ПОЗОРИШТЕ

часопис за позоришну уметност

178
179

Културно наслеђе Србије



ДРАМСКА БАШТИНА

Драгомир Брзак
Колера

ФЕСТИВАЛИ

62. Стеријино позорје

ДОКУМЕНТИ

Шездесете - кратка деценија студентских позоришта

СКРАЈНУТИ КОМЕДИОГРАФ: ДРАГОМИР БРЗАК

Штури и неретко непроверени, непрецизни подаци о животу и раду драмског писца, песника, приповедача, поштанског службеника и члана Београдског првачког друштва Драгомира Брзака и данас подстичу на истраживање биографије и заоставштине овог интригантног српског културног посленика. (...)

Савременици су истицали његову дружељубивост, духовитост, као и склоност боемији. Не само Сремац у свом некрологу, већ и други, углавном непотписани аутори некролога сагласни су да су изгубили правог представника старих Београђана. Чак је и Јован Скерлић, који није ценио Брзаков рад, у студији о Сремцу и његовом односу према београдској средини, признао да је Брзак припадао реду отменог, прорећеног београдског друштва.

Александар Пејчић

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

178/179

ПРОЛЕЋЕ/ЛЕТО 2017

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 178/179
Година XXXXI
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 јуна 2017.

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

ДРАМСКА БАШТИНА

Драгомир Брзак, *Колера* 5
приредио, студију и коментаре написао Александар Пејчић

Александар Пејчић, *Рукопис једночинке „Колера"* 20

Александар Пејчић, *Драгомир Брзак: скрајнути комедиограф* 27

Биографија Александра Пејчића 32

ФЕСТИВАЛИ

Ана Тасић, *62. Стеријино позорје: повратак домаћој драми* 33

КРИТИКЕ

Рашко В. Јовановић, *„Моћ судбине" на сцени београдске Опере* 41

Рашко В. Јовановић, *Пучинијев „Ђани Скики" на сцени београдске Опере* 46

ТЕАТРОЛОГИЈА

Зоран Т. Јовановић, *О „глумачком савезу" Димитрија Нишлића* 49

Милена Кулић, *Елементи средњовековне позоришне уметности на фресци „Свети Нестор убија Лија"* 54

Марија Петричевић, *Прво гостовање Народног позоришта из Сарајева у Народном позоришу у Београду* 61

Миливоје Млађеновић, *Рапсодијско и постдрамско у драмским делима о Лази Костићу* 70

Владимир Јовановић, *Седам деценија од рођења и десет година од одласка у незаборав Гордане Јевтовић Минов* 78

Владимир Арсић, *Време писаца - време редитеља* 85

ДОКУМЕНТИ

Слободан Ракетић, *Шездесете - кратка деценија студентских позоришта* 97

ИЗ РАДА МПУС

Александра Милошевић, *Петар Краљ - улоге у позоришту и на радију* 143

Александра Милошевић, Позориште *„Мата Милошевић"* 147

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Ивана Ратковић, *Култура сећања: позориште као огледало критике* 151

Мирјана Ојданић, *Анархистичка суштина карактера комедије* 155

Радомир Путник, *Играти се, а не само играти* 158

Радомир Путник, *Рађање опере у Нишу* 161

IN MEMORIAM

Гојко Шантић, *Мирјана Вукојчић (1947-2017)* 164

Ђула Гоби Фехер, *Ласло Геролд (1940-2016)* 166

Весна Крчмар, *Раде Којадиновић (1928-2016)* 169

Јелица Стевановић, *Даница Данка Томковић (1939-2017)* 172

Радомир Путник, *Радослав Лазић (1939-2017)* 174

Драгомир Брзак

КОЛЕРА

шала у једној радњи

Приредио, студију и коментаре написао
Александар Пејчић



О ИЗДАЊУ КОМЕДИЈЕ *КОЛЕРА* ДРАГОМИРА БРЗАКА

Пред читаоцима је критичко издање комедије *Колера* Драгомира Брзака (1852-1904) која до сад није штампана. У претходном колу *Драмске баштине I-V* (2014) објављено је пет Брзакових драма. Накнадно сам дошао и до аутографа једночинке *Колера* сачуване међу рукописном заоставштином Бране Цветковића у Музеју позоришне уметности Србије (инв. бр. 238). Ово издање прикључује се већ приређеним драмама, али начин решавања текстолошких питања унеколико је промењен. Наиме, у издању *Драмске баштине* варијанте су навођене у основном тексту, у фуснотама, дакле, без посебног одељка у апарату издања. Међутим, с обзиром на формат и расположивост простора часописног издања, у критичком апарату, овом приликом, дате су варијанте текста у посебном одељку (издвојене су све измене вршене Брзаковом руком). Наведена је појава, лик и број странице, затим минимални контекст из основног/коначног текста, а у фусноти претходна варијанта да се читалац лакше снађе и упореди природу измена. Након основног, критички успостављеног текста комедије, следи *Речник мање познатих речи*, а потом текстолошке напомене (*Рукопис комедије Колера*), *Правопис, Варијанте*, затим студије *Скрајнути комедиограф*, *Комички пресек београдског живота* и, на крају, *Изабрана литература*.

Једночинка *Колера* имала је своју праизведбу у Народном позоришту 16. 9. 1883. године у режији реномираног глумца (и писца гласовите драме *Немања*) Милоша Цветића. Премијера у *Орфеуму*, према белешци у адаптацији Бране Цветковића, била је 7. 4. 1901. А други пут изведена је, такође у Орфеуму, у кафани Таково, 9. 7. 1911.

А.П.

ЛИЦА

Петровић, богат трговац
Милка, његова ћерка
Ћир Трајко, предузимач грађевина
Анастасија, његова жена
Сава Мариновић, Мата Сретеновић, трговци из унутрашњости
Јован, доктор
Мића, секретар, његов пријатељ

Догађа се у Београду.

ПОЈАВА ПРВА

Једна улица. У дну велика двокатница. На зиду поред врата виси велика жута табла са натписом: „Овде влада заразна болест итд."

Јован

(*Долази тужан и замишљен; иде полако, па опет застане*.)

Дакле ће и то да се сврши! Па, лепо. Стегнућу срце па ћу побећи из ове тужне вароши, у којој су ми најлепше наде са'рањене. Хтедох и ја да опробам сладости мирна живота; хтедох да се уверим да ли сам баш сасвим осуђен на муке и несреће и - уверих се. Таква ми је талија! Несрећан сам се родио, па ћу несрећно и свршити. - Само ми је жао оног дивног девојчета, моје слатке Милке, што ће због тог проклетог рачуна свога оца бити несрећна целог свог живота. А она је због своје благости и доброте лепшу срећу заслужила. Сирота, сирота, моја Милчице! (*Уздише и полази даље Улицом жалостивом*.)

ПОЈАВА ДРУГА

(*Мића долази са противне стране улице и пресрета Јована*.)

Мића и Јован.

Мића

О, гле! Здраво, Јоцо!

Јован

(*Тргне се*.) О, Мићо! Како си?

Мића

Хвала Богу, добро? А откуд ти, вере ти?

Јован

Од мојих болесника.

Мића

Па куда ћеш?

Јован

Не знам ни сâм. Идем на Калимејдан.

Мића

А што си тако сетан, невесео као да си акционар Српске банке?

Јован

Окај ме се! Теби је вазда до шале. Може човек и поред сербез живота имати покаткад жалосних тренутака.

Мића

Та оно, тако је! Имаш и ти право! Али ја сам у том погледу прави философ. Увек сам ти са мојим стањем у потпуном споразуму. Ако имам - добро је; а ако немам, даће Бог боље. Какви тешки тренуци, какве трице! 'Ајдемоте ми, пријатељу, код Гавре на чашу *Врабецовог пива*. Да чујеш само ону нову салонску музику. Исто као на вашару код палилулске цркве о Маркову-дне. Па бубањ, па добош! Али, сто му мука, ти ми нешто врло „подозрително" изгледаш! Хе-хее! Којешта! Pereat tristitia! Тако млад, леп, паметан, независтан, па још лекар коме је цео свет отворен и при свем том бити несрећан - опрости, али то баш никако не разумем! (*Пљесене се рукама*.) Гле, молим те! Баш сам глуп као гарнизона чизма! (*Прилази Јови и дрма га за рукав*.) А да не буде ту каквога „замјешателства" због оних сомотских (*Показује прстом позади на ону велику кућу*.) очију лепе Милчице?! Хееее! Но, но, не ћапај се, но ми искрено признај, јер ћу се иначе, вере ми, наљутити. Дакле?...

Јован

(*Нестрпљиво*.) Та остави ме већ једном! Ти друго ништа и не знаш, до само да тераш комедију. Забрбљао си ту као каква пиљарица! *('Оће да иде*.)

Мића

(*Заустављa га*.) О-хо! Нисмо се тако погодили! Чекни ти мало, голубе! Ја, иако сам брбљив, као што си изволео рећи, опет ти могу са каквим пријатељским саветом користити. Рекох ти да сам философ, али то ми ништа не смета да будем и твој пријатељ, као што у ствари и јесам. (*Шапуће*.) А-ха! Ту ли дакле боли! (*Љутито*.) Знам да си, да простиш, луд, па би могао још и какву лудорију учинити. Еле, на среду са тим твојим „нешчастијем", јер ћу иначе направити такву ларму овде на улици, да ћемо сутра оба доћи у *Полицијски*

гласник, па ће пуцати брука по Београду. Еле?...

Јован

(*Отима се*.) Ја ти велим: остави ме на миру; јер, право да ти кажем, и кад бих хтео коме да се јадам, да бих тражио озбиљнијега човека од тебе... Пусти ме да идем, иначе ће свет мислити да смо пијани гурајући се овде по улици.

Мића

Јок, славе ми, јок! Док год ми не речеш узок твога нерасположења, нећемо се мрднути одавде. Шта?! Зар ја тебе таквога да пустим! (*Стане озбиљно преда њ*.) Кад ти нећеш да си искрен наспрам мене, оно ја ћу онда отпочети исповест. (*Озбиљно*.) Дакле, ти волиш Милку Петровићеву? То већ знам. А сад одговарај на моја питања.

Јован

(*Мало у забуни*.) Ја - ја - па шта да ти одговарам?

Мића

(*Као и пре*.) Шта је с њом?

Јован

Није ништа.

Мића

(*Љутито*.) Којешта! Нисам тако мислио! - Дакле, сад ми лепо испричај, шта је у ствари са том љубављу, јер ја видим на теби да је ту госпођица Мезимис своје шапе умешала? - Да је у твојој љубави Statust quo, онда ти не би био тако скандалозно жалостан и ја не бих тражио да ми се исповедаш, јер нисам радознао, иако бих, можда, као твој пријатељ, имао права на ту исповест; али почем видим да с тобом нису чиста посла, то сада тражим да с прам мене искрен будеш и да ми се као твоме другу од детињства изјадаш.

Јован

Ти си досадан, драги Мићо, а поред тога си још и тврдоглав. Пословица вели: паметнији попушта. Дакле, ја попуштам...

Мића

(*Упада му у реч*.) Ја ти честитам и - слушам.

Јован

Али, пре свега, дозволи ми, да ово није место за овак'е деликатне исповести, а нарочито још пред Милкином кућом. Стога би могли да се склонимо одавде.

Мића

Не, не, баш овде на лицу места хоћу да те саслушам. Уосталом, не бој се да ће нас Милка видети с прозора, јер није код куће. Ја сам је срео у Кнез Михајловој улици... Ми овде изгледамо као два човека, који се нешто врло озбиљно разговарају. Молим те, пређимо на ствар.

Јован

Кад хоћеш, нека буде... Ти знаш да се ја с Милком волим већ неколико година?

Мића

Знам.

Јован

Ти знаш да сам је просио у оца, а он се не да ни осолити, наводећи да је још млада?

Мића

Знам. Стара песма.

Јован

Наравно, стара песма или боље рећи: леп изговор да се просилац онако на фини начин одбије. Милка ми је толико пута говорила: да њезин отац јако мрзи на докторе, називајући их шинтерима, па можда ме је и због тога одбио - Е, али су се сада ситуације измениле. Милка је одједанпут остарила, и отац је сада удаје за једнога сома, за једнога као ноћ глупога ћифту из унутрашњости.

Мића

(*Изненађено*.) Е, гле, молим те! Дакле, баш због удаје?

Јован

Нажалост, тако је. Да је то какав бољи човек од мене, не би ми жао било, али овако, просто ми је дошло да одем без трага.

Мића

А она?

Јован

(*Уздишући*.) Она сиротица хоће да пресвисне од туге и јада. Није шала, онако нежна и паметна девојка, а поред тога права кућаница, па да пође за једног медведа, који ће је за годину дана живу из'ести. Е, али знаш, тај је нови младожења муштерија Милкиног оца, има пара, има имања, а господар Петровић, опет, стара џимрија, рачуна да ће његов 'удни капитал, после његове смрти, доћи у сигурне руке, да се неће расточити на којекакве луксузе и беспослице, па му није ни стало до среће његовог јединог детета; само кад је капитал сигуран иако воли своје дете као очи у глави. Да је, којом срећом, Милкина мати жива, она не би дозволила да се њезино јединче просто продаје, оном, оном, ах, не могу више... Тако ми је жао те сироте девојке. (*Спусти жалосно главу*.)

Мића

(*Жалостиво*.) Да, да, имаш право! И јесте за жаљење. Сирота Милка! - Ох, ала су грозни ти очеви, који за љубав новца хоће да продају срећу своје деце! (*Замишљено*.) Да... Да... Тако је то!... Па шта би се ту могло учинити?... Хм! Хм!... (*Брзо*.) Ама, да ли си ти баш потпуно уверен да је та ствар свршена?

Јован

(*Жалостиво*.) Сасвим свршена, мој драги Мићо. Вечерас је, шта више, прстен Милкин. Тај проклети и глупи ћифта данас долази 'амо у Београд са својим кумом, и вечерас ће се свршити испит и прстеновање, а у другу недељу биће свадба. - Јуче ми је Милка писала и опростила се са мном занавек. Ах, драги Мићо, то боли, јако боли. (*Уздише*.)

Мића

Но, но, не мораш ти одмах зато слинити као баба. Куражно, пријатељу! Ко зна, можда ће се то још и изменути.

Јован

(*Зачуђено*.) Какве ти то бургије говориш, вере ти! Изменути! Глупост! (*Љутито*.) Разумеш ли ти српски кад ти кажем: да је вечерас прстеновање а у идућу недељу свадба? Ја те молим да ме поштедиш са тим твојим сумњичењем, јер ми иначе изгледа као да са мном шалу збијаш. Ако не умеш или нећеш да поштујеш моју несрећу, а ти ме бар остави на миру. Мени такви саветници не требају. (*Полази*.)

Мића

(*Задржава га*.) Брррр! - Као чегрталька! Јаваш! Јаваш, младићу! (*На страну*.) Само да ми је што паметно да се сетим!

Јован

А сада је, ваљада, крајње време да ме пустиш да идем својим путем?

Мића

А куда, молићу, ако смемо питати? (*На страну*.) Уф! Ова проклета ћупа ништа паметно да измисли! (*Лупа се по глави*.)

Јован

А шта те се то тиче?!

Мића

(*Увређено и пребацујући*.) Ти си пакостан, докторе!

Јован

Опрости! Можеш замислити како ми је у овом тренутку.

Мића

Знам, знам, но зато ти не мораш твоје пријатеље да вређаш.

Јован

Е, мој Мићо, не дао ти Бог да си сада у мојој кожи! (*Мића уздише*.) А сад, пусти ме да идем, молим те!

Мића

Па баш кад си навалио, нека ти буде. Али дозволићеш да те пратим. *('Вата га испод руке*.)

Јован

А нашто то?

Мића

Тако ми се проктело.

(*Полазе. Мића уједанпут смотри жуту таблу на кући, па стане нешто премишљајући*.)

Јован

(*Вукући га*.) Но, што си стао?

Мића

(*Мисли*.) Чекај... Чекај... Да... Да. Врло добро!... Ха-ха-ха-ха!

(*Јован га гледа зачуђено*.)

Мића

Откуд она табла на Милкиној кући? (*Показује руком на таблу*.)

Јован

(*Зловољно*.) Шта ти сад паде на памет да то питаш? Једном кирајџији, који у Милкиној кући седи, болују деца од шарлаха, па је јутрос полиција обесила ту таблу.

Мића

(*Трља руке задовољно*.) Врло добро! Врло добро! Ала ће то бити циркус, не роди мати! Ха-ха! (*Скакуће по позорници*.) Охо-о-о-о! (*Уједанпут стане, озбиљно*.) Стој! Ти рече да је Милкин ђувегија глуп?

Јован

(*Љутито*.) Ама, окај ме се једном са тим твојим лакрдијама!

Мића

(*Озбиљно и строго*.) Одговарај! Дакле, велиш да је глуп?

Јован

(*Зловољно*.) Јесте!

Мића

Ама баш глуп?

Јован

Као дорат!

Мића

(*Весело*.) Ха-ха-ха! Као дорат! Тим боље! (*Пружа руку Јовану сасвим достојанствено*.) А сад, драги докторе, ја ти честитам твоју невесту Милку Петровићеву. Радовао бих се из свега срца ако ме примиш: да ти будем ђевер уз девојку! Ходи да се пољубимо овде на улици пред целим светом.

Јован

(*Отима се и љутито и зачуђено*.) Јеси ли ти полудио! Шта је теби? (*Крсти се*.) О, буди бог с нама, где сам ја данас набелајисао! (*Сасвим љутито*.) Чујеш! Или ме пусти на миру или ћу заборавити на себе, па ма шта било. *('Оће да иде*.)

Мића

('Вата га за руку.) Е, не иде то тако, мој соколе. Чекај да ти кажем у чему је ствар, па после иди куда ти је драго. Дакле, слушај! (*Шапуће му нешто на уво, смејући се. Јован врти сумњиво главом*.) А-а! Шта велиш?!

Јован

(*Запрепашћено*.) Којешта! Јеси ли ти при себи?

Мића

Сасвим! - Ево, у што хоћеш, ако не буде тако као што ти рекох.

Јован

(*Сумњичи*.) Ама...

Мића

(*Прекида га*.) Пст! Ни речи више! Време нам је кратко. А сад хајд на посао. Нађи Милку, па јој реци у чему је ствар. Окај се ти твога умствовања. Знаш да згодна прилика може много што-шта да учини... Можемо да ударимо овом улицом. Сигурно ћемо Милку гдегод срести, јер она је била код оца у дућану. 'Ајд'мо. *('Вата га под руку*.)

Јован

(*Задржавајући*.) Али чекај, човече, да...

Мића

(*Прекида га*.) Празна клепетања и више ништа. Напред! (*Вуче га*.)

ПОЈАВА ТРЕЋА

(*Милка из споредне кулисе излази на позорницу, идући право кући и гледајући преда се*.)

Јован, Мића, Милка.

Мића

(*Смотрив Милку, радосно се окреће Јовану*.) Врло добро! Баш као наручено! Иди сад, мој драги докторе,

па јој укратко све испричај; али брзо, јер господар Петровић може сваки час рупити.
(*Јован се устеже. Мића га гура напред.*)

Јован

Милка!

Милка

(*Зачуђено тргне се и стане.*) Јоване!
(*Јован прилази Милки, рукује се с њом и почну нешто разговарати правећи разне фигуре рукама.*)

Мића

(*Који је напред сам остао подражава њиховом гласу.*) „Милка!" „Јоване!" Уф, ала је то слатко, боже мој. Сад су, мислиш, у седмом небу! Могли би се њи' двоје ту разговарати читав дан, па опет да не кажу све што им је на срцу! Којешта! Жао ми је овога мог доктора, добар је сиромах, али је завезан као врећа. Но, Мићо, ако ти овај план испадне за руком, онда су највећи дипломати прости шуганери наспрам тебе. Причаће се као један уникум шеретлука! Додуше и од Милкине вештине много зависи, али уколико сам је ја познао, отаљаће она своје на потпуно задовољство; а поред тога је још и... (*Отежући.*) Евино колено! Али, (*Лупи се по устима.*) ћути, Мићо, да те не чују даме, јер иначе: биће рата чак до магистрата! (*Осврће се.*) Но, ови ми нешто дуго диване! Ако их види онај стари филистар, онда пропаде све! (*Искашљује се да га они чују. Јован се рукује са Милком и прилази Мићи, а Милка долази до куће и остаје на вратима.*) Но, јеси л' готов, сине Бруте?

Јован

Све јој рекох, као што си хтео, али и она сумња у повољан резултат.

Мића

(*Значајно.*) Ниткоже без грјеха, такмо један Бог!

(*Полазе. Пролазећи поред Милке, скидају шешире. Она им се весело клања и улази у кућу, а они одлазе.*)

Завеса пада.

ПРОМЕНА
ПОЈАВА ЧЕТВРТА

(*Вече. Лепо намештена соба. Насред собе астал са свећама и у чашама киге цвећа. На другом столу до врата послужавник са слатким и водом. До послужавника ибрик с ракијом. С обе стране собе дивани а око стола столице.*)

Милка (*Сама.*)

(*Успрема по соби. Забринута.*) Ах, Боже мој, како ли ће се све то свршити?! Срце ми лупа да искочи из груди!... Да знаш ти, драги Јоване, шта сам ја све претрпела за ово неколико дана! Чудим се како сам још жива! Шта? Зар бих због ја била жена тога, тога, уф, тога простака Саве?! Само сам два-три ред с њиме разговарала, па ми се још гади. Но Бог је још добар, па не да праведноме да пропадне!... Баш је добар тај Мића, пријатељ Јовин. Ако буде онако, као што ми Јова данас рече, чини ми се да ћу тога Мићу изгристи као какву пуслицу од радости! Боже благи, ала ће то бити живот! Мој је Јован тако леп па интелигентан човек, а овај Сава: бррр - чисто ми се кожа јежи! Упећу се из све снаге да се та ствар поквари. Додуше, жао ми је мог старог оца, али тако мора да буде. Доцније ћу му све испричати, он ће ми опростити, па ће онда све добро бити. Па и ја сам лепшу срећу заслужила. Нисам ни ја последња од мојих друга, те да будем несрећна целог мога века. Ко не познаје мога оца, мислио би да он једва чека да ме из куће отправи. Али није тако. Он је сиромах стар. Деца му помреше, ја једина остадох, те сад се све боји да њега што не снађе, па где ћу ја онда јадница сама, само'рана! Други би се отац сматрао за срећног да му ћерку запроси један такав доктор, као што је мој слатки Јован. Али он неће ни да чује! Вели: „Шта ће ми тај шинтер у кући!" - Све то чине те проклете паре! Да сам сирота, камо моја лепа срећица, али овако - уф, ала ме нешто стегло у грудима, мислим угушиће ме! То је све од страха. Баш сам ја малодушна! Али - -

ПОЈАВА ПЕТА

(*Петровић улази*.)
Милка, Петровић.

Петровић
Мицо душо, јеси ли већ готова?

Милка
Јесам, тата.

Петровић
Добро! Добро! (*За себе*.) Изгледа ми већ сасвим мирна и прибрана. Е-хе! Казао сам ја да ће тако бити. Човек је оно, брате, човек! Живиће код њега као бубрег у лоју. (*Гласно*.) Сад ће доћи зет Сава са својим кумом Матом. Звао сам и кум Трајка. Знаш, он те је крстио, па је у реду да буде при испиту. И г. попа ће доћи. Они ће сви код нас вечерати. Само ми ти буди паметна, па ће све добро бити. Ти ћеш лепо послужити госте; па онда са кумом Анастасијом сести у један крај док г. попа не дође. Е, да је моја покојна Јеца жива, она би сада скакала од радости, а овако нека ти кума Анастасија буде место мајке. - Јеси ли спремила мастило и ’артије за г. попу?

Милка
А зар и то треба, тата?

Петровић
Наравно да треба. Г. попа ваља да напише испит.

Милка
Добро, спремићу, тата.

(*Неко куца на вратима*.)

Петровић
Слободно!

ПОЈАВА ШЕСТА

(*Улази Ћир Трајко, за њим Анастасија*.)

Ћир Трајко
Добар вечер, куме! ’Арно ли си? Убаво ли си? (*Рукује се с Петровићем*.)

Петровић
Добро вече, куме! Хвала Богу, добро је!

Анастасија
Добар вечер! (*Рукује се с Петровићем. Милка је пољуби у руку а она њу у образ*.)

Ћир Трајко
Кумче, бре! Што правиш? (*Милка га пољуби у руку а он њу у образ*.) Е, нек је са срећу, дабогда! (*Петровићу*.) Море, куме! Ово моје кумче коџа ми ти девојчиње искочило! Ехе-хе! (*Милује је по образу*.)
(*Седају на диван*.)

Петровић
Расту деца, куме. Ето, ко би мислио да је већ седамнаест година прошло од оног јутра кад те сретох на сокаку и кад те позвах да ми крстиш моју Мицу. Знаш, куме, много су ми деца умирала, па ми рекоше да променим кума, па да окумим првога кога на сокаку сретнем, и тако ја наиђох на тебе, па као што видиш, хвала Богу, добро је!

Ћир Трајко
(*Смеје се*.) Ако ће, куме. Ехе! Помлого сум ти ја батлија човек. Ама де-де! Сег сум остареа, па не идет тако кол’ко от дандавар! Кад сум био унак, бех младиħот еден па еден! Па што бех џумбуслија, леле брате! Ама, беше! Тебе те питам, мајка Тасо, не е л’ тако?

Анастасија
(*Као застиђено*.) Мори, батали, баја Трајче!

Ћир Трајко
(*Смеје се*.) Ехе-хе-хе! Шчо да баталим? Сег ми је мене еписи бир! Мене ми није жао ама ич. (*Откине палцем о зуб*.) Сум живеа како цар у Стамбул. При нама на вилает, при мога татка беше све шчо ти срце сака. Сирење у подрум, паринье у џеп, а пилежот све се врцкат по двориште, а ја сербезлија, па ми беше дибидуз тука. У ћемерот се буткају бешлуци као џевизавла, сакам да биднем арч-пара, ама јок! Немат меана, немат тија балови, тија жу-жу-фру-бу, тија комендија, ич немат. А девојчиње? (*Звизне*.) Мâни! Кад одат на чучур да носат вода, оне одат како тичиње, ич немат овај шејтанлак што га викат мода. Еден сукманов али брез

опашката, едно либаде и више нишчо! Много је убаво при нама! Ехе-хе-хе!

Петровић

Имаш право, куме. Али шта ћеш? Друго време, други људи. Како други, тако мораш и ти.

Ћир Трајко

Како морат? Јок, бога ми! Живим како ми се мене сака. Не фрлам париње брез 'есап. Еден капутот, мало сирење, мало празни лук па (*Звизне*.) и сит и обучен! Море, не 'арчи париње, куме, ер је млого чурук време. Ви'ш што се прават на тија политика! Блгари тражат њино, Грчиње њино, Швабат њино, Инђилиз њино, а мија сме тука ки при Богу дип голанферија. Море ће да бидне една велика комендија (*Звизне*.), ама ак! А Москов? (*Звизне*.) Леле, бре! Ће да викнет: „Овам', бре, вија, пезевенци! Па овам', жене киселе!" Ће не потепа ки мачке! Знам ја това работа.

Петровић

Оно, тако је, куме; али тек, тек не иде ништа ван света. (*Милки*.) Мицо душо, послужи кума и куму.

Милка

(*Устаје и служи прво Анастасију па онда Ћир Трајка*.) Извол'те!

Анастасија

(*Послужује се*.)

Милка

Наздравље!

Ћир Трајко

(*Послужује се*.) Е, фала, фала, кумче!
(*Милка излази у другу собу и уноси кафу. За то време Петровић пали цигару Ћир Трајку*.)

Ћир Трајко

(*Попив' каву, пребаци ногу преко ноге и пуши*.) Како идет работа, куме? Има л' посо, нема ли?

Петровић

Богами, врло слабо, куме. Од пре, и боже помози, али сад баш никако! Нема свет пара, шта ли је - -

Ћир Трајко

(*Врти главом*.) Немат, 'Риста ми, немат! И ја имам на куде мене голема кубурата. Сака свет да му мукте правам квартирот. Јок ја! Ајлук по'арчи млого париње. 'Едно малечко шуленце па искара на 6. гроша за ден. А мајстори? (*Звизне*.) Батали! Иште да им от моја кожа наклавам капиталот за сва њина живина на вилает. Јок! Не идет ципела на та нога. Чувам ја париње за мене ме и моју живину. - - А 'де је мој кум Сава?

Петровић

Он ће сад одмах доћи са његовим кумом. Знаш, младожења је, па треба мало да се накити.

Ћир Трајко

(*Смеје се*.) Јес', јес', оно и време му је да се курдисува у уједурисува. Кажу да је поаран и ћефлија човек?

Петровић

Врло је добар младић.

Ћир Трајко

А при коме је на квартирот?

Петровић

У „Македонији".

Ћир Трајко

А-ха! При Баја Кочу? Ако ће.
(*Неко куца на вратима*.) Ете-га! Сег ће да улезне. (*Анастасији*.) Мајка Тасо! Пази на мене ме.

Петровић

Слободно!

ПОЈАВА СЕДМА

(*Улази Сава Мариновић и Мата Сретеновић*.)
(*Сава има црн капут, испод капута везен јелек, отворене боје панталоне и црвену мараму на врату. На глави фес, а за капут прикачена велика кита цвећа. Мата: обичне турске 'аљине са плитким ципелама и везеним чарапама. И он је накићен цвећем*.)
Петровић, Милка, Ћир Трајко, Анастасија, Сава и Мата.

Сава

Добро вече! Јесте ли ради, то јест, гостију?

Мата

Добар вечер.

(*Рукују се обојица са свима редом. Сава брише и отреса руке*.)

Петровић

Добро вече! Добро вече! Молим, молим; извол'те заузети места.

Сава

(*Петровићу*.) Па како сте још'те, на прилику? (*Извади велику шарену мараму и отреса место где ће да седне. За цело време ове сцене Сава је врло немиран*.)

Петровић

Хвала Богу, добро. А познајеш ли, зете, овог пријатеља овде? (*Показује на Трајка*.) То је Мицин кум ћир Трајко.

Сава

(*Салутира руком и мрдне главом на Ђир Трајка*.) Гле, молим те! Како сте, на прилику?

Ћир Трајко

(*Смеје се*.) Кô сирома човек из турско. Да ни си жив, куме.

Сава

Нека, хвала Богу, на прилику. (*На страну*.) Ху, ала ми овде, то јест, нешто мирише на камвор.

Петровић

(*Руком на Анастасију*.) А оно му је домаћица.

(*Сава опет салутира и мрдне главом а Анастасија устане па се глупо поклони*.)

Сава

А ово овде, на прилику, опет је мој кум. (*Показује на Мату*.) Ваљан човек, на прилику.

Мата

(*Салутира и климне главом*.) Слабо, богами.
(*Сви се клањају*.)

Сава

Па, тасте, јесте ли ви, на прилику, све приправили, што се, то јест, на пример, односи на наш посао? Само да похитамо. (*Врпољи се*.)

Петровић

Јесте, зете, све је у свом реду. Само да дође г. попа, па одмах можемо свршити.

Сава

Оно, што се тиче, на прилику, мени ми није до 'итања, али кâ велим: што пре - то боље.

(*Глупо се смеје. Мата се смеје*.)

Ћир Трајко

(*Смеје се*.) Това ти је поаран диван, куме, бре! Сег је четр'ес' года по овамо кад сум се женија са туј мајка Тасу. (*Главом покаже на Анастасију*.) Ама, што сум градио еден зијафет, еден џумбус и калабалук, еште се по денеске причуват по Тетова. Леле, бре! Ама сум био еден по еден. Тебе те питам, мајка Тасо, не е'л'тако? А?

Анастасија

(*Стидљиво*.) Мори, баја Трајче, ти баш зорли причуваш от срамоцко! Сакаш да не искараш из дом!

Петровић

Па имаш право, зете. И ја сам тога мнења. А, право да вам кажем, стар сам, па једва чекам да видим ово моје јединче окућено.

Сава

Тако је, богами. Због, што се тиче, на прилику, кад је човек стар, што кажу, треба да је на свашта готов. (*Мати на страну*.) Море, куме, ја седим као на иглама, на прилику. Баш сам лепо видео спрам фењера ону жуту, на прилику, таблу код врата и прочитао: „Овде влада заразна болест". Знаш, онај господин што је, то јест, данас, на прилику, с нама разговарао, право је казао. Мора бити овде некога ђавола у кући, на прилику.

Мата

(*На страну*.) Слабо, богами, куме.

Петровић

Ама, зете, теби као да нешто фали? Нешто си се јако узврпољио?

Сава

(*И не слуша што му Петровић говори; Мати на страну*.) Чујеш, куме. Овде нису чиста, на прилику, посла. Ви'ш, како су сви подмакли под очима. Нисам ја луд да овде изгубим, на прилику, мој живот. 'Оћу да питам, то јест, мог таста, па пукло куд пукло.

Мата

(*На страну*.) Слабо, богами.

Сава

(*Петровићу*.) 'Оди, тасте, да те нешто, на прилику, запитам. (*Одлази с Петровићем на страну. Овај хоће да га у'вати за руку, али Сава уклања се*.) Оно, што се тиче, на прилику, тасте, ја сам видео пред вратима ону жуту таблу, па, знаш, на прилику...

Петровић

(*На страну*.) А тај ли је посао! (*Сави*.) Знаш, зете, деца једног мог кирајџије болују од шарлаха, па је полиција приковала ту таблу.

Сава

(*Уклања се од Петровића. Страшљиво*.) Јок, јок, тасте. Нисам ја луд, на прилику. Но добро би било, да ми, то јест, свршимо брзо овај посао, па после одмах да мет'емо, на прилику, Милку на кâд!

Петровић

Бог с тобом, зете! Какав те кâд спопао?! Ја ти кажем у чему је ствар. Немој да градиш бруку без невоље.

Сава

(*Све страшљивије*.) Ама, батали ти, то јест, то твоје увијање. Ја што ти кажем, тако ће бити, на прилику.

Петровић

(*На страну љутито*.) Ох, што нема ваздан тога г. попе. Овај, какав је, може још комедију направити. (*Сави*.) Чујеш, зете, окај се ти ћорава посла. Чекни мало док дође г. попа, па је све у свом реду.

Сава

(*Страшљиво*.) Ама, док дође попа, могу ја овде липсати, на прилику, кâ пас. Ја ћу сад да обележим ђевојку, а сутра, то јест, може бити испит и то код мене у кавани где сам, на прилику, с квартиром. Али пре тога, на прилику, ударићемо девојку на кâд и то на сâм глогов дим. (*Стреса се*.) Ууу, чисто ми се, то јест, кожа језди!

Петровић

(*Љутито*.) Ти си, вере ми, понешен па упуштен. Да сам ја знао да си ти так'а страшљивица, не бих те, вера и Бог, никада у кућу пустио. Иди седи тамо, па причекај још мало, а немој се ту заносити као да ти ђаволи кожу деру.

Сава

(*Као и пре*.) Море, остави се ти тога. Ја чисто осећам како сам се, то јест, сав о'ладио, на прилику! Е-е, не превари ти! Читао сам ја то, на прилику, читао. (*Осврће се страшљиво око себе*.) Знамо ми сви шта је, то јест, на прилику, 'амо код вас у Београду. Море, ја сваки дан читам, на прилику, новине. Богами, новине-е. (*Меће мараму на нос*.)

(*За време целог овог разговора Мата разговара с Ћир Трајком, а Анастасија спрема с Милком послужење и сипа ракију у чаше*.)

Милка

(*На страну, гледећи на Петровића и Саву*.) Сад мислим да је крајње време. Овај глупак мора бити да с татом сада о табли говори; Јован је зацело погодио. И ја да се за так'ог глупак‹а›[1] удам? Никада! Ох, сва дрктим. Само одважно, у име Бога. Тата, опрости ми!

Сава

(*Страшљиво*.) Дакле, тасте, због што се тиче, на прилику, ћемо ли отпочети, то јест, наш посао? Ја, то јест, нећу више (*Наједанпут осврнувши се, угледа Милку, па се ужасно разјаука и поче да трчи по соби*.) А-јо-јоооој! Мајко мооја! Ђе погибо, то јест, на правди Бога! А-јооооој и кууу-ку мееене!

Милка

(*Кад се Сава обрнуо, врисну, паде на диван, па поче да се превија као у највећим грчевима*.) Јоох! Упомоћ, тата! Не дајте ме! Угуших се! Умрећу! Упомоћ! Упомоћ!

[1] ‹а› *А.П.*

Јаох! Колера! Не дајте! Кооолерррра!

(*Сви поскакаше као бесомучни. Сви се у један мах раздераше*: Колера! Колера!)

Ћир Трајко

(*Дочепао Анастасију, која је од страха испустила служавник с ракијом, за руку па је вуче за собом*.) Фаћај маглу, мајка Таco! Маглу! (*Одвуче је напоље*.)

Мата

(*Јурнуо на врата, па успут претурио астал са чашама и слатким*.) Јаооој! Ко-л-е-ра! Слабо, богами, да ја овде останем. (*Излети напоље*.)
(*Сава који се је, кукајући и јурећи по соби, претурио преко једне столице, диже се, па излети напоље*.)

Петровић

(*Притрча Милки*.) Упомоћ! Упомоћ! (*Поче да јури по соби, али кад виде да никога нема, он у највећем очајању и јечајући паде поред Милке на диван*.)

ПОСЛЕДЊА ПОЈАВА

(*Мића. За њим Јован. Утрчаше у собу*.)

Мића

Шта је? Шта је? Ко то виче за помоћ? (*Погледа Петровића и Милку*.) Аха, мој је рецепт исувише учинио! (*Притрча Петровићу, па га поче дизати са дивана*.) Господар Петровићу, поврати се, опасност је, хвала Богу, срећно отклоњена. Ту је доктор. Повратите се.

Петровић

(*Долазећи к себи, слабо*.) Шта је са мојим јединчетом? Шта је с Милком мојом?

Јован

(*Који је дотле Милку дигао*.) Хвала Богу, добро је. Ево је живе и здраве. Мало је се више ушнирала, па јој је мука препала, али сад је сасвим добро.

Милка

(*Јовану*.) Ох, Јоване, да сам знала, да ће се мој тата овако препасти, не бих ово радила, па ма сместа умрла. (*Притрчи Петровићу*.) Ох, тата! Слатки, тата! Како ти је?

Петровић

(*Устане и загрли је*.) Добро ми је, кад само теби ништа не фали, злато моје. (*Смотри Јована*.) О, то сте ви, господин докторе! Велика вам хвала. Ја сам вам вечити дужник. (*Пружа му руку*.)

Јован

(*Рукује се*.) Случајно сам ишао овом улицом са мојим пријатељем, кад одједном чух ларму и вику из ваше куће, те тако дотрчах 'амо.

Петровић

Хвала! Вечита хвала!

Јован

Ви као да сте вечерас имали неко весеље у кући?

Петровић

(*Зловољно*.) Ох, ман'те се, ‹господине докторе›[2]. Хтедох рад мога исувишног рачунања да упропастим моје дете занавек. Али ме је вечерашња лекција научила памети.

Мића

(*Који се је дотле непрестано смејао, повуче Јована на страну*.) Деде, шта чекаш?

Јован

(*Затезајући се. Петровићу*.) Ах, тако! Г. Петровићу, ја бих имао нешто са вама насамо да говорим.

Петровић

Знам шта хоћете, г. докторе. Мени је све познато. Па баш рад тога и хтедох да час пре удомим ‹⁎моју›[3] Мицу. Јер, право да вам ‹⁎кажем›[4], некако ми ви нисте ‹⁎ни најмање›[5] били у вољи. Али ‹сад се›[6] лист окренуо. Ево ти, ‹драги докторе›[7], мога јединчета, па будите срећни и весели. (*Сви се троје загрле*.)

Милка

Ох, добри мој, тата!

[2] *Оштећен доњи угао листа. Реконструисано према: Б.Ц.*
[3] ‹-оју› *Б.Ц.*
[4] ‹-жем› *Б.Ц.*
[5] ‹-ајмање› *Б.Ц*
[6] *Према: Б.Ц.*
[7] ‹-торе› *Б.Ц.*

Петровић

А сад, хајд'мо за сто. Вечера је спремљена за мога зета и свате.

Мића

(*Смејући се*.) А ја тужан и жалостан?

Јован

(*Загрли га*.) Ја те молим: да ми будеш девер уз ђевојку.

Завеса паде.

РЕЧНИК МАЊЕ ПОЗНАТИХ РЕЧИ

***а**јлук* - плата
арно (харно) - добро, лепо
арч - трошак
арч-пара - трошаџија
***б**аја* - старији човек, чича
баталити - оставити, напустити
батлија - срећник
бешлук - стари турски ковани новац од пет гроша
брез - без
бургијати - сплеткарити (овде: будалаштине говорити)
буткати (бутка) - гурати се
***в**ија* - ви
вилајет - родни крај, завичај
***г**оланфер* (гуланфер) - бескућник, никоговић
***д**андавар* - (од буг. данда) празна прича, галама
денеске - данас
диван - почиваљка, софа налик на кауч
диванити - разговарати, говорити
дибидуз (дибидус) - скроз, сасвим
дип - табан (у значењу бос, го: голанфер)
дорат - коњ мрке, тамно риђе боје
***ђ**увегија* - вереник
***е**ден* (буг.) - један
еден па еден - један па један
еписи бир - свеједно
ер - јер
есап (хесап) - рачун
еште (још) - још
***ж**ивина* - члан породице, породица
***з**амјешатељство* - збрка, неред
зијафет - гозба, чашћавање
зорли - много, јако, жестоко
***и**брик* - бакрен суд за воду, кафу
искарати - истерати
искочити - изићи, појавити се
ич - ништа
***ј**аваш* - лагано, полако
***к**ад* - мирис
калабалук - галама, метеж, неред
камвор (камфор) - бела смола камфоровог дрвета, употребљава се за слабости срца, запалења плућа
квартир - стан
кирајџија - закупац стана
коџа - велико, много, прилично
кубурата (кубурити) - мучити се, оскудевати
куражно - храбро, одважно
курдисати - поправити
***л**ибаде* - женски капутић од чохе, кадифе
***м**агистрат* - окружни суд
малечко - мало
мија - ми
мнение - мишљење
мукте (муфте) - мукте, бадава, бесплатно
***н**абелајисати* - настрадати

наклавати (буг.) - одвојив, који се може одвојити
нешчастије - несрећа
ни - мени, ми
***о**пашката* - шлеп (према Д. Б.) - скут на женским хаљинама који се вуче по поду
от - од
***п**езевенк* - неваљалац, мангуп
поаран - бољи, лепши
поарчити - потрошити узалуд, профердати
подмакнути - потамнети, поцрнети
подозрителан - сумњичав, подозрив
потепати - побити, потући
причуват - прича, говорити
***р**абота* - рад, посао
рупити - изненадаући, банути
сакати - хтети, тражити
***с**алутирати* - поздравити
сег (саг) - сад, одмах
сербез - слободно, без бриге
сме - смо
сукманов - вунена хаљина (према Д.Б.)
сум - сам
***т**ија* - та
това - (буг.) ову
туј -ту
тука - (буг.) ту, овде
тукати - припадати
***ћ**емерот* (ћемер) - кожни појас за скривање златника
ћефлија (ћефли) - добро расположен, мало при пићу
ћир (кир) - газда, господин
ћифта - трговчић
***у**бав* - леп, красан
удни (худни) - жалосни
уједурисати - приправити, припремити
унак (јунац), млад бик, момак за женидбу
уникум - јединствен у својој врсти, чудо
***ф**илистар* - човек ограниченог духа
фрлати (фрљати) - бацати
***ч**укур* (учкур) - рупа, јарак, долина
чурук - покварен, мана, недостатак
чучур - чесма (Д. Б.)
***џ**апати се* - препирати се, свађати се
џевизавла - орах
џимрија - цицију, тврдица
џумбус - шала, збрка, гужва
џумбуслија - шаљивџија
***ш**ејтанлак* - ђаволштина, обешењаштво
шеретлук - шала, обешењаштво
шинтер - стрводер, жаргон у београдском говору
шуленце - млада дивска овца која се још није јагњила (момак за женидбу, Д.Б.)
Pereat tristitia - остави тугу

Александар Пејчић

РУКОПИС ЈЕДНОЧИНКЕ „КОЛЕРА“

УВОДНА НАПОМЕНА

У овом одељку пописане су све драматуршко стилске интервенције настале Брзаковом руком, уз сведене приређивачке коментаре у фуснотама. Свака варијанта, обележена бројем у тексту, најпре је контекстуализована (чин, појава, лик и број странице). Издвојене су само реплике у којима је Брзак вршио измене, при чему нису у целини наведене када је реплика дужа, а само је једна реченица, рецимо, у појединости промењена. Предочени су и облици речи које је Брзак прецртао, променивши намеру у датом тренутку, па се потом вратио првом решењу (тзв. поништена прецртавања), као и ретке омашке у писању. Приређивачке напомене дате су курзивом.

У преношењу различитих измена у аутографу коришћени су следећи текстолошки знаци:

[ ], угласта заграда за Брзаковом руком прецртана слова, речи, синтагме, реченице.

Кад је реч, синтагма или реченица прецртана и замењена другим обликом, у фусноти је пређашњи облик у угластој загради а потом приређивачка напомена о положају нове речи (*Дописано изнад*, *испод*, *на маргини*). У одломку основног текста такође је стављена угласта заграда којом се обухвата дописана реч, синтагма, реченица. Уколико је реч прецртана и није замењена другом, у фусноти уз угласту заграду стоји напомена *прецртано*, а у одломку је остављена угласта заграда без текста.

// , косим цртама, у овом случају, обележен је уметнут, проширен текст уз коментар у фусноти о положају додате речи, синтагме, реченице (*Уметнуто изнад, на маргини*).

.[ ]. поништено прецртавање.

[✳] претпоставка, кад је отежана читљивост настала прецртавањем. Звездица се користи и на оним местима где је хартија оштећена, односно на почетку речи

чији се облик основано наслућује, а у фусноти наводи део затечене речи.

[xxx], овим се обележава непрочитана прецртана реч.

‹›, (*А. П.*), допуна приређивача, уметак приређивача у ауторов текст. Овде се укључују и сигле за реконструкцију насталу на основу преписа Бране Цветковића (Б.Ц.).

ПОСЕБНА НАПОМЕНА

Аутограф комедије *Колера*, писан је црним мастилом на двострано пресавијеном зеленом папиру без линија, димензија 18x22. Нумерисано је свих 15 табака. Текст је писан са десне на леву страну тако да је остављен знатан простор за маргине (и ауторова дописивања). Испод наслова у рукопису у једном реду наведена је жанровска одредница (*шала у једној радњи*) и име аутора. Реплике су писане у линеарном поретку, дакле испод имена лика, што је као исправније задржано и овом приликом. Име долазећег лика Брзак је понегде остављао изван уводне дидаскалије, па је то усаглашено (*Петровић улази.*). На једном месту име лика задржао је у дидаскалији а одмах у продужетку написао реплику (кад Милка служи кафом Анастасију), па се и то морало усагласити са целим текстом, као и случају кад су две напомене стављене у одвојене заграде (*Глупо се смеје. Мата се смеје*). Имена ликова махом је писао скраћено и подвлачио црним пенкалом, а дидаскалије до промене сцене наранџастом (црвеном) бојом, потом плавом. Персоналне дидаскалије (напомене о непосредној реакцији лика на дијалог) писао је одмах уз почетак реплике, што је овом приликом уважено и остављено.

У рукопису нема пуно варијанти. Измене су исписане на маргинама (дописивани делови) и изнад прецртаних облика речи, синтагми. По свој прилици, ради се о дорађеној првој редакцији рукописа. Углавном се тичу покушаја да се заменом (прецртавањем, дописивањем) облика речи и/или склопа реченице дође до бољих драматуршких решења, у чему се претежно и успевало, што нарочито важи за дописане реплике на маргинама. Да се ради о првој, дорађеној, редакцији, указује и то што се Брзак двоумио о друштвеном статусу Јована. Иако је у списку лица наведено да је доктор, на почетку друге појаве, у пређашњој варијанти Јован одговара Мићи да долази из канцеларије, а потом га Мића након почетног испитивања идентификује, такође у пређашњој варијанти, као писара (видети: *Варијанте*). За разлику од својих других рукописа, првобитне облике речи, синтагми, Брзак је доследније прецртавао и изнад ситним рукописом исписивао нову реч, синтагму, што је прилично отежало читање. Зато се у појединим случајевима није могао прочитати прецртан облик, а на неким местима реконструкција варијанте је условна, што је обележено одговарајућом знаком. Квантитативно, највише измена претрпеле су реплике ћир Трајка (архаизми, локализми), у потрази за погоднијим, колоритнијим изразом (*што* → *шчо*), али ни оне нису лексички беспрекорне. Међутим, и такви језички избори прихватљиви су у драмском тексту, будући да су у служби психосемантичке концепције карактера. Стога је понегде било теже растумачити изворну реч (Трајко, на пример, изговара *унак*, а мисли се на *јунац*). Брзаку долнополошки/тетовски дијалекат (примесе турцизама, утицај бугарског језика) није био близак па се понегде двоумио који облик да употреби (*џевизавла* → *џавизавла*, *чукур* → *чучур*). Само је за поједине локализме у придодатим угластим заградама дао своје тумачење, што је такође пописано у варијантама (*чучур* → *чесма*, *сукманов* → *вунена хаљина*, *опашката* → *шлеп*) и наведено у *Речнику мање познатих речи*.

Посебан задатак представљала је реконструкција последње две странице будући да је угао листа истрзан. Зато сам се ослонио на препис (такође на појединим местима оштећен) Бране Цветковића. И ту треба задржати извесну опрезност, јер је Брана за свој *Орфеум* (премијера 7. 4. 1901.) штриховао ову комедију (избацио знатан део експозиције), а потом и поједине реплике у другом делу радње. На неким местима, на основу контекста, могло се лакше доћи до решења (*право да вам -ажем*). Како је Б. Цветковић користио Брзаков рукопис за своју адаптацију, понегде је уносио измене, допуне графитном оловком. Тако је Мићи-

ној реплици: *А што си тако сетан, невесео као да си акционар Српске банке*, додата на десној маргини графитном оловком једна реченица (*Сад се више не* ххх). Штриховање знатног дела експозиције Брана је обележио закључно са Мићином репликом (*Сасвим! - Ево, у што хоћеш, ако не буде тако као што ти рекох*), написавши на левој маргини графитном оловком: *Не иде*. С обзиром да је *Колера* изведена у Бранином *Орфеуму* за време Брзаковог живота, није било могуће скраћивање, дописивање текста обавити без ауторове дозволе (пасивна ауторизација извођењем). Ипак, за успостављање основног текста комедије, узет је у разматрање само Брзаков ауторски рад, јер је *Колера* имала у тој редакцији праизведбу у Народном позоришту 1883. године. Да ли би Брзак у евентуално штампаној редакцији усвојио сва или поједина драматуршко стилска решења, може се само нагађати. Стога у попису варијаната није побројано тих неколико Браниних интервенција.

ПРАВОПИС

Правописно осавремењивање не задире у фонетски склоп речи изворника, језика и стила[1], већ само уређује одступања од савременог правописа. Брзак је добро познавао граматичку норму, па се претежно издвајају разлике у односу на савремени правопис, и то у обележавању зависних реченица, негације, спојеног и растављеног писања прилога, предлошких спојева, затим и недоследног обележавања вокатива и апострофом испуштених гласова.

Сходно правописној традицији 19. века и Брзак је доследно употребљавао запету испред везника *да* у зависним реченицама. Вокатив и модалне речи, понегде није одвајао запетом (*дакле*). Измене се тичу интерпункције, која није у складу са савременом нормом. Реч је најпре о обележавању зависних реченица запетама и испуштених гласова апострофима *(оће, изести*). Приређивачке интервенције обухватају и обележавање негације (*некажу*), писање глаголских облика (*не ћемо*, *загрлије*), поштовање правила о спојеном и одвојеном писању прилошких речи, предлога, речци, везника и ономатопеја (*по кад кад*, *у колико*, *одједан-пут*, *догод*, *са свим*, *самном, у осталом*, *и ако, Ха! Ха! Ха!*), затим једначења сугласника (*одпочети*) и сажимања вокала (*зоорли*), а на једном месту и писања великог почетног слова заједничке именице *доктор*. Прилог „овамо" редовно је писан *амо*, што је овде обележено апострофом. Недоследно је писање великог почетног слова именице Бог, исто тако и облика именице *ћир* (на неким местима: кир), што је такође исправљено. Будући да је назив *ћир* (газда, господин) у овом случају део имена лика (тако га схвата Брзак), остављено је велико почетно слово на почетку сваке реплике и у дидаскалијама. Упитник је стављен на крају једне реченице јер је њена семантика недвосмислена (*А што си тако сетан, невесео као да си акционар Српске банке*). Такође је додат знак питања узвичнику у упитној реченици (*Милка: Зар бих због ја била жена тога, тога, уф, тога простака Саве!*). Пазузу у говору ликова, такође и прекидање саговорника обележавао је низом тачака (обично пет до шест), а ређе је застајкивање у говору ликова означио цртама (*Ја - ја - па шта*), што је усаглашено са правописном нормом. Црту је користио и као апозицијски знак између две целовите реченице. Црта је задржана у случајевима кад има семантичко интонациону вредност (прекид говора, посебно истицање речи, синтагме). Преламање речи на крају реда доследно је обележавао запетом, па је и то нормирано. У већини случајева текст дидаскалија не почиње великим словом а реченица је стављена између две усправне заграде са двотачкама, и ту се морало интервенисати (текст у загради без двотачки у складу са правописном нормом). Исправљена је само једна нехотична Брзакова грешка у писању, односно додат је испуштен глас на крају речи и обележено сиглом у основном тексту (глупак‹а›).

[1] Специфично је писање именице Калемегдан (*Калијмегдан*). Слично је и са другим стилским одликама говора ликова, што се нипошто не сме исправљати.

ВАРИЈАНТЕ

ПОЈАВА ПРВА, стр. 8

Јован (*Долази /тужан и/*[2] *замишљен, иде полако па опет застане*.) (...)

(...) А она је због своје благости и доброте лепшу срећу заслужила. Сирота, сирота, моја Милчице! (*Уздише и полази даље Улицом /жалостивом/*[3]).

ПОЈАВА ДРУГА

Мића, стр. 8

Хвала /Богу/[4], добро? А откуд ти, вере ти? (...)

Јован, стр. 8

Од мојих [болесника][5]. (...)

Мића, стр. 8

Тако млад, леп, паметан, /независтан/[6], па још [лекар][7] /коме је цео свет отворен/[8] и при свем том бити несрећан - опрости, али то баш никако не разумем! (...)

Јован, стр. 8

(*Нестрпљиво*.) Та остави ме већ једном! Ти друго ништа и не знаш, до само да тераш комедију. Забрбљао си ту [као][9] каква пиљарица! (...)

Мића, стр. 9

(...) Да је у твојој љубави Statust quo, /онда ти не би био тако скандалозно жалостан и/[10] ја не бих тражио да ми се исповедаш, јер нисам радознао, иако бих, можда, као твој пријатељ, имао права на ту исповест (...)

Мића, стр. 9

(...) Уосталом, не бој се да ће нас Милка видети с прозора, јер [није код куће. Ја сам је срео у Кнез Михајловој улици.][11]... Ми овде [][12] изгледамо као два човека, који се нешто врло озбиљно разговарају. (...)

Јован, стр. 9

Наравно, стара песма, или боље рећи: леп изговор да се просилац онако на фини начин одбије. /Милка ми је толико пута говорила: да њезин отац јако мрзи на докторе, називајући их шинтерима, па можда ме је и због тога одбио/[13] - Е, али су се сада ситуације измениле. Милка је одједанпут остарила, и отац је сада удаје за једнога сома, за једнога [][14] [као ноћ глупога][15] ћифту из унутрашњости.

Јован, стр. 10

(*Уздишући*.) Она сиротица хоће да пресвисне од туге и јада. Није шала, онако нежна и паметна девојка, /а поред тога права кућаница/[16], па да пође за једног [][17] медведа, који ће је за годину дана живу из'ести. Е, али знаш, тај је [нови][18] младожења муштерија Милкиног оца, има пара, има имања, а господар Петровић, опет, стара џимрија, рачуна да ће његов 'удни капитал, после његове смрти, доћи у сигурне руке, да се неће расточити на којекакве луксузе и беспослице, па му није ни стало до среће његовог јединог детета, само кад је капитал сигуран /иако воли своје дете као очи у глави/[19]. (...)

Јован, стр. 10

(...) Вечерас је, /шта више/[20], прстен Милкин.(...)

Мића, стр. 10

(...) Уф! Ова проклета ћупа ништа паметно да измисли! (*Лупа се по* [*глави*].[21])

[2] *Уметнуто изнад*.

[3] *Уметнуто изнад*.

[4] *Уметнуто изнад*.

[5] [из канцеларије] *Дописано изнад*.

[6] *Уметнуто изнад*.

[7] [писар] *Дописано изнад*.

[8] [прве класе са 168 динара и 40 пара месечне плате] *Дописано изнад, између прецртаних редова реченице*.

[9] [како] *Дописано, преправљено преко речи*.

[10] *Уметнуто, на левој маргини*.

[11] [сам је ја видео у Кнез... где пазари нешто по дућанима.] *Дописано испред прецртаних делова реченице*.

[12] [мислим] *Прецртано*.

[13] *Уметнуто, на десној маргини*.

[14] [грознога] *Прецртано*.

[15] *Дописано на левој маргини*.

[16] *Уметнуто изнад*.

[17] [ххх]

[18] [њезин] *Дописано изнад*.

[19] *Уметнуто, на десној маргини*.

[20] *Уметнуто изнад у углу листа*.

[21] [главу] *Дописано. Преправљен облик*.

Мића, стр. 10

(*Увређено /и пребацујући/*[22].) Ти си пакостан, докторе!

Јован, стр. 10

Е, мој Мићо, не дао ти Бог да си /сада/[23] у мојој кожи! (*Мића уздише*.) А сад, [пусти ме да идем][24], молим те!

Јован, стр. 11

(...) Једном кирајџији, који у Милкиној кући седи, болују деца од [шарлаха][25], па је јутрос полиција обесила ту таблу.

Мића, стр. 11

Ама баш [][26] глуп?

Мића, стр. 11

(...) Ходи да се пољубимо овде на [улици][27] пред целим светом.

Мића, стр. 11

(...) Знаш да /згодна/[28] прилика може много што-шта да учини. (...)

Мића, стр. 12

(...) Али (*Лупи се по устима*.) ћути, Мићо, да те не чују даме, јер [][29] иначе: биће рата чак до магистрата! (*Осврће се*.) Но, ови ми нешто дуго диване! Ако [их][30] види онај стари филистар, онда пропаде све! (...)

Мића, стр. 12

(*Значајно*.) Нитко/же/[31] без грјеха, такмо један Бог!

ЧЕТВРТА ПОЈАВА

Милка, стр. 12

(...) Зар бих због ја била жена тога, тога, уф, тога простака Саве?! /Само сам два-три ред с њиме разговарала, па ми се још гади./[32] (...) Деца му помреше, ја једина остадох, [те][33] сад се све боји да њега што не снађе, па где ћу ја онда јадница сама, само'рана! (...)

ПЕТА ПОЈАВА

Петровић, стр. 13

(...) Сад ће доћи зет /Сава/[34] са својим кумом Матом. Звао сам и кум Трајка. Знаш, он те је крстио, па је у реду да [][35] буде при испиту. И г. попа ће доћи. /Они ће сви код нас вечерати./[36] (...) Е, да је моја покојна [Јеца][37] жива (...)

ШЕСТА ПОЈАВА

Петровић, стр. 13

(...) Знаш, куме, много су ми деца умирала, па ми рекоше да променим кума, [па][38] да окумим првога кога на сокаку сретнем (...)

Ћир Трајко, стр. 13

(...) Помлого [сум][39] ти ја батлија човек. Ама де-де! [Сег][40] сум остареа, па не идет тако кол'ко от дандавар! Кад сум био [унак][41] бех младићот еден па еден! (...)

Ћир Трајко, стр. 13

(*Смеје се*.) Ехе-хе-хе! [Шчо][42] да баталим? Сег ми је /мене/[43] еписи бир! (...) При нама на вилает, при мога татка беше све [шчо][44] ти срце [сака][45]. Сирење у подрум, париње у џеп а пилежот све се врцкат по двориште, а ја сербезлија, па ми беше дибидуз тука. (...) У

[22] *Уметнуто изнад*.

[23] *Уметнуто, на левој маргини, без коректорског знака*.

[24] [хајдемо] *Дописано изнад*.

[25] [гушобоље] *Дописано изнад*.

[26] [баш] *Прецртано*.

[27] [сокаку] *Дописано изнад*.

[28] *Уметнуто изнад*.

[29] [ће бити] *Прецртано*.

[30] [је] *Дописано изнад*.

[31] *Уметнуто изнад плавом бојицом*.

[32] *Уметнуто, на десној маргини*.

[33] [па] *Дописано изнад*.

[34] *Уметнуто изнад*.

[35] [га зовем а има] *Прецртано*.

[36] *Уметнуто, на левој маргини*.

[37] [Јела] *Дописано преко речи*.

[38] [и то] *Дописано изнад*.

[39] [сам] *Преправљен вокал* а.

[40] [Сад] *Дописано изнад*.

[41] [шуленце] *Дописано у продужетку, на левој маргини. На левој маргини коментар Д.Б.* [момак за женидбу]

[42] [Што] *Преправљен сугласник* т.

[43] *Уметнуто изнад*.

[44] [што] *Преправљен сугласник* т.

[45] [иште] *Дописано изнад*.

ћемерот се буткају бешлуци као [џевизавла][46], [сакам][47] да биднем арч-пара, ама јок! Немат меана, немат тија балови, /тија жу-жу-фру-бу/[48], тија комендија, ич немат. А девојчиње? /(*Звизне.*)/[49] Мâни! Кад одат на /чучур/[50] []51 да носат вода, оне одат како тичиње, ич немат овај [шејтанлак][52] што га викат мода. Еден сукманов[53] али брез опашката[54], едно либаде и више нишчо! Млого је убаво при нама! Е-хе-хе-хе!

Ћир Трајко, стр. 14

Како морат? Јок, бога ми! Живим како ми се мене [сака][55]. (...) Блгари тражат њино, Грчиње њино, Швабат њино, /Инђилиз њино/[56], а мија сме тука []57 ки при богу дип голанферија. Море ће да бидне ‘една велика комендија /(*Звизне.*)/[58], ама ак! А Москов? /(*Звизне.*)/[59] Леле, бре! []60 Ће да викнет: „Овам‘ бре ви ја, пезевенци! Па /овам‘, жене киселе/[61]!” Ће не []62 потепа ки мачке! Знам ја това работа.

Ћир Трајко, стр. 14

(...) [Сака][63] свет да му мукте правам квартирот. (...) А мајстори? /(*Звизне.*)/[64] (...) Јок! Не идет ципела на [та нога][65]. (...)

Ћир Трајко, стр. 14

(...) (*Анастасији*[66].) Мајка Тасо! Пази на мене ме.

ПОЈАВА СЕДМА

Сава, стр. 15

Добро вече! Јесте ли ради, /то јест/[67], гостију?

Сава, стр. 15

(*Петровићу.*) Па како сте још, на прилику? /(*Извади велику шарену мараму и отреса место где ће да седне. За цело време ове сцене Сава је врло немиран.*)/[68]

Сава, стр. 15

Па, тасте, јесте ли ви, на прилику, све приправили, што се, то јест, на [пример][69], односи на наш посао? (...)

Ћир Трајко, стр. 15

(...) Ама, што сум градио [еден][70] зијафет, еден џумбус и калабалук, еште се по денеске причуват по Тетова. (...)

Сава, стр. 15

Тако је, [богами][71]. Због, што се тиче, на прилику, кад је човек стар, што кажу, треба да је на свашта готов []72. (...) Баш сам лепо видео [спрам][73] фењера ону жуту, на прилику, таблу /код врата/[74] и прочитао: „Овде влада заразна болест”. /Знаш, онај господин што је, то јест, данас, на прилику, с нама разговарао, право је казао./[75] Мора бити овде некога ђавола у кући, на прилику.

Сава, стр. 16

(*Петровићу.*) ‘Оди, тасте, да те нешто, на прилику, запитам. (*Одлази с Петровићем на страну. Овај хоће да га* []76 *у‘вати за руку, али Сава уклања се.*) (...)

[46] [џавизавла] *Преправљено плавим пенкалом.*
[47] [иштем✳] *Дописано изнад.*
[48] *Уметнуто, на левој маргини.*
[49] *Уметнуто изнад графитном оловком.*
[50] [чукур] *Дописано изнад.*
[51] [чесма] *Коментар у дидаскалији Д. Б.*
[52] .[шејтанлак].
[53] [(вунена хаљина)] *Коментар у дидаскалији Д. Б.*
[54] [(шлеп)] *Коментар у дидаскалији Д. Б.*
[55] [ме иште] *Дописано изнад плавим пенкалом.*
[56] *Уметнуто, на десној маргини.*
[57] [како✳]
[58] *Уметнуто изнад.*
[59] *Уметнуто изнад графитном оловком.*
[60] [ће да не потепа ки мачке] *Прецртано.*
[61] *Уменуто, на левој маргини.*
[62] [дат] *Дописано изнад, па прецртано.*
[63] [Иште] *Дописано у продужетку, на десној маргини.*
[64] *Уметнуто изнад графитном оловком.*
[65] [ову нога] *Дописано изнад.*
[66] [Мил] *Преправљено преко почетних слова.*
[67] *Уметнуто изнад.*
[68] *Уметнуто, на левој маргини.*
[69] [на прилику] *Дописано изнад.*
[70] [едан] *Дописано преко облика речи.*
[71] [на прилику] *Дописано изнад.*
[72] [на прилику] *Прецртано.*
[73] [справ]
[74] *Уметнуто, на левој маргини.*
[75] *Уметнуто, на левој маргини.*
[76] [повед-✳] *Прецртано.*

Сава, стр. 16

(...) Ја што [т][77]и кажем, тако ће бити, на прилику.

[Петровић][78], стр. 16

(...) Овај, какав је, може /још/[79] комедију направити. (...)

Сава, стр. 16

(...) Ја чисто осећам како сам се, /то јест/[80], сав о'ладио, на прилику! Е-е, не превари ти! Читао сам ја то, на прилику, /читао/[81]. (...) Море, ја сваки дан читам, на прилику, новине. /Богами, новине-е/[82]

(*За време целог овог разговора Мата разговара с Ћир Трајком, /а/*[83] *Анастасија спрема с Милком послужење и сипа ракију у* [*чаше*][84].)

Милка, стр. 16

(...) И ја да се за так'ог глупак‹а›[85] удам? Никада! (...)

Сава, стр. 17

(*Који се је, /кукајући/*[86] *и јуреће по соби, претурио преко једне столице, диже се, па излети напоље*.)

Петровић, стр. 17

(*Притрча Милки*.) Упомоћ! Упомоћ! (*Поче да јури по соби, али кад виде да никога нема, он у највећем очајању /и јечајући/*[87] *паде поред Милке на диван*.)

Мића, стр. 17

(...) Аха, мој је рецепт исувише учинио! (*Притрча Петровићу, па га /поче/*[88] *дизати са дивана*.)

Милка, стр. 17

[][89] Ох, тата! Слатки тата! Како ти је?

Јован, стр. 17

([*Рукује се*][90].) Случајно сам [ишао][91] овом улицом са мојим пријатељем, кад /одједном/[92] чух ларму и вику из ваше куће, те тако дотрчах [][93] ,амо.

Петровић, стр. 17

(*Зловољно*.) Ох, ман'те се, [господине докторе][94]. (...)

Петровић, стр. 17

Знам шта хоћете, г. докторе. Мени је све познато. Па баш рад тога и хтедох да час пре удомим ‹✳моју›[95] Мицу. Јер, право да вам ‹✳кажем›[96], некако ми ви нисте ‹✳ни најмање›[97] били у вољи. Али ‹сад се›[98] лист окренуо. Ево ти, ‹драги докторе›[99], мога јединчета, па будите срећни и весели. (*Сви се троје загрле*.)

Петровић, стр. 18

А сад хајд'мо за сто. Вечера је спремљена за [мога][100] зета и свате.

[77] *Преко почетног слова* к.
[78] [Мат] *Дописано преко почетних слова.*
[79] *Уметнуто изнад.*
[80] *Уметнуто изнад.*
[81] *Уметнуто изнад.*
[82] *Уметнуто изнад.*
[83] *Уметнуто изнад.*
[84] [шољ] *Дописано преко почетних слова.*
[85] ‹а› *А.П.*
[86] [препао] *Дописано изнад.*
[87] *Уметнуто изнад.*
[88] *Уметнуто изнад.*
[89] [претрчи] *Прецртано.*
[90] [рукујући] *Дописано преко облика речи.*
[91] [прошао] *Дописано изнад.*
[92] *Уметнуто изнад.*
[93] [у собу] *Прецртано. Дописано у продужетку.*
[94] *Оштећен доњи угао листа. Реконструисано према: Б.Ц.*
[95] ‹-ој› *Б.Ц.*
[96] ‹-жем› *Б.Ц.*
[97] ‹-ајмање› *Б.Ц.*
[98] *Према: Б.Ц.*
[99] ‹-торе› *Б.Ц.*
[100] [онога] *Дописано преко облика речи*

Александар Пејчић

СКРАЈНУТИ КОМЕДИОГРАФ: ДРАГОМИР БРЗАК

Штури и неретко непроверени, непрецизни подаци о животу и раду драмског писца, песника, приповедача, поштанског службеника и члана Београдског певачког друштва Драгомира Брзака и данас подстичу на истраживање биографије и заоставштине овог интригантног српског културног посленика. У *Лексикону писаца Југославије* и *Српском биографском речнику*, као и у театролошким библиографијама и некролозима наилази се на различите, нетачне, податке о датуму и години рођења Драгомира Брзака. Међутим, према Протоколу рођених Саборне цркве Драгомир Брзак рођен је 22. фебруара 1852. године, а крштен два дана касније, добивши име Драгомир по куму Драгомиру Рајовићу, сину знаменитог државника и председника владе Цветка Рајовића (1793-1873). Преминуо је у Београду 4. марта 1904.

Савременици су истицали његову дружељубивост, духовитост, као и склоност боемији. Не само Сремац у свом некрологу, већ и други, углавном непотписани, аутори некролога сагласни су да су изгубили правог представника старих Београђана. Чак је и Јован Скерлић, који није ценио Брзаков рад[1], у студији о Сремцу и његовом односу према београдској средини, признао да је Брзак припадао реду отменог, проређеног београдског друштва (1964: 293). Неразумевање савременика и брзо заборављање након смрти испровоцирало је Сремца да се својим чланком јави у *Правди* поводом шестомесечног помена. Док Нушић помало у шаљивом тону описује Брзакову појаву (2006: 159), Сремац то чини из дубоког поштовања: „Ко се не сећа оне личне и лепе фигуре, вазда укусно и отмено одевене, како корача достојанствено улицом!" (Сремац, 1904: 4). Нарочито у благонаклоном односу краља Александра Обреновића треба тражити узроке свесног заборављања, занемаривања Драгомира Брзака и његовог књижевног дела после мајског преврата, и у деценијама након смрти 1904. године. Следећи свог деду и оца, као присталица и поштовалац династије Обреновић, имао је неприлика у јавном животу, те је често био жртва сплетки, оговарања, али и предмет књижевних

[1] У својој *Историји нове српске књижевности* наводи га узгред, као коаутора *Ђида* и *Ивкове славе*.

полемика (омаловажавања, оспоравања, оптужбе за плагијат). Посебно је иритирао противнике Обреновића својим пригодним патриотским песмама.

За живота је веома уважаван као песник, најпре захваљујући пригодној лирици, химнама и родољубивој поезији, али се касније посебно издвојило његово приповедачко дело (*У комисији*). Брзаков рад на драми дели се на оригиналне драме, преводе и обраде туђих тема, такође и на коауторски рад са Милошем Цветићем, Јанком Веселиновићем и Стеваном Сремцем. Свакако најпозантија Брзакова драма *Ђидо*, у коауторству са Јанком Веселиновићем, постала је образац сеоских драма са певањем.

У позоришни живот ушао је најпре као један од чланова оркестра кад је отворена зграда Народног позоришта (1869). Тек потом се јавља као драмски писац. Са тада већ славним глумцем Милошем Цветићем написао је 1879. године алегорију у три чина *Три светла дана*. Сигурно да је и дружење са Милованом Глишићем, тадашњим драматургом Народног позоришта, утицало на Цветићев избор. Глишић је и потом протежирао већину Брзакових драма. Од 1884. године имао је склопљен договор са управником Шапчанином да у најкраћем року напише и/или преведе комад који му буде поручила управа позоришта. Од осамдесетих година посвећује се драмској књижевности и пише комедије, које се редом изводе у Народном позоришту: *Мика практикант* (1883), *Колера* (1883), *Паланачке новине* (1884), *Мило за драго* (1891), *Ђидо* (1892) у сарадњи са Веселиновићем, *Апотеоза Јовану Стерији Поповићу* (1898), *Олуја* (1899) и *Кроз зид* (1900). Са Сремцем је драматизовао *Ивкову славу* (1901), која није наишла на очекивани пријем, за разлику од гласовите комедије из народног живота *Ђидо*. Неизведена је остала драма *Жртва* (1896), коју је послао на конкурс Матице српске 1897. године.

Најзанимљивија је судбина његовог драмског стваралаштва, које је на различите начине оспоравано од дела критике, док је било и оних који су објективније вредновали његове комедије. Главни сукоб између критике и Брзака настао је због питања ауторства. Иако није крио да се у одређеним случајевима служио туђим темама, страним изворима, осуде нису јењавале. Међутим, у *Виделу* се раније појавила и једна прилично афирмативна критика коју је потписао тада утицајни критичар Тодор Стефановић Виловски. Извештавајући о успешној премијери комедије *Мика практикант*, Виловски пише да је реч о „оригиналном комаду" насталом „по туђој теми". Избегавајући неосновану расправу о питању ауторства, Виловски, иако уочава извесне драматуршке слабости, очекује да Брзак буде достојни наследник Косте Трифковића (Виловски, 1883: 58). Касније и Павле Поповић подсећа управе позоришта у Београду и Новом Саду на уметничку вредност комедија *Мило за драго*, *Паланачке новине*, *Мика практикант* и *Колера*, које би се морале поново наћи на репертоару (*Позориште*, 1899: 19). Веома похвално о Брзаковим драмама писао је и Боривоје Стојковић у својој *Историји српског позоришта*, оцењујући да Брзакове комедије „не заостају у већој мери ни по садржају, ни по вредности, од малих Трифковићевих шала" (1978: 367). Такође и Стојковић указује да је Брзак био „извесна жртва немара и брзоплетости књижевне критике" (1978: 367).

У годинама након смрти, током 20. века, на репертоару националног, али и путујућих позоришта одржала се само комедија *Ђидо*, која је штампана у различитим издањима. Други књижевни рад Драгомира Брзака (драме, приповетке, поезија) занемарен је, скрајнут и заборављен.

КОМИЧКИ ПРЕСЕК БЕОГРАДСКОГ ЖИВОТА (КОЛЕРА)

У комедији Брзак следи Трифковићеву поетику у жанровском профилисању (комедија ситуације), латентној сатири у концепцији карактера, избору ситуација неспоразума, априорног закључивања, реалистичкој конструкцији ситуационих односа, у тематици свакодневног (београдског) живота (безазлени неспоразуми, откривања наличја морала). Нарочито то важи за комедију *Мика практикант*, али *Колера* поред тога доноси и новине кад је реч о концепцији ликова, ситуационог развоја и заплета.

Једночинка *Колера* изведена је у Народном позоришту шест месеци након премијере прве његове

једночинке *Мика практикант* (1883). Отуда, с обзиром на време настанка, не чуди што деле основни формални облик, односно поделу на два простора радње; у *Колери* је то улица и Петровићева кућа/соба. Реч је о драматуршкој новини у српској драмској књижевности, јер промена простора сигнализира и оделитост радње и ширу драмску причу (као грађу/фабулу). Брзак је таквом концепцијом желео да уклони ограничења која намеће структура једночинке настале на принципу тзв. јединства места, радње, времена, такође да театрализује београдски живот из различитих ситуационих позиција, и, не мање важно, да појача комички утицај скривене радње (припрема подвале). Друга новина тиче се управо комедиографске обраде савременог београдског живота. Шареноликост градског света у сталном развоју, театрализована је различитим културолошким профилима и географским пореклом ликова. Пресек традиционалног и савременог (модерно је преширок појам) погледа на живот, семантизован је и на плану типичних односа, мотива, устаљених комичких типова, што је саображено референтним карактерима, текућем животу (јаз међу генерацијама, културне разлике, модернизација).

Регистар традиционалних комедиографских мотива и типичних комичких ликова, Брзак користи да театрализује културолошки сложен савремени београдски живот (динамична позиција дошљака), а надасве да актуализује, у духу реалистичке поетике, неминовност промена, напретка, у светлу науке (признавање вредности образованим људима). Трговац Петровић, иако живи у модернијем културном миљеу, није ослобођен предрасуда, поготово оних везаних за образовање (докторе назива шинтерима). Театрализује се раскорак између овештали традиционалних схватања и наступања преломног модерног доба, што је посебно нијансирано у разговору Петровића и ћир Трајка (један званично признаје ново време, потребу за прилагођавањем савременом тренутку, а други одбија и да мисли о томе, саобразно својој провинцијалној свести). Ради се о прилично удаљеним културолошким профилима младих и старих, Београђана и провинцијалаца где је, као у случају кумова из Тетова, јасно одређено о чему се говори и како се понаша у јавности, нарочито приликом прошевине. Тако за Анастасију, ћир Трајкову супругу, чак и шаљиво уопштено приповедање о младићким данима, јесте велика срамота. Брзак је, иначе, и први у српској драмској књижевности искористио јужни дијалекат за хумористичку концепцију лика, рачунајући на комички ефекат језичког варијетета. Међутим, кумови ћир Трајко и Анастасија нису ту само због вербалног хумора, већ да употпуне слику београдског живота, традиционалних схватања и позицију дошљака у сусрету са неминовним друштвеним и културолошким преображајима. Нарочито је тај комички раскорак сценски означен преко описа гардеробе просиоца Саве и његовог кума Мате (испод капута везен јелек, турске панталоне и ципеле).

Док је у једночинки *Мика практикант* за основну заплета употребио ситуацију забуне, овде је то ситуација подвале, којом се разрешава проблемски однос. Драмска прича узета је из класичне комедиографске залихе: заљубљени млади пар (Јован и Милка), помирен са одлуком/намером родитеља (отац Петровић) очајава, не покушавајући да измени ситуацију (уговорен брак), зато се јавља агилни помоћник, пријатељ (Мића), који води радњу у позитивном смеру, јер очев избор младожење (Сава Мариновић) мрзак је кћери (глуп, није прилика за девојку), а брак се отворено уговара из обостраног рачуна (младожења - отац). Добро осмишљена подвала омогућава уклањање ривала и очеву самоспознају. Семантика заплета зато недвосмислено упућује на ритуални контекст (ритуални заплет): искључивање представника превазиђеног схватања живота (није случајно што се негативно означени ликови баве трговином), довођење лика објекта театрализације до самоспознаје (отац) и, очекивана, победа младог пара. Ручак који је спремљен и на који се позива нови/прави зет у расплету, такође се ослања на комедиографску традицију (римска комедија).

Ситуација подвале драматуршки је конструисана најпре сценографском дидаскалијом - натписом о заразној болести, потом карактеролошки (младожења је глуп и страшљив). Мића, запазивши упозо-

рење на кући да ту влада заразна болест (полиција окачила таблу јер деца болују од шарлаха), досети се да искористи околност и згодном приликом заплаши Саву пре уласка код Петровића (експозициони први део радње). Почетни успех подвале добро је решен пантомимичном дидаскалијом (чим се Сава појави на сцени, брише столицу где ће сести). Заслепљен страхом од болести, жели да се одмах обави веридба, непосредно откривајући/означавајући своје трговачко схватање склапања брака (посао). Уједно је подвалом о колери актуализован проблем тадашњег Београда где заразне болести нису биле реткост услед слабих хигијенских услова. Глума је следећи важан чинилац конструкције подвале. Након што се у референцијалној реплици сазна да је Сава дошао наплашен (скривена радња; Мића слагао о болести, разговор са својим кумом Матом), нарочито кад одведе у страну Петровића инсистирајући да се веридба обави и без свештеника, Милка почиње са улогом (вриска, запомагање, падање у несвест). Успех конструкције подвале вешто је обезбеђен и кашњењем попа, који испит/веридбу треба да потврди, те се и на тај начин осигурава комичка напетост. Одређен вишак знања, односно делимична антиципација (Мића само назначи Јовану да је дошао на идеју инспирисан упозоравајућим натписом о болести), обезбеђује повољнију позицију читалаца/гледалаца, чиме се подиже основна комичка напетост у правцу театрализације развоја заплета (како ће доћи до разрешења проблемске ситуације).

Стабилна конструкција заплета *Колере* дугује реалистички мотивисаном монтажном поступку (подвала), техници комичке антиципације, такође и различитим позицијама театрализације (Јованова, Мићина, Милкина, Петровићева, Трајкова и Савина перспектива). Брзак успева да пажљиво развије драмску причу, али извесни проблеми настају у аранжману ситуационог развоја, те потеже за епским, уводним монолозима или техником говора *за себе*, која открива намере, мисли лика. Међутим, значајна је још једна драматуршка новина коју доноси *Колера*. Да би се представио исечак из београдског живота, Брзак је употребио више ситуација стања а не збивања, како се очекује од комедије. Ситуације *стања* наметнуо је и начин театрализације, односно мењање позиције театрализације од Јована (пасиван лик), ка Мићи (активан лик) који води заплет, ка Петровићу и ћир Трајку. Околишни говор кума ћир Трајка у складу је са патријархалном обичајном нормом приликом важних породичних окупљања (анегдотско приповедање о момковању у Тетову, затим о политици, градњи станова), од чега одступа Петровић, стално усмеравајући разговор на оно због чега су се и окупили (просидба). Потом се развој заплета поставља у ситуациону позицију Петровића и младожење Саве, чиме се прелази на ситуације *збивања* (инсистирање да се веридба обави и без свештеника, бојазан од заразе). У својој адаптацији Брана Цветковић је прилично штриховао експозицију (прегањање Јована и Миће о узроку докторовог нерасположења), као и делимично други део радње. Учинио је то управо да нагласи ситуације збивања, да истакне водвиљску структуру, коју је Брзак са своје стране, поетички сасвим оправдано, скрајнуо. Управо Брзакова опширнија експозиција, поред карактеризације са стране Петровића (воли своју кћер, али њену срећу ипак претпоставља новцу), пружа и драгоцена сазнања о београдском животу, односно о облицима хедонистички конципираног времена, како оним старијег типа (вашар код палилулске цркве), тако и новим/савременим (салонска музика у кафанама).

Изворе комичког Брзак превасходно тражи у смештању карактера у несвакидашњу ситуацију, те су зато и језичка средства хумора строго подређена развоју радње. Нарочито је успешно конструисана ситуација априорности утемељена на комици безразложног страха кад Сава с врата тражи доказе да у кући влада колера (наслућује мирис камфора, уочава тобожњу поцрнелост на лицима, захтева да кâди Милку глоговим димом). Попут Косте Трифковића и Брзак у референцијалним и репликама контакта успева да узгредно уметне сатиричка поређења (сетан као акционар Српске банке), која су додуше ретка, али довољно упечатљива да упуте и на шири друштвени контекст. У том погледу, жанровска одредница једночинке (шала) није необична за комедиографску

традицију 19. века, чиме се желела умањити извесна претенциозност, нарочито сатиричка ангажованост (на комедију се од стране власти нарочито пазило да не пређе границе владајућег укуса и дозвољене друштвене критичности). Шала и поетички и, условно говорећи, жанровски упућује на безазленост радње, забављачки карактер дела.

Комедија *Колера*, рачунајући и друге Брзакове драме, потврђује да се пред савременим критичарима, историчарима књижевности, театролозима, појављује један писац чијем делу треба поклонити пажњу. Свакако да ова једночинка не заостаје пуно за Трифковићевим (исто се може рећи и за *Мику практиканта*), што је својевремено препознао и Б. Цветковић, врсни позоришни практичар, али и ништа слабији комедиограф, када је *Колеру* уврстио у репертоар свог *Орфеума*.

ИЗАБРАНА ЛИТЕРАТУРА

Аноним. *Двадесетпетогодишњица Драгомира Брзака*. Бранково коло, књ. 10: Сремски Карловци, 1898.

Брзак, Драгомир, *Драме I-V* (Три светла дана, Мика практикант, Мило за драго, Жртва, Олуја), Драмска баштина, Музеј позоришне уметности Србије: Београд, 2014.

Виловски, Стефановић Тодор. *Листићи из позоришта*. Видело, бр. 58: Београд, 1883.

Јовановић, Милорад. *Драгомир Брзак, Прича о једној породици у Србији 19. века*. Наш траг, бр. 4: Велика Плана, 2004.

Кашиковић, Никола Т (Сарајлија). *Драгомир Брзак, српски пјесник*. Босанска вила, бр 14-15: Сарајево, 1898.

Ковачевић, Божидар. *Драгомир Брзак*, Лексикон писаца Југославије. Нови Сад: Матица српска, 1972.

Максимовић, Горан. *Памћење и идентитет*. Ниш: Филозофски факултет, 2011.

Нушић, Бранислав. *Из полупрошлости*. Београд: Просвета, 2006.

Пејчић, Александар. *Драгомир Брзак - живот и рад*. Драгомир Брзак, Милош Цветић, *Три светла дана I*. Драмска баштина. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2014.

Поповић, Павле. *Српски комади у Народном позоришту*. Позориште, бр. 3. Нови Сад: 1899.

Протокол рођених 1851-1855. ЗЦМК. Саборна црква, Архив Београда.

Раичевић, Горана. *Драгомир Брзак*. Српски биографски речник. Нови Сад: Матица српска, 2004.

Скерлић, Јован. *Стеван Сремац – књижевна студија*. Писци и књиге III. Београд: Просвета, 1964.

Сремац, Стеван. *Драгомир Брзак*. Правда. бр. 4: Београд, 1904.

Цветковић, Сава, В. *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868-1965*. Београд: МПУС, 1966.



О ПРИРЕЂИВАЧУ

Александар Пејчић (Београд, 1976) – историчар књижевности, књижевни теоретичар. На Филолошком факултету у Београду је дипломирао, магистрирао и докторирао. Објављује у научној и књижевној периодици, као и у зборницима радова са научних скупова.

Објавио је књиге *Театрализација власти: комедије Бранислава Нушића* (Чигоја, Београд 2012) и *Заплетена игра: комедија српског реализма* (Стеријино позорје, Нови Сад 2016).

Приредио је критички/научно *Драме Драгомира Брзака I–V* (Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2014) и критички/научно комедију *Власт* Бранислава Нушића (Неопрес, Београд 2016).

Живи и ради у Београду.

Ана Тасић

ПОВРАТАК ДОМАЋОЈ ДРАМИ

62. Стеријино позорје

62. Стеријино позорје одржано је од 26. маја до 3. јуна под слоганом „Породични и други демони". Ове године је враћен првобитни концепт Позорја као фестивала најбоље домаће драме, па се тако у главном програму који је чинило девет представа, нашло чак пет праизведби домаћих драма. То је заиста посебан случај у последњим годинама Позорја, када је број домаћих праизведених комада био знатно мањи. Аутори овогодишњих праизведби, Душан Ковачевић, Стојан Срдић, Миливоје Млађеновић, Вук Бошковић, Милена Марковић, припадају различитим генерацијама. Породични односи су важна тема у свим овим текстовима и представама, што сугерише и поднаслов фестивала. При томе се може рећи да се они на значењском плану преовлађујуће уклапају у Толстојеву мисао: „Све срећне породице личе једна на другу, свака несрећна породица, несрећна је на свој начин". Породице су у њима истовремено и огледало друштва, његово метафоричко огледало.

Најновији комад Душана Ковачевића *Хипноза једне љубави* бајковита је мелодрамска гротеска која се бави проблемом одласка младих људи из земље. Радња се дешава на напуштеној планинчуги, у надреално постављеним околностима преплављујуће беде. Елементи фантастике и надреалног су и раније били саставни део Ковачевићеве драматургије, на пример у *Сабирном центру* и *Кумовима*, због чега им је *Хипноза* блиска. У њој је коренито, мада суздржаније, присутан посебан ковачевићевски дух, буфонски састојци који су постојано уткани у већину његових ликова, од Топаловића, преко Чворовића, до браће из *Генералне пробе самоубиства*. Већина актера су и овде фелерични. Ранко (Љубомир Бандовић) се гега са штаком, његова жена Соја (Аница Добра) мучи се са штапом, војном лекару Васи (Драган Петровић Пеле) је непокретан врат, а његов син Драги (Урош Јаковљевић) не може да говори. Њихови физички недостаци су комички ефектни, изво-

ри ситуационе комике, али су и изражајне метафоре болесног друштва. Фелери ликова нису само физички, већ и ментални. Ранко комуницира са вуковима завијајући и арлаучући, што подсећа на беспомоћно људско лајање у *Кумовима*, док Соја другује са совама хучући. Режија Душана Ковачевића нема амбиције стварања савременог сценског језика, напротив, она је старомодна и наивна. Упркос томе, представа *Хипноза једне љубави* Звездара театра се сасвим добро држи, превасходно захваљујући снажним глумачким изразима који надахнуто разигравају вредан текст, развијајући бајковито-гротескну атмосферу неоспорног шарма.

За драмски текст *Деца радости* Милене Марковић може се рећи да је поетско-драмска епопеја узбурканог романтичарског духа која приказује рођење, стасавање и смрт уметника, рокенрол песника. У седам сцена се приказује живот неприлагођених дечака и девојчица, потомака добростојећих, политички прилагођених родитеља. Тема њихових генерацијских сукоба одражава послератну историју нашег друштва, конфликте различитих погледа на свет, борбу конзервативизма и либерализма. Посебна вредност комада је његова набујала поетска снага, апартан стил вешто исплетене лирике и епике, суптилности и бруталности. Расплет доноси родитељско надживљавање деце, што је индикација општег друштвеног одсуства наде, симболичког тријумфа прошлости, пораза будућности. Нажалост, у представи *Деца радости* Атељеа 212, редитељка Снежана Тришић није пронашла одговарајући кључ читања ове инспиративне поетске драме, која захтева опојнију, магичнију режију. Редитељски приступ је у конфликту са суштином Миленине драме, сув је, предвидив и површан, често банално реалистичан. Зато заустављa провалу поетског надахнућа на сцени. Интерпретација овог комада захтева унутрашњи занос и зачудну, маштовиту, разиграну лирику сценских решења, а не коришћење спољашњих, илустративних средстава, што је у представи случај.

Текст представе *Ново доба* Вука Бошковића продорно је савремен. Кроз фрагментарну структуру радње и преплитање два тока догађаја на сцени се проливају ужарено актуелне теме сналажења у смутним процесима друштвених транзиција. Отвара се проблематика приватизација и ловљења у мућу, деловања недодирљивих тајкуна, манипулација политичког маркетинга, постратних траума, као и суочавања са актуелним приливима емиграната и општим хаосом у Европи. Кроз личне драме актера су изражени хорори трусних друштвених промена, немилосрдни изазови нашег времена које је сломило све системе вредности. Редитељ представе *Ново доба* Битеф театра, Дино Мустафић, ослонио се на снагу текста, његову горућу актуелност, као и на огољену моћ изражајности супериорних глумаца. То се показало као успешан приступ, представа је у целини снажна због сугестивно одиграних ситуација, и њихове бруталне савремености, са којима се гледалац лако и јако повезује. Сви глумци у представи играју по два лика. Борис Исаковић упечатљиво представља два различита, готово супротна лика по карактеру и друштвеном положају. Један је друштвени џелат, док је други трагична жртва. Мирјана Карановић такође изузетно ствара два лика. Звоцавој жени бившег професора и писца (Исаковић), она даје апсурдно комичне нијансе, на пример у сјајно упечатљивој сцени поповања супругу док жваће поморанџу. Као директорка пропалих фабрика, Карановићева спретно гради њену опасну ауторитативност, али и рањивост. Славен Дошло одлучно представља њеног колегу, надобудног и злог каријеристу, и љигаву улизицу по потреби. Снежана Богићевић је друга колегиница, понижавана жртва његове бахатости. Ермин Браво представља ангажованог новинара, борца за истину, као и прагматичног, хладног консултанта, прорачунатог саветника будућег председника.

Моје дете Стојана Срдића је савремена драма о мучним животима у ромским заједницама, фрагментарне структуре, сачињена од четрнаест призора. Писац третира важне и осетљиве теме, насиља у породици, немогућности образовања, пакла бирократије, немоћи закона у спровођењу правде. Полазећи од догађаја који се одвијају у оквирима маргиналних друштвених околности, у бедном животарењу у блату друштвеног дна, Срдић гради породичну драму уни-



Ново доба, Битеф театар

верзалног значаја. Режија Ане Ђорђевић у представи Београдског драмског позоришта, прецизна је, благо стилизована, скоро документаристички огољена. Глумци психолошки уверљиво и суптилно стварају ликове, битно обраћајући пажњу на искварену верзију српског језика, са ромским акцентом (сценски говор Љиљана Мркић Поповић). Посебно је убедљив наступ сјајне Јоване Гавриловић која игра силовану десетогодишњу девојчицу Ранку. Она доживљава изразиту трансформацију, од преплашеног детета, до самоуверене и зреле девојке, након пакла одвајања од породице, посебно од мајке Мирке коју такође изузетно игра Ивана Николић. Боркан је искрено брижан Ранкин отац (Андреј Шепетковски), теча Зуле (Владан Милић) је силоватељ кога убија грижа савести, а Мишко је Ранкина новопронађена љубав (Младен Совиљ). Јелисавета Орашанин одговарајуће хладније, дистанцираније, игра различите ликове, круте представнице безнадежног система: од шалтеруше у бироу рада, преко докторке и полицајке, до васпитачице у сиротишту. Избор да ове различите представнице државних институција игра једна глумица значењски је ефектан јер показује да су сви сегменти друштва исти, дисфункционални.

Драмски текст *Маестро* Миливоја Млађеновића бави се ликом и делом сомборског сликара Милана Коњовића, али не у конвенционалној биографској форми. Структура текста је фрагментарна, сачињена од слика које експресионистички приказују неконвенционалан живот уметника, у борби са малограђанштином, оковима средине, али и брачног живота. Важна тема текста и представе је и страх од смрти, као и утицај националне припадности на перцепцију уметниковог рада. Представа редитеља Милана Нешковића размаштава и појачава снолики, експресионистички слој значења комада. Сценска игра је неоспорно маштовита, али је представа у целини више формално него значењски изазовна због општости тема којима се бави, недовољно интригантно постављеним, непродубљеним. У контексту тематских

оквира фестивала, породичних и других демона, проблематизовани су и Коњовићеви (Саша Торлаковић) брачни немири, кроз однос са супругом Емом (Мања Пековић) која му је значила цео свет, али не довољно да јој буде потпуно веран.

У главном програму 62. Позорја је поред ових пет праизведби српских савремених драма било и четири представе настале према нашим класичним драмским или прозним текстовима. Кишову *Електру* (1968), написану према Еурипидовој трагедији, редитељка Ива Милошевић у представи Народног позоришта у Београду, поставила је у универзалном обличју, не посежући за њеним директнијим идејним осавремењивањем. Дизајн сцене и костима је сведен, елегантан. Простор је обликован од дрвета, као падина, на чијем је дну са десне стране издубљен базен (сценограф Горчин Стојановић, костимограф Борис Чакширан). Ритам игре је спор, церемонијалан, а атмосферу кључно одређује присуство хора, четири бела, окамењена лица, налик тужним Пјероима, деци симболичког значења (Мина Николић, Бојана Ђурашковић, Јоаким Тасић, Драган Секулић). Поред учешћа хора, напету атмосферу кошмара такође сугестивно гради сведена музика композитора Владимира Пејковића који је на гитари уживо изводи. Наступ Душанке Стојановић Глид као Клитемнестре је сценски најузбудљивији у овој представи, зато што је најпунији, веома је слојевит. Глумица је успела да нам се оправда за убиство Агамемнона. Глид успешно изражава и Клитемнестрину крхкост, повређеност издајом њеног мужа, изазивајући саосећање због Агамемнонове самоволје. У наступу Наде Шаргин као Електре има вишак осећајности која кочи израз опипљивијих људских димензија. Марко Јанкетић као Орест је умеренији и зато веродостојнији, блажи је од сестре Електре, ближи опросту, изласку из пакла злочина и осветољубља.

Представа *Ружа, увела* позоришта „Бора Станковић" из Врања настала је према тексту Јелене Мијовић који је написан на основу неколико дела Боре Станковића, али је његова база приповетка *Увела ружа* (1899). Сценски текст је постављен на мелодрамским основама. Најважније теме које покреће су изгореле чежње, трагични раскорак између личне среће и друштвених амбиција, ригидност патријархалних односа, као и похлепа за новцем и бестидна бахатост богаташа. Редитељ Милан Нешковић се одлучио за јаку стилизацију и депатетизовање Станковићевог дела, али и за укидање дијалекта. Сценски простор је ефектно утврђен као боксерски ринг, метафоричко поље борбе за опстанак. Оивичен је разнобојним сијалицама чије боје симболички означавају промене годишњих доба, животних циклуса. Публика са четири стране окружује овај ринг, док су маштовито стилизовано обучени актери на сцени и око ње. Они често седе и међу гледаоцима, што је део укупног редитељског разбијања илузије, растварања Станковићевог дела и отварања према публици (костимограф Ивана Младеновић). Глумци играју и нараторе и ликове, уплићу епску и драмску игру, повремено користећи и микрофоне, такође у функцији деконструкције, хлађења Станковићеве понекад расплинуте осећајности. Станковићева осећајност у овој представи јесте пригушена стилизацијом, али није укинута, без ње би представа била сува и непотпуна. Постојан извор суптилне осећајности је Циганкино (Тамара Стошић) певање, нарочито дирљиви стихови понављане песме „А што ћемо љубав крити". Треба посебно напоменути да је ово прво учешће Народног позоришта „Бора Станковић" на Стеријином позорју, у целој њиховој заједничкој историји. Имајући у виду герилске услове рада врањанског ансамбла, непостојање зграде театра због пожара, чекање да се нов простор отвори и међувременско играње представа у сали Дома војске, њихов труд треба нарочито издвојити.

Инспирисана делом Иве Андрића, представа *На Дрини ћуприја* редитеља Кокана Младеновића је визуелно-музичко-драмско-епски спектакл чија се радња протеже кроз неколико векова, у сликама исписујући крваву историју Босне (Српско народно позориште, кореографија Андреја Кулешевић, композитор Ирена Поповић, сценограф Марија Калабић, костимограф Татјана Радишић). Радња је у односу на роман проширена до краја двадесетог века, до 1992. године. Текст је вишејезичан, осим на српско-босанско-хрватском језику, ликови добар део текста говоре на турском, немачком, мађарском, што је праћено титловањем



Ружа увела, НП Врање

преводом. На идејном плану, Младеновић доследно спроводи критику непрестаног, безизлазног чињења зла. Босански простор је у том смислу врло изражајан, и конкретно и метафорички, јер је то средина сударених и узаврелих страсти, вулкан мултинационалних конфликата. На извођачком плану су драмски најснажнији монолози различитих ликова који имају највише андрићевског у себи. Од Луде Илинке (Марија Меденица), трагичне мајке чија су деца Стоја и Остоја уграђена у зидине моста, затим страдања лепе Фате Авдагине (Даница Грубачки), невоља Косте Баранца (Југослав Крајнов), до Лотике (Гордана Ђурђевић Димић) и Ђоркана (Радоје Чупић), локалне луде која у једној сјајно упечатљивој сцени постаје величанствено мудар. Налик Шекспировој луди која као сенка прати краља Лира, он је ту најразумнији, иако се крије иза маске блесавости.

У такмичарском програму 62. Позорја приказана је једна представа која није из Србије, *Ожалошћена породица* према Нушићевој комедији, у режији Игора Вука Торбице, а у копродукцији два словеначка позоришта, из Целја и Крања. Представа је посебно занимљива због необичног споја словеначког традиционално умеренијег стила игре, сузбијане сочности Нушићевог живописног хумора који адекватно описује српски менталитет, другачији, дивљији, распуштенији од словеначког. Игра словеначких глумаца је, дакле, донела једну елегантнију верзију Нушића, а редитељско тумачење Игора Вука Торбице у комичком смислу је базирано на слепстику, маштовито разиграном. На пример, на почетку представе, у дугачкој невербалној сцени, ситуациона комика извире из просипања пепела из урне покојника, који затим остали ликови усисавају, даље разигравајући комичке ситуације. Сценографија Бранка Хојника такође је веома маркантна, простор одређује бели, минималистички дизајн, у контрасту са неморалним понашањем ликова, али и у хармонији са сузбијенијим, пригушенијим стилом игре глумаца.

У новом, односно обновљено старом концепту Стеријиног позорја као фестивала најбољег домаћег

драмског текста, селекција Кругови има посебан значај. Она пружа могућност увида у савремену драму и позориште изван поља домаће драме, представљајући продукције из иностранства. У целини се може рећи да су овогодишњи Кругови, са приказаних пет представа из региона, обезбедили важну платформу за поређење домаће и регионалне драме и позоришта.

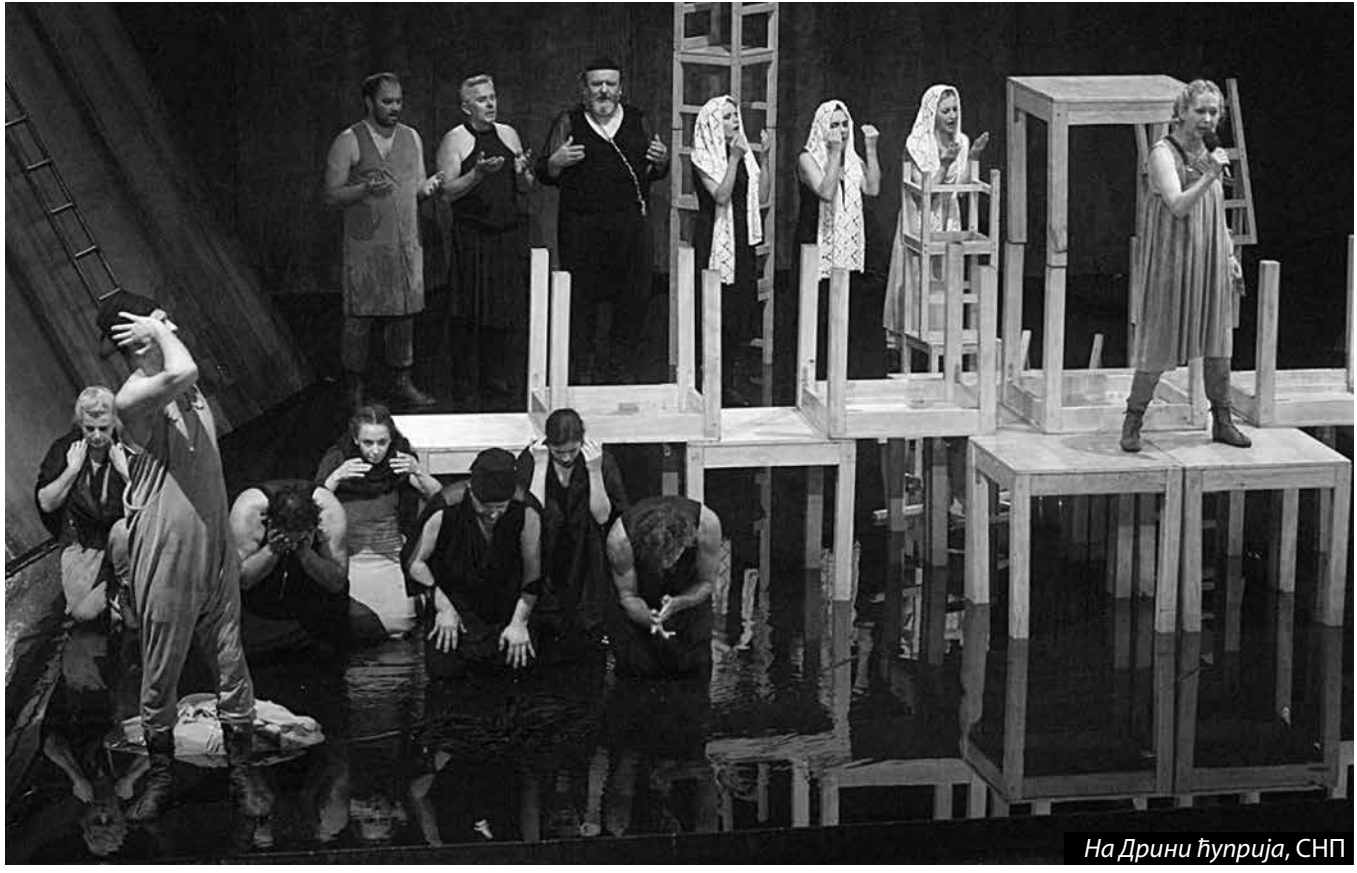
Три зиме ХНК из Загреба настале су према изузетној савременој драми Тене Штивичић. Радња се протеже на седамдесет година, кроз три паралелне приповести о различитим генерацијама породице Кос. Драма третира хрватско друштво од времена Југославије, преко њеног распада, до уласка Хрватске у Европску унију. Комад је вредан због веродостојности ликова, нарочито женских, луцидно духовитих дијалога, као и дискретно аналитичког представљања новије историје Хрватске. У редитељском читању Ивица Буљан се ослонио на снагу текста и игру глумаца, градећи монументалну епску представу. Ипак, фалило јој је компактнијег и размаштанијег редитељског језика који би представу у целини подигао на виши естетски ниво. У несагласју су бројни елементи редитељске стилизације и преовлађујуће реалистички тон игре.

Синови умиру први Народног позоришта Републике Српске из Бања Луке такође су настали према изузетном тексту савременог хрватског писца Мате Матишића. Урнебесно смешно, апсурдно, али и дубински дирљиво се приступа теми постратних траума. Наш редитељ Марко Мисирача обезбедио је сценски прецизан и течан спој елемената античке трагедије и ишчашених, пародичних ситуација блиских филмском изразу, трилерским црним комедијама.

Пародичност је стил који кључно одређује и представу *Теферич* Камерног театра 55 из Сарајева. Настала је према упечатљивој сатири о власти Дервиша Сушића чија је радња смештена у турско време. Редитељ Алеш Курт се одлучио за појачан тон игре који акцентује сатиричну снагу тема односа власти и народа, страха од власти, бахатости владара. На идејном плану је пренаглашеност игре глумаца неспорно оправдана, али би ефекат њиховог наступа драмски био снажнији да је она ипак смиренија, суптилнија.

Поред ове две представе које су настале према класичним драмским текстовима, у овогодишњим Круговима су се нашле и две радионичке, донекле документаристичке представе. Прва је *За шта бисте дали свој живот* редитеља Хариса Пашовића, копродукција East West Центра из Сарајева, Новосадског позоришта, Позоришта промена и Босанског народног позоришта из Зенице. Представа је коауторско дело Пашовића и студената из Србије и Босне. Реч је о идејно истраживачком пројекту који испитује теме друштвене слободе, значаја уметности, жртвовања, могућности револуциониарих друштвених промена, граница репресије. Драматургију представе са једне стране чини цитирање живота и дела уметника и научника који су се у историји жртвовали за добробит човечанства. У тој првој групи налазе се, између осталих, Волтер који се борио за слободу изражавања и ослобађање простора за различитост мишљења. Затим се нижу и цитати дела Лорке, Ван Гога, Артоа, Цвајга, Хане Арент, до Едварда Сноудена који се побунио против контроле у нашем хипертехнологизованом друштву. Једна од идеја водиља ових цитата је да позориште обнавља смисао живота, уметници буде народ из летаргије. Са друге стране, са њима у констрасту, мада и блиско у погледу радикалности идеја, јесте сценско бављење радикалним друштвено-политичким групама. Наводе се ужасне жртве екстремних идеологија, од нацизма, до данашњих терориста, масовних убица. Концепт сценског простора представе одговара њеном значењском плану, идеја револуције се спроводи и у форми. Разбија се конвенционална одвојеност гледалаца и извођача, гледаоци су помешани са глумцима на заједничком простору, што има симболички, друштвено-политички значај. Сви глумци су исто обучени, а играју декламативно, енергично, у складу са поставком сценских ликова, заправо више фигура, функција. Представа *За шта бисте дали свој живот* је неспорно важна на друштвеном плану, јер се бави могућностима промена из угла младих људи који те промене треба да донесу. Но, у сценском смислу је могла да буде маштовитија и пунија, али и драматуршки прочишћенија.

Пета представа приказана у Круговима, и по-



На Дрини ћуприја, СНП

следња представа играна на 62. Позорју је *Exit* уваженог мађарског редитеља Арпада Шилинга који је био и гост фестивала. Са респектом се сећамо његовим представа играних на Позорју, Битефу и Белефу, између осталих *Блекленд*, *Галеб*, *Урбани зечеви*. *Exit* је копродукција мађарског позоришта Чики Гергељ из Темишвара, позоришта класике из Арада и Народног позоришта Сомбор. Представа је играна на потпуно голој сцени „Пера Добриновић" СНП-а која због своје пространости, ширине, дубине, има јака метафоричка значења, посебно имајући у виду теме представе. Та огромна, зјапеће празна сцена, обавијена потпуном тишином, означава неки административни, гранични простор у Лондону, чекаоницу за бољи живот. Ту се окупила група путника различитих националности, Румуна, Мађара, Срба, у потрази за новим почецима. Спремни су да у туђини раде било шта, трећеразредне послове, само да би добили шансу за бољим животима, променама, могућностима испуњења снова. На тој административној пустари, постепено се успоставља заједница чији је вођа Нинослав из Сомбора. У њиховом чекању и надању се откривају појединачне приче, дирљиве, трагичне, приповести о усамљеностима, разочарањима, неиспуњеним сновима, у неким случајевима драмски заиста снажне. Такође се провлаче теме застрашујуће бирократије у Европи, дисфункционалног здравства, али и страхова од болести, тероризма. Глумци играју на румунском, мађарском и српском језику. Глумци и ликови су изједначени, ликови се зову као глумци, што је уобичајено за Шилингов редитељски приступ, утемељен у избегавању илузије. Тај став је видљив и у пуном огољавању сцене, некоришћењу сценских ефеката, музике. Све звуке у представи производе сами глумци, или њихови мобилни телефони из којих се понекада чује нека песма. Шилингова представа у основи је интригантно постављена, битна је због савремености и огољености приступа који доноси моменте разоружавајуће искрености, али јој фали богатије размаштане режије коју смо очекивали од Шилинга.

62. Стеријино позорје остаће запамћено по једногласној одлуци жирија који су чинили Исидора Жебељан, Емина Елор, Никита Миливојевић, Александар Поповски и Предраг Мики Манојловић (председник), да се Стеријине награде за најбољи драмски текст, режију, представу, глуму, костимографију, сценографију, кореографију, сценску музику, не доделе, односно да се доделе две "две заслужене" Стеријине награде, свим учесницима 62. Позорја, и публици 62. Позорја (Специјална Стеријина награда).

Оваква одлука је без преседана. Раније је на Стеријином позорју било случајева недодељивања појединачних награда, на пример на 57. Позорју, када је жири одлучио да не додели награде за једно глумачко остварење, костимографију и сценографију. Ове године, када се вратио изворни концепт Стеријиног позорја као фестивала најбоље домаће драме, што је повратак који оцењујемо као одличан зато што је поново успоставио изгубљени идентитет фестивала, одлука жирија је посебно штетна. Жири је своју одлуку правдао аргументом да је хтео да скрене пажњу на лоше стање у нашем позоришту, да је реч о знаку побуне против катастрофалних околности у којима позоришта раде. Но, већи део јавности је оштро реаговао на овакву одлуку, са разлогом, сматрајући да је она израз ароганције жирија, као и његовог непознавања српске продукције у последњим годинама.

Овогодишња селекција није била идеална, као што ниједна селекција не може да буде идеална, али је била врло солидна. Селекција не може да буде боља од нашег позоришта, она је његов одраз, у овом случају више-мање реалан. Но, у контексту процењивања радикалног поступка жирија, то и није од суштинске важности. Каква год да је селекција, обавеза жирија је да донесе одлуке о наградама, у оквирима понуђеног програма. Представе које су одигране одређују референтни оквир унутар којег се рангира квалитет уметничког рада учесника. Сматрамо да се у том оквиру награде морају доделити, без обзира на њихов укупни квалитет. У таквим укупним околностима, одлуке жирија сматрамо врло деструктивним, као чин потпуног негирања рада бројних уметника који су учествовали на овогодишњем Позорју. Међу њима је било високих уметничких домета, у свим доменима, драмског писања, режије, глумачке игре, сценографије, костимографије, сценске музике, кореографије.

Рашко В. Јовановић

„МОЋ СУДБИНЕ“ НА СЦЕНИ БЕОГРАДСКЕ ОПЕРЕ

Моћ судбине
Опера у четири чина
Композитор
Ђузепе Верди
Диригент
Дејан Савић
Редитељ
Алберто Палоша, к.г.
Народно позориште
у Београду, Опера
Премијера
25. фебруара 2017.

Верди је своју двадесет и другу оперу *Моћ судбине* компоновао под такозваним стилским утицајем француске велике опере а по наруџбини императорских позоришта Санкт Петербурга, која је подразумевала издашну своту од двадесет хиљада рубаља. Пошто је у раздобљу почев од 1855. године већ постигао успехе са операма компонованим у том стилу, који је подразумевао сјајне солистичке улоге, велике ансамбл-сцене, раскошна и монументална сценографска решења и, наравно, много лепе музике у виду арија, дуета и хорских партија, дакле, велике спектакле, ефектне масовне призоре и бројне промене места збивања радње, па се, након успеха што их је постигао опера *Сицилијанско вечерње, Симон Боканегра* и *Бал под маскама,* од Вердија оправдано очекивало још једно опсежно музичко-сценско дело. Иако му је либретист био његов предани сарадник Франческо Марија Пјаве, ваљда зато што је била у питању веома повољна наруџбина императорских позоришта из Санкт Петербурга, Верди се доста премишљао при избору теме либрета. Најпре је намеравао да ову оперу компонује на либрето који би био израђен према чувеној драми Виктора Игоа *Руј Блаз,* да би се, због бојазни од цензуре, определио за комад шпанског списатеља Анхела Переза Саведре, војводе од Риваса – *Дон Алваро или моћ судбине.* Није на одмет подсетити да се та драма, у преводу Хаима С. Давича и режији Милоша Цветића, изводила на сцени Краљевско-српског народног позоришта у Београду, истина само два пута, 21. и 22. марта 1898.

Верди је, као што се зна, оперу *Моћ судбине* компоновао прилично брзо, радио је са одушевљењем, стварајући са подједнаком пажњом сликовите музичке сцене почев од оних из пучког живота, као и из свакодневице војника, Рома, просјака па до озбиљних, али и комичних личности редовника све до портрета ликова протагониста обузетих жестоким љубавним страстима, али и големом мржњом и тежњом за осветом. Изнад главног догађања у опери стоји фаталистичка неминовност судбинске игре случаја, који шекспировски усмерава и води људске животе, почев од нехотичног убиства случајно одапетим хицем из одбаченога пиштоља па до различитих судбоносних, нежељених или пак жељених сусрета до којих долази на позорници – све се то збива на сцени у склопу једног романтичног садржаја чију уверљивост поткрепљује ванредно мелодична музика великог мајстора, будући да по самом литерарном садржају ово оперско дело, баш као и *Трубадур* уосталом, тешко да би без музике могло дуже опстати на светској оперској позорници. Припреме за прво извођење у Санкт Петербургу потрајале су више месеци, јер им се почетак због болести примадоне Ла Груа морао одложити за јесен 1862, тако да је премијера изведена 10. новембра 1862. Међутим, царска породица посетила је тек четврту представу и одала признање композитору доделивши му високо одликовање. Већ наредне године опера ће под насловом *Дон Алваро* имати италијанску премијеру, да би убрзо била приказана у Мадриду, а потом у Њујорку и Бечу (1866) и наредне године у Лондону.

Верди није, упркос свему, био задовољан партитуром, па тако и либретом. Франческо Пиаве, будући болестан, затражио је да Антонио Гисланцони, иначе једна чудна личност - лекар, певач, новинар, човек од пера и будући либретист *Аиде,* преради либрето. Овај је инвентивно и умесно констатовао да у финалу има много смрти, будући да у првобитној верзији резигнирани Дон Алваро изврши самоубиство. Зато је, поред осталог, одлучио да овај остане жив и у тој, другој верзији према либрету у обради Гисланционија опера је имала премијеру у Италији, на сцени Скале у Милану, 27. фебруара 1869, у режији композиторовој. Заиста, Верди је доживео сатисфакцију, јер је на италијанској премијери у прерађеној верзији опера *Моћ судбине* постигла тријумфални успех. Потом се, на немачком говорном подручју, ова опера почела изводити на основу слободно прерађеног либрета. Аутор те прераде био је Франц Верфел, аустријски приповедач, драматичар и песник, иначе велики привржeник Вердијеве музике.

На београдској сцени опера *Моћ судбине* први пут је приказана 7. октобра 1938. на основу либрета у обради Франца Верфела и у режији др Ериха Хецела, дириговао је Иван Брезовшек. Овом премијером Београдска опера обележила је стодвадесетпетогодишњицу рођења Ђузепа Вердија. Леонору де Варгас певала је Злата Ђунђенац, Дон Карлоса де Варгаса Рудолф Ертл, Алвара Крста Ивић, као гост. Отац Гвардијан био је Жарко Цвејић, а Фра Мелитоне Станоје Јанковић. Божица Сарван наступила је као Прециозила, млада врачара, док је Драгутин Петровић био мазгар Мастро Трабуко. Бранко Пивнички певао је Алкадеа, а Ћирил Братуш наступио је у улози Хирурга. Представа је приказана у декору Младена Јосића и костимима Милице Бабић Јовановић. У првој сезони извођења опера је приказана 9 пута, да би почетком наредне сезоне имала још једно извођење после којег је скинута са репертоара. Предвиђала се њена обнова за крај сезоне 1940-41, али је то спречио напад Немачке на Југославију 6. априла 1941.

До нове поставке Вердијеве опере *Моћ судбине* на сцени Београдске опере доћи ће тек 6. фебруара 1965. Дириговао је Душан Миладиновић, док је Ани Радошевић била редитељка. Сценографија је израђена према нацртима Петра Пашића. Костимограф је била, као гошћа, Инге Костинчер, а кореограф Бранко Марковић. Екипу солиста сачињавали су: Александар Ђокић (Маркиз), Радмила Бакочевић / Милка Стојановић (Леонора), Атилио Планиншек / Стјепан Андрашевић (Алваро), Станоје Јанковић / Јован Глигоријевић (Дон Карлос), Ђурђевка Чакаревић / Милица Миладиновић (Прециозила), Велизар Максимовић / Александар Веселиновић (Фра Мелитоне), Ђорђе Ђурђевић / Жарко Цвејић (Отац Гвардијан), Мирјана Васиљевић / Аница Ђорђевић (Собарица).



На београдску сцену опера *Моћ судбине* биће поново постављена 26. децембра 1989. Под дириговањем Николаја Жличара и у режији Младена Сабљића и Борислава Поповића солисти су певали на италијанском. Аутор сценографије био је Владимир Маренић, док је Љиљана Драговић била костимограф Кореографију је опет поставио Бранко Марковић. Солистичке партије певали су: Румен Дојков – Бугарска и Симон Багдадишвили – Грузија (Дон Алваро), Милка Стојановић, Радмила Бакочевић и Вјера Мирановић (Леонора), Вукашин Савић и Иван Томашев (Маркиз), Зоран Александрић и Слободан Станковић (Дон Карлос), Јадранка Јовановић и Дубравка Зубовић (Прециозила), Александар Ђокић и Живан Сарамандић (Гвардијан), Велизар Максимовић (Фра Мелитоне), Јасмина Радановић (Собарица), Тома Јовановић (Алкаде и Хирург), Зоран Рајковић (Трабуко). Представа није наишла на најповољније оцене критике. Током три сезоне приказивања изведена је тринаест пута.

Уследиће још једна премијера *Моћи судбине* на сцени Београдске опере – 11. априла 2009. Дириговао је Александар Марковић (тада шеф-диригент Филхармоније у Брну), режирао је Даријан Михајловић, сценографске нацрте дао је Александар Денић, а костимограф је била Ивана Васић. Солистичке партије певали су: Вук Матић (Маркиз), Драгана Радаковић, Јасмина Трумбеташ Петровић (Леонора), Миодраг Д. Јовановић (Дон Карлос), Хон Ли (Дон Алваро), Александра Ангелов, Жељка Здјелар, Тамара Марковић (Прециозила), Небојша Бабић (Фра Мелитоне), Драгољуб Бајић и Ненад Јаковљевић (Гвардијан), Иванка Раковић и Татјана Митић (Собарица), Бранислав Косанић и Свето Кастратовић (Алкаде), Игор Матвејев и Дарко Ђорђевић (Трабуко) и Љубодраг Беговић (Хирург). Иако постављена према оригиналној редитељској замисли, ова представа приказана је само три пута до краја сезоне и никад више. Као разлог наводи се то што је сценографско решење изискивало изнајмљивање веома скупе техничке опреме, будући да је на сцени постављен читав телевизијски студио

са огромним екраном. То је свакако штета, јер је ова поставка *Моћи судбине* била једна од ретких на сцени Београдске опере, која је била у духу времена.

У оквиру једне репертоарске политике коју већ годинама води и која неодољиво подсећа на праксу провинцијских стађона у Италији, током којих се углавном приказује италијански репертоар, Београдска опера премијерно је приказала *Моћ судбине,* ваљда да би употпунила вердијански репертоар. Овакав репертоарски потез у овом тренутку не може се оценити као особито умесан, будући да вердијански и пучинијевски репертоар покрива вероватно 90% од свега што приказује Опера Народног позоришта у Београду, али и зато што у данашњем ансамблу немамо одговарајуће уметничке снаге за све улоге. Заиста наш оперски репертоар испуњавају дела Вердија, Пучинија, Белинија, Доницетија, Чилеа, Маскањија, Леонкавала... Од читавог словенског репертоара приказује се само *Евгеније Оњегин* Чајковског! Од Чајковског давно нема *Пикове даме,* а о операма *Черевички, Мазепа* и *Јованка Орлеанка* да и не говоримо! Из импозантног оперског опуса Николаја Римског Корсакова изводила се пре педесет и више година, прецизније 1952. године, *Снегурочка,* а потом, 1969. опера *Иван Грозни (Псковитјанка)*, да би била обновљена 1973. године. Са репертоара наше Опере временом систематски су нестала дела Модеста Мусоргског – *Борис Годунов, Хованшчина, Сорочински сајам,* док се опера *Женидба,* на основу либрета према Гоголу (у оркестрацији Мориса Равела) код нас никад није ни приказивала. Наслови познатих руских опера као што су *Руслан и Људмила* и *Иван Сусањин (Живот за цара)* Глинке и *Кнез Игор* Бородина годинама се не појављују на репертоарским плакатима

Ако изузмемо *Коцкара* и *Заљубљен у три наранџе* Сергеја Прокофјева из новијег руског репертоара на нашој оперској сцени није се ништа друго изводило. Намеће се питање помишља ли се на извођење опере *Рат и мир* Сергеја Прокофјева? Исто питање поставља се и када се ради о опери *Катарина Измаилова* Дмитрија Шостаковича.

Изгледа невероватно, али на репертоару већ годинама немамо Сметанину *Продану невесту*! У Београдској опери се и не помишља о извођењу *Халку* Станислава Моњушка, нити пак неке од Јаначекових опера попут *Јенуфе, Каће Кабанове, Случаја Макропулос* или *Сећања из мртвог дома*. На Дворжакове опере такође се заборавило: *Русалка,* његова једина код нас приказивана опера, одавно се не изводи, мада заслужује пажњу и Дворжакова опера *Јакобинци.* Из француског репертоара не изводи се готово ништа: где су *Африканка, Хугеноти* и *Роберт ђаво* Ђакома Мајербера, *Мињон* и *Хамлет* Амброаза Тома, *Јеврејка* Жака Алевија, *Манон, Сид, Таис, Вертер, Еродијада* и *Дон Кихот* Жила Маснеа, *Миреј* и *Ромео и Јулија* Шарла Гуноа, *Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија, *Лујза* Гистава Шарпантјеа, *Самсон и Далила* Камија Сен Санса, *Свети Фрања Асишки* Оливијеа Месијана? Замислите – једном или два-три пута у сезони ако се прикаже Бизеова *Кармен! Ловци бисера,* колико се сећамо, постављени су код нас још 1988. године, а Бизеова опера *Иван IV* никад!

Састављачима нашег оперског репертоара није вредно напомињати да постоје и домаћа оперска дела од којих, примера ради, најбоља наша опера, *Коштана* Петра Коњовића, није се на београдској сцени приказивала више од пола века! Дакако то не пада никоме на памет, па су, како изгледа, вероватно зато једва чекали да скину са репертоара сјајно музичко-сценско дело Светислава Божића, његову оперу у седам сновиђења *Меланхолични снови грофа Саве Владисављевића*.

После тужних разматрања данашњег репертоара Опере Народног позоришта да се осврнемо и на пето премијерно извођење опере *Моћ судбине* приказано као слободна редитељска реконструкција чувене поставке на фестивалу *Музички мај у Фиренци* 1953. године, коју је коректно обавио Алберто Палоша, к. г. Управо због тог „преношења режије", без обзира што је обављено коректно, питали смо се има ли смисла то чинити после неких шездесет и више година, будући да се не ради о кореографији, као и да се такав поступак примењује након једне премијере модерне режије тога дела реализоване пре осам година, с тим што је та представа приказана само три пута!? Што се самог извођења тиче, морамо рећи да су оркестар



и хор обавили своје уметничке задатке на потребном нивоу, као и увек када представу води диригент Дејан Савић. Оркестар је имао симфонијски звук док је свирао необично популарну увертиру, хор је био продоран и дикцијски прецизан нарочито у призору са комичним фрањевцем Мелитонеом, у изврсном тумачењу Небојше Бабића, када овај настоји примирити разуларене ратнике или када сиротињи дели храну шеф Хора Ђорђе Станковић.

Солистички ансамбл био је покашто неуједначен: Јасмина Трумбеташ Петровић (Леонора) глумачки убедљива и интонативно сигурна у наступу није увек гласовно досезала до потребних висина, нити је имала довољно звучних нијанси у чувеној арији *Паће, паће.* Миодраг Д. Јовановић, гласовно исувише робустан, као да је сву пажњу поклањао глумачком изразу. Дејан Максимовић, као Дон Алваро, био је превише дискретан у изразу и можда је најбоље тренутке имао у сусрету са Дон Карлосом када се певајући тенорску кантилену супротставља његовим увредама и зачикавањима. Јадранка Јовановић била је разиграна, шармантна и кокетна као Прециозила, а Иван Томашев глумачки ауторитативан и гласовно сигуран у улози Гвардијана. Остале улоге интерпретирали су прикладно повереним задацима: Александар Маневски (Маркиз), Татјана Митић (Собарица), Свето Кастратовић (Алкаде), Дарко Ђорђевић (Трабуко) и Предраг Глигорић (Хирург). Балетски призори у кореографији Дејана Коларова допринели су живости сценских збивања. Сценографска решења Мираша Вуксановића дочаравала су амбијент Шпаније и Италије у 18. веку. Избор костима, условљен постојећом сачуваном гардеробом, као и њихову адаптацију, успешно је обавила Катарина Грчић Николић.

Рашко В. Јовановић

ПУЧИНИЈЕВ „ЂАНИ СКИКИ“ НА СЦЕНИ БЕОГРАДСКЕ ОПЕРЕ

Ђани Скики
Комична опера
у једном чину
Композитор
Ђакомо Пучини
Диригент
Ђузепе Аквавива, к. г.
Редитељ
Ана Григоровић
Народно позориште
у Београду, Опера
Премијера
22. новембар 2016.

Свакако да је *Ђани Скики,* комична опера у једном чину Ђакома Пучинија, трећи део његовог *Триптихона,* који је композитор замислио да се изводи као целовелерња представа и који сачињавају још две једночине опере – *Плашт* и *Сестра Анђелика* – најбољи, те се стога често изводи самостално или заједно са неким остварењем - опером или балетом - из опуса других аутора. Како се већ из распореда представа Народног позоришта за децембар 2016. могло видети, *Ђани Скики* ће се приказивати са *Сестром Анђеликом,* што је идеално. Узгред да додамо како би најидеалније било када би се приказивао Пучинијев *Триптихон* у целини.

Оперу *Ђани Скики* компоновао је Пучини на основу одлично написаног либрета из пера Ђоакина Форцаноа, који је у суштини створио једну комедију у којој је веома рељефно приказао главне ликове. Насловни јунак спомиње се у *Паклу,* првом делу Дантеове *Божанствене комедије* као зликовац који је већ био мртав. Пучинијев либретист приказао је како је Ђани Скики, окружен бројним рођацима покојног Донатија, од којих сваки жели да се домогне до главне ставке покојниковог тестамента – куће у Фиренци. Сви они – Ринучо, његова тетка Зита, затим Герардо и његова жена Нела са сином Герардином, Бето, Симоне и његов син Марко са женом Ђиеском – огорчени су што је богати покојник читаво своје имање завештао цркви. Када се појави Ђани Скики са кћерком Лауретом у коју је заљубљен Ринучо, предложиће им да фалсификују тестамент у чему ће им он помоћи - сва ожалошћена породица ће то прихватити, истина са зебњом, јер су сви знали да је Ринучо заљубљен у Лаурету. Зато су одмах сакрили тестамент и тело покојниково изнели из спаваонице да би Ђани Скики, пошто је читаву фамилију упозорио да се фалсификовање тестамента по закону кажњава одсецањем руке и прогонством, легао у кревет и ставивши покојникову капу на главу покрио се прекривачем те се начинио као да је стари Донати. Тада породица позива бележника и пријављује да је стари Буозо Донати на умору те да ваља начинити тестамент. Бележник, у присуству два сведока – то су суседи обућар Пинелино и фарбар Гучо - пише све што



му диктира Ђани Скики говорећи изнемоглим покојниковим гласом, кога успешно имитује. Појавиће се и доктор Спинелоћо, који је дошао да обиђе болесника, и свим присутним рођацима лакнуће када су видели да није препознао Скикија како лежи у кревету. Сви ће напето саслушати диктат Ђанија Скикија, који, као да је Донати на умору, сваком додељује по нешто, да би главни део наследства – кућу у Фиренци, мазгу и млинове – доделио себи! Кад оду бележник и сведоци, рођаци се растрче по собама да покупе вредније ствари, али их Ђани Скики веома спретно избаци напоље, пошто им је претходно одузео све ствари што су на брзину покупили вршљајући по кући. Али, према мишљењу редитељке Ане Григоровић, које је изложила у краћем тексту објављеном у пратећем програму представе под насловом *На чију страну треба стати у времену без правих јунака?*, бићемо у ово време неолибералног капитализма највише криви ми, публика, „ако ништа не урадимо." Лепо и етички је исправно што млада редитељка има овакав став, који одражава њено уверење о исцељитељској моћи позоришта да мења свет и односе у свакодневном животу, односно што прихвата уверење у могућност да након оперске представе може доћи и до катарзе код гледалаца и то у условима извитоперене стварности данашњице.

Пучинијев *Ђани Скики* први пут је приказан на сцени Опере Народног позоришта у Београду 16. јуна 1934, у режији др Ериха Хецла и под музичким вођством Предрага Милошевића. Упркос позитивном одјеку код критике, која је здушно похвалила режију др Ериха Хецла, опера *Ђани Скики,* тада приказана заједно са премијерним извођењима још два балета - *Јесења поема* на Шопенову музику и *Соната великог града* Александра Тансмана - имала је током две сезоне приказивања свега пет представа. Према томе, премијерно извођење опере *Ђани Скики* 2016. године било је шесто представљање тога дела у извођењу оперског ансамбла Народног позоришта у Београду, с том разликом што овом приликом није

певано у преводу и, наравно, што је приказано у новом редитељском виђењу.

Редитељка Ана Григоровић реализовала је ову представу углавном са млађим певачким ансамблом, што је свакако био добар потез. Вук Зекић био је певачки и глумачки веома сигуран као тумач насловне улоге, што му је омогућило да лик Ђанија Скикија представи веома убедљиво. И остали певачи, поготово Софија Пижурица као Лаурета, Ненад Чича као Ринучо, Дубравка Филиповић као Зита, Слободан Живковић као Герардо, Невена Матић као Нела и Стеван Каранац као Герардино, коректно су обавили своје певачко-глумачке задатке. Уопште, читава акциона група, коју су чинили чланови ожалошћене родбине, функционисала је прецизно у настојању сваког од њих да се домогне што већег дела наследства које је остало након смрти богатога Буоза Донатија. То су још и Никола Микић (Бето), Михаило Шљивић (Симоне), Павле Жарков (Марко) и Љубица Вранеш (Ђиеска). Сценографско решење, према инвентивној идеји редитељке, у реализацији Мираша Вуксановића, савршено је оживљавало амбијент не само дома почившега Донатија, него и осунчане Фиренце. Костимографија Катарине Грчић Николић назначавала је актуелност радње, односно доводила је читаво збивање у везу са нашим временом.

Диригент-гост из Ђенове, Ђузепе Аквавива, као да је препородио оркестар, који је музицирао прецизно и имао прозрачни симфонијски звук. Сагледано у свему – било је то једно пријатно оперско вече.

Зоран Т. Јовановић

Затурене позоришне архивалије

„О ГЛУМАЧКОМ САВЕЗУ“ ДИМИТРИЈА НИШЛИЋА

На почетку двадесетпрвог века једна од најактуелнијих тема у позоришном животу Србије је доношење Позоришног закона. Међутим, од закона је остало само трајно трпно стање...

Враћањем временске одреднице на почетак двадесетог века, откривањем „затурених позоришних архивалија“ наилазимо на исту потребу, али тада су евидентни предлози одређених облика Позоришног закона. Овим прилогом желимо да из заборава извучемо неправедно потиснуте позоришне прегаоце, какав је био и Димитрије Нишлић.

Највернији сведок и тумач позоришног живота у Србији протеклог века, Милан Грол, у својој књизи *Из позоришта предратне Србије* (1952), бележи: „Од године 1901. до 1911, пуних десет година води се дискусија о реформи позоришног закона, и о постављању на савремену основу целокупне организације позоришта у Београду и у земљи. Први покушај је Нушићеве позоришне управе из године 1901. Покушај наиван који је усвајао бирократски принцип година службе и у њему ишао чак до поделе глумаца на пет чиновничких класа, које се стичу периодски“

А како је одиста изгледао позоришни живот ван Београда, у унутрашњости Србије, како су преживљавале путујуће позоришне дружине, сведочи чланак позоришног глумца необичног уметничког профила, својевремено веома запаженог, данас готово потпуно заборављеног, о коме је реч.

Прикупљајући грађу за обраду енциклопедијске јединице за *Српски биограф-*

ски речник о Димитрију Нишлићу (1873–1906), глумцу, управнику путујућих дружина и публицисти, наишао сам код Станише Војиновића (у *Лексикону писаца Југославије,* том 4) податак да је био сарадник новосадског листа *Позориште* 1902. године, а код Марте Фрајнд, у *Огледима о српској позоришној периодици (1871-1941)* потврђено је да се „јавља као чест дописник Хаџићевог *Позоришта*", без ознаке годишта.

Пошао сам тим трагом и у годиштима листа од 1899. до 1903. пронашао на десетине Нишлићевих записа о нашим путујућим дружинама у Србији, али и о њиховим турнејама по Босни, Црној Гори, Далмацији, Хрватској. Објавио је и два већа чланка, први о *Нишком позоришту „Синђелић"* (бр. 26 и 27, 1900) и други *О глумачком савезу* (бр. 22, 1902), који доносимо у целости.

Напис је вишеструко занимљив, и данас актуелан (савремени неуспели покушаји доношења позоришног закона), писан у разбарушеном поетско-романтичарском стилу епохе, у великој мери самокритичан према свом глумачком сталежу, даје слику општег стања позоришног живота у Србији почетком двадесетог века, верно је сведочанство свог времена, краја обреновићевске Србије, којој се прикрадала превратничка 1903. година...

Но пре тога ваља о Нишлићу рећи још понеки податак.

Пет разреда гимназије завршио у Нишу. Почео је да игра 1890. као млад у путујућој трупи Михаила Димића, а затим је глумац у Нишком позоришту „Синђелић" (1891, 1893-1895, 1898). Био је чиновник у Нишкој општини 1892, а потом глумац у путујућим позоришним дружинама: Фотија Иличића (1893), Николе Симића (1893), Мирка Сувајџића (1895), М. Бошњаковића и А. Петровића (1895), М. Лазића-Стрица (1896-1897). Од 1898. до 1905. био је редитељ и управник добро вођеног путујућег позоришта „Србадија", а од 1905. до 1906. водио је нишко позориште „Синђелић". Истицао се реалистичном игром и успешно тумачио карактерне улоге, бонвивана и комичне салонске личности. Важио је за одличног организатора, вредног и поштеног управника. Био је пример самообразоване личности у културном животу Србије почетком прошлог века, а таквих није био мали број. Његова интелектуална интересовања била су широка, деловао је на више стваралачких планова. Писао је песме, драмске текстове, позоришне рецензије, чланке. Потписивао се често као Réné. Покушао је да покрене два позоришна листа: *Глумац* (1896) и *Позоришни гласник* (Шабац, 1899). Издавао је лист *Позориште* (фебруар-јун) 1904. у Нишу, у жељи да побољша социјални статус глумаца и њихових друштвених и сталешких права, о чему је претходно објавио брошуру 1902. године.

Изведена су му четири драмска дела: *Стражара на барутани,* по Штецнеру, посрбили Влада Ст. Петровић и Дим. В. Ст. Нишлић, 1899, Шабац; *Карађорђе,* 1903, Пожаревац; *Стогодишница устанка,* 1904, Лесковац; *Крвави јаглук,* 1936, Народно позориште Моравске бановине, Ниш.

„О ГЛУМАЧКОМ САВЕЗУ" (1902)

Свет је доживео једно чудо више, а наши глумци једну предрасуду мање да је Закон о позоришту, који је ове године пред народним заступницима у Скупштини изнет – за сада одбачен „за боља времена"... То није још званично потврђено, али се зна да од свега овога неће бити ништа.

Јадни глумци! Сирото позориште!

Толика борба, толика мука, толика надања, толико интересовање па ... ништа! Све по старом!

Боже мој, па да се човек не запита:

„Ама ког врага трчи тај свет 'у глумце' као гуска у маглу? Та већ 40 година како се мучи тај свет за општу српску ствар, па ништа. Сутра ће умрети као сваки створ најнижег људског слоја, чија ће породица проклињати и онај час кад им се њихов хранитељ посветио оном животу који ништа не пружа, да колико толико осигура своју жену и дечицу".

Да, тако би се питао остали свет, али овај глумачки свет, свет на даскама, не би се на то осврtао, он би и даље прикупљао омладину, која се одушевљава за ове патње, за овај трновити пут, који га води правој пропасти.

Јест, пропасти!

Или зар није то пропаст кад један Ђура Рајковић умире, оставивши својој супрузи само орден и свој лепи глас да је био уметник првога реда? Да ли неће његова жена кад год зажалити што јој је супруг толике услуге чинио општој српској ствари?

Да, неће вам то јавно никада рећи, али промислите шта се у души њеној збива. Промислите, па судите!

Пуних четрдесет година наш глумачки свет ради на пољу српске Талије корисно за српску просвету и уметност. За све време непрестано се радило на томе да се глумачко питање једном реши, како би се колико-толико уредило, бар да остарели и онемоћали чланови српских позоришта имају у старости неку помоћ, да не умиру под туђим плотом.

Колико је радника, наших првака глумачких, завршило бедно свој живот, не дочекавши то! Колико је суза проливено да се једном уреди то питање, па од свега тога не би ништа!

Већ је изгубљена свака воља за ову ствар, већ су дигли руке од тога и они који не би требало никако да напуштају ову замисао.

Али и они су већ дошли до уверења да је о глумачком питању излишно и говорити, а камо ли што почињати. Њих је прошлост научила да се не заузимају узалуд за оне који безбрижно гледају на будућност, којима је садашњост главна ствар.

И докле на једној страни једни погледају на глумачко питање с уздахом, на другој страни други с веселошћу, дотле трећи који су и доста млади и још заинтересовани, гледају на њ с неком ватром, у коју ће сви полетети да спасавају, што се још да спасити.

Не може се тачно рећи од кад се датира почетак борбе за „глумачку заједницу“, „удружење српских глумаца“, „савез српских позоришних дружина“ и каквим именима није још покренуто, тек толико знам да је у току ових последњих десетину година бар двадесет пута поведена реч у јавности о овом предмету.

Најозбиљнији почетак чини ми се да је био 1896 године. Лицем 5. марта те године изађе у 28.броју београдског „Трговинског гласника“ леп чланак од непознатог писца, у коме износи потребу озбиљне пажње наспрам чланова српских путничких позоришта, међу којима се налазе и такви „које је зла судбина навела да своју рутину и таленат губе по путничким дружинама, док би могли корисно послужити позорници српске престонице и др.“ Наравно да сам писац не вели да се сви ти чланови, „који пате од шљама који их често окружује“, приме у београдско или новосадско позориште, али он у истом чланку наставља даље: „Не би рђаво било кад би београдско с једне, а новосадско позориште с друге стране, ставило себи у задатак да без престанка воде рачуна о раду српских путничких позоришта и напредовања њихових чланова, када би они, дакле, саветовањем члановима давали посебне поуке, уједно и да посмотре озбиљно путничка позоришта, па би се дошло до уверења да би се тим много више урадило за општу српску ствар“.

Оданде, откуда се глумци најмање надаху, потекла је она искра која је 1896. године заталасала цео српски глумачки свет. Док је остала српска журналистика ћутала, дотле је „Трговачки гласник“ учинио за све остале колеге као своју дужност да један пут изнесе глумачко питање на среду.

Варница је била бачена. Са зебњом се очекивало шта ће даље учинити г. г. Никола Петровић (тада управник Кр. Срп. Нар. позоришта у Београду) и Тона Хаџић (управник Новосадског позоришта).

Убрзо за овим осетио се одјек горњег чланка „Трговинског гласника“, новосадски лист „Позориште“, који уређује Тона Хаџић, већ у свом првом броју прештампава исти чланак, истина без икаквог коментара, али се свако обрадовао тој пажњи нашег јединог глумачког листа, који је овим дао доказа да се г. Хаџић за ову ствар интересује.

На жалост, од толиких београдских листова нико не прихвати ову замисао; но у толико су се више прекосавски листови одужили српској Талији.

Панчевачки „Весник“ већ у свом првом броју доноси уводни чланак (од три и по ступца) да је општа потреба „Заједница свију позоришта путујућих“, кад су већ сами остављени својој судбини.

За „Весником“ устаје вршачко „Српство“ са врло лепим чланком, у коме износи како се слаже са „Весником“, препоручујући свима позориштима слогу и заједницу.

Баш у то доба кад се о овој ствари највише писало

по нашим листовима, морадох отпутовати за Босну, где сам добио ангажман при једном српском путничком позоришту, а пошто су српски листови за Босну забрањени, то не могах даљи развој по овој ствари пратити. Доцније сам чуо да је и кикиндска „Садашњост" у прилогу овога нешто писала, но то је канда био последњи одјек.

Све, дакле, беше узалудна борба. Питање ово као да није изнето да га наши глумци прваци узму и проуче... То је било "обично ћаскање преко новина".

Доцније, кад сам се са једним мојим пријатељем, који је сарадник „Трговинског гласника", срео и замолио га да се за ову ствар заузме опет, рече ми: „Ми смо учинили своју дужност да се за вас заузмемо, али то се више неће никад учинити. Нема се за кога заузимати".

Ствар је, дакле, легла на томе да је сва ова ларма била „Глас вапијућег..."

Сироти глумци! Опет су остављени својој судбини, Још, дакле, српски глумац и глумица мора са страхом погледати на своју будућност, која им као уздарје за њихов труд доноси: болест, старост и неспособност за рад...

Да ужасне слике!

Нас ни мало не буни што су се амали почели удруживати, што оџачари имају своје удружење, што је чак и циганска омладина почела да се брине о свом сталежу... Глумцима је све потаман. За њих је непотребна заједница, њима није стало до удруживања!

При крају исте 1896. године у неколико београдских листова беше се пронела вест да се међу српским глумцима опажа покрет за „Глумачки савез", но убрзо се преста и да говори о томе.

У јануару 1897. године покрену се ово питање опет. Тада сам био члан Лазићева позоришта у Ћуприји, кад у 6. броју крагујевачке „Шумадије" прочитах чланак „Глумачко удружење" са потписом *Девезен,* где се радосно поздравља вест о оснивању горе поменутог удружења. У 9. броју истога листа пише Мих. С. Лазић, члан крагујевачког позоришта „Слоге", подугачко писмо уредништу, у коме износи зебње да ово ново покретање за глумачку ствар не буде „лук и вода", већ ако се што озбиљно мисли, нека се уведу концесије за управитеље како би се чланови колико-толико осигурали, а и удружењу дало могућности да опстане. Иначе, вели, без овога биће „лук и вода".

У прилогу овога и сам сам писао у „Шумадији" један чланак, а било је још речи по београдским листовима да неки чланови Кр. Срп. Нар. позоришта држе и седнице на којима се договарају да се удружење оствари. Писало се, дебатовало, молило да наше старије колеге прихвате овај покрет па ..."ту и тутило". Већ идућег месеца о овој ствари није се више ни међу самим члановима престоничког позоришта говорило.

Још једна наша небрижљивост, још један доказ наше нехатности...

Некако у 1898. години, кад оно нишко позориште „Синђелић" даваше своје представе код „Коларца", искрсну од некуда глас да се опет ради на оснивању „Глумачке заједнице". Чак је, како ми се чини, и једна заједничка седница одржана, на којој су присуствовали чланови Краљ. Срп. народног и Нишког позоришта. Не треба ни говорити да је крај овога почетка био још на самој седници. Говорило се, беседило, па и по која чаша „пилзенског" попила у част првог покушаја, па кад се сутра браћа састадоше, они све заборавили. Јест, јако утиче „пилзенско" на главу...

Мишљах да је ово последњи покушај и да се убудуће покретачи овог посла неће смети усуђивати, те ни после толиких узалудних покушаја неће смети устајати и заузимати се за ово. Та то је питање постало фатално. Кад месеца септембра 1900. године поче у Београду излазити нов лист под именом „Мали дневник" као јутарње издање „Малог журнала", још у првом свом броју издаде чланак под насловом „Савез позоришних друштава", који је у неколико бројева излазио.

Могу рећи да је од свега писања, које се односило на удружење наших глумаца, писање „Малог дневника" од највеће вредности. Изгледа ми да га је писала глумачка рука, јер је онде изнета најтачнија оцена о нашим позоришним дружинама. Ту се поглавито бацала кривица на управе и глумце, којих има и таквих да би се пре могли назвати свачим само не Талијиним службеницима.

Противно овоме, јамачно из пера неког глумца, огорченог на управитеље путничких позоришта, који

у неколико има и право, појави се у 219. броју „Новог Дневног листа“, под потписом „Сецичир“ чланак у коме се окривљују управитељи путничких дружина који експлоатишу своје чланове.

При томе се и застало. Место да сва наша штампа прихвати ову ствар, она се на ово полемисање није ни осврнула. Достојна пажња наспрам Талијиних жрецâ! Види се да су и последњи осећаји за Талијин храм угашени. Јадна уметност!

А шта да кажем за „Позоришни закон“? Зар се није јавно у Скупштини говорило: Усвојиће се без дебате? Зар нису и у Сенату истог мишљења били као и у Скупштини? Та, забога, треба нашим глумцима помоћи. Помоћи ће се...

А сад? Закон седи у запећку и мирно чека...

Шта? Ћути, ни речи више...

Да завршим.

Глумачки је положај данас најтежи. Уметника нећемо имати ако им не створимо егзистенцију, ако им не осигурамо будућност. „Весело срце кудељу преде“ каже се, па нека позвани промисле да ли није вредно осврнути се на онај „свет на даскама“, који пуних четрдесет година преноси луч просвете и српске свести кроз Србију, Црну Гору, Босну, Херцеговину, Срем, Банат, Бачку, Далмацију, Хрватску, Истрију? Зар није вредно заузети се за људе који су толико пута излагали свој живот у туђини за српство?

Нека то питање сви позвани ставе себи на ум, па ће њихов одговор донети шта ваља радити, ако смо заиста достојни синови свога народа.

Глумци! На посао! Доста је било оклевања! Промислите шта вам ваља радити. Промислите, куда води ова наша учмалост. Сетите се да имате највећег помагача, који ће вам свагда пружити своју моћну заштиту. Сетите се да су нам наш љубљени Краљ и Краљица обећали да ће се увек заузети за наш положај.

Зар не треба да сви прионемо да кућу кућимо?

Стварајте Заједницу, то вам је једини спас. Триста чланова, триста глумаца од својих уста одвајаће да удружење одрже, да дају кров над главом. Промислите да је последњи час!

Крагујевац.
Дим. В. Ст. Нишлић

Уредништво новосадског *Позоришта* ставило је на крају чланка, објављеног у броју 22, 9. јула 1902. следећу напомену:

„Препоручујемо овај лепи чланак, који је од велике вредности и актуелна значаја, пажњи меродавних кругова. Ко с једне стране зна, какву корист доноси позориште народној просвети; ко зна да се иоле напреднији народ не да ни замислити без ваљано уређеног позоришта; с друге стране ко познаје прилике у којима се налази српско глумиште још једнако, а извештен је да се по свем образованом свету све то више осигурава положај тих вредних радника на пољу народне просвете – свако ће се тај сложити са писцем горњих редова да је већ крајње време да се уради што и у интересу српског глумачког света“.

Слично мишљење Тоне Хаџића имао је и Милан Грол, изнето у нотици на страницама *Српског књижевног гласника* поводом објављене истоимене брошуре Д. Нишлића у Крагујевцу исте године. Грол закључује да је „улога путујућих дружина одиста корисна, и како су 300 њених чланова свакако достојни интересовања, вредело би ову ствар озбиљније узети и видети шта може да се учини“. Зато ће он, деценију касније, у *Позоришном закону* из 1911. године, узети у разматрање и статус путујућих позоришта у Србији.

У међувремену, средином јануара 1906, основан је у Београду *Клуб чланова Срп. Краљ. Народног позоришта* – „у циљи подизања драмске уметности и глумачког сталежа, међусобног саветовања и обавештавања, као и узајамног помагања и заштићавања“. Његов први председник био је Милорад Гавриловић, првак Позоришта, уз још једанаест колега, без иједне глумице. Била је то појава првог организовања београдских глумаца на сталешкој основи.

Средином фебруара исте 1906. умро је, измучен болешћу, Димитрије Нишлић у свом родном Нишу. Мимоишла га је, на болесничкој постељи, вест о остварењу вишегодишњег сна – првог глумачког удруживања у Србији, за који се толико жучно и упорно залагао.

Милена Кулић

ЕЛЕМЕНТИ СРЕДЊОВЕКОВНЕ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ НА ФРЕСЦИ „СВЕТИ НЕСТОР УБИЈА ЛИЈА“

Мисао о суштинском јединству сликарства и позоришта није нова. Она се јавила у средњовековним театарским концепцијама, али су је предшекспировско позориште и позориште барока поново афирмисали. Несумњиво је да је сликарство у прошлости било „заустављено позориште“ и да су „чиниоци оба уметничка начина изражавања изванредно много коинцидирало“ (Путник, 1985: 173). Наше средњовековно сликарство, свакако, представља у целини богато и још неоткривено позориште, а наша позоришна пракса у потрази за аутентичношћу позоришног израза, чини се, није у стању да то у потпуности оствари, а да не користи ове изворе. Јован Путник сведочи да посматрање средњовековног фрескосликарства покреће једно питање – како данас постићи то „ткиво, тако изванредно осадржајено, тако богато и тако многоизразно *позориште*“? (Путник, 1985: 173) После првих примећених веза између позоришно-драмске уметности и нашег средњовековног сликарства,[1] појављују се сличне реминисценције, још јасније, у нашем фрескосликарству средином 14. века, пре свега на фресци *Свети Нестор убија Лија* у манастиру Дечани, о чему ће бити више речи у овом тексту.

У изучавању односа између манастира и књижевности у средњем веку, можемо сусрести исказ: „Нема књижевности без манастира, ни манастира без књижев-

[1] Као пример такве повезаности у литератури често се наводи фреска *Ругање Христу*, сликана између 1317. и 1318. године у манастиру Старо Нагоричино, у задужбини краља Милутина. У првом плану виде се две особе са дугим рукавима и необичним инструментима (бубњар, свирач у фрулу и голобради младић са кастањетама) како исмевају Спаситеља. Извесно је да сликари Старог Нагоричина нису нашли инспирацију у Новом Завету него неком драмском инсценацијом Христових мука коју су, на хеленистичком истоку, изводили мајстори касноантичког мима као пародију на дворске церемоније – свечане игре пред царем. Тумачењем ове фреске се посебно бавио Светозар Радојчић који наводи да су ови мотиви „свакако пренесени из неке драмске инсценације Христових мука. Режија овог призора могла се извести као пародија дворске церемоније, свечане игре пред царем“. Светозар Радојчић, такође, у својим студијама показује да ови мотиви упућују на хеленистички прототип и доказује њихово хеленистичко порекло. (Радојчић1, 1975: 155-179)

ности“ (Половина, 2016: 44). Уколико сагледамо трагове позоришне уметности у средњовековној култури 13. и 14. века, закључак нам се сам намеће – позоришна уметност, упркос искључивости и цензурама које је постављала православна црква, своје основе чувала је управо у манастирима – кроз фрескосликарство, црквено-правне законе и посебно кроз књижевна дела средњовековних монаха. Иако је позоришна уметност, као облик средњовековног деловања, несумњиво делом настајала управо на трговима и у дворовима, она је своје трајање неговала у манастирским одајама. Религиозне представе, односно литургијске драме са византијских подручја, приказивале су, директно или алегорично, сцене из Библије. Литургија је верницима приказивала Јеванђеље, а позоришни гест својим драмским метафорама деловао је на вернике откривајући исте елементе као обред, то јест, „садржао је у себи елементе представљања, али кристализиране, сад већ одређене као достигнута истина, истина за себе, не као истина која се непосредно сазнаје, која се открива и то постаје, као збир симбола или као обичај“ (Аполонио, 1985: 24).

Код нас, пак, нема помена о литургијском позоришту. *Крмчија* и *Синтагмат* Матије Властара потичу из доба када је оно у Византији било забрањено. Свети Сава је усвојио забране из тих закона, које су се односиле на све облике позоришта. (в. Кулић, 2016: 319-342). У *Крмчији* се, рецимо, за глумце каже да су то „људи који, по свом занату, говоре и раде што смешно, да им се свет смеје“ (Глишић, 1964: 36). Саме те забране којих је много више свакако потврђују његово постојање и дају му обележје побуњеничке појаве против цркве, али упркос томе позориште није замрло ни у раном средњем веку, а своје корене чувало је у манастирима.[2] На основу тога, могли бисмо, даље, закључити да нема позоришне уметности средњег века без манастира, као ни манастира без неког облика позоришно-драмске уметности. Као што је грчка трагедија настала из култа посвећеног Дионису, иако, наводи Глишић „то са њим није имало никакве везе, нити се Диониса то тицало“ (Глишић, 1964: 26), средњовековно позориште поново васкрсава у оквиру црквених и религиозних обреда у манастирским оквирима. Стога је, упоредо са анализирањем позоришно-драмске уметности у средњем веку, неопходно дубоко улажење у сачуване књижевне и уметничке споменике средњег века, имајући у свести да, како сматра Милан Кашанин, „за средњовековне епохе, књижевност и уметност чине не само временску целину, него и идејну, и познавање једне повећава разумевање друге“ (Кашанин, 2002: 6).

Једна таква јасна реминисценција на постојање позоришне уметности у средњовековној култури јесте управо фреска *Свети Нестор убија Лија* из *циклуса светог Димитрија*. Манастир Дечани, у којем се налази ова фреска, задужбина је краља Стефана Уроша III Дечанског и његовог сина Душана („краљем међу свима људима“), и свакако је један од најзначајнијих споменика српске средњовековне уметности. „Дечанско позориште“, како збирно фреске дечанског манастира назива Јован Путник[3], представља „најреалистичније позориште“ до данас. Илустративност и дидактичност ових фресака представља реалистичко причање јавних, друштвених и интимних људских историја. Фреске дечанске цркве, сем у изузецима, нису шире и темељније проучене, а рад на изучавању овог сликарства узео је маха тек у послератним деценијама, о чему темељно пише Балша Ђурић, истичући да „добро очувани живопис представља најбогатију тематску целину на нашим просторима“ и да је од пресудног значаја за упозна-

[2] Временом, наше позориште се одваја од цркве и постаје народно. Теодосије спомиње да се Стефан Првовенчани „по обичају благородних самодржаца“ веселио „тимпанима и гуслама“ и свирцима. У том периоду свирац је био изједначен са глумцем, а глумац је „народни играч“, он је и мим, и шпилман, и скомрах, и играч, и плесач, и гудац, и свирац. Мираш Кићовић, на основу тога, сматра да је Стефан Првовенчани имао своју глумачку трупу. Уосталом, на дворовима великаша било је забављача, свираца – глумаца. Већ 1335. године помиње се у Дубровнику трубач Драган из Призрена, у једној повељи Душановој помиње се Преде свирац, а 1415. српски гуслар на двору пољског краља. Историчар Станоје Станојевић вели да се „на владалачким и властелинским дворовима у средњем веку у нашим земљама проводило време весело, уз свирку, песму и друге забаве“. (Кићовић, 1951: 12-15)

[3] Тако гласи и назив студије посвећене, пре свега, дечанским фрескама „Каин убија Авеља“, „Каиново потомство“, и „Рађање Богородице“. (в. Путник, 1985: 173-185)

вање уметности 14. века (Ђурић, 1995: 4). Светозар Радојчић, чијим су истраживачким радом створени услови за систематично испитивање средњовековног сликарства, даље, примећује да су српски мајстори Душановог доба, као и византијски сликари, желели, пре свега, да импонују својом свестраном ученошћу, а ту тврдњу поткрепљује навођењем циклуса и сцена за које треба тражити узоре директно у византијској уметности (Радојчић2, 1975: 254). Стога, можемо рећи да зидно сликарство у Србији представља гране великог стабла византијске уметности и културе. Из византијске престонице и других градова Царства црпени су сокови и надахнуће за стваралаштво српских уметника, а познато је да су византијски средњовековни забављачи (мими) често гостовали на српским просторима. Сликари су своје стваралачке вештине учили ван својих простора,[4] па су сталним одржавањем веза са уметничким центрима Истока и Запада наши сликари стицали ширину погледа, снагу и квалитет једне уметности која је увек давала „печат самосталности и оригиналности" (Радојчић, 1955: 51).

Када говоримо о најближим земљама и утицајима које су извршиле на српско средњовековно позориште, најизразитији су управо утицаји са истока – из Византије. Изводећи мистерије које су сличне средњоевропским, Цариград постаје „величанствено и плодоносно средиште знатне духовне и уметничке културе" (Дил, 2008: 150-154). То је позориште утицало јасно на византијско минијатурно сликарство, у којем су разни призори из Библије изражени променљивим покретима, попут глуме. Соња Пајић, у студији посвећеној циклусу светог Димитрија, истиче да је сликар овог циклуса био „одлично образован и да је познавао текуће прилике" (Пајић, 1995: 354).[5]

Управо због тога у литератури се често истиче енциклопедијски карактер дечанског сликарства, јер приказује ученост средине, као и широко и темељно знање сликара (Ђурић, 1974: 59). Кроз живопис је јасно приказан однос средњовековног човека према одређеним кључним темама – однос према вери, према Богу, држави и власти, према Византији, однос према уметности, а самим тим и према позоришно-драмској уметности. Стога, истраживачи савремене театрологије имају много више да црпе тумачења и разумевања театра из наше средњовековне уметности него, рецимо, из модерне западњачке драматургије. Ко год је видео фреску *Свети Нестор убија Лија* из манастира Дечани, сложио би се са том тврдњом, јер је то „до те мере интересантан модерни театарски израз да превазилази сва настојања наших најекстремнијих модерних театарских концепција да се постигне јединственост, условна реалистичност, само наговештеност и једноставна очишћеност од свега натуралистичног и сувишног у изразу" (Путник, 1985: 178).

Сцена борбе Нестора и Лија из циклуса посвећеног Св. Димитрију налази се на северној страни северозападног ступца манастира Дечани.[6] Оснажен

[4] Након Првог светског рата публиковани су неки документи Дубровачког архива по којима се видело да су Срби монаси у 14. и почетком 15. века одлазили у Дубровник да уче сликарство.

[5] Не можемо са сигурношћу тврдити ко је аутор ових сцена. Најчешће је мишљење да је то „Срђ грешни", како се потписао у јужном делу параклиса испод фреске *Зачеће Каиново*, приморски сликар који се стилски највише приближавао западњачком сликарству и духу готике. В. Петковић сматра да је „Срђ грешни" насликао циклус *Стварање света*, приче о Адаму и Еви и њиховом потомству и чуда светог Димитрија. Он закључује да је Срђ пореклом са Приморја. (в. Петковић, 1950: 70) О приморским елементима у сликарству „Срђа грешног" говори и Светозар Радојчић, истичући да су приморски (которски) елементи јако уочљиви и да је Срђ, без сумње pictor graecus которске школе. Насупрот Петковићу, Радојчић сматра да „Срђ грешни" „свакако није био један од главних мајстора", већ даје претпоставку да је био помоћник, који је имао право да се потпише, па отуда његов потпис испод фреске *Зачеће Каиново*. И један и други истраживач слажу се у једном – ниједан сликар, сем „Срђа грешног" није оставио свој потпис, и због тога би овај траг требало тумачити као битно сведочанство о дечанском живопису. (в. Радојчић, 1955: 37)

[6] Да бисмо ваљано схватили ову фреску, требало би да сагледамо и фреску *св. Димитрије благосиља Нестора да убије Лија* која, на неки начин, претходи овој. После затварања светог Димитрија, да би прославио успех у рату из којег се вратио, цар Максимилијан одлучи да приреди игре. Главни такмац, царев љубимац био је горостас Лије, који је своје противнике усмрћивао у борби тако што их је бацао на врхове копаља и друге оштрице окренуте увис. Како су хришћани били његове жртве један голобради младић, Нестор, такође хришћанин, реши да му се супротстави и тако спасе своју браћу. Пре борбе посети светог Димитрија у тамници, овај га благослови, поричући му победу у борби, али и

речима Светог Димитрија, Нестор је изашао на мегдан Лију и супротно свим очекивањима, победио га. У арени, у краткој хаљини, са малим штитом у левој и високо подигнутом десном руком, у великом раскораку стоји свети Нестор. Испред њега, на десној половини сцене, Лије, у војничком оклопу, губи равнотежу и пада на леђа, на исте оне оштрице на којима су страдали хришћани. На арену воде *четири висока дрвена степеника*, иза ње је тробродна грађевина, са царском ложом, на којој се види биста цара, са златном круном на глави. Он, у тузи, наслања главу на десну руку. То је, укратко речено, оно што је приказано на овој фресци.

Неискусном и недовољно упућеном оку може се учинити да тумачењем ове фреске напросто корачамо стазом средњовековног периода – глорификовањем хришћанских начела, у функцији теологије, виших циљева и потврде хришћанских идеала. Позивање на поетику једног доба, свакако, гарантује прецизнију анализу и сигурнију оцену уметничког дела. Међутим, оно што истраживаче позоришно-драмске уметности непрестано води ка изучавању ове фреске јесте, пре свега, слика позоришта дрвене конструкције која је присутна у средњовековној књижевности, као и драматика тренутка која је приказана у сукобу Нестора и Лија. На овој фресци приказан је управо каледиоскоп свих односа које средина у тим околностима може имати. Виђена из аспекта данашње друштвености, ова фреска може представљати само историјски документ једног времена. Али, виђено са друге стране, театарско-естетске, позориште на овој фресци експлицитно говори о једном реалистичном тумачењу уметничко-животне и сценске материје.

Кључни моменат у опису „дечанског позоришта“, чини се, управо је фрагмент – „на арену воде четири *дрвена* висока степеника“. Уколико се присетимо, пре свега, навођења Мираша Кићовића да се у позориште средњовековног периода „одлазило“, „улазило“ и „пењало“ (Кићовић, 1951: 17), схватићемо да се ове одреднице свакако могу применити на средњовековну позорницу. У првом плану фреске је уздигнута платформа, односно позорница до које води степениште, на којој је представљен двобој Лија и Нестора. Према мишљењу Светозара Радојчића, на ликовној композицији *Свети Нестор убија Лија* представљен је хиподром (Радојчић3, 1975: 107). Међутим, уколико пажљиво сагледамо ову фреску, уочавамо да је уместо гледалишта, основног обележја хиподрома, у првом плану уздигнута платформа, односно позорница, и то нас наводи на закључак да је у питању нешто друго. Закључујемо, даље, да је уместо хиподрома, како тврди Радојчић, на овој фресци представљено позориште. С правом се Станоје Бојанин пита да ли је ликовна представа такве позорнице могла савременике подсећати на њима савремену позорницу, или бар на онај њен изглед који је описан код неких средњовековних писаца (Бојанин, 2005: 250).

До које мере је позоришни живот био жив у српској средини средњег века, најочигледније показују фрагменти из дела Теодосија Хиландарца.[7] Најнепосреднији и најуочљивији траг о постојању позоришта јесте прича о Добримиру Стрезу у *Животу светог Саве* где наводи да Стрез „на том, дакле, камену, премостив га *дрветом*, начини своје позориште“.[8] Овде се јасно ради о дрвеној позорници на камену, на којој је Добримир Стрез изводио своје језиве призоре, које су за последицу имале смртне исходе. Упркос чињеници да је Добримир Стрез био врло безуман, раскалашан и немилостив, Боривоје Стојковић истиче да се није изгубила првобитна идеја позоришта и да су се „на том месту, поред пијанки и таквих свирепих дела, давале и мале позоришне игре“ (Стојковић, 1936: 15). Мираш Кићовић је покушао да реконструише материјални изглед средњовековне позорнице полазећи од података које пружају средњовековна

мученичку смрт. На левој половини сцене седи свети Димитрије на високој клупи, нагиње се и десном руком благосиља Нестора који му прилази савијеног тела.

[7] Теодосије позориште непосредно описује у више дела. Проучавајући овај проблем, требало би да се ослонимо, пре свега, на следећа његова дела – *Живот светог Саве*, *Похвала Симеону и Сави*, *Житије и подвизи светога и преподобног оца нашег Петра* у Коришкој гори испосника.

[8] Теодосије Хиландарац, *Живот светог Саве*, превели Лазар Мирковић и Димитрије Богдановић, Српска књижевна задруга, Београд, 1988, стр. 81. Теодосије је ове речи навео из Пете књиге Мојсијеве (32, 15)

дела, пре свега прича о Стрезовом позоришту (Кићовић, 1951: 17-19). Такво позориште било је привременог карактера, имало је такав облик да се на њега „улази" или „пење", што свакако подсећа на некадашње зграде античког позоришта. Пети де Жилвил, даље, тумачећи разлике између трагедије и средњовековне мистерије, описао је средњовековно позориште које несумњиво подсећа на опис Теодосијеве сцене. Жилвил пише да је „у позоришту средњег века, драма била пре свега спектакл бучан и пун покрета. Сцена је била *дрвена* и представљала је много ствари, личности безбројне, а догађаји су врвели" (Глишић, 1964: 32).

Овај опис средњовековног театра несумњиво подсећа на опис дубровачког позоришта из 16. века, позоришта Држићевог времена, које се састојало „само од позорнице на брзу руку састављене од *греда и дасака*, ваљда без икаквих сценарија и кулиса, док је публика стајала" (Глишић, 1964: 49). Да је заиста постојала веза између дубровачког позоришта и средњовековне сцене, показују и речи Вишње Рогошић која тврди да се „хрватски казалишни простор прве половине 16. века развио на средњовековном моделу симултане позорнице, сценографски сиромашна позорница – подиј на отвореном" (Рогошић, 2008: 379). У доба Марина Држића као позоришни простори коришћени су, пре свега, отворени градски простор који је служио за приказивање фарси на „склопивим издигнутим позорницама" (Рогошић, 2008: 378) – *дрвеним подијумима* на којима су приказивани драмски текстови уз религијски важне датуме или раздобља (попут карневалског или покладног периода). Хуманистичка сцена на којој су се изводила класична дела, попут Плаутових или Теренцијевих, повезује елементе средњовековне позорнице и савременије облике аудиторијума, наговештавајући позоришне грађевине 16. и 17. века.[9] При томе, не бисмо смели заборавити да су дубровачке власти, уз врло строге казне (попут оних које је успостављала средњовековна црква) све више ограничавале слободу уличних и јавних приредаба у карневалским данима и готово их настојале сасвим укинути. Упркос томе, представе су извођене – или на пировима, или на Плаци, али најчешће у Већници, све до 1554. године када је Сенат, позивајући се на важност тог места, забранио да се убудуће на том месту играју комедије. Међутим, на почетку *Дунда Мароја*, у речима Негроманта има извесних сећања на раније изведену комедију *Помет*, која је, наводи Петар Колендић, изведена на отвореном простору – на „солидно спремљеној, сигурно нешто издигнутој *дрвеној позорници*" која је била на Плаци, то јест на тргу пред Двором и Већницом.[10]

Уколико сагледамо ове описе дрвених конструкција позоришне сцене, можемо закључити да је опис позорнице оно што повезује различите периоде – Теодосијево позориште из 13. века, фреску *Свети Нестор убија Лија* из прве половине 14. века и позориште Држићевог 16. века. За познавање те књижевности, као и за познавање те уметности потребан је велики напор. „Старе књиге треба знати читати, исто онако као што старе слике на зиду треба знати гледати", каже Кашанин (2002: 13), истичући да је постанак и циљ наших старих списа фундаментално различит од модерних слика. Свакако, наши средњовековни писци нису писали ради тога да будућим проучаваоцима дају грађу за писање историје, већ да људима свог времена пруже дела која ће их очарати, поучавати, забављати, храбрити. И поред тога, средњовековни писци оставили су сведочанства која су релевантна са проучавање историје средњовековног периода, као што су записи о средњовековном позоришту, позорници и извођењу позоришно-драмских врста. Ти записи, самим тим што су ретки, од великог су културолошког значаја за историју, не само српског средњовековља, већ и шире.

Из до сада приказаног очигледно је колико разноврсних интересовања изазива дечанско сликар-

[9] Каква је била позорница, декор и опрема тих представа није нам ближе и са сигурношћу познато. Милутин Чекић истиче да су ове позорнице да је „позорница удешавана према италијанским узорима, као што је драма стајала под утицајем италијанске литературе". (Чекић, 1925: 205)

[10] „А десно и лево, све до испод колонада старе Госпе с једне стране, и скоро до нове блиставе Дивоне с друге стране, биле су масе неповлашћених пучана, „пук: људи, жене; стари, млади; велики и мали", како их је Држић мислио узбудљиво поздравити" (Колендић, 1964: 121).

ство, па је разумљива оцена о „енкциклопедијском“ карактеру те уметности, како се често наводи у науци. Захваљујући томе, истраживање материјалне културе преко дечанских слика је тек закорачило у свет средњовековне позоришне уметности. Загледавши се у ову фреску, можемо покушати да представимо позорницу која се није много мењала кроз време, у распону од три века, док се начин приказивања и садржај драстично мењао. Од Теодосија до Држића позорница је, у неким својим формама, остајала иста – дрвена и једноставна. Изгледа да би се свеукупна разуђеност позоришног израза средњег века и ренесансе, са свим својим рукавцима и инспирацијама могла улити у ове две реке – у Теодосија и Држића, две реке заједничког извора, различитих токова и доста блиског ушћа. Проучавањем позоришно-драмске уметности у средњовековном фрескосликарству и књижевности упознајемо, чини се, бит човека средњовековног периода, а суштина његовог позоришног бића протеже се и своју примену налази у ренесансном Дубровнику. Позориште је свакако један од најингениознијих инструмената за истраживање одређеног периода и покушај да схватимо човека, свет у којем живи и његово место у свету. Вероватно је због тога, током читаве историје, а највише током средњег века, било толико покушаја да се позориште укроти и стави ван закона. А то што су они увек пропадали, а позориште настављало да живи, значи да је позориште нешто што је човеку неопходно.

ЛИТЕРАТУРА

Аполонио 1985 – Apollonio Mario, *Povijest Komedije dell`Arte*, prevod Frane Čale, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1985.

Бојанин 2005 – Бојанин Станоје, *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја 12. до краја 15. века,* Историјски институт, Београд 2005.

Глишић 1964 – Глишић Бора, *Позориште: историјски увод у проучавање сценске уметности,* Завод за издавање уџбеника, Београд 1964.

Дил 2008 – Дил Шарл, Историја византијског царства, Logos Art, Београд 2008.

Ђурић 1995 – Ђурић Балша, „Послератна истраживања зидног сликарства у манастиру Дечани“, у: *Зидно сликарство манастира Дечани* – грађа и студије, САНУ, Београд 1995.

Ђурић 1974 – Ђурић Војислав, *Византијске фреске у Југославији*, Издавачко-графички завод, Београд 1974.

Кулић 2016 – Кулић Милена, „Трагом средњовековног позоришта у српској литератури од 13. до 15. века“, *Летопис Матице српске*, год. 192, књ. 497, св. 3, март, Нови Сад 2016.

Кићовић 1951 – Кићовић Мираш, „Старо позориште код Срба“, *Зборник радова института за проучавање књижевности САНУ*, Београд 1951.

Кашанин 2002 – Кашанин Милан, *Српска књижевност у средњем веку*, Завод за издавање уџбеника, Београд 2002.

Колендић 1964 – Колендић Петар, „Четврта стогодишњица Дунда Мароја“, у: *Из старога Дубровника,* приредио Мирослав Пантић, Српска књижевна задруга, Београд 1964.

Путник 1985 – Путник Јован, „Дечанско позориште“, у: *Пролегомена за позоришну естетику*, приредио: Зоран Јовановић, Стеријино Позорје, Нови Сад 1985.

Пајић 1995 – Пајић Соња, „Циклус св. Димитрија“, у: *Зидно сликарство манастира Дечани – грађа и студије,* САНУ, Београд 1995.

Петковић 1950 – Петковић Владимир, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Научна књига, Београд 1950.

Половина 2016 – Половина Наташа, „Лепота и смисао: манастири у српској средњовековној књи-

жевности", *Летопис Матице српске,* год. 192, књ. 497, св. 1/2, јануар-фебруар, Нови Сад 2016.

Радојчић1 1975 – Радојчић Светозар, „Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину", у: *Узори и дела старих српских уметника*, Српска књижевна задруга, Београд 1975.

Радојчић2 1975 – Радојчић Светозар, „Облик и мисао у старом српском сликарству", у: *Узори и дела старих српских уметника*, Српска књижевна задруга, Београд 1975.

Радојчић3 1975 – Радојчић Светозар, „Од Диониса до литургијске драме", у: *Узори и дела старих српских уметника,* Српска књижевна задруга, Београд 1975.

Радојчић 1955 – Радојчић Светозар, *Мајстори старог српског сликарства*, Београдски графички завод, Београд 1955.

Рогошић 2008 – Рогошић Вишња, „Казалишни простори", у: *Лексикон Марина Држића*, уредник Слободан Новак, Лексикографски завод „Мирослав Крлежа", Загреб 2008.

Стојковић 1936 – Стојковић Боривоје, *Историја српског позоришта*, Графика, Ниш 1936.

Чекић 1925 – Чекић Милутин, *Позориште,* Месни одбор Удружења глумаца Срба, Хрвата и Словенаца, Београд 1925.

Марија Петричевић

ПРВО ГОСТОВАЊЕ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА ИЗ САРАЈЕВА У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ У БЕОГРАДУ

Оснивању Народног позоришта у Сарајеву, првог сталног државног позоришта у Босни и Херцеговини 1920, велики допринос дали су, поред осталих, позоришни уметници и културни посленици Београда.

Сарадња драмског ансамбла београдског и сарајевског Народног позоришта била је интензивна и плодна од првог дана постојања сарајевског Народног позоришта. Истина, она се пре свега одвијала у виду помоћи београдске Драме сарајевској, као млађој сестри. Међутим, до званичног институционалног гостовања Драме београдског Народног позоришта у`Сарајеву и Драме сарајевског Народног позоришта у Београду долази тек у годинама када је Други светски рат већ захватио Европу и био пред самим вратима Краљевине Југославије.

Драма Народног позоришта у Београду на сцени Народног позоришта у Сарајеву, први пут званично гостује[1] крајем 1940. током прославе двадесетогодишњице постојања најстарије државне позоришне институције Босне и Херцеговине – Народног позоришта „Краљ Петар Ослободилац", 30. новембра и 1. децембра 1940. Том приликом управник Народног позоришта у Београду Момир Вељковић и директор Драме др Душан Милачић упутили су званичан позив својим сарајевским колегама за гостовање у Београду. Позив је прихваћен и врло брзо уследило је и прво гостовање ансамбла Драме сарајевског Народног позоришта „Краљ Петар Ослободилац"[2] на сцени Народног позоришта у Београду.

[1] Целокупна Драма београдског Народног позоришта гостовала је у Сарајеву пре званичног отварања сарајевског позоришта, у јесен 1919, изведбом пет представа, углавном националног карактера. На челу са драматургом Миланом Предићем, ансамбл су сачињавала сарајевској публици добро позната имена београдског глумишта: Илија Станојевић, Жанка Стокић, Добрица Милутиновић, Димитрије Гинић , Никола Гошић, Витомир Богић и Мара Таборска...

[2] Од краља Александра Ујединитеља, позориште је добило репрезентативну завесу и право да носи назив позориште Краља Петра Ослободиоца. На ову привилегију као и на орден св. Саве трећег степена сарајевско Народно позориште је било изузетно поносно. Међутим, овај назив Народног позоришта у Сарајеву не помињу аутори који су о њему писали у периоду после Другог светског рата, јер ова чињеница није била у духу тадашње званичне политике, па је данас готово непозната, а нажалост и у овом времену непожељна.

Сарајевски драмски уметници су у Београду боравили од 21. до 24. фебруара 1941. године, а публици су се представили 22. и 23. фебруара. Прве вечери, 22. фебруара, у згради Народног позоришта код Споменика, извели су дела изразито националног карактера, три једночинке: „Под маглом" Алексе Шантића, „Јазавац пред судом" Петра Кочића, и „Подвиг на Суходолини" Боривоја Јевтића. Другог дана, 23. фебруара, на сцени Мањежа, у поподневној представи, сарајевско позориште приказало је тада најпопуларнији фолклорни комад из крајева с оне стране Дрине, „Зулумћар" Светозара Ћоровића. Представа којом су сарајевски уметници ставили печат на своје гостовање била је драматизација „Злочина и казне" Ф. М. Достојевског, и изведена је 23. фебруара у 20 часова, такође на сцени Мањежа.

Ово гостовање сарајевског Народног позоришта било је не само њихово прво представљање пред београдском публиком, већ у историји овог позоришта прво гостовање целокупног ансамбла. Из изјаве Милутина Јањушевића, управник сарајевског позоришта, сазнајемо да је ансамбл ово гостовање доживео као велику част и одговорност. „Позив управе Београдског народног позоришта да дођемо на гостовање у престоницу примили смо са извесном дозом страха, свесни велике одговорности коју узимамо на себе као прво позориште из провинције, које са целокупним ансамблом гостује у Београду. Али у исто време сматрали смо то за ретку част и нашег позоришта, као и Босне и Херцеговине чији смо представници."[3] На Јањушевићев позив, сарајевским драмским уметницима, на гостовању у Београду придружила се и група сарајевских писаца.[4] Тако су сви заједно Београду представили културни дух Босне и Херцеговине. И за групу сарајевских књижевнике, на челу са председником Боривојем Јевтићем, било је ово прво колективно представљање београдској публици.

У част и поводом гостовања сарајевских уметника, у Београду су организовани бројни догађаји, манифестације и сусрети који су указивали да је ова, наизглед узвратна посета, добило карактер националне свечаности, слављења сусрета две братске позоришне куће.

Изузетно срдачан и масован дочек који је приређен сарајевским уметницима на београдској железничкој станици показао је да се њихово гостовање ишчекује с великом радошћу и нескривеним одушевљењем, а то су све време њиховог боравка у Београду домаћини наставили да показују на сваком кораку.

Драмски ансамбл сарајевског позоришта „Краљ Петар Ослободилац", 21. фебруара 1941, на београдској железничкој станици, дочекали су и поздравили управник Народног позоришта Момир Вељковић, директор Драме Душан Милачић, председник Централне управе Удружења глумаца Милош Паунковић са члановима управе, књижевни референт Народног позоришта Боривоје Недић, секретар Драме Слободан Јовановић, представник Удружења југословенских драмских аутора редитељ Јован Гец, шеф Балета Анатолиј Жуковски и бројни позоришни уметници, глумци, оперски певачи и велики број грађана.[5]

Какав се дочек и пријем сарајевским уметницима спремао сведочи и најава њиховог доласка објављена у позоришном гласилу „Сцена", десетак дана пре њиховог доласка.

ДРАГИ САРАЈЕВСКИ ДРАМСКИ УМЕТНИЦИ

Ваш долазак у престоницу, ваш братски загрљај са нама испуњава нам срца радошћу. Дочекујемо вас раширених руку и поздрављамо искреном добродошлицом!

Жељно очекујемо да кроз вашу реч, ваш гест и ваш поглед разумемо

Љубав према родној груди

(*Под маглом*)

Домишљанску спретност човека из народа у борби са туђином

(*Јазавац пред судом*)

[3] *Управник г. Јањушевић о гостовању Сарајевског позоришта*, „Време", 23. 02.1941. стр. 7.

[4] *Половином фебруара у Београду ће гостовати Народно позориште из Сарајева и група сарајевских књижевника*, „Политика", 3. 02. 1941. стр. 12.

[5] *Свечан дочек сарајевских глумаца у Београду*, „Време" , 22. 02. 1941, стр. 8.

Борбу за одржање вере, имена и народног достојанства

(*Подвиг на Суходолини*)

Севдах босанских башта и пркос неукротљиве босанске крви

(*Зулумћар*)

И осећања тамног словенског схватања Бога, правде и казне

(*Злочин и казна*)

Овом посетом ви ћете још јаче учврстити љубав и нераскидну везу између нас уметника, а преко нас и наше публике која ће уживати у вашој уметности са нама заједно, и братску везу између Сарајева и Београда.

ЧЛАНОВИ БЕОГРАДСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА[6]

Гостовање драмских уметника и писаца из Сарајева потпомогли су, поред београдске општине, и најјаче националне и културне установе, као и удружења „Босна" и „Неретва", а београдска публика их је на сваком кораку и у свакој прилици срдачно поздрављала.

Подсећање на нераскидиву историјску везу и братску љубав народа Србије и оног преко Дрине у говорима и здравицама које су разменили гости и домаћини данас би многима звучали пренаглашено националним, непримереним, па и патетичним. Међутим, изливи искреног поноса, осећања националног јединства били су подстакнути историјским околностима. У том тренутку, непосредно пред Други светски рат, када се осећала национална поларизација у Босни и Херцеговини, наговештавајући оно што ће уследити, природно је било да су се уметници српске националности, као и многи муслимани, окретали Србији и интензивније се везивали за њу као матицу.

Шта је за саме Сарајлије значила ова посета и какав циљ су пред себе поставили долазећи у Београд, најбоље се види из њихових изјава у београдској штампи. Сви су пре свега истицали да се овом посетом, због њене краткоће, не могу представити у пуном уметничком сјају, али да настоје да овом приликом манифестују своју повезаност са центром српске уметности, књижевности и целокупне српске духовности .

Непосредно пред долазак у Београд управник Сарајевског позоришта, Јањушевић, говорио је о предстојећој посети.

„Морам напоменути да ми не мислимо дати нешто чиме ћемо фрапирати Београд. Далеко од тога. Пре свега срећни смо да нам се дала прилика да учинимо поклоњење Београду и Србији, који су преко бескрајних својих жртава дали нама слободу да у њој стварамо уметничка дела ово је чак и главна поента нашега пута, што је у данашњим данима можда нарочито потребно нагласити."[7]

У Београд је као претходница сарајевског ансамбла, а у циљу потребних сценских припрема, заједно са главним редитељем Васом Косићем и техничким персоналом, први допутовао Боривоје Јевтић, драматург сарајевског позоришта.

И он потврђује својим изјавама да ово гостовање сарајевских драмских уметника превазилази оквире узвратне посете.

„Ми у Београд долазимо пуна и отворена срца као у центар наше културе, нарочито позоришне културе која нам је служила за углед у нашим досадашњим позоришним напорима. Ми смо свесни уметничке одговорности коју смо примили на себе одлуком о овом гостовању пред једном публиком израђеног позоришног укуса, с дугим и живахним позоришним традицијама. У сваком случају, ово гостовање добро ће доћи нашем ансамблу да пред једним великим аудиторијем посведочи резултате својих досадашњих уметничких напора."[8]

Говорећи о томе зашто је баш овакав репертоар изабран за представљање београдској публици Боривоје Јевтић је истакао:

„Ми смо могли изабрати и такав репертоар који би јаче и потпуније нагласио наше уметничке мо-

[6] *Драги сарајевски драмски уметници*, „Сцена", бр. 25, 17. 02. 1941, стр 3.

[7] *Половином фебруара у Београду ће гостовати Народно позориште из Сарајева и група сарајевских књижевника*, „Политика", 3. 02. 1941, стр. 12.

[8] *Гостовање сарајевског Народног позоришта на престоничкој сцени , Разговор с г. Боривојем Јевтићем; драматургом сарајевског позоришта*, „Политика", 21. 02. 1941, стр. 10.

гућности. (...) У замену за то, ми смо својим ‚београдским' репертоаром хтели да нагласимо ово: да ми с нарочитом пажњом негујемо наш национални репертоар, баш онај који се код нас често игра ‚сам од себе', по извесном утврђеном позоришном шаблону, без нарочитих редитељских припрема. И, друго: да прикажемо, у неку руку, развиће српске драматике у крајевима из којих долазимо. То, разуме се, није ни много, ни сценско-технички нарочито окретно, али је у знаку упорне борбености ових покрајина које се ни у ропству нису дале збунити, ни туђину приклонити. Има у неким од тих ствари и данас актуелности, пошто се, као што вам је познато, историја понавља."[9]

Поменуте три актовке изведене су 22. фебруара у згради Народног позоришта код Споменика. То прво вече представљања Сарајлија, отворио је др Владимир Ћоровић, један из плејаде босанско-херцеговачких Срба. У свом говору, он је направио кратак историјски преглед књижевности Босне и Херцеговине са посебним осврtом на појаву позоришног живота и развој драмске књижевности.

Драму *Под маглом* Алексе Шантића, режирао је Милан Орловић, а играли су:

В. Косић – Јоксим, сеоски кнез,
М. Орловић – Станко, сеоски учитељ,
О. Бабић – Бојана, сељанка, Станкова сестра,
Н. Хајдушковић – Роган,
П. Спајић – Глигор,
Сеоски кнезови:
М. Копач – Мргуд,
В. Зељковић – Вучић,
П. Милосављевић – Бећир-бег,
З. Налић – Тахир-бег,
Мноштво сељака. Жетеоци, жетилице и сеоска младеж.

У Кочићевој актовци „Јазавац пред судом", главну улогу, лик Давида Штрбца тумачио је сам редитељ Јован Танић, а наступили су и Ђ. Кармелић – Судац, В. Зељковић – Доктор и Б. Николић – Писарчић.

Те прве вечери гостовања Сарајлија последњи у низу изведен је и комад *Подвиг на Суходолини* Боривоја Јевтића, који се дешава у Мостару, у јесен 1888. године у згради старе митрополије на Суходолини.

У редитељској визији Васе Косића играли су:

Леонтије Радуловић, митрополит мостарски – М. Копач,
Мијат Радовић, председник Српско-православне црквено-школске општине – В. Косић,
Исидор барон Бенко, окружни претстојник – Ђ. Кармелић,
Његов секретар – Е. Русанов,
Општински секретар – Р. Ђурић,
Први – М. Лекић,
Други – П. Спајић,
Трећи одборник – П. Милосављевић,
Четврти –З. Налић,
Пети – В. Зељковић,
Петар, послужитељ – Н. Хајдушковић.

Интересовање за ово гостовање је било велико. Публика је испунила Народно позориште до последњег места, а значај су својим присуством дали и бројни министри и краљев изасланик пуковник Керековић.

У дневној штампи налазимо бројне осврте на ове представе. Новинар „Политике" Ж. Вукадиновић емотивно подстакнут трима изведеним једночинкама, није се у свом тексту бавио квалитетом и начином инсценације, већ је, пре свега, указао на повезаност српског народа са две стране Дрине и неопходност уметничке размене и интензивније сарадње између престоничког и осталих позоришта у унутрашњости Краљевине. У овом гостовању видео је подстрек томе.

„Опет је Београд посведочио своју велику љубав за Босну и Херцеговину, опет је клицао и тапшао, сав понесен оним осећањима братства која су га водила од Деветсто осме до победе, опет је дрхтао и патио над мукама својих једнокрвних с ону страну племените међе, а радовао се њихову самопрегору и њихову јунаштву.

Три писца из Босне и Херцеговине (...) тако разнородна, али прожета истом љубављу за свој народ и своју груду, испунила су ово вече успелим својим делима, док је трупа сарајевског Народног позоришта, у којој су се нарочито истицали њени прваци г. г. Танић и Косић, умела да овим једночинкама да прикладан

[9] Исто.

позоришни израз."[10]

И Радослав М. Веснић, у листу „Време", истиче специфичност историјског тренутка у коме се дешава ово гостовање и велики национални и родољубиви набој међу београдском публиком, али даје и критички осврт, пре свега на глуму у изведеним представама.

„Говорити у оваквом тренутку о делима и игри стручно и строгим критичарским мерилом не би било у духу расположења, које влада нашим бићима. То не значи, да ћемо хвалити и оно, што не заслужује похвалу. (...)

Подвиг на Суходолини је један историјски фрагмент с неколико снажних драмских акцената, пун животне динамике и искрених родољубивих речи изречених у прави тренутак, баш данас, када душу сваког нашег човека испуњава брига и љубав према домовини и слободи!

Игра глумаца највећим делом била је добра. Треба издвојити поједине светле појаве. Тако г. Јован Танић у *Јазавцу пред судом* уздигао се изнад својих партнера у улози Давида Штрбца, мада се осећало одсуство редитеља, који би његовој игри дао више склада и више детаља. Доктор г. В. Вељковић у истом комаду био је такође светлија тачка, која пада у очи својим комичним елементима.

Подвиг на Суходолини имао је највише карактер добре и уједначене игре. У њему се лепо представио г. М. Копач, глумац пријатна и топла органа, убедљивих акцената и складне појаве, који је добро дао митрополита Леонтија Радуловића.

Пао је у очи појавом, органом и гласом г. Р. Ђурић, који у овој трупи мора да има пристојно место.

Стари наш познаник г. Никола Хајдушковић као послужитељ Петар био је у извесним тренуцима художествен.

И г. Ђура Кармелић као Исидор барон Бенко био је добар, много бољи него као судац у *Јазавцу пред судом*.

Као Јоаким у *Под маглом* и Мијат Радовић у *Подвигу на Суходолини* г. Косић је био један од најбољих представника трупе.

Све то, међутим, што бисмо могли замерити, ситно је према општем значају овог гостовања и великом националном успеху, који је Београд френетички и без околишања поздравио."[11]

Сва београдска дневна штампа свакодневно је извештавала о боравку сарајевских уметника у престоном граду. Честе су биле изјаве и самих гостију у којима су истицали своју усхићеност боравком у Београду и изузетно срдачном добродошлицом на коју су наилазили на сваком кораку.

Изјаве и интервјуи били су прилика и да се публика упозна са радом позоришта „Краљ Петар Ослободилац", али и да се подсети на дугогодишњу сарадњу сарајевског и београдског Народног позоришта.

Тако је Боривоје Јевтић, редитељ сарајевског позоришта, у интервјуу „Политици", између осталог, о ансамблу своје позоришне куће рекао: „Он је врло вредан, пожртвован, пун племенитих амбиција. Ако вам кажем да делује под тешким радним условима нисам вам сувише рекао, уосталом, то је у природи младих покрајинских позоришта која, у недостатку довољних финансијских средстава раде с малим ансамблом, а имају потребу једног великог и разнородног репертоара. Позоришне прилике у Сарајеву захваљујући његовој благородној публици, поправљају се. (...) Публика се вратила позоришту. У овим озбиљним временима жива реч са сцене непосредно храбри и диже. То интересовање публике за нашу делатност користи и ансамблу, даје му одушка у напорном раду, пружа му довољно времена за подробне сценске ситуације. Тако смо последњу своју премијеру, „Дивљу патку", могли да спремамо близу два месеца."[12]

Сарајевско позориште било је нека врста школе глумачких талената, јер је велики број глумаца који су наступали широм Југославије потекао управо са сцене сарајевског Народног позоришта. Управник Јањушевић је с поносом то нагласио говорећи за „Време"

[10] *Сарајевско Народно позориште у Београду*, Ж. Вукадиновић, „Политика", 24. 02. 1941, стр. 9.

[11] *Народно позориште: Гостовање сарајевског Народног позоришта*, Радослав М. Веснић, „Време", 24. 02. 1941, стр. 7.

[12] *Гостовање сарајевског Народног позоришта на престоничкој сцени, Разговор с г. Боривојем Јевтићем; драматургом сарајевског позоришта*, „Политика", 21. 02. 1941, стр. 10.

о свом позоришту. „ Када бисмо из Београдског и Загребачког позоришта узели и вратили у Сарајевско позориште све оне глумце који су некада били у Сарајевском позоришту, тада би наше позориште имало много већу трупу него што је икада имало, а у исто време имало би и најбољу трупу у Југославији.

У Београду се и данас налазе наши бивши најбољи чланови гђа Блаженка Каталинић, гђа Величковић и г. г. Фран Новаковић, Душан Раденковић, Јован Гец, Виктор Старчић, Колашинац, Аца Цветковић, Петар С. Петровић и други. Ипак, Сарајево и данас има једну одличну позоришну трупу уједначену и спремну, а сигурно и најамбициознију и најпожртвованију, где сваки члан појединачно даје од себе максимум својих способности. На овом кратком гостовању сарајевски уметници ће то и доказати."[13]

Сарајлије као да су се спремале и планирале да друго вече свога гостовања дају максимум и потпуно освоје београдску публику јер су за опроштајно вече одабрали драме двојице, за српску публику, заиста права класика: Светозара Ћоровића и Ф. М. Достојевског. У згради на Врачару, 23. фебруара 1941. изведена је лирска драма Светозара Ћоровића „Зулумћар".

Заснован на љубавном заплету и народној анегдоти, „Зулумћар" је тананим емоцијама, дубоким севдахом у аутентичним мостарским баштама, уз обиље фолклорних елемената, освајао душу публике. Допринос су дали и раскошни костими, декор и музика, мелодија севдалинке.

У режији Н. Хајдушковића, на музику Белуша Јунгића, који је и дириговао, пред београдском публиком у *Зулумћару* су наступили:

Арифага, читлук сахибија – Н. Хајдушковић,
Емина, његова кћи – Олга Бабић,
Зиба – А. Милосављевић,
Њене другарице:
Златија – О. Хетова,
Мејра – З. Ђурић,
Селимбег, назван Зулумћар – В. Косић,
Џаферага, давнашњи ашик Еминин – Р. Ђурић,
Бимбаша – М. Копач,
Заптија – П. Спајић,
Бакали:
Марко – Д. Видовић,
Петар – М. Лекић,
Никола – П. Милосављевић,
Осман, субаша Селимбега – Ђ. Карамелић,
Ћамил, Арифагин слуга –Д. Видовић,
Цигани певачи:
Први – З. Налић,
Други – В. Зељковић,
Циганка – Љ. Стефановић.

Истог дана, 23. фебруара, на истој сцени Мањежа, после српског, изведен је руски класик. После емотивног удара, уследио је удар на свест, морал и духовност београдске публике. Са почетком у двадесет часова изведена је инсценација романа „Злочин и казна" у 9 слика коју је драматизовао П. Ф. Краснопољски, а режирао В. Косић. Улоге су тумачили:

Раскољников, Родион Романович, бивши студент – Ј. Танић,
Порфирије Петрович, суд. иследник – М. Копач,
Соња, улична девојка – Олга Бабић,
Мармеладов, бивши чиновник – П. Милосављевић,
Разумихин, пријатељ Раскољникова – М. Јаснић,
Пулхерија Александровна, мати Раскољникова – Ј. Кешељевић,
Дуња, сестра Раскољникова – М. Јевтић,
Заметов, писар у кварту – Ђ. Кармелић,
Иља Петрович, помоћник члана кварта – В. Косић,
Никодије Фомич, члан кварта – Н. Хајдушковић,
Тосимов, лекар – М. Орловић,
Крчмар – П. Спајић,
Крчмарева жена – Н. Самарска,
Настасја, служавка – О. Хет,
Грађанин – Д. Видовић,
Миколка – М. Лекић,
Официр – Б. Николић,
Практикант у кварту – Е. Русанов
Стражар – ***
Адвокат – М. Лекић
Аљона Ивановна, баба зеленашица – Љ. Стефановић,

[13] *Управник г. Јањушевић о гостовању Сарајевског позоришта*, „Време", 23. 02. 1941, стр. 7

Лизавета, сестра бабе Аљоне – З. Ђурић,
Кох, студент – В. Зељковић,
Перстјаков – З. Налић.

Догађа се: Прва слика, пивница; друга, на степеницама стана Аљоне Ивановне; трећа, у кварту; четврта, у соби код Раскољникова; пета, у кабинету Порфирија Петровича; шеста у соби Раскољникова; седма, кабинет Порфирија Петровича; осма, соба Соњина; девета соба Соњина.

Иако је сала, како извештава тадашња штампа, при извођењу обе представе била „дупке пуна", једино је критичар „Времена" Радослав М. Веснић посветио посебну пажњу овим представама.

О „Зулумћару" Веснић констатује да „ова драмска песма севдаха увек је наилазила на топао пријем наших гледалаца. И овога пута (...) одигравала се уз благо саосећање добре београдске публике, као призвук једног доба које живи још у успоменама и лепим књигама."[14] Вероватно је због тога и нешто посебно критички не сагледава, већ свега кроз пар реченица указује на запажене поједине улоге. Улогу Емине млада и „талентована чланица сарајевског ансамбла" Олга Бабић по Весниħевој оцени, играла је „шармантно". У тумачењу Селим бега г. Косић је био „притајен, пригушен, дискретан. Овакво тумачење није у духу дела, али је као такво играно консеквентно." [15] Од Косића се у интерпретацији своје улоге, Џефер-аге Ђурић није разликовао, запазио је Веснић.

„Општи утисак представе задовољавајући је. Игра ансамбла врло добра."[16]

Овом приликом „Зулумћар" је први пут изведен са музиком Белуша Јунгића, диригента Сарајевског позоришта, који је дириговао оркестром Краљеве гарде.

Како је оценио критичар „Политике" „Г. Јунгић се није удаљио у својој музичкој обради босанских севдалинки (...) од старог, уобичајеног начина обрађивања како су то чинили Бинички, Крстић и многи други старији музичари који су још пре неколико деценија компоновали сценске музике за београдско Народно позориште. Сем кратке уводне музике за први и трећи чин, све остало сведено је на оркестарску пратњу севдалинки које се певају на сцени. Ове оркестарске пратње писане су на један јединствен начине очито без икаквих већих уметничких претензија, али са лепим укусом и познавањем правог карактера мелодија. Г. Захиб Налић у улози Циганина – певача истакао се певајући неколико оригиналних севдалинки (...) лепим и култивисаним тенором и смислом за добру интерпретацију песама."[17].

Извођење „Злочина и казне" више је привукло Весниħеву, пажњу па се подробније осврнуо на ову представу.

„Овом представом сарајевска трупа показала је довољно смисла за психолошке проблеме озбиљне драме, за реалистичку игру стила московског художественог театра, мада, разуме се, до пуног израза у томе правцу није могло доћи, јер за постигнуће таквог савршенства наша провинција нема ни довољан број проба, ни других могућности." [18]

Представу у целини је оценио као солидну. Режија Косића била је, по мишљењу Весниħа, интелигентна и довитљива, с обзиром на скромна средства којима је располагао, али је имала и добро прикривене мање недостатке.

Међутим, сви недостаци и мане представе остали су у сенци врхунске глуме сарајевских драмских уметника, на челу са Јованом Таниħем у улози Родиона Раскољникова. Иако рођени комичар и глумац солидне рутине, Ј. Танић се показао изузетно успешним, са много „убедљивих акцената и у тешкој психолошкој проблематици Достојевског."[19]

Као зрелог глумца који уз Таниħа „солидно носи озбиљан део прегнућа сарајевских уметника" Веснић

[14] *Народно позориште, Гостовање сарајевског Народног позоришта,* Радослав М. Веснић, „Време", 24. 02. 1941, стр. 7.

[15] Исто.

[16] Исто.

[17] *Музика г. Б. Јунгића у Зулумћару*, „Политика", 24. 02. 1941, стр. 9. (Аутор је потписан само са иницијалом В. али с обзиром да овај текст иде уз горе поменути текст Ж. Вукадиновића *Сарајевско народно позориште у Београду*, може се претпоставити да је Вукадиновић аутор и овог текста.)

[18] Завршено гостовање сарајевског Народног позоришта, Достојевски: Злочин и казна Обрада Краснопољског, Радослав М. Веснић, „Време", 25. 02. 1941, стр. 9.

[19] Исто.

издваја и Словенца М. Копача који је наступио у улози Порфирија. И поред још увек недовољно савладаног изговора консонаната и акцената, он се пред београдском публиком представио „симпатично и убедљиво".

Весњић не пропушта да похвали и младог и перспективног Милутина Јаснића за његову природност и непосредност, као и врхунски изведене споредне улоге.

„Изненадио нас је г. Милосављевић у улози Мармеладова, улози која захтева глумца широких могућности, иако је епизодна. Он је имао истинских драмских акцената у дискретној игри унутрашњег преживљавања. Маска је врло добра.

Остали чланови мушке трупе у епизодним улогама били су добри.

У главним женским улогама примећене су гђа Бабић и Јевтић природном и одмереном игром, лепим појавама, добрим изговором и адекватним преживљавањем.

У малим епизодним улогама појавиле су се гђа Кешељевић, Стефановић и Хетова. Биле су у складу са осталима."[20]

Ово гостовање имало је пре свега значаја у националном и културно уметничком смислу на шта указује и чињеница да се критичари нису нарочито бавили оценом редитељских поставки изведених представа. Али је оно истовремено указало и на потребу планског и континуираног организовања гостовања провинцијских позоришта у Београду и одласка престоничког драмског ансамбла у унутрашњост.

Београђани су се готово утркивали да боравак сарајевских драмских уметника и писаца у престоном граду учине што пријатнијим, занимљивијим и угоднијим. Поред бројних свечаних банкета, пријема, ручкова и вечера, па и чајанки коју је у Уметничком павиљону „Цвјета Зузорић" приредило истоимено Удружење пријатеља уметности, организован је и излет на Авалу и Опленац.

Излет је организован последњег дана боравка Сарајлија 24. фебруара 1941. У тексту о овом излету „Политика"[21] извештава да је на њему било осамдесеторо гостију, па из тога видимо и колико је бројна била ова уметничка и братска делегација из Босне и Херцеговине.

Истог дана, тачније увече 24. фебруара 1941. приређен је на Коларчевом народном универзитету и опроштајни поздрав Београда сарајевским писцима и глумцима – свечана академија са концертним делом.

По писању дневне штампе дворана Коларчевог универзитета била је испуњена, а међу публиком нашли су се бројни научници, уметници, представници војске и бројних друштава и организација Београда, као и представници власти. Колики је био значај и вредност овог сусрета уметника види се и по томе што је завршну свечаност у част гостију из Босне и Херцеговине отворио др Александар Белић, председник Српске краљевске академије наука. У свом говору он је изразио дивљење настојању и труду српског народа преко Дрине да се одржи веза са матицом и да доприносе развоју културе српског народа.

После поздравног говора академика Белића изведен је богат уметнички програм, у којем су учествовали прваци београдског Народног позоришта и оркестар београдског радија.

А са каквим утисцима су сарајевски уметници отишли из Београда најбоље сведочи изјава Милутина Јањушевића, управника сарајевског Народног позоришта:

„Највећа жеља сарајевског позоришта у своме уметничком стремљењу, била је да дође и игра на београдској, првој позорници државе. Та жеља је испуњена и ми се налазимо у једном неописивом заносу, у који смо пали братским дочеком београдске публике, штампе, разних удружења са општином на челу, управе позоришта и другова глумаца. Ово гостовање је наш највећи успех и највеће признање у нашем двадесетогодишњем напорном раду у служби уметности, народу и отаџбини."[22]

Једнако добар пријем Београдског позоришта

[20] Исто.

[21] *Сарајевски глумци и књижевници на Авали и Опленцу*, „Политика", 25. 02. 1941, стр. 10.

[22] *Поздрав Београду*, „Сцена", бр. 26, 24. фебруар 1941, стр. 3.

у Сарајеву и сарајевског у Београду указали су на постојање великог интересовања и потребе за институционалном сарадњом. Очекивало се да ће она бити развијена у предстојећим данима и годинама, али, нажалост, почетак Другог светског рата спречио је овај као и сваки други облик сарадње институција културе. Зашто је било потребно да протекне 20 година да би се успоставио и овакав облик размене искуства, умећа и духовности две тако блиске позоришне куће, питање ја на које ће можда пре дати одговор историчари и социолози. Судећи по расположењу публике и уметника ових позоришних кућа сигурно је да је до међусобних гостовања два национална театра, требало и могло да дође и много раније.

Миливоје Млађеновић

РАПСОДИЈСКО И ПОСТДРАМСКО У ДРАМСКИМ ДЕЛИМА О ЛАЗИ КОСТИЋУ

Резиме. У раду се анализирају *Рапсодија* Владимира Б. Поповића и *Гозба* Петра Милосављевића, два драмска облика у којима се тематизује лик и дело Лазе Костића. У *Рапсодији* се утврђују рапсодијски елементи: пародирање у изградњи лика Лазе Костића (његово страдање и покајање), те интертекстуалност и метатекстуалност, као и релативна независност драмских слика. У *Гозби* Петра Милосављевића установљава се међутекстуално надовезивање, прожимање, укрштање и друге међутекстовне операције на основу којих је настао нови ауторски метатекст који је, у ствари, „драмска расправа о љубави и гресима Лазе Костића сачињена на основу књиге *Живот песме Santa Maria della Salute*“. Ова драмска расправа, добро утемељено тумачење песме *Santa Maria della Salute*, у контексту француског дневника Лазе Костића, биографских података о последњим годинама живота Лазе Костића, те његовој женидби са Јулијаном Паланачки, јесте пример текста подобног за настанак постдрамског позоришта.

Кључне речи: Лаза Костић, Владимир Б. Поповић, Петар Милосављевић, рапсодијски елементи, интертекстуалност.

РАПСОДИЈСКО У „*РАПСОДИЈИ*“ ВЛАДИМИРА Б. ПОПОВИЋА

Изузетно је комплексан процес тумачења драма о Лази Костићу. На плану изградње драмског лика у овим драмским облицима уочава се трострука преплетеност: најпре се уочава драмски лик Лазе Костића ваjан од елемената биографије великог песника које су поједини књижевни критичари препознали у његовој поезији, потом се његова поезија објашњава детаљима из песникове биографије (“Ја не пишем песме - ја пишем свој живот. Ја не пишем о љубави. Ја пишем о патњи. О очају и јаду” (Popović, 2017). Напослетку – тако конципиран лик и његову

веродостојност ваља читати као протагонисту новостворене драмског облика, одстрањујући свако препознавање биографског. „Меланхолично-лирска драма међу јавом и мед сном" Владимира Б. Поповића има наслов *Рапсодија*. Употребљавајући овај књижевно-теоријски појам којим се означава „поетски слободан низ асоцијација" (Rečnik književnih termina 1985: 628), у наслову драме, аутор наводи читаоца да се усредсреди на разлоге који су мотивисали писца да тако поступи, да покуша да одгонетне шта је то рапсодијско у овом комаду. У том разјашњавању упутно је разматрање појма рапсодијског како га разуме Саразак у делу *Поетика модерне драме*.

Лаза Костић је у овом драмском облику дефинисан као пародирана фигура античког рапсода. Већ у спољашњој он појави има обележје рапсода, јер гостујући на двору великаша Дунђерског, он у извесном смислу, својим дејствовањем, подсећа на фигуру путујућег извођача. Додуше, он не рецитује хомеровске песме, али говори стихове В. Шекспира. *Рапсодија*[1] Владимира Б. Поповића, односно догађаји и драмске ситуације њоме обухваћени, делују као више или мање успео покушај разумевања песме *Santa Maria della Salute.* Поповићев поступак, удешен тако да се све силнице догађаја у драми усмере ка најчувенијој песми српског језика као врхунцу драме, није никакав изнимак. *Santa Maria della Salute*, у целини или фрагментарно, финална је сцена у делима *Камо ноћи, камо дани* Радослава Дорића, оперском либрету *Ленка* Пере Зупца, драмолету *Од раја до безњенице* Зорана Суботичког и драмској расправи *Гозба* Петра Милосављевића. Аутори то чине на начин који као да подражава визију какву о великом песнику има Станислав Винавер: „Ја замишљам Лазу да ради, изводи гимнастичке мајсторије, чита, пише опширна писма својим пријатељима, мисли, сањари, прати догађаје светске и српске - али све је то за њега другостепено, па и неважно. Он носи у себи култ Ленке Дунђерске, и удешава завршну песму свог живота. Она је последњи смисао његовог опстанка" (Винавер 1972: 427).

[1] *Рапсодија* је награђена на конкурсу за драму Народног позоришта у Београду 1993. Драма до 2017. није извођена у позоришту.

Као што грчки рапсоди знају напамет Хомерове епове, али при рецитовању „често мењају и умећу сопствене интерполације" (Rečnik književnih termina 1985: 627), тако и Поповић гради низ драмских слика на основу асоцијативног тока који је изазван поезијом Лазе Костића. „Појам рапсодије лако се може повезати с облашћу епског: с хомерским песмама и нарацијом и истовремено с проседеима писања попут монтаже, укрштања врста, крпљења, коралности" (Лексика модерне и савремене драме 2009: 153). Једна од особина рапсодије: „стално преокретање оног горе у оно доле, трагичног у комично, спајање позоришних и изванпозоришних форми..." (Лексика модерне и савремене драме 2009: 154), присутна је и у Поповићевој драми.

Тема страдања је доминантно рапсодијска тема, а драма о Лази Костићу, без обзира које жанровско обличје имала, увек тематизује и страдање и покајање које се наслућује и у сценама ведрог расположења: „ја нисам добар човек, ја се играм људима. И тобом, и Јулком, и Јованком, и Павом, и свима се играм, подсмевам и ругам... А ја све то не смем да чиним. Не смем, а такав сам" (Popović 2017). У тринаестој слици „Писмо мајци" представљен је Костићев „култ рођене мајке, коју није запамтио, а која му је одвајкада изгледала као изгубљена детињска срећа, пропуштен рај милошта којих је био лишен" (Винавер 1972: 431). У овој слици звук покајања је изразит, као што је у Santa Maria della Salute. О форми Костићевог кајања, као облика самопорицања у свеопшти бескрај, космос, Радомир Константиновић говори: „Кајање је за њега душевна метода овог посвећивања бескрају, самопорицањем или порицањем себе као онога што је »једно«. Одрицање од себе, кајање, одрицањем од сопствене прошлости, - јесте овде одрицање од »једнога«, ментални начин самопревазилажења и уопштавања" (Konstantinović 1983: 169). У драми Владимира Б. Поповића тон кајања којим се Лаза Костић обраћа мајци, звучи као „препев" узвишеног песничког говора на језик смртника којим се Песник обраћа Мајци, Богородици: „Ја пишем о патњи. О очају и јаду. Ја немам будућности, немам слободу, немам никога. Ја не умем да кажем истину. Ја не умем да волим. Ја немам срца.

Ја нисам писац. Ја не маштам. Ја не жудим. Ја немам ни сна. Ја нисам човек! (Popović 2017). Покајнички тон развија се у 17. слици, у манастиру Крушедолу где се Лаза „склонио" по наговору Симе Матавуља и на позив старешине манастира.: „ЛАЗА: Боже, чему толика казна? Шта је то овај мали човек, Твој вечити поданик, згрешио да нигде нема мира, среће, љубави? Ти знаш све моје патње, све моје невоље. Христе, Боже, збаци проклетство с мене и помози ми да будем слободан и срећан човек" (Popović 2017).

Рапсодијска особина у овој драми је и релативна независност драмских слика. Иако у *Рапсодији* не постоји лик рапсода у обличју Пролога или Најављивача, он и овде делује: „монтира" динамичну радњу, слике - јединице драмског комада, обухвата промену места, атмосфере, карактерише одређену средину или раздобље (дворац у Чебу, новосадске кафане, обала Дунава, и др.). Рапсодијско се чита у испољеној „бризи за представу", односно кроз посредништво између текста и будуће представе које је исказано неуобичајено развијеним дидаскалијама, у свим сликама. Нарочито је карактеристична Пета слика – „Шаховско поље" у којој је се текст дијалога снажно ослања на текст дидаскалија

Ленка и Софија су ван шаховског поља. Фигуре су сасвим необично размештене и немају никакве везе са правилима шаховске игре. Свака фигура пошто изговори речи помери се за једно поље. Њихови покрети су различити. Неке фигуре уопште не говоре већ се померају све време, као Јулка. Она веома споро хода.) (Popović 2017)

Ова метатекстуална објашњења у функцији су будућег редитељског поступка која нису дата с тенденцијом да буду изричита заповест редитељу, односно израз „верности" аутору, него као грађа за гегове, бурлескне ефекте, комичне ситуације, необичне визуелне елементе. Дидаскалије у Поповићевом тексту подстичу радњу, чине је скоковитом. Мноштво изненадних обрта, искакања, прескакања, вриске, хватања за ревере, гурања, шамарања, зачикавања, игре, падања у несвест, пуцања, грмљавине, трчања, рушења столова и столица, разбијених чаша, музицирања. Поповић развија радњу комада са епизодама уобичајеним за водвиљ:

(Ленка одлази на десна, а Софија убрзо долази кроз лева врата. Тражи је.)

ЛЕНКА: *(Споља.)* Мати!

(Софија гласно уздише и одлази кроз десна врата, а Ленка долази кроз средња врата.)

СОФИЈА: *(Споља.)* Ленче!

ЛЕНКА: *(Слугама.)* Куда је мајка отишла?!

1. СЛУГА: *(Показује на лева врата.)* Овуда.

(Ленка одлази кроз десна врата, а Софија долази кроз лева.)

СОФИЈА: Ленка, само што нису ушли у салон! Ленка! Па куда је сад отишла?!

СЛУГА: *(Показује на лева врата.)* Овуда.

СЛУГА: *(Показује на десна врата.)* Овуда

(Popović 2017)

Такве су и епизоде које говоре о супарништву у љубави, о љубави са запрекама (пар Вида - Марко делују као противници, настоје свим силама да осујете љубав Ленке и Лазе Костића, на пример) .

Аутор гради лагану комедију, без великих интелектуалних претензија. База за изградњу лика Лазе Костића јесу и анегдоте. Поповић их разрађује, појачава, преувеличава особине које одликују Лазу Костића. Он је често предмет оговарања („Извините, али гимнастицирати... као од мајке рођен", „Боже, свакаквог света има. Није ни чудо што су га избацили из Црне Горе".) Од Лазе Костића аутор ствара лик акробате, љубавника, итд. У складу са жанровском ознаком фарсе, Поповић видно наглашава телесно у љубави између Ленке и Лазе, понекад са са порнографским алузијама, које се претвара у комичну згоду:

Ленка уплашено са салветом у рукама креће ка Лазиним, вином попрсканим, панталонама, око бутина. Потом се заустави. Лаза непомично стоји.)

ЛЕНКА: Ипак, сами обришите панталоне. Извините (Popović 2017)

Кључне мисли овог комада изговорене су у дијалогу Ленке Дунђерски:

ЛЕНКА: Мислила сам да си херој, али ти то ниси.

ЛАЗА: Песници никада нису били прави хероји, јер онда не би били песници. (Popović 2017)

То је одгонетка стила и жанра овог комада, његове привидно просте структуре. Сви драмски облици у којима се Лаза Костић јавља као главни драмски лик, могу се означити као „трагање за нетрагичним јунаком" које је такође знак присутности рапсода (в. Sarazak, 2015: 182).

И назнака времена догађања "Дешава се последње деценије прошлог века у време појаве грађана и грађанки" (Popović 2017) – упућује на појам грађанске драме која је на размеђу између комедије и трагедије, те на присуство мелодрамског, али и водвиљског. Поповић гради драму о Лази Костићу по моделу лако разумљивог драмског дела. Драмске слике обилују стереотипима мале грађанске драме (супарништво у стицању наклоности у љубави, генерацијски сукоб). Ни Ленкин ни Лазин исказ немају "тежину", поетичност, лиричност, упрошћени су, говоре општим местима, овештало фразирају:

ЛЕНКА: Али важно је како се Ви осећате! Важно је да сте млади у души, а године нису препрека низашто! (Popović 2017)

Карактеристика Поповићеве драме је и учестала употреба метакњижевних и метатеатарских елемената, односно, театра у театру. Ова појаве је снажно мотивисана. Будући да је у драми централни лик Песник, логично је да су међу делатним ликовима у драми налазе ликови који такође припадају том миљеу и да се у дијалогу расправљају питања књижевности и књижевног живота.

ЛЕНКА: Шта Ви знате о поезији Лазе Костића?

МАРКО: Неразумљива је, неискрена, а и тај његов језик је потпуно ван сваког смисла. Ко му даје право да измишља речи, скраћује их и шта ти ја знам шта све не? Права збрка.

ВИДА: Змајеве песме су лаке, разумљиве, певљиве,...

ЛЕНКА: Ви њега не разумете. Ви само слушате кафанска оговарања! А напада се и оговара само онај који вреди!

МАРКО: Срам Вас било. Имао је Змај право када је за Вас рекао да сте лош писац и још гори човек!

ЛАЗА: Да ми је то рекао неко ко иоле вреди, ја бих се замислио.

ДУНЂЕРСКИ: Господо.

МАРКО: Да сте млађи, овај проблем бисмо решили и на неки други начин (Popović 2017)

Наведени пример одражава ауторову тежњу да дијалог који тематизује књижевно стваралаштво устроји на такав начин да делује драмски динамично, да појача драмску напетост. Дијалог ликова организован је тако да он из ситуацију у ситуацију води према неизбежном сукобу:

СИМО: Е, па унапред се морам извинити, али употребићу аргумента који нимало нису књижевнички. *(Симо ухвати Богдана за реверe и подигне га од стола, а потом га одгурне. Змај покушава да се умеша. Гости заинтересовано посматрају шта ће се десити. Аплаудирају. Симо удара шамар Богдану. Лаза тек након неког времена погледа шта се дешава, али не прекида са јелом.)* (Popović 2017)

Интертекстуалност, метатекстуалност, цитатност[2] – све те особине као елементи рапсодијског, у сталном су међусобном преплитању у *Рапсодији:* Ленка говори Костићеве стихове, Ленкина пријатељица Вида цитира Змаја, Лаза Костић говори своје стихове и стихове Виљема Шекспира из драме *Ромео и Јулија*.

Игривост драмских ситуација, ванјезичка, сценска сфера Поповићеве драме вуку у реализам, с натуралистичким потенцијалом у сценској реализацији. Тај натурализам се уочава и у 11. слици у којој аутор покушава да одгонетне тајну песничког стварања, односно да покаже најконкретнију страну стварања, писања. Миодраг Павловић упозорава: "о правим психолошким основама једног стваралачког тренутка песник, пишући читаве свеске својих забелешки и дневника, може да нам никад не каже ни једну праву

[2] Сва драмска дела у којима се тематизују живот и дело Лазе Костића имају ознаку наглашене интертекстуалности. Било би веома подстицајно анализирати ове цитатно изразите драме у интеракцији са текстовима од којих су настали, у складу са Пфистеровим списком „критеријума за одређивање тога која су дела више интертекстуална од других: то су дела која своје предлошке не само да користе, већ се на њих односе, тематизују их (метзајезички интрепретирају и вреднују), у односу на њих су селективна (бирају конкретне елементе из њих, односно посежу за предлошцима који су познати и изразити), уграђују у себе целовито и структурно доследно, на своју интертекстуалност сама упозоравају" (Јован 2013: 56).

реч. Његова права реч је песма сама" (Pavlović 1979: 418). Исписивање самог стиха, тренутак у коме се мисао претвара у записани облик у Поповићевој драми је динамизовано:

На десној страни је писаћи сто претрпан папирима, књигама... Лаза бесно руши све са стола. Баца столицу, преврће сто. Потпуно неурачунљиво се понаша, не престајући да бесни и виче.)

ЛАЗА: Не могу! Не могу! Не могу! Једноставно не могу два стиха да саставим!

ЛЕНКА: Престани да вичеш, пробудићеш све укућане. А друго, престани да бацаш јер ћеш ми поломити сав намештај у кући. То је већ други сто, Лазо!

ЛАЗА: Како ме не разумеш. Не могу да пишем. Не могу ни строфу да саставим. „Што ми перо слова точи" и ништа више!...(Popović 2017)

Тај драматуршки наум, да се песнички занос, проблем литерарног стварања, драматизује производи такође комичан ефекат, делује пародично.

У књижевној критици и књижевној историји врло је често истицана Костићева страст према позоришту. Радомир Константиновић истиче Костића „као човека који је у свему тражио и волео позориште (Konstantinović 1983: 175). И Винавер налази да је песник као барокни дух „волео збрку, шаренило, заплете, али да ови буду позоришни у крајњој мери. Да буду позоришне и одгонетке и загонетке, сплетови и расплети". (Винавер 1972: 430). Отуда се у драмским делима о Лази Костићу драмски представља или описује, препричава Костићева страсна љубав према позоришту. Тако се, на пример, конкретизују елементи театра у театру. Таква је пародија романтичне сцене Лазиног пентрања уз олук да би дошао до Ленкине собе, асоцијација на "забрањену" љубав Ромеа и Јулије, при том сасвим логична појава с обзиром на Костићеву обузетост Шекспировим делом и његову љубав према Ленки:

ЛАЗА: „Онда ћу да Вам рецитујем стихове из Шекспировог комада „Ромео и Јулија" све док се не предомислите."

На другом, месту у драми, песник подражава процес стварања представе:

ЛАЗА: А да одглумимо један део из „Ромеа и Јулије". Рецимо онај део који почиње када Ромео каже:

„Не, није славуј, шева је то била,

Свитања гласник, гледај, мила...."

(Док говори стихове Лаза глуми Ромеа. Ленка престане да свира. (Popović 2017)

Осим назначених рапсодијских особина, у Поповићевој *Рапсодији* присутан је у изразитијој мери и процес романизације, како га назива Михаил Бахтин. То се огледа у намери „да се истакне стално присуство писца-наратора – који отвара сцене или микросцене насловима попут почетака нових поглавља у роману" (Саразак 2015:179): „1. СЛИКА – ЈУЛКИН ПРОБЛЕМ", „2. СЛИКА - ДОЛАЗАК У ЧЕБ", 21.СЛИКА - ПОСЛЕДЊЕ ПУТОВАЊЕ ИЛИ SANTA MARIA DELLA SALUTE, итд. Све драмске слике, а има их двадесет и једна, насловљене су тако да одражавају сиже, радњу или карактер тог фрагмента. Поповић све слике означава бројем, али их и насловљава, и тиме чини радњу прегледнијом, згуснутијом.

ПОСТДРАМСКО У *ГОЗБИ* ПЕТРА МИЛОСАВЉЕВИЋА

Међу свим драмским облицима у којима је Лаза Костић изграђен као драмски лик, најгушће метатекстуално и интертекстуално ткање мисли великог песника и мисли о великом песнику[3] изведено је у *Гозби* Петра Милосављевића. У овом драмском есеју аутор међутекстуално надовезује, прожима, укршта и врши

[3] „У хијерархији која организује делове трагедије с полазиштем у muthosu, на трећем месту налази се „мисао" (dianoia). ...Мисао је оно што на одговарајући начин повезује говор лица са радњом, омогућујући да оно што се каже буде вероватно и нужно. Мисао никада није „мисао писца". Стога, каже Аристотел, мисао постоји када се доказује или саопштава нека општа истина у виду изреке. Треба дакле да лице каже оно што је у складу са нужношћу и вероватношћу, оно што гледалац (или читалац) очекује у функцији посебног наративног контекста, у сагласности с логиком приче, или пак у сагласности са општим мишљењем, што ће рећи увреженим схватањима заједничким писцу и публици (или читаоцу). Логика приче и опште знање могу бити подударни или супротни. Мисао, дакле, не зависи од lexisa, што ће рећи од корпуса текста...." (Dipon 2011: 33)

друге међутекстовне операције стварајући нови ауторски метатекст. „Драмска расправа о љубави и гресима Лазе Костића сачињена на основу књиге *Живот песме Santa Maria della Salute"* јесте добро утемељено тумачење песме *Santa Maria della Salute*, у контексту француског дневника Лазе Костића, биографских података о последњим годинама живота Лазе Костића, те његовој женидби са Јулијаном Паланачки. Подела улога је сасвим условна: Лаза Костић говори белешке француског дневника, познате личности из света књижевности говоре своје текстове, а „Гласови" су тумачења њихових текстова. Учесници у расправи су, осим Лазе Костића, личности из Платонове *Гозбе* Паусанија, Аристофан, Агатон и Диотима. Потом, личности из књижевног живота: Исидора Секулић, Милан Кашанин, Станислав Винавер, Светислав Стефановић, Младен Лесковац, Радивој Симоновић, Миодраг Павловић, Владета Јеротић, Војин Матић, Зоран Глушчевић, Миодраг Поповић, Светозар Бркић. У расправи учествују и „Гласови могућих диспутаната" како их аутор именује, а којих, по сугестији аутора, има онолико колико их редитељ „препозна". Гласови се појављују, као глас аутора, као коментаторски текст, глас који коментарише оно што изричу именовани диспутанти. Позиција ових гласова у драми је врло битна.

У драмској есеју *Гозба,* „диспутанти", говоре у облику дијалога, па ипак њихова комуникација, углавном делује монологизирано. „Превелик консензус оних који говоре", како би то описао Thies Lehman такође може бити сметња да се појави дијалошко. Отуда говор ликова у Милосављевићевој драмској есеју оставља утисак хора који је, по свему, особина постдрамског позоришта. „Монологизирање и збор су сродни. Гдје год драма нуди мноштво ликова да би описала неки свијет, она тендира збору ако се индивидуални гласови збрајају у опћи пјев, премда формално није дано зборно говорење. Казалишноестетичку добит из те спознаје извлачи теза да у доба медија управо они говорни облици који пробијају дијалошку затвореност драмског универзума, монолог и збор, долазе у средиште казалишта..." (Thies Lehman 2004: 168)

Милосављевићев текст нема сва обележја драмског у оном смислу како се драмски текст схвата у западној традицији, до краја 20 века. Ова драмска расправа садржи дијалоге и драмске особе, али драмског сукоба нема, а драмске ситуације једва да се уочавају. „Драмска форма устројена је као низ дијалога у којима се измјењују дескриптивни моменти и дијалектички прије лази из ситуације у ситуацију. Свака привидно статична ситуација није ништа друго доли припрема за слиједећу епизоду. " (Pavis, 2000: 73).

У основи, Милосављевићева *Гозба* јесте пример текста подобног за настанак постдрамског позоришта. У њему се уместо радње приказује јавно промишљање услова настанка *Santa Maria della Salute* Лазе Костића, најчувеније песме на српском језику. Lehman указује на сценско приказивање филозофских есеја као *Симпозиј и Федар* на берлинској Schaubühne. "То да су се у деведесетима инсценирали Платонови текстови (...) да се казалишни пројекти заснивају на текстовима Freuda или Nietzschea – све то показује очито етаблирање врсте сценског есеја на крају стољећа на чијем је почетку Edward Gordon Craig замислио - тада нереализирано – приказивање свих Платонових дијалога." (Lehmann 2004: 150).

Милосављевић не организује текст по сликама, него радња тече неомеђено, неометано. Првом сликом би се, сасвим условно, могла да назове она ситуација у којој Паусанија позива да се слави Ерот, а Аристофан и Агатон расправљају о слављењу Ерота који је најбољи пријатељ људима „и помоћник људски и лекар онога што би, да је исцељено, било највећа срећа за род људски". (Милосављевић 1991: 251) и да га ваља славити јер је најблаженији, најлепши и најбољи стога што „бегом бежи од старости" . То би, по правилима технике драме, био крај прве слике јер се јавља Г*лас* који упозорава да се не проба *"пројекат"* (саркастично-иронична ознака за помодну појаву у позоришту деведесетих!) Платонова *Гозба*, него савремени текст о једној песми - *Santa Maria della Salute* Лазе Костића. Потом Исидора Секулић, Милан Кашанин и Светислав Винавер описују вредност Костићеве недостижне песме. Прекида их Глас који поставља метатеатарско питање:

ГЛАС: Али како да играмо песму? У песми нема драме.

ГЛАС: Драме је било у оном што је претходило песми. Она је цела из драме проистекла. А сама песма, и драма око ње и с њом, такође вуку на разговор о теми Ероса" (Милосављевић 1991: 251).

Гласови су карактеристични, они творе дијалог, динамичну размену – питања и одговори се нижу. Гласови су највише индивидуализовани, понекад делују као хор, а њихов исказ као својеврсно оговарање Песника ("А пре те песме и пре те жене шта је било?"," „има податак у његовом дневнику..."). Гласови објашњавају природу песме *Госпођици Л.Д*, траже у њој наговештај будуће велике песме, читају ову песму "као документ о Костићевом односу према Ленки у време њиховог познанства". Гласови повремено парафразирају, сажимају говор критичара и теоретичара, понекад су глас самог аутора драмске расправе П. Милосављевића, а гдекад имају карактер есејистичког (сцена у којој се портретише Јулијана Паланачки, на пример). Гласови подражавају природу отворенијег говора, неувијеног, једноставног разговорног стила. Честим постављањем питања, Гласови дају динамику, драмски ритам, жустрину и захукталост целом тексту. На пример: "Да ли је ту било што више од оног позног платонизма? Да ли је било било чега другог? Има ли потврде, докумената?" (Милосављевић 1991: 257).

У поговору аутор најпре указује на везу свог драмског есеја (расправе) са истоимено насловљеним Платоновим делом објашњавајући како ту нема ничег случајног - тема је сродна: лепота и љубав. Сродност се очитује и кад је реч о естетичком ставу аутора. Упозоравајући на крајње супротстављена гледишта о драми: Аристотелову концепцију миметичког, са причом и карактерима као примарним одликама, и Платоново порицање мимезиса[4] а давање предности говору и мислима, аутор истовремено наговештава и сопствену блискост Платоновом схватању уметности на које се ослања модерна позоришна уметност која означава „распад аристотеловског, миметичког театра, али истовремено и као тежња да театар, драма, не буде опонашање опонашања, већ да буде сама ствар" (Милосављевић 1991: 281). Платон је увео појам диегесиса како би означио приповедање догађаје насупрот мимесису као њиховом непосредном приказивању. Било би, на пример, веома занимљиво видети како би у миметичком театру био трансформисан у драмску ситуацију следећи дијегетизам, приповедни чин Радивоја Симоновића: "Кад му је пуница једаред око поноћи љутита устала па узела лампу испред Лазе и у мраку га оставила, Лаза сутрадан остави и пуницу и жену и отиде у Крушедол" (Милосављевић 1991: 259). Овај детаљ пружа неслућене могућности за развијање драмске сцене, али исто тако и за преобразбу у другим, пре свега, филмском медију.

Образлажући сопствени стваралачки поступак аутор наглашава да ни његов драмски есеј не следи принципе аристотелизма, па је отуда прича другостепеног значаја, а последње године Лазе Костића „из којих се родила његова лабудова песма" (Милосављевић 1991: 282), постају централни проблем есеја. Отуда овде нема ни ликова са „целовитим биографијама", него су то „диспутанти, носиоци ставова и идеја", и то разврстани у две групе: познате књижевне личности и, у проблематику и тематику расправе верзирани, али „безимени" диспутанти[5]. Аутор је изричит: говор је овде најважнији. Упориште овом ставу може се наћи у једном давном запажању Јована Христића: „На почетку наше цивилизације стоји Сократ и ми се – ако још можемо – морамо окупити на Гозби, највишем обреду који знамо, обреду речи интелигенције." (Христић 1968: 166) И доиста, *Гозба* је у служби мисли, „дианоје", као четвртог дела драме, а то је расправа о песми *Santa Maria della Salute* и која је централни проблем драме, а не повод за драму, као, апострофира Милосављевић, *у* случају драме Велимира Лукића.

На крају, постављајући питање да ли се овакав

[4] "У Аристотела је у појму мимезиса димензија стварања (poiesis) још толико тијесно стопљена с димензијом откривања (euresis) природе, да то збуњује коментаторе допуштајући и таква тумачења појма која га приближавају Платонову моделу". (Biti 2000: 217).

[5] Говорећи о дијалогу, Шкреб дефинише диспут као специфичну подврсту дијалога: Када дискусија, као облик дијалога у којем се јављају подвојена или супротстављена мишљења о одређеној теми има "одређен циљ" "онда имамо пред собом диспут као форму "у којој долазе до изражаја пишчеви погледи или филозофски ставови" (Шкреб –Стамаћ 457).

текст може сценски реализовати Милосављевић се приближава поимању постдрамског театра[6]. Аутор наводи основне елементе свог текста: Костићеву песму *Santa Maria della Salute*, основни текст расправе о песми, цитате појединих аутора о песми, друге Костићеве текстове, фотографије, музичку пратњу, сценографију те паралеле са Платоновом *Гозбом* додајући да се са тим елементима "не може правити миметички театар. Они траже да се театарски другачије мисли, да се користе искуства модерног театра, филма, итд..." (Милосављевић 1991: 283).

Милосављевић одређује жанр и назива своје дело драмским есејом. Ако се укрсте дефиниције есеја као облика који носи „изразит печат ауторовог мисаоног и стваралачког темперамента" (Речник књижевних термина 1985: 188) и појма драмског (којим се означава начело конструкције текста), долази се до одреднице Милосављевићевог дела. Могуће је да би претпоследња реченица из књиге Флоранс Дипон *Аристотел или вампир западног позоришта,* "Позориште нема ништа с књижевношћу, ма шта радили да се оно на њу сведе", могла бити одговор на Милосављевићево питање о сценској реализацији његовог драмског есеја. Другим речима, аутор је уверен да се позориште никад неће ослободити лингвистичког модела читања и текста.

[6] Милосављевићев текст настао је 1991. године, осам године пре појаве Леманової *Постдрамског театра* на немачком језику.

ЛИТЕРАТУРА

Винавер, Станислав (1972). *Кајан ти љубим пречисте скуте*. у: Епоха романтизма. (прир. Зоран Глушчевић). Београд: Нолит, 427-435.

Лексика модерне драме (2009). приредио Жан Пјер Саразак. Вршац: Ков.

Милосављевић, Петар. (1991). *Триптих о Лази Костићу*. Сомбор: Народна библиотека Карло Бијелицки.

Поповић Б. (2017). *Рапсодија*. Преузето на: *http://www.rastko.rs/drama/savremena/vbpop_rapsodija_c.html*

Dipon, Florans (2011). *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Beograd: Clio.

Juvan, Marko (2013). *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.

Konstantinović, Radomir (1983). *Biće i jezik. U iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. Beograd - Novi Sad: Prosveta - Rad - Matica srpska.

Pavlović, Miodrag (1979). *Santa Maria della Salute Laze Kostića*. Beograd: Nolit.

Rečnik književnih termina. Beograd: Nolit. 1985.

Sarazak, Žan Pjer. *Poetika moderne drame*. Beograd: Clio. 2015.

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

Владимир Јовановић

СЕДАМ ДЕЦЕНИЈА ОД РОЂЕЊА И ДЕСЕТ ГОДИНА ОД ОДЛАСКА У НЕЗАБОРАВ ГОРДАНЕ ЈЕВТОВИЋ МИНОВ

Деветог јуна навршава се седам деценија од рођења а осмог јула десет година од одласка у незаборав Гордане Јевтовић Минов, првакиње београдске Опере и редовне професорке Факултета музичке уметности у Београду и Факултета уметности у Нишу, која је својим великим креацијама на свим југословенским и на бројним иностраним оперским сценама, супериорним наступима на концертним подијумима код нас и у свету, као и веома успешним педагошким резултатима, дала значајан допринос развоју наше музичке културе и њеној међународној афирмацији у другој половини 20. века.

Рођена у Београду 9. јуна 1947. године у породици Радомира и Јованке Јевтовић, Гордана је била од најранијег детињства одговорна и вредна девојчица, брижна сестра млађег брата Андрије, одлична ученица београдске Осмогодишње школе „Јован Поповић", повремено „мала бунтовница" која је од наставника захтевала правичност у оцењивању, без страха да ће јој се то у некој прилици можда „дебело осветити", али и „оперска примадона", како су је прозвали у петом разреду зато што је на јавним наступима школског хора добијала аплаузе од публике и похвале од наставнице музичког васпитања Данице Шобајић за солистичко извођење Моцартове *„Успаванке"*, словеначке песме *„Мој очка"* и песме за децу *„Чежња за пролећем"*.

Са тринаест година примљена је у хор КУД „Ђока Павловић" из Београда, у коме је певао и њен отац Радомир. Захваљујући лепом гласу и изразитој музикалности, она је врло брзо постала једна од најбољих вокалних солисткиња народних песама у овом познатом културно-уметничком друштву, као и у београдском КУД „Полет", певачкој групи „Шумадија" Радио Београда и групи певача „Распевана Шумадија", чији је вођа био њен „велики" ујак – земљорадник, песник и компози-

тор Обрен Пјевовић. Као солисткиња и чланица дуа Јевтовић-Стефановић и Јевтовић-Љуботина често је певала на радију, наступала на телевизији и снимала грамофонске плоче. Такође, њене фотографије у ондашњој дневној штампи најављивале су забавномузике ревије које су одржаване у дворанама Коларчевог народног универзитета и Дома синдиката у Београду, на којима је наступала заједно са Даницом Обренић, Анђелијом Милић, Дубравком Нешовић, Живаном Милићем, Бранимиром Симоновићем и другим познатим извођачима народних и старограђских песама.

Упркос многобројним обавезама на естради између 1962. и 1967. године, Гордана је све време била одлична ученица VII београдске гимназије и најбоља ученица професорке соло певања Олге Грданички у Музичкој школи „Станковић" у Београду. Учествовала је са запаженим успехом на школским концертима на Коларчевом народном универзитету, као и на гостовањима Музичке школе „Станковић" у Пољској, 1966. и 1967. године. Њен дипломски концерт, одржан 22. јуна 1967, оцењен је као један од најбољих апсолвентских вокалних концерата средњошколаца у неколико последњих година.

Била је студенткиња прве године енглеског језика на Филолошком факултету у Београду, када је 14. септембра положила пријемни испит на београдској Музичкој академији и била примљена у класу професора Николе Цвејића, нашег великог оперског уметника и познатог вокалног педагога, који је у њој већ тада препознао „певачки бисер" посебног сјаја. За све време студирања, она своје часове соло певања никада није пропуштала, понекад је „ускакала" на часове колега из класе који тог дана нису дошли на Академију, а често је ишла и у Чика Љубину улицу број 16, где су становали Професор и његова супруга Марица, да би и ту „учвршћивала градиво".

После успешно одигране улоге Коштане у истоименој драмској представи Борисава Станковића на сцени Народног позоришта у Земуну, 2. новембра 1969, положене солистичке аудиције у београдској Опери, 22. јануара 1970, добијања ангажмана и неколико мањих улога у овом оперском театру, освајања прве награде на VII Југословенском натјецању младих музичких умјетника у Загребу, 16. октобра 1971, и јавног полагања дипломског испита у сали Београдске филхармоније, 23. марта 1972, када је музички критичар Душан Максимовић написао да је певала „веома музикално и доживљено, са богатом динамиком и стилски дотерано, уверивши нас да је уметница на коју сигурно можемо рачунати", ("Политика", Београд, 25. III 1972) професор Никола Цвејић је сматрао да је дошао тренутак да Гордани саопшти да мора да прекине са певањем на естради и у ансамблу „Шумадија" ако мисли да направи озбиљну оперску каријеру. После краћег колебања, она је прихватила Професоров савет и одлучила да оперско певање буде њен животни позив. И није погрешила!

ПРВАКИЊА БЕОГРАДСКЕ ОПЕРЕ

Прва оперска улога коју је Гордана Јевтовић певала на сцени Народног позоришта у Београду, 2. фебруара 1970, била је мала улога Пажа у Вердијевом *Риголету*. Затим је 1970. и 1971. тумачила на истој сцени још неколико мањих улога, да би после запаженог премијерног остваривања Папагене (В. А. Моцарт, *Чаробна фрула*, 15. V 1971) дебитовала 7. новембра исте године у Доницетијевом *Љубавном напитку* и као Адина показала своју одличну вокалну технику, префињену музикалност и раскошан глумачки таленат.

Пошто је сјајном креацијом лукавог и довитљивог Мачка (К. Траилеску, *Мачак у чизмама*, 25. II 1972) постала љубимица најмлађих оперских гледалаца у Београду и Србији, Гордана је 18. октобра 1972. наступила у улози Оскара на премијери Вердијевог *Бала под маскама* и била истинско откровење за београдску оперску публику и музичке критичаре, који су хвалили њено блиставо певање, фасцинантну лакоћу виртуозно изведених колоратура, њен шарм и љупкост, као и грациозност њеног сценског покрета. Годину дана касније, 17. новембра 1973, појавила се на сцени код Споменика као Микаела у Бизеовој *Кармен*. Музикална, са особитим смислом за топлу

и пластичну певачку фразу, приказала је Микаелу са девојачком нежношћу и дубоко доживљено.

После Софије (Ж. Масне, *Вертер*, 26. XI 1973), тумачила је Ђилду у Вердијевом *Риголету* 1. фебруара 1974. године. Била је то прилика да се коначно потврди у једној улози „првог фаха", коју је она искористила на најбољи начин. Изразитог индивидуалног шарма и музикалности, лепог, гипког, технички беспрекорно постављеног гласа, сјајна глумица, за врхунско музичко-сценско остварење судбине ове трагичне Вердијеве јунакиње добила је не само дуготрајне аплаузе публике и одличне критике него и *Награду Народног позоришта у Београду* за сезону 1973/74.

Исту награду добила је и следеће сезоне, овога пута за две импресивно изведене улоге – Луси у Менотијевој камерној опери *Телефон*, 26. маја 1975, и за духовито, сценски шармантно, певачки и глумачки бриљантно обликовање лика довитљиве, пркосне и заљубљене Розине у Росинијевом *Севиљском берберину*, 18. јануара исте године, којим је одушевила публику и „натерала" музичког критичара Михаила Вукдраговића да четири дана касније у „Експрес Политици" напише, између осталог, и ово:

– Посматрајући њену комплексно обухваћену креацију Розине, није потребно бити пророк да се са сигурношћу укаже на светле видике певачке каријере Гордане Јевтовић.

Ти светли видици могли су се запазити већ на премијери Пучинијевих *Боема*, 11. децембра 1976, када је „са пуно лиричности и уздржане чедности из њеног грла потекао бистри поток тонских бисера, који се преливао нарочито благо и нежно у 'меца воче' и 'пиано' одсецима, при чему је сцена умирања упечатљиво деловала својом потресном једноставношћу." („Политика", Београд, 15. XII 1976) Осам година касније, она је направила певачки и глумачки „излет" од чедне, заљубљене и несрећне Мими до кокетне и обесне Мизете, коју је на премијери у Сплиту, 9. фебруара 1984, остварила „темпераментно, те пјевачки и глумачки суверено у свим ситуацијама". („Слободна Далмација", Сплит, 13. II 1984).

После Маргарете (Ш. Гуно, *Фауст*, 18. III 1978), Нанете (Ђ. Верди, *Фалстаф*, 7. X 1978), Норине (Г. Доницети, *Дон Пасквале*, 1. II 1979) и Марселине (Р. Вагнер, *Фиделио*, 19. X 1979), у чијем је извођењу испољила своје добро познате вокално-сценске квалитете, Гордана је 23. априла 1980. године наступила у улози Виолете Валери на премијери Вердијеве *Травијате*. Те вечери је раскошном лепотом гласа, префињеним сензибилитетом и чудесном лакоћом својих вокалнотехничких могућности и потресном изражајношћу освојила Београђане, али и *Награду Народног позоришта у Београду* за сезону 1979/80. године.

У премијерној поставци оперете *Слепи миш* Јохана Штрауса, 17. марта 1982, изврсно је одиграла собарицу Аделу у маниру праве субрете, певачки лежерно и сценски окретно. Десет година касније, 28. новембра 1992, заблистала је и као Розалинда, коју је остварила са искуством тумача великог броја комичних ликова. Гласовну свежину, прецизност и сценски шарм такође је показала као Церлина (В. А. Моцарт, *Дон Жуан*, 8. XI 1982), Марија (Г. Доницети, *Кћи пука*, 11. I 1986) и Сузана у Моцартовој *Фигаровој женидби*, 26. марта 1988, за чије је извођење „на највишем нивоу моцартовског певања и сценског шарма" ("Вечерњи лист", Загреб, 29. III 1988) и четврти пут добила *Награду Народног позоришта у Београду*, овога пута за сезону 1987/88. године.

Пошто је успешно остварила Лејлу (Ж. Бизе, *Ловци бисера*, 12. X 1988), Гордана је 17. марта 1990. године први пут наступила у мелодрамском фаху као Ћо Ћо Сан у Пучинијевој опери *Мадам Батерфлај* и показала сву лепоту и особености свог лирског сопрана, али и своје до тада неисказане драмске „резерве", префињену музикалност, гласовну суптилност и техничку спремност да ову тешку улогу беспрекорно изваја. Дуготрајним аплаузима на отвореној сцени и на крају представе, одушевљено гледалиште нашег националног театра захвалило је „овој сјајној глумици и врсној вокалној уметници за две деценије њеног изузетно успешног присуства на београдској оперској сцени и за узбудљиво, дубоко доживљено тумачење судбине мале јапанске гејше" ("Борба", Београд, 21. III 1990), за које је те године добила *Награду Народног позоришта у Београду* за сезону 1989/90, као и *Награду Удружења музичких уметника Србије*



за најбоље музичко-сценско извођачко остварење у 1990. години.

Од тада, борећи се невероватно храбро са опаком болешћу и служећи уметности на највишем извођачком нивоу, она је сценски убедљиво, кристално чистим гласом и новом драмском вокалном функцијом постигла изванредну музичко-сценску изражајност као Татјана (П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, 20. V 1991), Одабела (Ђ. Верди, *Атила*, 23. I 1993) и Адријана Лекуврер (Ф. Чилеа, *Адријана Лекуврер*, 21. X 1995), остваривши тако на „даскама које живот значе" укупно педесет сопранских улога у седам стотина двадесет две представе на свим југословенским и на једанаест иностраних оперских сцена у Лондону, Барселони, Торину, Прагу, Лозани, Луксембургу, Софији, Одеси, Москви, Алма Ати и Новосибирску, где је била чак сто седам пута непоновљива Розина, седамдесет два пута маестралан Оскар, седамдесет један пут незаборавна Виолета Валери, четрдесет један пут бриљантна Адела, тридесет осам пута сјајна Микаела, тридесет шест пута изванредна Мими, тридесет пет пута импресивна Ђилда и двадесет четири пута савршена Ћо Ћо Сан.

О тим њеним креацијама, као о савршено урађеним вокално-глумачким студијама, без обзира да ли су припадале комичном или трагичном фаху, писали су хвалоспеве наши и инострани музички критичари – Михаило Вукдраговић, Стана Ђурић Клајн, Душан Плавша, Бранка Радовић, Ненад Туркаљ, Пабло Надал, Луис Ангел Катона, Петер Штадлен, Вилиам Ман, Џилијан Видикомб и други, који су истицали да је њихов висок уметнички и извођачки ниво умногоме остварен захваљујући Горданиној изузетно успешној сарадњи са диригентима – Оскаром Данон, Душаном Миладиновићем, Богданом Бабићем, Бориславом Пашћаном, Питером Магом, Франком Ферарисом, Хесус Лопез Кобосом, Нином Веркијем и Корнелом Траилеском, затим са редитељима – Младеном Сабљићем, Јованом Путником, Дејаном Миладиновићем, Бориславом Поповићем, Јоакимом Херцом, Витторио Патанеом и Ирвином Барнесом, као и са великанима оперске сцене – Радмилом Бакочевић, Милком Стојановић, Бисерком Цвејић, Ђурђевком Чакаревић, Бредом Калеф, Звонимиром Крнетићем, Јованом Глигоријевићем, Николом Митићем, Жарком Цвејићем, Мирославом Чангаловићем, Педром Лавиргеном, Петером Дворским, Николајем Херлеом, Пјером Капучилијем, Боналдом Ђајотијем, Сестом Брускантинијем и другима.

Када се све сабере и одузме у богатој тридесетогодишњој оперској каријери Гордане Јевтовић Минов, може се са сигурношћу тврдити да је „занат" оперског уметника учила и научила у београдској Опери, да је најрадије и најчешће наступала на њеној сцени, да се највише радовала аплаузима београдске публике и њој тако драгих људи из техничког сектора Народног позоришта у Београду – њене гардероберке Верице Вилд, реквизитера, декоратера, шминкера и фризера, у чијим очима су и 22. децембра 1999. године сијале сузе када је „њихова Гоца" последњи пут изашла на сцену и са угушеним јецајима умирала као Ћо Ћо Сан у Пучинијевој *Мадам Батерфлај*. „

КОНЦЕРТНА ПЕВАЧИЦА

Као многи наши и инострани оперски уметници друге половине 20. века који су равноправно неговали оперско и концертно певање, и Гордана је више од три деценије била присутна на сцени и концертном подијуму, сматрајући да без синтезе оперског и концертног певања нема комплетног вокалног уметника.

Прва концертна искуства у домену класичне музике стекла је још као студенткиња Музичке академије у Београду и најмлађа солисткиња београдске Опере. Да су њени певачки квалитети већ тада били заиста импресивни потврђују прва награда коју је добила на VII Југословенском натјецању младих музичких умјетника у Загребу (1971) и, нарочито, звање лауреата и шеста награда освојена на V Међународном конкурсу „П. И. Чајковски" у Москви (1974), што пре ње, али ни до данас нико од наших младих певача није успео да оствари на овом познатом и, свакако, једном од најзначајнијих и најпрестижнијих музичких конкурса у свету.

Током своје вишегодишње концертне каријере Гордана је суделовала на многим значајним музичким фестивалима код нас и у свету – Дубровачке летње игре, БЕМУС, НОМУС, СВЕМУС у Сарајеву, НИМУС у Нишу, ОКТОХ у Крагујевцу, Мајске музичке вечери у Скопљу, Охридско лето, Сплитско лето, Бијенале у Загребу, на фестивалима у Берлину (1970), Братислави (1972), Будимпешти (1975), Атини (1985), као и у концертним дворанама у Београду (Коларчев народни универзитет – циклуси концерата „Спектар", „Музика старих мајстора", „Велика вокално-инструментална дела"), Москви ("Сала стубова", „Конгресна дворана", 1974), Фертоду, Капошвару, Сомботељу (Мађарска, 1975), Загребу ("Ватрослав Лисински", 1975), Љубљани (Глазбени завод, 1976) и другим музичким центрима. Ти њени концертни наступи били су и за њу и за публику истински доживљаји и врхунске музичке свечаности.

Сарађујући са нашим и иностраним симфонијским и камерним оркестрима, као и са одличним пијанистима, остварила је око девет стотина концерата. Највише је наступала са Симфонијским оркестром Уметничког ансамбла Дома ЈНА из Београда и Академским камерним оркестром Музичке академије из Београда, повремено са Београдском филхармонијом, Загребачком филхармонијом, Македонском филхармонијом из Скопља, Симфонијским оркестром РТ Београд, Симфонијским оркестром РТ Загреб, Симфонијским оркестром РТ Сарајево, Симфонијским оркестром РТ Нови Сад, Нишким симфонијским оркестром, Камерним ансамблом „Pro musica" из Београда, Београдским камерним оркестром, а на Конкурсу „П. И. Чајковски" и са Московском филхармонијом. На тим концертима била је инспиративна и поуздана сарадница диригентима Оскару Данону, Живојину Здравковићу, Младену Јагушту, Ангелу Шуреву, Младену Башићу, Душану Сковрану, Ђури Јакшићу, Антонију Јанигру, Ванчу Чавдарском, Василију Синајском, Јурију Смирнову и другима.

Горданин концертни репертоар обухватао је ораторијуме, мисе, реквијеме и кантате Вивалдија, Ј. С. Баха, Хајдна, Перголезија, Моцарта, Бетовена, Малера, Орфа, Бручија, Барановића, Вукдраговића, Прошева и Ковача, најпознатије сопранске концертне арије Страделе, А. Скарлатија, Моцарта, Керубинија и Вивалдија, арије из опера Доницетија, Росинија, Вердија, Пучинија, Гуноа, Шарпантјеа, Моцарта, Глинке, Чајковског, Дворжака, Коњовића и Готовца, соло песме Бетовена, Шуберта, Шумана, Брамса, Волфа, Дебисија, Шапорина, Чајковског, Рахмањинова, као и песме и циклусе песама за глас и клавир наших музичких стваралаца – Маринковића, Коњовића, П. Крстића, Деспића, К. Бабића, Бјелинског, З. Јовановића и других, које је, осим на концертном подијуму, изводила и на радију и телевизији код нас и у иностранству.

Последњи солистички концертни наступ Гордане Јевтовић Минов био је 23. јануара 2002. године у Свечаној сали Скупштине града Београда, када је одржала још један у низу незаборавних часова о уметничком певању, због којих је и остала упамћена као једна од наших најбољих концертних певачица.

ВОКАЛНИ ПЕДАГОГ

За разлику од многих професора соло певања, код нас и у свету, који почињу своју педагошку каријеру без претходно стеченог сценског или концертног искуства, Гордана се прихватила одговорног и тешког посла вокалног педагога тек 1992. године, када је била сигурна да ће ученицима Музичке школе „Коста Манојловић" у Земуну заиста моћи да пренесе своје знање и искуство које је више од две деценије стицала на нашим и иностраним оперским сценама и концертним подијумима.

Да је у томе успела, потврдила је *Награда Музичке школе „Коста Манојловић" у Земуну* коју је добила за запажене педагошке резултате постигнуте у школској 1993/94. години, затим награде које су њени ученици освајали на Републичком такмичењу музичких школа и на Међународном такмичењу младих музичара „Петар Коњовић", као и њихови целовечерњи концерти у Галерији САНУ и Етнографском музеју у Београду, 1994. и 1996. године.

Пошто је на вокалну педагогију гледала као на природни наставак своје успешне певачке каријере, радила је зналачки, студиозно и посвећено и као професор соло певања на Факултету уметности у Нишу (2000-2007) и Факултету музичке уметности у Београду (2001-2007), али и као вокални педагог Оперског студија при Народном позоришту у Београду (2001-2004). Привржена својим бројним студентима и полазницима Оперског студија, захтевала је од њих, нарочито од оних у чији је таленат веровала, да сваку композицију или улогу интерпретирају музикално, стилски чисто, дубоко доживљено и са беспрекорном дикцијом. Истовремено, уважавала је особености њиховог гласа и настојала да подстакне слободан развој њихове певачке и уметничке индивидуалности.

Захваљујући примени таквих методских принципа у настави соло певања, њени студенти су брзо напредовали, тако да су до 2006. године остварили укупно сто деветнаест концертних наступа у Београду, Нишу, Смедереву, Ваљеву, Крагујевцу, Љубљани, Скопљу, Грацу (Аустрија), и наступа у оперским представама



Оперског студија Народног позоришта у Београду, Опере и театра Мадленианум у Земуну и београдске Опере.

У исто време, лепотом гласа, вокално-техничком сигурношћу, чистотом стила и беспрекорним извођењем соло песама и арија на нашим и иностраним такмичењима младих певача, Јелена Ракић (данас солисткиња Опере Theater Aaehen у Ахену, Немачка), Ана Цветковић (данас солисткиња Опере Landestheater Coburg у Кобургу, Немачка) и други Горданини студенти освајали су прве и специјалне награде и звање лауреата на Такмичењу соло певача „Никола Цвејић" у Руми, Међународном такмичењу младих музичара „Петар Коњовић" у Београду, Такмичењу соло певача „Обзорја на Тиси" у Новом Бечеју и на Међународном певачком такмичењу „Ferruccio Tagliavini" у Грацу (Аустрија). Те награде су биле вредно признање чланова жирија овим талентованим студентима Факултета музичке уметности у Београду и

њиховој професорки Гордани Јевтовић Минов, која је тих година, такође више пута учествовала у раду жирија Такмичења соло певача „Обзорја на Тиси" у Новом Бечеју (2000, 2001), Фестивала хорске музике у Кремни – Златибор (2001), Међународног такмичења младих музичара „Петар Коњовић" у Београду (2002, 2005) и Такмичења соло певача „Никола Цвејић" у Руми (1998-2005), чијем је оснивању и раду дала изузетан допринос.

Упркос тешкој болести, она је веома ангажовано, одговорно и успешно радила као доживотна председница Фонда „Никола и Марица Цвејић" у Руми, председница Управног одбора Фонда „Бисерка и Душан Цвејић" у Београду, у три мандата као председница Удружења музичких и балетских педагога Србије у Београду, у два мандата као председница Удружења музичких уметника Србије и шеф Катедре за соло певање на Факултету музичке уметности у Београду. На свакој од ових функција, својом систематичношћу, организованошћу, креативношћу и упорношћу веома је доприносила да бројни проблеми буду „у ходу" решавани и решени.

Све што је Гордана урадила у првих двадесет година своје уметничке каријере заслужује наше највеће поштовање и дивљење. Међутим, сигуран сам да још веће поштовање и дивљење заслужују њена уметничка и педагошка постигнућа која је остварила од 1990 – када је оболела од канцера, до 2007 – када је отишла у незаборав. И то не само због тога што нам је за тих седамнаест година њене упорне и невероватно храбре борбе са опаком болешћу даровала одлична премијерна извођења пет за њу нових оперских улога и стотине представа и концерата, него и због сто деветнаест наступа на сцени и концертном подијуму и двадесет једне награде њених студената које су освојили на такмичењима младих певача код нас и у иностранству. Такође, и због тога што је упркос свему и никада не помињући болест, наставила да обавља све своје професионалне и приватне обавезе с љубављу, изузетно посвећено и веома успешно, увек беспрекорно „дотерана" и „наоружана" добрим расположењем и осмехом.

Иако је од нашег првог сусрета на једном интерном часу у Музичкој школи „Станковић" у Београду прошло више од пола века и неколико деценија од студирања соло певања у класи професора Николе Цвејића на Музичкој академији у Београду и заједничких представа у београдској Опери, као и десет година од како смо је на београдском Новом гробљу 11. јула 2007. године испратили у незаборав, ја се и данас са поштовањем и сетом сећам њеног Оскара, Ђилде, Розине, Мими, Виолете, Ћо Ћо Сан, али и речи наше велике оперске уметнице Бреде Калеф, да ће Опера Народног позоришта у Београду морати још дуго, дуго да чека да се поново појави такав лирско-колоратурни сопран какав је била Гордана Јевтовић Минов, певачки и глумачки раскошна, а по музикалности, осећајности и унутрашњем треперењу сваког дамара њеног уметничког бића – непоновљива!

Владимир Арсић

ВРЕМЕ ПИСАЦА - ВРЕМЕ РЕДИТЕЉА

Поред бројних, значајних појава и покрета, протекли, двадесети век у театру је у озбиљној мери обележен борбом за превласт између писаца и редитеља. Губећи се у крајностима, неки су инсистирали на строгом разграничењу: писано дело постоји независно од позоришне представе (надахнути Аристотеловом *Поетиком*), други пак, да је за позориште писано дело мање важно, за неке чак и сасвим непотребно (Гордон Крег, редитељ, на самом почетку свог деловања). У том одмеравању много је снажних речи потрошено, мада није ни било потребно изнова доказивати оно што је већ било добро познато: од Есхила до деветнаестог века писац је имао одлучујућу улогу и у сценској реализацији свога дела (у време античких драмских песничких такмичења, изузетак је, у извесној мери био Софокле). Било је то и сасвим разумљиво: када је песнички посао окончан, потребно је још много труда да би се једна драмска творевина претворила у позоришни догађај. Како је „Приказивање трагедије било... у Хелена служба богу“[1], улог је заиста био велики - драматичар је могао да буде слављен, или пак, уколико би нечим изазвао незадовољство, презрен и брзо заборављен – стога је јасно зашто аутор није желео тек тако другоме да препусти и многе друге осетљиве послове.

Међутим, у том процесу незаобилазну улогу имао је и вођа хора, хорег. Он је, најпре, управљао групом од 12 чланова, а сам архонт (највиши чин у држави) одлучивао је који песник ће добити којег хорега за сарадњу. Осим писца, дакле, још једна личност којој је успех веома важан. О томе одлично сведочи једна дидаскалија код Плутарха: „ Победио је Темистокле (...) као трагички хорег, јер је већ тада (476 година п.н.е.) ово надметање изазивало велико интересовање и жељу за славом.“[2] А пошто је победник сматрао да о томе треба оставити траг, тако је на

[1] Ђурић, Н. Милош: Историја хеленске књижевности, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1986, стр. 241

[2] Исто, стр. 266

једној плочи остао запис: „Темистокле Флаеранин је био хорег, Фриних песник, Адимант архонт".

Касније, током векова, вероватно су се појављивали и други, практични разлози који су писца одвраћали од сваке сарадње која би могла да умањи његов допринос коначној реализацији комада. Текст је био у првом плану, а представе су се углавном одвијале у тону смерног тумачења написаног. Али, нико није могао да спречи постепену, најпре скоро неприметну, а касније и сасвим јасну потребу да се раздвоји „позоришни писани исказ од његовог сценског приказивања".[3] Такве промене нису могле да се догоде без озбиљнијих расправа и неспоразума. Започет поодавно, овај процес ни до данашњих дана није изгубио у снази, а како ствари стоје могло би да се догоди и да потраје доста дуго: нема попуштања пред опасношћу да нечија улога у позоришту буде проглашена за мање важну.

Како свако спорење има и своју добру страну, у тој потрази за што убедљивијим аргументима, често изненада, искрсли би и мање познати или чак сасвим непознати детаљи који су, сваки на свој начин, доприносили да се овај занимљив мозаик потом што верније реконструише.

Од нечега ваља почети, иако је тешко допрети до каквих убедљивих доказа из тог давног периода. Још и да се не догоди каква сјајна случајност, као када је Теодор Ренак открио хеленски папирус на гробљу у једном египатском селу[4] у којем се налази текст о томе да је песник Тимотеј изводио један *китародички ном,* где се говори о поразу персијске флоте у форми блиској некаквој драмској жанровској мешавини, тешко да бисмо о једном таквом делу или о његовом аутору могли било шта и да наслутимо.

Ипак, током опсежнијих истраживања на увид су понуђени занимљиви сачувани документи који нас уверљиво опомињу да је током дугог времена, још и пре него што се дошло до сазнања да би требало да буде установљена професија редитеља, било покушаја да се начини дистинкција између ове две важне улоге и да им се одреди права мера у процесу стварања једне позоришне представе. Постепено је освајало своје место сазнање, да у пракси одавно постоји оно *нешто*, нешто што није драмско песништво, што није ни глума, нешто што обухвата много других важних послова, нешто што су већ сви прихватали као прилично јасну чињеницу, само му још увек није било наденуто име.

Огласило се звоно за узбуну: писцима је, очигледно, била потребна подршка.

Тако је још 29. октобра 1685. године, уважени господин Дише, главни управитељ и надзорник Сребрнине и Дворских забава и послова, глумцима Француског позоришта уручио Правилник, који је сачинио војвода од Сент – Ењана, француски пер и први племић краљевских одаја, у којем је стајало да ће „улоге делити писац према краљевским правилима"[5]. У сличном тону 1716. године је у Марлију (такође Француска), ради утврђивања правила „о раду трупе Рикобони", која се иначе сматрала трупом Војводе од Орлеана, у члану XII, истакнуто да се „додељује писцу дужност да управља пробама, или му, бар, обезбеђује право забране да то чини неко други без његове дозволе". А ово се прописује због тога што „...се могло видети на основу многих искустава" да, „рђав рад оних који управљају пробама често наноси велику штету комадима."[6]

Ето како су писац и његово дело још једном били племенито заштићени и њихова права званичним актом означена.

Али, то управо потврђује да је, осим писца, све време постојао и *неко* ко је окупљао глумце, бринуо о реквизити, одлучивао о томе ко ће и на који начин играти; понекад одлучивао о представи као о целини. И мада је од појаве хорега, који је у античком периоду преузео те обавезе од писаца, до хородидаскала кога видимо на једном мозаику у Помпеји како диригује женским хором, присутан известан репетитор, управник, вођа сцене, Пол Бланшар (Paul Blanchart) чак у

[3] Венстен, Андре: Позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности у Београду, 1983, стр. 201

[4] Дивиньо, Жан: Социологија позоришта, БИГЗ 1978, стр.312

[5] Венстен, Андре: Позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности у Београду, 1983, стр. 149

[6] Исто, стр. 150

својој *Историји режије* тврди да је још Теспид[7], Темонов син из атичког села Икарије (онај што је око 535 године п.н.е. први хоровођу или корифеја, претворио у драмски лик) обављао све те дужности, макар и не биле баш прецизно дефинисане обавезе у тој дружини, коју европска култура, у недостатку других података, приказује као заметак артикулисаног, западног театра.

Мада Диоген Лаерђанин каже како „Аристоксен, музичар" тврди „да је Хераклид Понтски писао и трагедије и издавао их под Теспидовим именом"[8] , ми немамо друге до да говоримо о Теспиду, ко год да је у ствари био, који је први давао драмско-миметичке представе. О другом трагичком песнику Херилу зна се већ да је написао око стотину шездесет драма (биле су то свакако краће творевине) као и да је тринаест пута победио на надметањима, а трећи, Фриних, први је на позорницу извео женско лице, употребио трохејски тетраметар и написао девет трагедија. И пре чувене тројице трагичких песника, Есхила, Софокла и Еурипида, а и у њихово време, наравно, било је још драматичара о којима се понешто зна, а више наслућује. Свима би могло да буде заједничко то да су вероватно суделовали и у реализацији својих драмских дела, па чак и тумачили неке ликове.

У својим *Излагањима о режији* Андре Жерве (André Charles Gervais, 1910-1996) тврди да се већ у „првобитним формама позоришта, усред првих варница драмске уметности које су избиле у примитивним друштвима, кад су организовани сјајни обреди у виду представа, јавља један предак редитељев – то је Маг, чаробњак или свештеник"[9]. У периоду античке Грчке писац има доминантну улогу, док у време римског позоришта, сматра Жерве, делатност реализатора представе замире, чиме је уклоњена сушинска потреба драмске уметности – да се сачува равнотежа мисли и форме. Нестанком везе између духовног стваралаштва и сценског тумачења, угрожено је и само постојање позоришта.

Оваквим тврдњама Жерве је знатно доводио у сумњу исказ писца и критичара Лисјена Дибеша (Lucien Dubech,1881-1940) аутора *Илустроване историје позоришта,* о постојању „једног шефа трупе у римском позоришту, dominus regis", који је истовремено био и организатор и редитељ и главни глумац". Волфганг Либенајнер (Wolfgang Liebeneiner 1905–1987), немачки глумац, редитељ и писац, истиче да се још у XII-ом веку, приликом Алсфедских ускршњих игара помиње regens, односно редитељ, који је морао „да постави две стотине солиста на тридесет шест разних места на сцени, и то према датом тексту и уз много музике"[10]. Назив редитељ, у разним варијантама, појављује се знатно раније него што је дефинисан појам – режија. Нажалост, прошлост нам ретко оставља поуздане трагове, изазивајући нас да се споримо и тумачимо разна препричавања која би се, понекад, током времена, већ претворила у праве окамењене митске громаде које је готово немогуће померити с места.

Па опет, није тешко поверовати да је у Средњем веку, за владавине мистерија, драмолета са религиозном садржином, главни водитељ представе, често и писац текста, био неки од свештеника, који је показивао макар мало склоности ка оваквом делању и увођењу театарске пропагандне машинерије под сводове цркава. Ту су правила била одвећ јасна да би било могуће било какво уметничко тумачење. Установљена слика о животима светаца није се смела мењати. Уколико нисте владар, па имате моћ као Медичи у Фиренци тога доба, и организујете световне литургије као „супротстављање спектаклима са верском садржином", или дозвољавате да и поред свега опстају „разне форме драмских представа... једне поред других не долазећи у сукоб"[11] и тиме додатно нарушавају ту поједностављену слику о некаквом „јединству средњевековног позоришта".

Ову, од цркве наметану хармонију театра са ис-

[7] Мада је уобичајеније Теспис, уважавајући М. Н. Ђурића користићемо ову верзију имена.

[8] Ђурић, Н. Милош: Историја хеленске књижевности, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1986, стр. 265

[9] Венстен, Андре: Позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности у Београду, 1983, стр.112

[10] Венстен, Андре: Позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности у Београду, 1983. стр. 280

[11] Дивиньо, Жан: Социологија позоришта, колективне сенке, Београд 1978, стр. 193

кључиво религиозном тематиком, пореметила је у XVI веку још и разбарушена Comedia del'Arte, често прелазећи границу доброг укуса, а повремено тонула и у вулгарност којом се одувек лакше освајала публика. Писци су ту проналазили своје место с мање успеха, али глумци су градили своје улоге како је ко умео и знао, према личном осећају, прилагођавали се реакцијама публике, тек понекад приморани да слушају савете искуснијих. У тој улози јављао се festaiolo, онај који је приређивао представе. Значи да је у свој тој импровизацији ипак постојао неко чија реч би могла да буде последња, па сходно томе, у употреби је био и латински израз korago, био је то „човек који диригује, управља импровизованом комедијом".[12]

Упркос тој, поштовања достојној сценској енергији, ту није било правог интереса за развој позоришног израза, нити пак за озбиљнија разграничења која би дефинисала нове послове и, можда чак, представила нове професије. Оно што је, бар привремено, постизало добар резултат, ко би желео да мења? Јер, „лица тих комедија или фарси носила (су) на својим костимима знак који је дефинисао њихову улогу, њихову функцију, а не њихово биће... у тим комадима рогоња је био само рогоња, лекар само лекар, а слуга само слуга."[13] Сама појава тих ликова упућивала је гледаоце у то шта поуздано могу да очекују. Па и поред свега, ове путујуће дружине оставиле су озбиљан траг свуда где су боравиле, јер је публика била жељна оваквих догађаја. То се нарочито може рећи за Француску (звали су их Comédie - Italienne), Немачку, па и Енглеску.

Вероватно не баш лишени и таквих утицаја, стигли су у Шпанији Лопе де Вега и Калдерон, у Енглеској Шекспир и Марло, у Француској Корнеј, Молијер и Расин; позоришни људи којима сцена није представљала само раскалашну забаву. Све је, још једном, тежило промени. Спајане су улоге *стварања и тумачења* у једном човеку што ће знатно касније бити срчано брањено као најбоља формула за успех у театру.

[12] Венстен, Андре: Позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности у Београду, 1983, стр. 295

[13] Дивињо, Жан: Социологија позоришта, колективне сенке, Београд 1978, стр. 191

Поменута славна имена биће најбољи путоказ Адолфу Апији, реформатору сценског простора (Adolphe Appia, 1862-1928), да знатно потом изјави: „Ко каже драмски писац – каже и редитељ; јер, светогрђе је жртвовати обе делатности... писац, уколико није у стању да их обавља обе, није значи ни за једну ни за другу, јер из њиховог узајамног прожимања треба да настане позоришна уметност."[14] Ову тезу је у свом делу *Позориште и његов двојник* подржао и Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896-1948), истичући да би требало да „један једини стваралац преузме двоструку одговорност".

Међутим, на све то, просто су се ројиле и бројне противтезе које су оспоравале претходне тврдње, од којих је можда једна од занимљивијих Анрија Гуијеа (Henri Gouhier, 1898-1994), филозофа и тетролога, изнета у делу *Суштина позоришта*, која оправдава постојање једног стручног лица (редитеља), зато што „позориште као синтеза уметности, захтева и уметност синтезе". А то је посао којег би неко морао озбиљно да се прихвати, у супротном остаје значајна празнина у том процесу, препрека квалитетној реализацији представе, загонетка која се не може решити сама од себе.

Несумњиво, бројне дилеме о битним улогама у театру су постојале, још и пре него што се родио сам назив: редитељ. Од тренутка када је развој технологије толико напредовао да је коришћење многих помагала на сцени постало уобичајено, па је било неопходно организовати кретање и међусобно деловање појединих актера, до тумачења и психолошке анализе дела, усклађивања ликова и њихових карактера са причом и сценском радњом, било је већ нужно имати у трупи личност која може све то да обједини. Многим писцима су такви задаци једноставно измицали из руку. Постајало је јасно да би то требало да буде нека друга личност.

Из бројних примера можда је добро навести детаљ из дела Паула Легбанда, (Paul Legband, 1876-1942) немачког редитеља, *Режисер* (Der Regisseur), о томе „како је 1712. године Кристлоб Милајс (Cristlob

[14] Венстен, Андре: Позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности у Београду 1983, стр. 227

Myleis) тражио једног „надзорника" који ће пазити да се поштује психолошка вероватноћа дела; како је у истом том раздобљу Шлегел (Fridrich Schlegel, 1772-1829) у Копенхагену желео, ради реформе позоришта, долазак једног енергичног човека чија би се главна дужност састојала у управљању радом глумаца".[15] У Немачкој, почев од Лесинга (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) „замисао о режисеру не нестаје ни из теорије ни из праксе", као што је, према неким тврдњама, Дидро (Denis Diderot, 1713-1784) „предвиђао долазак једног директора независног од глумаца и способног да одлучује о уметничким проблемима које треба решити."[16]

Спорно је, наравно, када се и где, заиста први пут појавио редитељ као незаобилазан, самосталан чинилац у стварању позоришне представе. Многи у Француској сматрају да је први прави редитељ био Андре Антоан (André Antoin, 1858-1943), Жорж Питоеф (Georges Pitoeff 1884-1939), натурализовани Француз, пак мисли де се то догодило најпре у Немачкој и Русији. У Немачкој је, према тврдњи редитеља Волфганга Либенајнера, први познати редитељ био неки Ефко, око 1750. године, док је у данашњем смислу то био „Хајнрих Лаубе, који је 1849. године преузео бечки Бургтеатар" Уз бројна и друга мишљења, ипак постоји релативно сагласје да је појава професије позоришног редитеља везана за деветнаести век.

Од тада настаје потреба да се што прецизније дефинишу права и обавезе овог новоустановљеног заната. Заната? Није ли ово помало подругљиво тумачење посла редитеља? Зар би онда било случајно што се на то још Антонен Арто обрушио рекавши да овај (редитељ) треба да престане да буде посредник и „занатлија који (се) вечито прилагођава, преносећи дело с једног језика на други", и још „Редитељ ће морати да се повлачи пред писцем све док се буде сматрало да је језик речи виши од осталих и да позориште не признаје никакав други језик".[17] И Крег (Edvard Gordon Craig, 1872-1966) говори о разлици између оних које можемо сматрати мајсторима (заната) и оних који стварају, који су заиста уметници. Али, њихов број је знатно мањи.

Наравно, настају и нове несугласице, често засноване на старим аргументима. Редитељи постају све значајнији у театру, док писци затечени у својој вековној слави и важности, углавном дремају на помало већ сасушеним ловорикама, третирајући нову појаву као некакав лак, пролазан назеб. Када буду отворили своје успаване очи, биће, чини се, добрано касно: други су већ освојили простор који су они, не без мале охолости, одувек сматрали својим, мада мање важним. А сада је тај „скоро споредан посао", полако почео да постаје све важнији: дело више није супериорно владало сценом, претило је да сасвим завлада *тумачење*.

Међутим, да ли је *тумачење* уметнички чин? Није ли то само интерпретација? Звучи, наравно, као мала, брзоплета освета увређених писаца, али зачета је још једна страсна расправа.

Како и у којој мери поштовати драмски текст? Где је граница до које редитељ треба да служи песнику? Жак Копо (Jacques Copeau 1879-1949), једна од значајнијих личности француског позоришног живота прве половине прошлог века, изјављује: „Сва оригиналност нашег тумачења, уколико неко сматра да је има, биће последица само дубоког познавања текста". Жорж Питоеф такође потврђује: „прва дужност редитеља је да уђе у срж дела", и још, да је боље „жртвовати декоративну страну него жртвовати реч".[18] Бертолт Брехт је својевремено „забранио приказивање својих дела, уколико се не поштује забележена режија".[19]

Који докази би се могли употребити у корист оваквог начина размишљања? Ево става чувеног глумца, педагога и редитеља Луја Жувеа: „Чак и када није управник позоришта, писац даје смер и смисао овом позиву. Ма колика била његова даровитост и његово надахнуће, онај који пише дело је газда. Он подстиче и уздиже глумца, задовољава његове потребе, одређује режију и реформише позориште." Ове

[15] Венстен, Андре: позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности у Београду , 1983. стр. 108

[16] Исто, стр. 108

[17] Исто, стр. 242, 243

[18] Венстен, Андре: Позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности у Београду, 1983. стр. 234

[19] Исто, стр.235

речи би вероватно усхитиле већину драматичара, међутим чињеница је да њихово дело најчешће тумаче и у позоришну стварност претварају други, а у прилог таквој потреби говори једна занимљива примедба Жана Вилара, такође глумца и редитеља: „Колико писаца није у стању да вам пружи тачну анализу својих комада!"

Ипак, прозни писац и драматичар Анри де Монтерлан тврди да стваралачки процес, као ни сам резултат тог процеса, не може објашњавати сам аутор, зато што је у потпуности био вођен интуицијом, имагинацијом, а са тим се слаже и Луј Жуве, који каже: „Разлог је то што је писац *преживео дело* и *ослободио га се писањем"*. Да ли то онда значи да је драмском делу нужно потребан разборит и талентован тумач? Можда и најупечатљивији пример овог несагласја чини однос који су имали Антон Павлович Чехов и Константин Сергејевич Станиславски.

Коликогод да су се међусобно уважавали, током рада на представама у тек основаном МХАТ-у, Чехов и Станиславски су често у догађајима на сцени, па и у карактерима драмских ликова, видели различите одразе. Већ код реализације *Галеба*, када је видео представу у пролеће 1899, Чехов се јада Максиму Горком: „Не могу да хладнокрвно судим о комаду зато што је сама Чајка играла одвратно, јецајући све време, а Тригорин (књижевник) ишао је по сцени и говорио као паралитик."[20] Тригорина је, иначе играо Станиславски. После изведене премијере *Ујка Вање*, Немирович-Данченко (Владимир Иванович Немирович-Данченко 1858-1943), иначе најближи сарадник Станиславског, пише Чехову како је Константин Сергејевич Алексејев (Станиславски), играјући Астрова желео „да се на сцени појави са мрежом против комараца на глави: „Учинио сам све да из овог комада избацим његову љубав према пренаглашавању, крештању и спољним ефектима"[21].

Зашто се у овом случају чини да је Немирович-Данченко нешто ближи пишчевом тумачењу, него редитељском (Станиславски)? Није ли престрог према Станиславском? Веома је тешко просудити пошто немамо пред собом пример: позоришни чин је непоновљив, о њему судимо само на основу сведочења савременика. Можда неки детаљи и нису баш сасвим небитни: Немирович-Данченко је био најпре драмски писац, затим и редитељ, Станиславски, глумац, редитељ, потом и педагог. Да ли је Немирович-Данченко имао више слуха за јаде Чехова, зато што је и сам имао искуство са тим како су други тумачили његове текстове? Колико је познато, Станиславски се није огледао у писању драма, али његов *Систем* је и даље синоним за најквалитетнију школу глуме, ону од које ваља почети. Многи који су настојали да развију позоришни израз, да начине какав револуционаран помак, почињали су помно изучавајући његов начин да би се касније од њега што више удаљили. Онолико колико је свако од њих имао стваралачке снаге (Мејерхољд, Гротовски, Брук...).

Потом следи чувена расправа о жанру *Вишњика*. 1904. године Чехов ојађен, и „са раздражљивошћу на смрт болесна човека – пише Олги Книпер (глумица, пишчева супруга): „Зашто се на плакатима и у новинским огласима мој комад тако упорно назива драмом? Немирович и Алексејев (Станиславски) очигледно виде у мом комаду нешто што ја нисам написао, и могу да се кладим како они нису пажљиво прочитали мој комад." [22]

„То није комедија, није фарса, као што сте ви написали", писао је Станиславски Чехову поводом *Вишњика,* „то је трагедија, ма какав Ви излаз у бољи живот отварали у последњем чину... Плакао сам као жена, хтео сам, али нисам могао да се уздржим. Чујем како Ви кажете: Дозволите, али то је ипак фарса... Не, за обичног човека то је трагедија."[23]

Овога пута Немирович-Данченко се приклонио виђењу Станиславског. Можда стога што му и редитељски начин размишљања није био стран; писци се другачије везују за своје дело, ликове, догађаје које описују. Није баш вероватно да су двојица уметника, искрено посвећених театру, површно читала комад. Уосталом, зар би тако олако Станиславски, када је у октобру 1903. године први пут пред собом имао текст

[20] Христић, Јован: Чехов драмски писац, Нолит, 1981, стр.35

[21] Исто, стр. 36

[22] Исто., стр. 38

[23] Исто, стр. 9

Вишњика, послао Чехову телеграм: „Тек сада сам прочитао комад. Потресен. Не могу да дођем к себи. Налазим се у нечувеном одушевљењу. Сматрам да је комад најбољи од свих предивних ствари које сте Ви написали. Срдачно поздрављам генијалног аутора."[24] Чехов је реаговао уздржано на, сматрао је, овако неодмерене похвале. Уосталом, он одлично познаје позоришне прилике, потребан му је успех представе, више него еуфорични изливи Станиславског.

Али, о чему размишља редитељ када се пред њим нађе један овакав текст? Највероватније о томе *како га он види на сцени*. У фази упознавања са текстом он се још не удубљује у све могуће детаље, који би касније могли да му помогну у тумачењу и инсценацији, већ пред собом има оно што његова имагинација ствара: *слике сценских догађаја*. Заводљиве, атрактивне, публици привлачне. По могућности *нове*, другачије од свега што му је познато. Он, више од свих, жели да представа коју ће режирати *заведе и освоји*. Нико не планира неуспех.

Међутим, аутор са редитељем не дели увек стваралачки занос.

„Станиславски је... хтео да се у истом чину чује певање птица и Чехов му у истом писму пише, готово подсмевајући му се: „Сенокос је између 20. и 25. јуна, у то време дрпавац се више не јавља, жабе су такође ућутале. Пева само жути кос." И најзад, пита се Чехов, зашто Станиславски као Гајев развлачи на четрдесет минута сцену која се може одиграти у дванаест?"[25]

Било је то праизвођење комада *Вишњик*, није било већ понуђених модела за тумачење на сцени, није било потребе за *другачијим изразом*, редитељ је могао да учини шта год је хтео, нико га у томе не би ометао. Осим аутора. Аутор своје дело увек види само на свој начин, увек страхује да ли ће његови тумачи у правој мери разумети и прихватити све оне валере, који се понекад једва и наслућују, а који, ако су гурнути у други план, или сасвим одбачени, значе непоштовање суштинских намера писца, разарање те дотеране и довршене куле од снова. И ма у којој мери да је јасно да је „Станиславски начинио Чехова познатим драмским писцем, да је – изневеравајући понегде замисли аутора – омогућио Чеховљевим драмама да допру до праве позоришне публике"[26], чак и такав успех тешко да би могао у потпуности да задовољи писца. Он је намеравао да иде другом стазом. Па и кад се стигне до истога циља, остаје малчице горак укус у устима - ту победу није извојевао сам.

У том сложеном односу писац-редитељ, тешко је, а често и погрешно олако повлађивати свим жељама онога другог; та врста компромиса ретко када даје добар резултат. Глумац и редитељ Мата Милошевић (1901-1997) то објашњава: „Писац, односно пишчево дело које треба да поставим на сцену, чинило ми се најчешће као непријатељ кога треба савладати. Када су били у питању велики или значајни писци, осећао сам скоро известан страх, осећао сам да су моћнији него ја. Било је то увек хватање у коштац док не бих осетио своју надмоћ, која је, свакако, долазила од свести да су у ствари они мени препуштени на милост и немилост. Било је то варљиво, али спасоносно осећање снаге, свест да могу са писцем, па ма ко он био, да радим шта хоћу. Ово вештачко узурпирање власти и лажна самоувереност, неопходни су редитељу, ако неће да за све време рада сумњичаво зазире од сваког свог редитељског потеза, а са таквим самоосећањем тешко да се може ма шта створити"[27].

И када је било већ сасвим јасно да у театру постоји још једна веома важна карика у процесу реализације позоришне представе, редитељ, оспоравање значаја тог посла није престало. Напротив, јавила су се, чак прилично гласна мишљења да се заправо ради само о *реализацији* драмског текста, о томе да је довољно поштовати упутства писца и ништа више од тога. Чинило се да је то још једно враћање на почетак: требало је доказати да у том процесу постоји нешто што се зове *уметност режије*, нешто значајно, чак незаобилазно на путу даљег развоја позоришта.

Неки аргументи редитеља били су тешко обориви: театар не треба да се бави искључиво реконструкцијама према делима класика, нужно је покушавати

[24] Христић, Јован: Чехов драмски писац, Нолит, 1981, стр. 37

[25] Исто, стр. 38

[26] Исто, стр. 38

[27] Милошевић, Мата: Моја режија, Стеријино позорје, Нови Сад, 1982, стр. 31

да се у склад са променама у развоју друштва, доведе и позоришни израз, како би ова уметност постала ближа, прихватљивија савременом гледаоцу. Јасно је да је појава нових медија (штампа, радио, нарочито филм, касније и телевизија) учинила да многи постану веома забринути за судбину позоришта; такви вапаји чули су се много пута током прошлог века. И сваки пут би се показало да је из те, наметнуте неизвесности, театар излазио освежен, па чак и ојачан. У том процесу важну улогу одиграли су управо редитељи. Њихово трагање за другачијим начином представљања који би удовољио сензибилитету савременог гледаоца, давало је веома често одличне резултате. А истовремено деловало и подстицајно на драмске писце који су се тек појављивали на сцени.

Значајни догађаји у другим уметничким сферама, имали су, такође, свој одраз у театру. Та међусобна прожимања и утицаји, показало се, померала су границе изражајних могућности и простор уметничког деловања ширила до неслућених размера. Нови медији омогућавали су брзу и ефикаснију комуникацију, театар је могао са више храбрости да користи и туђа искуства, језик који је употребљавао није био више везан за једну, релативно ограничену средину. Указивала се нова шанса за развој режије. Привидно, чинило се да је све могуће.

Тек с времена на време чуо би се по који глас упозорења: публика долази у позориште најпре да би видела глумце, потом да оцени комад, а после свега показаће и нешто интересовања за режију. Тај део обично би био препуштан стручњацима на анализу као да се ради о истрази и форензичарима: досадно пребирање по детаљима, цепкање длаке на што више делова како би „тужба" била што озбиљније подупрта; можда неизбежан посао, али који не доноси никакво узбуђење већини љубитеља ове уметности.

Тако су редитељи разумели да се морају наметнути. Погодовало им је што је у многим областима форма надјачавала садржину, владала је општа помама за *различитошћу*, по сваку цену. Писцима класичних дела дискретно је признавана величина, другачије се није ни могло, нити смело, али је сваки тренутак коришћен да би се употребила *слобода уметничког израза*, па је у име такве слободе на различите начине разарана постојећа структура дела, одбацивани читави чинови, а глумци су добијали инструкције које су биле у оштрој супротности са њиховим уобичајеним начином интерпретације. Али, с друге стране „већ (је) Стриндбергова драматургија... у много чему антиципирала надреализам и била непосредан повод Аполинеру (Guillaume Apollinaire 1880-1918) да напише *Тиресијине дојке*. Тетарска реакција очитује се врло бурно у теоретским радовима и у пракси Е. Г. Крега и М. Рајнхарта (Max Reinhardt 1873-1943) „Позориште не сме заувек да остане везано за комад који треба представити, већ мора с временом да ствара своју сопствену уметност... Надмарионете, текстови без речи и драме, без глумаца, очигледни су кораци ка откривању једне много дубље мистерије", пише Крег."[28] Док редитељ Џ. Барел (John Percy Burrel 1910-1972) упозорава: „У Енглеској се сматра да режија треба да буде интерпретација текста, а режија која искривљава дело драмског писца сматра се нестручном."[29]

Када никоме (из политичких разлога, најпре) живот не би баш био угрожен, онда би све то могло и да подсећа на какву веселу збрку. Међутим, позориште је део јавног живота, свака промена у језику којим се обраћа својој публици, јасно се оцртава на скали друштвене осетљивости. Згражавали су се над Артоовим *Позориштем суровости*, Жаријев *Краљ Иби* је представљао врхунац неукуса и простаклука, нико се није радовао разлазу Мејерхољда и Станиславског, али су каснија његова дела (Мејерхољда) у славу Револуције донекле потрла *та застрањивања*, што га, нажалост није спасло, зазивање психодраме, односно монодраме Јеврејинова, а истовремено тежња да се научно реконструишу *представе старих дела*, изазивало је неверицу, појава *театра апсурда* на таласу дадаизма и надреализма, подстицала је најпре бес и оштре реакције. У неким случајевима то је прерасло у трајно негодовање: комад *Чекајући Годоа* Самјуела Бекета, колико је познато, никада није игран у државним театрима у Совјетском Савезу, због мо-

[28] Селенић, Слободан: Авангардна драма, СКЗ, Београд 1964, стр. 8

[29] Венстен, Андре: Позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности, Београд 1983,стр. 285

гућих идеолошких импликација; *Ћелава певачица*, Ежена Јонеска, на свој начин је избегаван у Енглеској: колико год да се ради о ликовима-симболима, као да је превладала озбиљна узнемиреност и убеђење да ће при сваком сценском наступу посетиоци узимати у обзир само онај први, експлицитни сазнајни слој из дела.

Писци су повремено опет узимали ствари у своје руке (авангарда педесетих), редитељи су нудили снажне одговоре кроз Гротовског, Брука и друге; спорења су се разбуктавала, па стишавала. Бекет је инсистирао да се стриктно поштују његове дидаскалије, али је, вероватно уморан од сталних захтева да разјасни свој чувени драмски текст, скоро ноншалантно изјавио: „Владимир и Естрагон су два обична кловна!". Многи приљежни тумачи његовог дела осећали су се понижено, колико скрупулозних дисертација у оквиру којих су анализирани сви могући симболи које ова два лика представљају, гурнуто је на ветрометину. Али, позориште је цветало! Опет је избило у први план, постављало је непријатна питања, а одговори који су се назирали ретко коме би могли да буду по вољи. Теоретичари су се вајкали: да ли је трагедија још увек могућа? Вероватно устежући се да ту мисао до краја изрекну: да ли је такав драмски облик могућ у свету који већ живи своју глобалну трагедију, који из дана у дан, лишен и најмање проницљивости, показује прстом негде у даљину, не назирући више свој путоказ?

Уметност не може без утопије. Не може без романтизма, натурализма, симболизма, експресионизма, формализма, импресионизма, надреализма, дадаизма, зенитизма, авангарде, модерне и пост-модерне, не може без страсних расправа, мржње и љубави; не може без привидног апсурда. Зато што је у свему томе увек бар сићушна клица преображаја. И озбиљна опомена да човек резервну могућност вероватно неће имати кад год му се прохте.

Разумели су то редитељи: њихов посао је да доносе најбоље могуће практичне одлуке, да упућују, анализирају, објашњавају, кад треба – подучавају. Њихов посао почиње када је писац закључио да је његов готов. Преузели су кормило, иако је изгледало да су га преотели. Да ли су заиста били спремни за тако велики корак?

Ко би се усудио да да недвосмислен одговор на то питање?

Ништа се не дешава, омиљена је фраза оних који анализирају драме Чехова.

Ништа се не дешава, каже експлицитно Бекет у својој *трагикомедији у два чина*, како стоји у поднаслову (верзије на енглеском) комада *Чекајући Годоа*. После Јонескове *Ћелаве певачице*, коју је сам аутор назвао *антидрамом*, овај израз је лако прихваћен и када се говори о чувеном Бекетовом комаду. Није ни мало необично што су једном студенти драматургије, не без младалачке жеље за другачијим тумачењем, покушали да овај текст анализирају користећи одреднице Фрајтагове пирамиде (Gustav Freytag 1816–1895), класичног упутства за технику грађења релистичке драме. Годо се, наравно, ни овога пута није појавио, али се комад једва реда ради одупирао овом поређењу.

Опасно је писца тумачити дословно.

„Драме преображене у комедије или фарсе, комади у три чина исецкани у двадесет слика... Сваки редитељ објашњава то својом теоријом ритма, игре и развитка позоришта!", грми Жан Жироду (Jean Giraudoux 1882-1944), по многима најзначајнији француски драматичар између два светска рата. Упућује и на искључив тон којим је Ервин Пискатор (Erwin Piscator, 1893-1966) „редитељ, партијски шеф и тиранин обзнанио 1930. год. свој редитељски credo, „Нећу више да прихватам завршене комаде; они који ми најмање намећу текст, најбољи су!" Жироду међутим, наводи многа редитељска имена (Гастон Бати, Луј Жуве, Жорж Питоеф и други) као позитиван пример „што нису сматрали текст Расина или Чехова као сценарио који могу мењати по својој вољи широком позоришном импровизацијом, већ су га напротив, осветљавали режијом дајући му прави смисао и праву поезију".[30]

Чувени редитељ и педагог, Луј Жуве покушао је да

[30] Венстен, Андре: Позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности, Београд 1983, стр. 225

објасни како се рађа редитељ деспот, за кога је режија сама себи циљ: „Скоро све редитеље после неколико година скромног и одличног рада (...) обузме жарка жеља да преправљају ремек дела и да најзад искористе прилику и изнесу лична схватања до којих су дошли".[31] Та *бољка нескромности* само је резултат освојене позиције редитеља у позоришту. И, наравно, озбиљан узрок нових неспоразума са писцима.

Скоро сваки поступак је могуће објаснити, али знатно је мањи број оних које озбиљни аргументи могу да оправдају. Ако бисмо прихватили да од писаца не би требало тражити да објашњавају и анализирају своје дело, може ли се исти аршин користити и за редитељски поступак? Одговор је одречан. Зато што је пишчево дело, писано за позориште, већ подложно неизбежној интерпретацији (редитељској, па и глумачкој, у извесној мери и осталих креативних сарадника, што се веома често прилично разликује од виђења аутора), док рад редитеља на реализацији представе представља сам по себи идеју како комад види на сцени, анализу дела и практичне инструкције сарадницима како да се све те идеје уобличе у један кохерентан позоришни чин. Редитељ је, према томе, обавезан да има убедљив разлог за сваки корак у реализацији дела, како би у том скупном подухвату тим успешно стигао до жељеног циља. И као вођа пројекта дужан је да сваком сараднику пружи недвосмислено објашњење, уколико овај то затражи.

Несумњиво, изванредно захтевна улога у театру.

Мало одступање од почетне тезе у прошлом пасусу чини период сарадње писца и драматурга. Драматург је (требало би бар да буде) први који чита ново дело, анализира га, изриче суд, предлаже за реализацију. Уколико постоје уочљиве, али не претеране мањкавости, у сарадњи са писцем ради на исправљању недостатака. Донекле, посао сличан инжењеру који прорачунава елементе статике једне зграде. Нико не жели грађевину која ће убрзо да се сруши. У том послу не помажу ни најатрактивније декорације на фасади, та кућа мора чврсто да стоји. Због тога је тешко осећати нарочито задовољство у овој сарадњи, јер ту се постављају веома често непријатна питања, експлицитна и практична, на која ваља дати снажне, праве одговоре.

Уметници најчешће не маре такве разговоре. Процес исправљања недостатака је пипав и често мукотрпан. Али, неопходан, уколико се ради о озбиљном схватању овог посла. С обзиром на улогу коју би требало да имају у театру, драматурзи имају обавезу и право, да воде разговоре и са редитељем о начину реализације, како се не би сав рад на дотеривању комада претворио у јалов труд. Редитељи би требало да у довољној мери познају драматуршка правила (обрнуто се, такође, подразумева) да би овај разговор уопште имао смисла.

Освајајући нову позицију у позоришној хијерархији редитељи су тако током прошлог века уочили једну од најважнијих препрека које треба савладати. Негде је то било лако, јер многа позоришта нису ни осећала потребу за овом врстом делатности (позиција драматурга), а негде, опет, прилично тешко, јер је већ била изграђена прецизна процедура у остваривању репертоарске политике. Као у Немачкој, на пример; у Енглеској једва да је такав редитељски удар и био могућ: њихова позоришна традиција и даље је озбиљно штитила писца називајући га просто – аутором. Али, у многим другим срединама, корак по корак, поводећи се у великој мери за оним што су већ освојили редитељи у области филма, агресивно својатајући сва ауторска права, редитељи у театру успевали су да подигну значај сопствене улоге до размера које, на самом почетку, нису могли ни да наслуте.

И, одједном, као да су се нашли у редитељској Аркадији: сами читају комаде, сами их процењују, сами предлажу, сами реализују. Многи чак иду тако далеко да у том процесу себи додељују више улога (сценографија, костими, избор музике...). Разлози за то су, наравно, углавном неуметничке природе. Позориште је тако склизнуло у сферу магловитих личних склоности и укуса, без било какве обавезе да се држи чврстих, заснованих постулата. Правила постоје како би помогла да процес припреме представе буде темељан, али то не значи да ће таква сарадња, уз обострано уважавање, спутавати покушаје реализације друга-

[31] Исто, стр. 213

чијих идеја. Бити маштовит, не сме да буде схваћено као позив да се одмах може, или чак мора искључити разборитост.

У свом закључку одељка *Естетика и режија*, Андре Венстен, говорећи о екстремним редитељским поступцима, каже како је неопходно да се „продубе и употпуне наша прва разматрања изнета поводом патологије редитељевог тумачења (како би се) допринело обради те типологије редитеља“[32]. А прво издање ове студије (André Veinstein: La mise en scéne théatrale et sa condition esthétique; Paris, Flamarion), потиче још из 1955. године.

Ми се, наравно, са овим проблемима суочавамо са извесним закашњењем. Као што је, уосталом, код нас, због сплета разних неповољних историјских околности, тек 1734. године изведена и прва права (мада ђачка) позоришна представа у Сремским Карловцима, *Траедокомедија*. За то је био заслужан вредни ентузијаста, Украјинац, Мануил Козачинскиј. Но, наш театар се, потом, још од Јована Стерије Поповића, Књажеско српског театра у Крагујевцу, из 1835. године и скоро заборављеног занесењака Јоакима Вујића, налази у сталном развоју и превирању. Трпећи разне утицаје, паралелно са развојем образовних институција, позоришна сцена се постепено наметала као значајан чинилац културног живота у Срба. У том процесу, још половином XIX-ог века, важну улогу је играла и државна субвенција „која ставља у изглед писцима и преводиоцима добре награде и кандидатима за сталне глумце за оно доба примамљиве плате“.[33] У престоници, Београду, вароши која има двадесет хиљада становника, пројектује се и подиже „раскошна позоришна зграда... за осам стотина педесет посетилаца“.[34] Тај подухват су касније годинама оптерећивали финансијски проблеми, али је он подгрејао многе театарске наде широм земље.

Репертоар и сценска реализација су се крајем века „с гордошћу позивали на бечко дворско и градско позориште... достојно угледања“[35]. Стицајем историјских околности, у ове догађаје укључују се касније и многе придошлице, преносећи своје знање и будећи интересовање за позоришна кретања и у другим срединама. Француски комади полако освајају наше сцене, а за њима стиже руски МХАТ, подупрт бројним избеглицама које су у Србији нашле уточиште. Таква отвореност несумњиво је доприносила да често буду остварени високи домети на овдашњим „даскама које живот значе“.

Разумевајући значај домаћег драмског писца, театри су настојали да подрже и овај вид стваралаштва, али само у мери у којој су осећали потребу за практичним резултатима. Посетиоци су претежно тражили сценску причу која им је била блиска, која је говорила о проблемима које су разумели, језиком којим и сами говоре. У репертоарску политику, коју су водили све умнији људи, требало је опрезно уводити и сјајна дела светске баштине и учинити их доступним овдашњем гледаоцу. Уз сталну бригу да се тај осетљив баланс одржи, као да је некуд нестајао простор за озбиљније неспоразуме између писаца и редитеља.

Половином прошлог века, оснивањем Стеријиног позорја, манифестације која је пре свега требало да подржи домаће драмско стваралаштво и његову реализацију, створили су се услови и за највише продоре уметности режије. Било је то и време снажних позоришних дешавања у Европи, међусобних утицаја, па и подражавања; редитељи су се будили, нови талентовани писци појављивали. Жеднима нових сазнања БИТЕФ је нудио сусрет истока и запада: само ту, тих година, могле су да се сретну представе Гротовског, Крејче, Театра на Таганки, са Витезом, Вилсоном, Бруком, Бергманом; започињале су занимљиве и отворене расправе о томе где се, на свом развојном путу позориште заиста налази и износиле претпоставке куда би и како могло даље да напредује.

Храброст претходи променама. Стога нико није сматрао да је поднаслов тог великог, светског окупљања: *нове позоришне тенденције*, био претенциозан. Уосталом, уметност има право и на неоствариве намере. С разлогом смо се гордили што је тако

[32] Венстен, Андре: Позоришна режија, њена естетска улога, Универзитет уметности у Београду, 1983, стр. 272

[33] Грол, Милан: Из позоришта предратне Србије, Српска књижевна задруга, Београд, 1952, стр. 9

[34] Исто, стр.10

[35] Исто, стр.11

нешто могло да се догађа само код нас. Но, да ли нам је ипак нешто измицало из видокруга?

Снажне политичке протуберанције увек остављају узнемиравајућаеии отисак у јавном животу, а озбиљан систем вредности не може се градити изнова тако често. Мостове које смо рушили не могу да замене површни, лежерни погледи преко рамена, ни ритуалне церемоније које трају колико трептај ока. Због тога је понекад тешко објаснити да је театар, у ствари, старији од свега тога. Зато што је у сржи његовог искреног и дубоког интересовања одувек била - сама људска судбина. Та заводљива прича која нуди безброј могућих путева, али која никада неће бити испричана до краја.

Могу ли оваква подсећања бар да нас подстакну на какав учтив разговор? Нека то и буде тема коју би многи привремени угледници назвали маргиналном и непотребном; сићушан корак за све који су убеђени да се чизме од седам миља купују одмах иза угла. Упркос свему, писци и редитељи, имали би шта да нам кажу. Основана сумња важи за неке друге.

Фебруар 2017.

Слободан Ракетић

ШЕЗДЕСЕТЕ - КРАТКА ДЕЦЕНИЈА СТУДЕНТСКИХ ПОЗОРИШТА

Студентска позоришта, па шта?

Почетком шездесетих година на Београдском универзитету су деловале бројне студентске аматерске позоришне сцене – неке од давнина, неке тек годину или две а неке су управо осниване. Њихова активност је била веома запажена, посета представа задивљујућа и оне су изазивале силно интересовање и ван Универзитета. Са том делотворношћу студентских позоришних сцена у једном периоду је коинцидирала појава агилног студентског и партијског руководства, понуда том руководству да преузме на коришћење дотадашњу салу Атељеа 212 у згради *„Борбе"*, таласи талентованих појединаца са Позоришне академије и импресивно прегалаштво предводника једне од постојећих студентских сцена.

Постоје, међутим, и сећања и писана сведочења да се дуго развијала идеја да се закорачи рискантније – да се на Универзитету оснује професионално студентско позориште. Зато тренутак, у коме су се стекле околности, повољне за реализацију те идеје није пропуштен и студенти Београдског универзитета су 1964. основали *Позоришно игралиште Универзитета* као професионални театар. Оснивачи, по природи ствари, нису били склони томе да завире у будућност и осмотре далекосежност своје одлуке. Како је до те одлуке дошло, како је позориште функционисало у оквиру Београдског универзитета, како је финансирано и зашто је „изгнано" са Универзитета, реконструисао сам уз помоћ докумената

и мојих и туђих сећања. Настојао сам да реконструкцији приступам тако да се стекне увид у културну и политичку атмосферу, у којој су створени услови да се то позориште, не случајно, оснује на Универзитету али и како је промена те атмосфере довела до његовог „изгона" са Универзитета. При том, помно сам пратио развој, стагнацију и замирање других студентских позоришних сцена, из чијег је миљеа професионални театар изникао и на чију је судбину утицај професионалног студентског театра био пресудан, најпре подстицајан а затим пригушујући на дужи период.

Потреба, да се комплетира слика о аматерским студентским позоришним сценама и о *Позоришном игралишту* као њиховој професионалној надградњи и свакако најзначајнијој позоришној сцени, која је икада деловала на Универзитету, заснивала се на свести да је мало шта од тога уопште, а поготову не систематично, забележено. Да ли је то комплетирање корисно за историју нашег позоришта, судиће они, којима је историја позоришта професија. Подаци, који су сакупљени једнима ће послужити да обнове сећање, другима да се информишу. А са сећањима није лако, селективна су на пристрастан начин, налик на речи оне Јапанке у Огавином роману *Професор и његова домаћица* - вас не могу да се сете а мене не могу да забораве.

Вођен идејом о оправданости таквог подухвата, прегледао сам сопствену документацију, претражио интернет, ишчитао комплете новина из тог периода, завирио у књиге, па и у један дипломски рад на *Позоришној академији*, разгледао оно, чега има у *Музеју позоришне уметности* и закључио да је прикупљање и сређивање података о студентским позоришним сценама из тих година и потребно и корисно. Реконструкција обухвата период од почетка шездесетих година прошлог века, када буја активност студентских позоришних сцена, до 1967. Зашто није обухваћен период пре 1960? Тада је значајно деловало такорећи само једно студентско позориште, чији је рад већ обимно представљен у изванредној монографији.

Зашто је та деценија „скраћена", зашто је обухваћен период само до 1967? Те године се окончава процес замирања аматерских студентских сцена на Универзитету а следећа, 1968, због свог значаја толико је исцрпно обрађивана у свеколикој научној и публицистичкој литератури да би свођење шездесетосме на неколико страница у овом тексту било депласирано.

Овај текст није плод носталгије за „златним данима", ово је сведочење о успешним генерацијама. У тој краткој деценији студентских позоришних сцена на Београдском универзитету кроз студентска позоришта, аматерска и једно професионално, прошло је неколико генерација писаца, редитеља и глумаца, који су израсли у моћне, упечатљиве личности у српској култури. Задовољство је подсетити се њихових имена и преко имена – њихових ликова и њиховог рада. Али, бројни су такође и они, који су накратко засијали па угасли а још бројнији младићи и девојке, који су играли, ако не само једно лето а оно најчешће онолико лета колико су и студирали.

Нећу рећи да се без овога, што следи, не би могло живети. Али, руку на срце, покретачки мотив да се прикупе и послажу подаци о позоришним сценама на Београдском универзитету шездесетих година прошлог века потекао је из жеље да се прикаже један вид студентског културног живота, који је моћно утицао на развој и појединаца и друштва, не изузимајући ни драматичне догађаје крајем те деценије. Без студената, не да 1968. не би била *шездесетосма* него је не би ни било.

Политичке и културне прилике

Већ на самом почетку шездесетих година 20. века на београдске факултете је стизала генерација рођених крајем или после Другог светског рата, која је имала ту срећу да расте и одрасте у условима сталног напретка друштва. Захваљујући благодетима, које напредак увек доноси, била је могућа потпуно другачија социјална структура академских грађана Београда од предратне – више од половине, око 55%, потицали су из радничких, сељачких и пензионерских (тада је то била категорија „сиромашних"!) породица, мање од половине из „службеничких". Ако се томе дода податак да су стипендије биле додатак студентском буџету, до којег се релативно лако долазило јер

су и војска и државни гиганти масовно стипендирали своје будуће стручњаке, онда се стиче реална слика и објашњење сразмерно лагодног студентског живота, који је садржао и доста слободног времена за бројне активности ван редовних наставних обавеза.

Није, наравно, упис на факултет био једини плод вишег животног стандарда и технолошког напретка, створених на бази послератног економског бума. Тај напредак се, пре свега, одразио „на просечну свакодневицу, стварајући више времена за садржаје који су претходним генерацијама били недоступни", пише Ања Суша ("*1968. и либерализација југословенског позоришта: Битеф и Коса*"). Али, најважнији плод овог напретка била је либерализација друштва, чији се замах осетио у свим сферама живота и која није била ексклузива само Запада - поједине тековине досеавале су и до комунистичког блока, па и до нас у Југославији.

А тековине новог доба пресудно су утицале на све области политике, културе и уметности наше државе. Тако је, на пример, наше издаваштво „оцењивано као прогресивно и енергично, с великим бројем преведених савремених америчких романа, и делима енглеске, француске, немачке и руске књижевности" (Радина Вучетић: *„Монопол на истину – Искораци у авангардно"*, Политика, 19. јун 2016). За многе је било несхватљиво објављивање романа Џорџа Орвела *„1984"* у Београду.

„Током шездесетих година галерије и музеји широм су отворили врата за ремек-дела западноевропског и америчког сликарства, па су организоване изложбе савремене америчке уметности, савременог француског сликарства, америчког поп-арта … Оно што су Југословени гледали у својим музејима и галеријама шездесетих година, у осталим земљама иза гвоздене завесе могло је да се види после пада комунизма", пише даље Радина Вучетић у свом фељтону *„Монопол на истину"*.

Исти тренд је захватио и позоришни живот шездесетих година а преломни моменат, не само у позоришној уметности и култури већ у укупним друштвеним кретањима настао је представом Бекетовог комада *Чекајући Годоа* у Атељеу 212. Слично је и са Еженом Јонеском, чија су дела тада извођена а комад *Ћелава певачица* и штампан (у антологији *Авангардна драма* Слободана Селенића 1964. године у издању СКЗ).

Кретања у позоришној уметности у Београду обухватају полако и догађаје, који су предмет овог текста јер је свакако занимљиво, како пише Ксенија Радуловић (излагање на конференцији *Битеф и културна дипломатија*…), да је „идеја о оснивању међународног позоришног фестивала у Београду јавно покренута већ 1964. године, с првобитном намером да то буде фестивал малих авангардних театара. Значај тој години посебно даје прво извођење драма Александра Поповића и премијера *Краља Ибија*, као нулта представа специфичног стила Атељеа 212".

Тешко да би без одважних, несвакидашњих личности пут ка светски модерном позоришту био могућ а појава на репертоару врхунских дела најавангарднијих светских аутора – Семјуела Бекета, Ежена Јонеска, Алфреда Жарија, Рожеа Витрака, Мјуриела Шизгала у Београду већ шездесетих година била реална без Мире Траиловић, којој припада посебно место у неговању симбиозе студената и позоришта у Београду.

Пажљивом читаоцу текста *1968 и либерализација југословенског позоришта: Битеф и Коса* упадљива је чињеница да ауторка ни једном речју не помиње студентска позоришта ни у току али ни пре '68, чак ни констатацијом да су у Југославији постојала, давала представе и, на известан начин, бар својим репертоаром одражавала дух новог позоришног времена, сем ако се и на студентска позоришта не прошири њен закључак: „Алтернативно позориште, које је БИТЕФ промовисао, никада није успело да значајније утиче на југословенску позоришну средину и да је радикално промени".

Позоришта и студентска публика

Однос студената према позоришту али и позоришта према студентској публици задивљујуће је описала Мира Траиловић речима да су студенти најкомпетентнији део публике њеног театра.

Само што се Атеље 212 преселио у нову зграду, главни уредник *Студента* написао је отворено пис-

мо Мири Траиловић, управници Атељеа, сумњајући у њене добре намере према студентима јер је у новој згради укинула повластице академским грађанима, на привременом или сталном раду у Београду. То је традиција, коју нисте смели да прекидате, јер студенти су сиромашни а много воле позориште, грмео је Небојша Драгосавац.

Госпођа (или, тада, другарица) Траиловић је одговорила одмах, најпре објашњавајући да је у питању неспоразум „техничке природе" јер је њено позориште, преласком у нову зграду, у периоду адаптације на нову зграду испитивало најповољније услове за давање олакшица студентима за куповину карата! Као илустрацију раскошне личности Мире Траиловић вреди навести још понешто из њеног писма, објављеног у *Студенту* у фебруару 1965. године: „…желим да вам потврдим да су студенти увек били наши најватренији посетиоци и да су давали тон овом позоришту. Студенти су били и остали најкомпетентнији део публике Атељеа… То је дух који је до данас владао у Атељеу и владаће све дотле док ова кућа не изневери своје досадашње концепције."

И као доказ тих речи, Атеље 212 одобрава студентској публици попуст од 50%, затим бесплатне посете свим предпремијерама и ставља на репертоар посебне представе за студенте са ценом од 12 динара (дневне новине су тада коштале 20 динара, *Студент* 30)! Нико није могао што је могла Мира Траиловић – у новембру 1965. за студенте је организована представа *Краља Ибија* са дискусијом о представи! «*Краљ Иби* за студенте – прва студентска представа у Атељеу 212, 26. октобра у 20 часова! После представе разговор са учесницима и стваоцима представе", најављивано је данима унапред. А већ тада се до карте за чудесног Зорана Радмиловића долазило само специјалним каналима. Сала препуна, на преко 400 столица много више гледалаца – понегде два ситнија студента на једној столици, гужва у пролазима са стране, на балкону већина стоји. Тискање није сметало овацијама ни занимљивом разговору на крају представе.

Међу похвалама чуло се и мишљење да текст драме и Жаријева теоретска схватања позоришта не дају основа за Драшкићеву поставку комичне дечје играрије. У прилог редитељу речено је да Жаријева идеја, да се супротстави конвенцијама своје средине с краја XIX века не би наишла на разумевање и прихватање код данашњег гледаоца. Леп је био и закључак – «овакви разговори су драгоцени али се морају заштити од неинвентивних учесника", написала је у извештају са представе и разговора Бранка Оташевић у *Студенту*, циљајући на удворичке а шаблонске похвале појединаца.

Истина, није само Атеље 212 давао попуст студентима – и друга позоришта су неговала и помагала младу академску публику. Карте за позоришне представе и концерте у граду откупљивала је па их дистрибуирала факултетима преко студентске организације агенција у саставу Студентског центра (са чијим је представником, легендарним *Бароном*, познанство било драгоцено). Тако је за Божић 1966. године цела представа *Мртвих душа* у Југословенском драмском откупљена за студенте, свакако не зато што нико други не би на тај дан ишао у позориште, шездесете су ипак у доброј мери била комунистичка, махом безверничка времена.

Па и Раде и Оливера Марковић, Воја Мирић и Мића Томић, окупљени у *Београдској драмској дружини А*, нови простор за себе потражиће искључиво код студената на Београдском универзитету!

О интересовању студената за културне догађаје у граду, са једне стране, и о заинтересованости културних институција за студентску публику, са друге, говори и податак да је тада и балет московског *Бољшог театра*, на почетку свог гостовања у Београду и Југославији, организовао за београдске студенте специјалну представу у Дому синдиката. Истина, руководилац руског ансамбла хтео је свакако да одржи говор студентима па су тражење добровољног преводиоца у сали и сам говор трајали дуже од балетских фрагмената али аплаузи одушевљења и захвалности нису изостали.

СТУДЕНТСКЕ ПОЗОРИШНЕ СЦЕНЕ

После летње паузе *Студент*, лист београдских студената настављао је свој живот с јесени, у септембру – појављивао се кад и нова генерација бруцоша. Преступне 1964. са насловне стране се осмехивао леп, млад женски лик – наравно, бруцошки лик. Па зар се и то, што се на насловној страни нашао лик бруцошкиње, која је уписала глуму на Позоришној академији, не би могло узети као доказ да је позориште уопште играло веома важну улогу у животу београдских студената а овде, у тексту који читате, и јесте реч о студентском позоришту и о наклоности студената ка позоришту. Истина, касније сам открио да је тај лик на насловној био лик рођене сестре једног од уредника *Студента*. Али, ни то није била пука случајност, мада је уметничка судбина будуће глумице са насловне стране остала у сенци успеха њеног брата, чија је драма годинама играна у позориштима Србије.

Јесен са приливом бруцоша – то је било време правих доживљаја јер су се Универзитет, културне и уметничке институције на њему али и сам Београд обнављали на чаробан начин. Обнављао их је прилив младих, лепих и паметних – а таквих је било највише, без обзира на евентуалне скептичне процене посматрача, и такав је с јесени био сваки пети или шести студент јер је сваки пети или шести био бруцош. И није кварила утиске девојка из Ниша, која је, после положеног пријемног испита, пакоснику из *Студента* изјавила: „До сада сам била млада и неукусна, али сада ће се све променити".

За мене је, пак, други један сусрет у *Студенту* био од посебне лепоте и невиђене аутентичности. Неког од првих јесењих дана у редакцију, у којој је уз кафу димила братија са позамашним студентским стажом, ушао је скроман, сув и висок младић из Косјерића и изразио жељу да настави да сарађује у новинама, у којима је као средњошколац већ сарађивао. А онда је, ненадано, после пар минута почео да рецитује „*Кадињачу*" али је рецитовао тако што су му убрзо сузе потекле из очију, на шта ни ми староседеоци нисмо остали нетронути. Глас му је био ломан, плачеван а нагласак прекрасан, ужички. Био је то Милован Витезовић – никада нисам заборавио ту његову рецитацију.

И његово име, касније снажно повезано са позоришном уметношћу, и поменути догађај нас враћају теми. Рећи – свуд око нас је била нека позоришна сцена – није нетачно јер су на Београдском универзитету позоришне сцене и сценице бројчано надмашивале сваки други групни вид уметничког, стручног и политичког деловања (само су музички бендови били бројнији). Сва та позориштанца су била аматерска али су, својим квалитетом и квантитетом стварала атмосферу за настанак првог професионалног студентског позоришта, чија појава не само да није била нужна већ није била ни планирана али је била жељена а услови су је учинили неизбежном.

Опасне воде студентске

Шездесете године, нарочито прве, довеле су до процвата студентских позоришта у Европи па, разумљиво, и код нас. Не улазећи дубље у ту тему, сасвим је задовољавајуће објашњење да су студентска позоришта тада била коректори праксе легитимних, у социјалистичком лагеру то је значило - државних позоришта. Студентска позоришта коригују оклевање професионалних позоришта да експериментишу или да поставе на сцену провокативне, политички деликатне текстове. Професионалци по правилу раде унутар уходаних, установљених шема и тешко се усуђују да искоче у авантуру. А недовољну професионалност и знање студенти су, на свом таленту као подлози, успешно надокнађивали неспутаношћу и ентузијазмом.

Студентска и омладинска штампа немилосрдно описује ситуацију: „Док се наша професионална позоришта све озбиљније заплићу у нераскидиве пауковске мреже репертоарско-финансијских проблема и, доказујући непрестано своју суштаствену невиталност… до реакције почиње да долази са супротне стране – сад почињу да се анимирају и функционишу минијатурни организми омладинског аматерског позоришта." (Слободан Новаковић: „*На кога чека успавана трнова ружица*", *Младост*, април 1962). А на све то надовезује се и оцена да се на равнодушност репер-

тоара надовезала и равнодушност публике и још – „инертно расположење пренело се и на коментаторе позоришног живота, који су се томе веома лако и без отпора приклонили. Позоришна критика је постала безазлена, униформисана, приватно заједљива…"

Наравно, ни у „контролисаним демократијама", ако су друштва на истоку Европе уопште била налик на демократије, студентима простор политичког театра није остављен на неограничену употребу – партија је, преко својих младих али већ добро дрилованих представника ефикасно надгледала шта се ставља на репертоар. Па ипак, расположиви простор је био несумњив и довољан за продоре и излете (и излетања, наравно).

Када се погледа листа представа студентских позоришта у Београду из тих година уочава се несразмерно учешће пољских аутора али објашњење – да су пољски аутори били знатно креативнији и знатно слободнији у стварању од других - не сме се олако прогласити за једино. Од несумњивог значаја је делатност пољских студентских позоришта – тих година су креативност и квалитет рада пољских студентских позоришних трупа деловали импресивно: на интернационалном фестивалу у Вроцлаву, у конкуренцији три стотине студентских позоришта, пољска су освојила три четвртине награда! Пољске студентске трупе су представљале велесилу, и за Пољску, где нису уступали првенство професионалним позориштима, и за Европу, где су се многи угледали на њих.

Тренд је био видљив а узори бриљантни и изазовни и почетком шездесетих код нас се множе омладинске и студентске позоришне сцене. Овај тренд није могла да омете ни занимљива, срећом кратковека одлука Факултета драмских уметности да бруцоши ове школе не смеју јавно да се ангажују у позоришном и филмском животу, наводно због скретања са правог образовног пута (занимљиво је такође да је неко време иста одлука важила и на загребачкој Казалишној академији!).

Жељни сцене, младићи и девојке, заљубљени у позориште, које је опојно деловало на њих, нису се устручавали да истовремено наступају за више тимова или да често мењају дресове. Тако се иста имена налазе у поделама на више сцена – Небојша Комадина, Петар Краљ, Драгица Новаковић, Мирјана Вацић, Пера Жебељан, Мића Узелац су најчешћи „прелетачи" од чијег су прелетања, међутим, сви имали користи – и „прелетачи" и публика.

Само за студенте

Почетком шездесетих година критика је процењивала да „у земљи где речи народ и ангажованост имају изузетно функционално значење, позоришни стваралаоци сагоревају у изградњи једног академско-музејског театра…" Незадовољна таквим стањем ствари, група већ познатих, афирмисаних глумаца подлеже (очекиваним) чарима статуса слободног уметника и почиње самоиницијативно са истраживањем. Раде и Оливера Марковић, Воја Мирић и Мића Томић, окупљени у *Београдској драмској дружини А* (од којих је већина поникла у Академском позоришту „*Бранко Крсмановић*"), одлучују да свој нови израз траже код студената на Београдском универзитету, у драми једног студента!

Али, за први наступ пред студентском публиком ова дружина бира сценарио за краткометражни филм *Девојка са насловне стране*, који је крајем педесетих година добио Златну арену у Пули, што је обележено као значајан датум у том жанру у Југославији. Представа је играна с пролећа 1961. у *Сали народних хероја* на Природно-математичком факултету (тада је та сала припадала ПМФ!) и оцењена је као својеврстан експеримент враћања позоришта његовој суштини и као сценски резултат достојан поштовања. Оливера Марковић и Воја Мирић у главним, Раде Марковић и Мића Томић у споредним улогама испраћени су овацијама из легендарне дворане.

Одмах после успеха представе *Девојка са насловне стране*, одиграна је представа *Опасне воде* студента Слободана Стојановића. Нема сумње да замерке, да се у овој представи група још није ослободила конвенционалних глумачких израза, нису утицале на одушевљење драмом, чији је аутор „нашао довољно грађанске храбрости да нешто каже и о поразима хероја револуције" кроз кризе једног робусног елементарног револуционара. На Трећем фестивалу малих



сцена Југославије у Сарајеву 1962. ова представа је покупила већину награда уз закључак да екипа добрих глумаца може успешно да надокнади неке слабости текста непознатог београдског студента. Због успеха ове представе очекивало се да дружина настави да гостује и по другим амфитеатрима Универзитета и да тако оформи један нови вид театра али авантура се завршила 1963. представом Миодрага Ђурђевића *На крају узми своје лице*. Тај театар јесте био театар за студенте али није био студентски театар.

У свом реквијему за студентско позориште, Миша Брујић, велики циник али и надарени писац за децу, подсмевао се 1962. године да студентске позоришне сцене служе само да „увеличају" прославу неког јубилеја или да употпуне понеко другарско вече! Привремено, тај вид студентске уметничке делатности склизнуо је на периферију културних збивања у животу студената на Универзитету, иако се понекад појављивао понеки усамљени знак да има наде, требало је само тим позитивним ексцесима поклонити пажњу.

Сви играју Мрожека

Тренд, који је примећен раних шездесетих година а о коме је већ било речи, и у Београду је био представљен појавом бројних аматерских позоришних сцена, чију су окосницу чинили студенти. Намећући се као позоришни ентузијасти, они су допринели томе да се почело говорити о позоришном аматеризму младих као насушном виду бављења овом уметношћу. Поред више омладинских у граду (у којима су студенти такође били незаобилазни), на Универзитету је деловало или почињало да делује неколико позоришних сцена – Академско позориште *„Крсманац"*, Студентска (па Универзитетска) експериментална сцена (С)УЕС, Клуб за синтезу уметности *„Овако"*, Камерна сцена *„Маска"*, ДЕС *„Шпанац"*.

Ономе, ко погледа њихове репертоаре, пада у очи нестрпљење са којим су ишчекивала сваки нови текст Славомира Мрожека. Његова сатира, настајала у много репресивнијем друштву од југословенског надокнађивала је несташицу храбрости или способности за писање сатиричних домаћих текстова. У најкраћем, Мрожек је задовољавао свагдашњу потребу студената да предњаче и искачу из колотечине.

Тако су на Београдском универзитету 1962. године изведени *Страдање Пјотра О'Хеја*, написано 1959, 1962. *Карол* (из 1961), 1964. комад *На пучини*, написан 1961. и *Кинолог у недоумици*, настао 1962. Рекло би се да су се Мрожекови текстови преузимали на његовој писаћој машини.

Није незанимљиво запажање, које је дошло са загребачке стране а односило се на београдског ђака и загребачког редитеља – Богдана Јерковића. „Ваља примијетити да су Јерковићеве режије, прво у СКУД *„Горан Ковачић"* а затим у СЕК-у (*Студентском екс-*

перименталном казалишту – исти назив, какав је понела и београдска сцена у оснивању!) дјеловале у тим 1960-тим годинама, управо преко Ерлангенског и Пармског те Мајског загребачког фестивала студентских театара, као ледоломац за цјелокупни југословенски покрет студентских и омладинских театара, који је тиме стекао велики иностран углед. Тако су у Ерланген… позиване и групе из Београда (Лола Рибар, Бранко Крсмановић, Драмски Атеље Дома омладине Врачар)". У том коментару се даље закључује да су заслуге неких режисера, попут Владе Петрића, неспорне али да су сви „имали као праоца и вјеројатног узора баш такву режију од америчких једночинки 1955. па на даље".

Почетком 1961. Јерковић је гостовао у Београду са загребачким *Студентским експерименталним казалиштем*, у коме је поставио Мајаковског. Доживео је овације и од студентске публике и од критике.

Рецитали, рецитали…

Поглед на репертоаре студентских позоришних сцена тих година открива силну заинтересованост студената за поезију – готово да нема сцене која није приређивала вечери поезије и то чешће него позоришне представе!

„Крсманац" је у току целе своје историје посебну, а повремено и преовлађујућу пажњу посвећивао рециталима поезије и неки од њих су сасвим заслужено стекли култни статус, пре свега, захваљујући Боди Марковићу, који се специјализовао као редитељ оваквих приредаба. „Рецитали ослобађају мисао. Они имају једну колективну енергију, радост, амбиције", писао је Марковић. О правој спектакуларности његових рецитала може се судити већ на основу избора песника и песама и погледом на листу учесника, од будућих великих глумачких имена до – хора и оркестра!

У легендарној *Црвеној зори времена*, чија је премијера била 1961. године, Љубиша Самарџић, Петар Краљ, Милка Газикаловић, Ненад Ристић, Пера Жебељан говорили су стихове Вуча, Миљковића, Попе, Крлеже, Давича али и Вељка Влаховића (специјално их је написао за ту прилику!). Од десетак рецитала, припремљених шездесетих година прошлог века, већину је режирао Бода Марковић.

Рецитали поезије постали су тада не само својеврстан заштитни знак *„Крсманца"* него и инспирација за друге студентске позоришне сцене, које ипак нису имале такве величанствене могућности, као што је ангажовање хора и оркестра.

Тако је *Студентска експериментална сцена СЕКС* приредила вече поезије Пере Жебељана, затим је приређен Рецитал поезије најмлађе песничке генерације *Певам,* 1964, а стихове је говорио – Пера Жебељан. *Задужбина Рас*, као претходник Клуба за синтезу уметности *Овако*, имала је за само две године десет поетских вечери, на којима су се рецитовали стихови Боже Тимотијевића, Бранка Миљковића, Драгана Колунџије, Љубомира Симовића, Божидара Шујице, Матије Бећковића. На тим приредбама учествовали су Љуба Тадић, Бранислав Јеринић, Петар Баниђевић, Петар Краљ, Слободан Алигрудић, Вера Чукић, Зоран Радмиловић, Милош Жутић, Михајло Јанкетић, Душан Голумбовски…

Студентске сцене почетком шездесетих

Академско позориште „Крсманац" (АП)

Статусно, Академско културно уметничко друштво *„Бранко Крсмановић"* је било недостижно захваљујући хору и фолклору, чија је слава била светска а наклоност и власти и јавности очигледна и издашна. *„Крсманац"* је био, не само у односу на студентске институције, одлично организован и стабилно предвођен – Ђоко Стојичић је водио ово друштво 15 година, од 1962. до 1977. што је имало непроцењив значај за развој Друштва! Када се томе додају невиђена природна база талената, велики ентузијазам али и нескривене амбиције појединаца, добија се слика успешног и омиљеног уметничког колектива. Благодети живота и рада у таквој средини користила је и дружина у Академском позоришту *„Крсманац"*, о чему говори Зоран Ратковић када каже да је ово позориште било предворје професионалних позоришта, њихов подмладак.

Основано давне 1922. године, *Академско позориште* је после ослобођења укључено у састав АКУД

„Бранко Крсмановић", где је природно припадало јер су га и две деценије раније основали студенти. До шездесетих година *„Крсманац"* је стекао велики углед – већ су у њему оставили моћан траг Соја Јовановић и Мирослав Беловић а на самом крају шесте деценије Небојша Комадина је поставио најпре Стеријину *Женидбу и удадбу*, са којом је остварено прво гостовање једног српског позоришта на венецијанском Бијеналу, а затим и Плаутове *Менехме*.

Годину 1961. у овом позоришту обележило је извођење драме Павела Кохоута *Предмет ЛМ*. У Чехословачкој Кохоутово дело је постигло велики успех и са том репутацијом је стигло на Београдски универзитет али ту је доживело слом – ни редитељ Михаило Фаркић ни глумци нису преживели премијеру – нико, па ни Мића Узелац, који је почео као глумац у *„Крсманцу"* а наставио као редитељ у *„Шпанцу"* и, касније, на филму и телевизији.

После овог неуспеха сцена се споро припремала за нови подухват. Када су најзад, после дуготрајних припрема, изашли са новом премијером покренуле су се силне страсти, баш онакве какве приличе и тој средини и том времену.

Два млада, интелектуалним проблемима нашег доба заокупљена човека – Душан Макавејев и Радивоје Раша Попов - написали су неконформистичко сатирично позоришно дело, чији је текст већ имао своју предисторију. Најпре је *Савремено позориште* одбило да га стави на репертоар а онда је новосадски часопис *„Поља"* објавио повећи одломак, што је био својеврстан позив на полемику о тексту.

У *„Крсманцу"* је било храбрих јуноша, који су поклонили поверење не само тексту Макавејева и Попова него су Макавејеву поверили и режију. Али, бој још увек није био добијен – уметнички савет АКУД, да ли због лењости, да ли због опрезности, месецима није могао да прихвати текст Душана Макавејева и Раше Попова *Нови човек на Цветном тргу*. У ишчекивању импримatура, ансамбл је одржао (нелегалну) генералну пробу на Трибини 17, да би коначно у марту 1962. одржана премијера. Али, на одштампаном програму представе, уз списак оних, који су помогли њено одржавање, стајала је и опаска: „Кочили узбрдо – НЕКИ ДРУГОВИ".

„После вишемесечне неизвесности, оклевања, закулисног и полузваничног ценкања, *Академско позориште* је иступило и званичном премијером у велелепном амфитеатру Машинског факултета", писао је Милан Влајчић, оцењујући да је публика била величанствена и посвећена али да аутори текста нису оправдали свој до тада стечени реноме. „Да отпора њеном извођењу није било, извођење ове драме уопште не би било интересантно."

Или Слободан Новаковић: „После много тајанствених припрема, јавних дискусија и поверљивих шапутања, београдско академско позориште коначно је извело, на неки спољни начин веома провокативан комад… Било је у историји литературе и театра таквих дела чији стварни естетички и мисаони домет није био раван гласном одјеку који су успели да изазову у јавности…"

Отпор је потицао од оних, који су у представи видели недоличну спрдњу са обичајем да се заслужним ликовима подижу споменици. Споменичари су такође у представи уочили превелики нагласак на сексу, са дилемом да ли је важнији положај жене у друштву или у кревету, а млађима се нису допали веселовечерски вицеви. Омиљени студентски песник Брана Петровић закључио је да је представа потпуни промашај, и сценски и текстом, јер, између осталог, у драми „нема лика са којим бих се идентификовао". Вито Марковић, бритки млади комуниста, био је неумољив – за тај „ћифтински макијавелизам" рекао је да је то „скеч заснован на испразном хорском рецитовању и има грађански манир" и одмах се посвађао са „скечерима".

Па, о чему је у представи била реч? Уочи отварања великог споменика новом човеку – човеку идеалу, човеку будућности, професор Петар и друг Павле из старије генерације договарају се како да са свечаности уклоне млађарију, јер они „само играју рок и љубе се по парковима". А група таквих управо наилази, пева, игра и љуби се (саблажњиво) и пита професора Петра и друга Павла какав је тај нови човек, да ли зна да се љуби или поваздан цитира Маркса. У току ноћи, они украду бронзани споменик па кад се

на откривању открије да нема шта да се открије јер споменика нема, преступници кличу да нови човек није ни у бронзи ни у камену. Ако се зна да је само пар месеци пре те представе из московског маузолеја уклоњено Стаљиново тело, разумеће се узвик из текста Макавејева и Попова: „За нас је велики човек – љубав, а не човек – челик!"

Комад није доживео најављену репризу. Један од аутора, Раша Попов, никад није одустао од тврдње да је представа била и остала забрањена, за шта нема доказа. Пре ће бити да је, невољена и до премијере, живот завршила премијером због свеукупног резонанса, на који је наишла. Али, то је *Новом човеку*… дало нову немотивисану тежину и чар „забрањеног воћа". „Треба ли увек да се тресе гора када се роди миш?" – питао се позоришни критичар *Младости*.

Цензура на Универзитету? Таман посла, сасвим случајно наредне представе овог позоришта нису биле ни близу провокативности *Новог човека*.... Тако је, рецимо, у децембру 1962. поставка Мрожекове фарсе *Страдање Пјотра О'Хеја* у критичарским оценама уздигнута изнад вредности текста. Режирао је Предраг Лаковић а маске је израдио – Карло Булић. Занимљиво је да од глумаца у тој представи ниједан није стекао знатније име на београдским сценама.

Следећа година није била наклоњена овој позоришној дружини, као ни другим сценама на Универзитету – студентско политичко руководство је тај период окарактерисало као период обележен неуспесима студентских сцена, мишљењем да АП „*Крсманац*" лута, да се Студентско позориште Академије распало пре него што је заживело, да се *УЕС* није потврдила итд.

Занимљив је приказ премијере три Нушићеве једночинке у „*Крсманцу*" у пролеће 1964. – критичар *Студента* је представу оцрнио, замерајући редитељу Предрагу Лаковићу да је поставио Нушића за гледаоце који не знају српски јер се позориште спремало на гостовање по иностранству па је, уместо језичких валера, обиловала „ваздушастом пеном пантомимске интерполације", све у туристичке намене!

Ипак, боље је бити први у Европи него задовољити критичара *Студента*. Управо се са гостовања на страним фестивалима ово позориште враћало окићено ловорикама! Са Мрожековом драмом на Европском фестивалу у Ерлангену ансамбл осваја 1962. друго место а Пепи Лаковић је проглашен за најбољег редитеља. Да слава не тамни тако лако, видело се следеће године – на истом фестивалу прве награде освајају Лаковић за режију и Надежда Вукићевић за женску улогу а ансамбл трећу награду, све за извођење Нушићевих једночинки! Са овом представом, „*Крсманац*" је гостовао и у Нансију 1964 године и опет пожњео успех.

Универзитетска експериментална сцена
(прво СЕКС па УЕС)

Универзитетска експериментална сцена (УЕС) је била превасходно и више од свих других сцена студентска јер је окупљала само студенте – глумце, режисере, кореографе, деловала је само на Универзитету и чак покушавала да прикаже нека струјања у студентском животу! Постојао је један подрум (Кнез Михајлова 40), у коме је УЕС била смештена. Повремено, тај подрум је био пун – угља, јер му је то била основна намена али нико није имао снаге да му намену промени, иако су студенти израдили елаборат (по новоговору – студију изводљивости) како да се угаљ уклони из те просторије. Штавише, тај амбијент је некима, Слободану Новаковићу, на пример, деловао „узбудљиво и привлачно јер је подсећао на студентске кабарее, посејане по сутеренима Варшаве, Лођа и Кракова", које, истина нису видели али су о њима са сетом – слушали. У ту подрумску сцену радо су силазиле и познате фаце, дланове није штедео ни Раде Марковић, велико име а чест гост. Укратко, лоша сала али на добром гласу.

Сцена је основана 1959. године, као *Студентска експериментална сцена*, са популарном скраћеницом СЕКС. Одмах по оснивању експериментисала је са жанром – прво је на сцену постављена поезија Пере Жебељана, затим је једночинка *Пристаниште* Банета Јовановића приказана на студентском фестивалу у Панчеву, па кабаретски програм за Дан студената. У току школске 1961/1962 *Сцена* је променила име – постала је *Универзитетска експериментална*

сцена, узевши скраћеницу УЕС и, да завршимо са организационим питањима – 1964. *УЕС* се спојила са Камерном сценом „*Маска*", позоришном дружином омладине Старог града, додавши свом имену назив ове сцене али је 1968. тај назив резолутно одбачен!

Већ 1962. изведени су првенац Миодрага Милета Недељковића *Каријатиде* и још две представе – скеч *Невероватан статистички случај* Тадеуша Кошћинског и Мрожекова једночинка *Карол*, за које су добијене похвале на разним странама.

Жеље су, међутим, код оснивања *Сцене* почивале на текстовима младих домаћих стваралаца, који нису извођени у „правим" позориштима а који у себи носе елементе сатире. Опредељење за експерименталну ангажовану савремену драму, која не занемарује савремене друштвене проблеме и тражење новог сценског израза уз ослањање на позоришну традицију и уз уважавање могућности студентских извођачких капацитета – то је требало да буде програмска оријентација *УЕС*-а. На малој сцени – мали ансамбл, то је била неминовност.

У тренутку када је основана, ова сцена је, са АП „*Крсманац*" била практично једина активна студентска позоришна сцена. Вероватно зато, очекивања од нове сцене су била нереална, несразмерна условима рада и моћи њених чланова. Велика очекивања Универзитета – да се снажно појача и унапреди културно забавни живот студената и то кроз културно уметничка друштва и клубове – директно је протумачен као обавеза нове експерименталне сцене да буде носилац тог задатка.

Сва три подухвата у првој години – рецитал поезије Пере Жебељана, једночинка *Пристаниште* Банета Јовановића и кабаретски програм поводом студентског празника – узети су као несумњив знак великог потенцијала нове сцене. Али, када је сцена утонула у продужени зимски сан, прелазак из похвала у покуде био је суров – појавиле су се приче да су глумци недисциплиновани, да не долазе на пробе, да нису ни много талентовани и да недостатак простора за пробе није оправдање за нерад. Све наде су полагане у нову представу.

А очекивања су се заснивала на првенцу студента прве године књижевности, деветнаестогодишњег Милета Недељковића који ће, у годинама које долазе, имати значајну улогу у универзитетском позоришном животу, наступајући у више улога упоредо – појављивао се као аутор драма, као редитељ, као уметнички руководилац и све време као позоришни критичар у *Студенту*. Какав пример сукоба интереса!

Како је прошла премијера *Каријатида*? Чак је и Бихнер био две-три године старији од Недељковића када је написао драму *Дантонова смрт*, о чијој се поставци у ЈДП тада већ говорило у Београду (а Бихнер је журио да је напише јер је живео само још годину дана). Кажу - човек мора да верује у оно чему се нада, али су надања овог пута била нереална па ни истинско веровање није могло да помогне. Каква је конфузија пратила ову изведбу може се сагледати из констатације позоришног критичара, који је записао да је „редитељ Сташа Лукић углавном разумео основне токове ове на моменте нејасне драме"! Чеховљевски речено, много реторике а мало логике у – критици! Од глумаца, похвалу је задобио само Добривоје Илић, за кога су злобници говорили да је играо насловну улогу – карijатиду! То му, међутим, није сметало да касније, пошто је због несрећног француског, који није могао да положи, напустио књижевност и дипломирао драматургију на ФДУ, напише веома успелу драму. *Јоаким*, драма Добривоја Илића, доцније ће бити сврстана међу десетак најбољих домаћих драмских текстова написаних на српском језику за последњих педесет година (премијера у БДП 1979, гл. улога Раде Марковић).

Сви ликови у првенцу Милета Недељковића су покојници али, иако покојници, не могу спокојно да почивају док некоме – најбоље је позоришној публици – не испричају какву слику спољног света носе у себи. Фабула није била, филозофски, незанимљива али – шта студенти могу са њом да ураде? Испоставило се – готово ништа, ни редитељ ни глумци.

Нема сумње, од УЕС-а се много, премного очекивало а они за то нису били спремни. У свом извештају о раду у 1962. години, УЕС-овци наводе да Сцена има 35 чланова, повремено чак 50 а управа седам (управник – Пера Жебељан), да су им дотације биле

260 хиљада динара, да је „Сцена наступила са четири представе и са три рецитације и да је учествовала на отварању Клуба студената Технолошког факултета а припремила је и емисију за разгласну станицу у Студентском граду". Аферим, и за разглас и за рецитације.

Пошто је слава пролазна а угаљ тежак за прање и удисање, отварање Студентског културног центра у реновираном простору у улици Светозара Марковића био је очекивани спас за све – и за УЕС и за друге позоришне сцене (али и за разне секције студентских уметничких друштава). Студентска културна јавност се, међутим, није мирила са поновним мртвилом УЕС-а, насталим у ишчекивању новог простора. У јануару 1963. изнова је покренута иницијатива да се УЕС подстакне да задовољи очекивања и испуни своју улогу, која јој је наметана од оснивања. После патетичних питања – да ли УЕС уопште постоји – у, коначно за ту сврху адаптираном подруму Филолошког факултета, са мемлом ишараним зидовима, са брижљиво и намерно очуваном паучином, у таквом, живописном амбијенту у марту 1963. УЕС је извео три једночинке – две Рене де Обалдија, *Едуард и Агрипина* и *Џелатова жртва*, као прву премијеру у школској години, са репризом једночинке *Карол* Славомира Мрожека у оквиру тематске вечери под заједничким насловом *Злочин и злочинци*. По похвалама критике, чинило се да је Јокићу и Симеуновићу али и Мињи Алексић, Анти Шестановићу и Верици Нићин загарантована слава на позорници.

У истој сали изведена је и представа по тексту Раше Попова *Орман*, у „бизарној" режији Мише Брујића и Добривоја Илића, о орману од историјског значаја, у коме је ауторов отац држао сабљу, у којој је, као и у претходној, по мишљењу студентске критике, бриљирао главни глумац (и сценограф!) Владимир Јокић. У сваком случају, Раша Попов је у УЕС-у прошао много боље него у *„Крсманцу"* али не само зато што му је текст био квалитетнији – ипак је УЕС уживао приметну благонаклоност код критике на Универзитету а објективни посматрач је лако уочавао значај завичаја, заједничког реализаторима представа и критичарима, с тим што се за неке од њих могло поставити питање – да ли су они уопште били позоришни критичари!

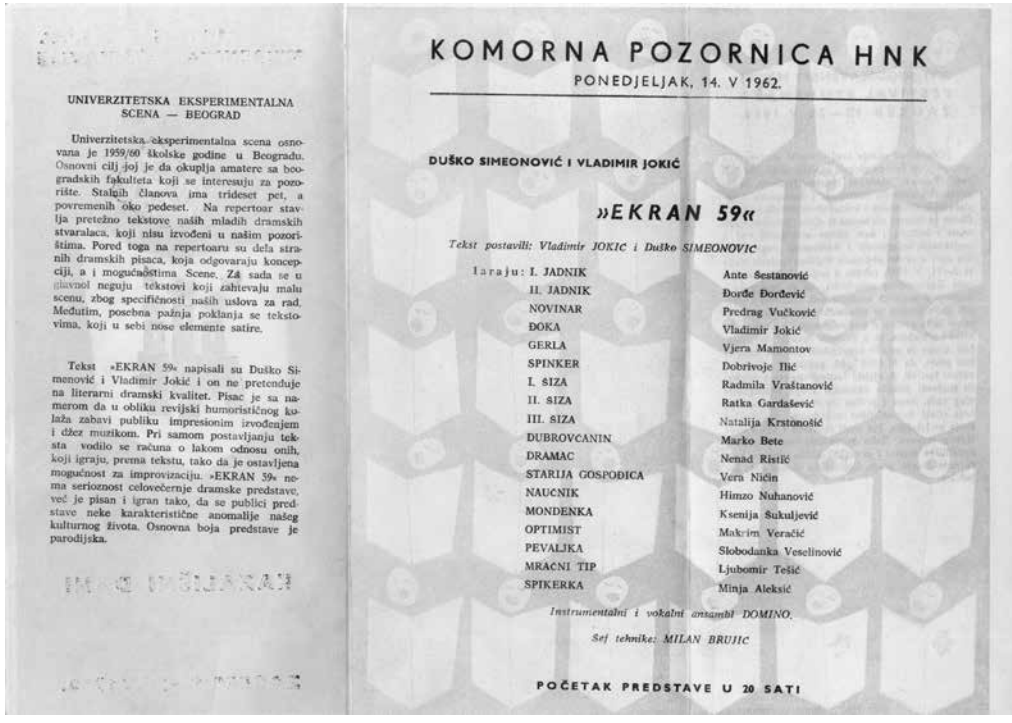
Али следећа, 1964. је била катастрофална за УЕС – као да је, за уобичајени животни век универзитетских сцена, дошло време одумирања. УЕС је годину почео сценским приказом поезије најмлађе песничке генерације *Певам*, у коме је, истина, похваљен један „рецитатор" – Пера Жебељан али је цео концепт оцењен као „лоше срочен и потпуно распарчан, неувезан".

После овог, непотребног неуспеха дошла је представа *Пуцањ из публике* Петра С. Петровића, познатог као Пеција. „Дело младог глумца Петра С. Петровића, које он назива комедијом, право је позоришно дело, свеже и привлачно, у којем је треперевом лакоћом и ноншалантношћу прилажено проблему…" Прави хвалоспев Вицка Заниновића овом тексту, невоља је само што је писан 1930. године! Покушај да се оживи текст, који је у Београду игран пре Другог светског рата, није успео – нити се могао трансформисати у сценску критику актуелног, комунистичког режима нити је био прихватљив са оригиналним порукама из времена Краљевине Југославије, када је можда носио по неку противрежимску поруку.

Без даљег домишљеног репертоарског концепта и без елементарне храбрости за експериментисање, *Универзитетска експериментална сцена* је доживела да јој се у јавности одричу оба атрибута – није живела за студенте (већ, понекад, за фестивале!) и није било експериментисања.

Али, са учешћем УЕС-а на фестивалима – посебно, на Мајском фестивалу студената Југославије, који се редовно одржавао сваке године у Загребу – ствар стоји другачије, истина, не баш сваке године. Ова београдска сцена је била стални и омиљени гост фестивала загребачких студената, од свог оснивања. Као гост главног човека Организационог одбора Срећка Липовчана гледао сам 1964. извођење представе *Пуцањ из публике* Петра С. Петровића Пеције. Неуспело у Београду, неуспело у Загребу! Од ансамбла, од кога се много очекивало стигао је само домаћи текст, као одговор на замерке из претходне године.

Сарадња загребачких и београдских студентских организација иначе је била изванредна, председник савета Мајског фестивала био је Будо Лазовић а уз њега је био и Драган Игњатијевић, први човек Умет-



UNIVERZITETSKA EKSPERIMENTALNA SCENA — BEOGRAD

Univerzitetska eksperimentalna scena osnovana je 1959/60 školske godine u Beogradu. Osnovni cilj joj je da okuplja amatere sa beogradskih fakulteta koji se interesuju za pozorište. Stalnih članova ima trideset pet, a povremenih oko pedeset. Na repertoar stavlja pretežno tekstove naših mladih dramskih stvaralaca, koji nisu izvođeni u našim pozorištima. Pored toga na repertoaru su dela stranih dramskih pisaca, koja odgovaraju koncepciji, a i mogućnostima Scene. Za sada se u glavnoi neguju tekstovi koji zahtevaju malu scenu, zbog specifičnosti naših uslova za rad. Međutim, posebna pažnja poklanja se tekstovima, koji u sebi nose elemente satire.

Tekst »EKRAN 59« napisali su Duško Simeonović i Vladimir Jokić i on ne pretenduje na literarni dramski kvalitet. Pisac je sa namerom da u obliku revijski humorističnog kolaža zabavi publiku impresionim izvođenjem i džez muzikom. Pri samom postavljanju teksta vodilo se računa o lakom odnosu onih, koji igraju, prema tekstu, tako da je ostavljena mogućnost za improvizaciju. »EKRAN 59« nema serioznost celovečernje dramske predstave, već je pisan i igran tako, da se publici predstave neke karakteristične anomalije našeg kulturnog života. Osnovna boja predstave je parodijska.

KOMORNA POZORNICA HNK

PONEDJELJAK, 14. V 1962.

DUŠKO SIMEONOVIĆ I VLADIMIR JOKIĆ

»EKRAN 59«

Tekst postavili: Vladimir JOKIĆ i Duško SIMEONOVIĆ

Igraju: I. JADNIK	Ante Šestanović
II. JADNIK	Đorđe Đorđević
NOVINAR	Predrag Vučković
ĐOKA	Vladimir Jokić
GERLA	Vjera Mamontov
SPINKER	Dobrivoje Ilić
I. SIZA	Radmila Vraštanović
II. SIZA	Ratka Gardašević
III. SIZA	Natalija Krstonošić
DUBROVČANIN	Marko Bete
DRAMAC	Nenad Ristić
STARIJA GOSPOĐICA	Vera Ničin
NAUČNIK	Hinzo Nuhanović
MONDENKA	Ksenija Šukuljević
OPTIMIST	Maksim Veračić
PEVAČICA	Slobodanka Veselinović
MRAČNI TIP	Ljubomir Tešić
SPIKERKA	Minja Aleksić

Instrumentalni i vokalni ansambl DOMINO.

Šef tehnike: MILAN BRUJIĆ

POČETAK PREDSTAVE U 20 SATI

ничког савета београдског Студентског центра и комисије за културу београдског Савеза студената.

Раније, 1962, УЕС је у Загребу наступио са чак три комада – два у једној вечери, *Карол* и *Невероватан статистички случај* а *Екран 59* сам за себе. *Вјесник* је писао да се „млади ансамбл показао способним за једну одличну изведбу естрадних програма", док су извођења пољских једночинки комплетно исхваљена, од режије до последњег глумца.

Следеће, 1963, *Вјесник* је оценио да је „ансамбл УЕС-а показао довољно смисла и способности за живо дикцијско контрастирање дијалога и за израђивање гротескних парадокса" у једночинкама де Обалдија, док је представу *Ткачев гроб* загребачки *Студентски лист* оценио као импресивну. Пошто је приказао полазни текст и драматизацију приповетке, аутор приказа пише: „Међутим, оно што највише заслужује нашу пажњу јесте сама изведба. Режисер представе Владимир Јокић представио нам се као комплетан казалишни стваралац, било то у веома инвентивној и с правом мјером рађеној режији, било као сценограф (једна од најуспешнијих сценографија фестивала), било као глумац…" Збиља, да се човек запита зашто је Јокић запустио те своје таленте и дозволио себи да заврши као сатиричар у *Данасу*!? Живот је само облик сна, написао је *Вјесник* после Јокићеве представе.

Камерна сцена „Маска"

У Србији се много шта зачињало у кафани али, за разлику од атентата, преврата и подвала, у кафани „Смедерево", у улици Браће Југовића у строгом центру Београда, три амбициозна младића - Дејан Пенчић (тада још без другог презимена Пољански), Жарко Рувидић и Милан Буњевац смислили су да у згради прекопута кафане оснују своје позориште. Договор су постигли, али не у кафани, са Светозаром Рикановићем, председником омладинске организације Старог Града, што Пенчићу, познатом и признатом омладинцу из Друге београдске није било тешко, већ

у невеликом простору омладинског комитета (данас, и тако већ скоро две деценије, седишту странке ДСС), у који је могло да стане двадесетак гледалаца, где је у децембру 1963. године основана Камерна сцена „*Маска*". Управник је био Дејан Пенчић, касније, као Пољански, познати позоришни критичар, уметнички руководилац Жарко Рувидић а глумци – понеки гимназијалац, већина студенти, редитељи сви са Позоришне академије.

Нова сцена је дочекана са дивним оптимизмом, са свагдашњом надом у таквим ситуацијама – са очекивањем да ће нова сцена поправити незавидно стање позоришног аматеризма уопште а на Универзитету посебно. О каквом стању је реч можда лепо сведочи одушевљење самим тим, што је прва представа „*Маске*" доживела не само премијеру него и репризу, јер су се у претходна времена на аматерским студентским сценама нове представе гасиле са гашењем светла после премијере.

Први комад на сцени нове *Сцене* био је драмско сатирични текст пољског песника Тадеуша Ружевича *Сведоци или наша мала стабилизација*. Јетко изобличавање конформизма, тако својствено Пољацима, нашло је достојне тумаче у редитељу Милану Буњевцу и глумцима – у прологу Татјани Детичек, у главном делу представе Вери Милошевић и Ненаду Николићу, све у сценографији Слободана Пајића.

Убрзо – убрзо за до тада уобичајену динамику – дошле су почетком 1964. још две премијере, обе у режији Жарка Рувидића: прво *Париja*, једночинка Аугуста Стриндберга из 1889, у којој је глумио Дејан Пенчић, сада већ и Пољански, а за њом текст јапанског писца Јукија Мишиме *Лепеза*, у представи у којој су талентовани аматери Татјана Детичек, Воја Милетић и Љупка Спасова, по оцени студентске позоришне критике, „супериорно и надахнуто премашили и најбоље аматерске оквире".

Позориште је било потпуно аматерско, хонорара није било али ни карте нису наплаћиване и чинило се да ће тако остати довека, када се изнебуха појавио грађанин, који је тврдио да је искључиви носилац права превођења Стриндберга у Југославији и, наравно, тражио је да млађарија плати тантијеме, њему на руке. Пенчић, студент права, досетио се да су ауторска права, и оригиналног дела и превода, временски ограничена, у то доба на 50 година и да је Стриндберг отишао са овог света давне 1912. па се Драгослав Андрић (јер је он иступао у име Стриндберга!) ипак одрекао тантијема са лепим алибијем – за представе нису наплаћиване улазнице!

За посвећену позоришну публику репертоар ове сцене био је помало необично конципиран – између два, у то време, време шездесетих година прошлог века, савремена писца уденут је један класик са текстом старим 70 година. Неочекиване комбинације репертоара настављене су и после пресељења „*Маске*" у Дом културе „Браћа Барух", чија је сала могла да прими десет пута више гледалаца од пређашње.

У новој сали, нови репертоар. Прво Харолд Пинтер (*Лифт за кухињу*), опет Стриндберг (*Повериоци*), па Божидар Калезић, иначе редитељ на овој сцени (већ постављеним Калезићевим *Сенкама прошлости* додати су *Саборци*), на крају рецитал јапанске поезије у оквиру циклуса „*Исток*" (следили су рецитали поезије Кине, Персије и Арабије).

Много, мало – не за дуго, следеће, 1965, „*Маске*" готово да нема. Само у априлу али сада на сцени, насталој спајањем *УЕС*-а и *Маске*, премијера комада Филипа Давида, који је већ дипломирао књижевност на Филолошком и наставио да студира драматургију на Позоришној, чија је прва књига приповедака *Бунар у тамној шуми*, објављена претходне, 1964. Представа „*Балада о добрим људима*" није прошла славно, ни текст ни режија Химзе Нухановића, који је и глумио али, изгледа, неуспело, за разлику од Воје Милетића и Нере Недељковић, чији је глумачки труд запажен.

Мала сцена ФДУ

Ипак, најпогоднији амбијент за студентско позориште морао је бити у крилу Позоришне академије са групама за глуму, режију и драматургију – све што треба позоришту налазило се на једном месту. Талентовани студенти ове школе, када је то било дозвољено, појављивали су се на многим сценама у граду, и аматерским али и професионалним па се очекивало да ће у својој кући имати више прилика да покажу

шта уче и колико су научили.

У децембру 1962. основана је *Мала сцена* студената Позоришне академије, чак са идејом да прерасте у професионално студентско позориште! Најпре су почеле пробе драме *Београдски Дон Жуан* Драгована Јовановића, студента треће године драматургије, режија је поверена Жељку Орешковићу, студенту четврте године режије! А са групе за глуму носиоци главних улога – Душица Жегарац, Михајло Јанкетић, Снежана Никшић, Бранка Зорић и Зоран Милосављевић.

И одмах су најављиване нове премијере – *Ноћ без очију* Витомила Зупана и једночинке Бернарда Шоа и Миодрага Павловића. Планирано је да се представе играју у сали Радничког универзитета „Ђуро Салај" и у новом Студентском дому културе у Светозара Марковића 79. Али, нису заборављени ни студенти других уметничких академија у граду – требало је да са Ликовне долазе декоратери, са Примењене костимографи а са Музичке композитори! Сувише лепо да би се било шта реализовало!

Драмски експериментални студио (ДЕКС па ДЕС) „Шпанац"

Сенка моћног „*Крсманца*" надносила се над све видове активности Студентског културно-уметничког друштва „Жикица Јовановић Шпанац", па и над позоришну. Усмерен на Студентски град као свој локални свет али и свој забран, „*Шпанац*" није следио ни визије својих предводника о потреби да се изађе из тог ограниченог простора. Крајем педесетих година обнародован је офанзивнији наступ, у шта се тешко могу убројати једна *Бруцошијада* и трибина хумора и сатире *Смејте се себи*. Почетком шездесетих изнова је најављиван и започињан процес обнове и јачања драмске експерименталне сцене под називом ДЕКС, касније ДЕС (*Драмски експериментални студио*).

Оптимизам те генерације студената, посвећених позоришту илуструје домишљатост новинара *Студента*, који је најавио „варшавизацију" Студентског града! У Пољској, каже он, на сваких 800 студената долази једна позоришна сцена а у Студентском граду једна сцена на 1.200, јер на шест хиљада легалних становника представе у „*Шпанцу*" припрема чак пет драмских секција! Да бој не бије број сцена видело се одмах по броју премијера – 1963. Брошкијевичев *Скандал у Хелбер*гу, 1964. Мрожекове једночинке и *Шнајдерски калфа* Јоакима Вујића. И, наравно, још једна *Бруцошијада* и још један рецитал.

Први мачићи се у воду, ипак, не бацају – прва премијера на сцени новог *Шпанца*, у режији Миће Узелца, доживела је ласкаву оцену као представа чији уметнички волумен упадљиво надраста и најбољи аматерски ниво, чиме је добијена допадљива и више него интересантна представа, зачињена финим осећањем мере… Али, док припрема једну представу, свака позоришна сцена је у потрази за новим текстовима јер се не живи од једне премијере. У тој фази свог рада, Драмски експериментални студио „*Шпанац*" није налазио занимљиве текстове домаћих аутора и зато је, а и да би био у тренду, посезао за Мрожеком, на пример. Како је, међутим, у тадашњој југословенској позоришној сфери, незадовољној стандардима домаћих дела, навала на Мрожека била силна, те није било лако домоћи се квалитетног а неизвиканог Мрожековог штива. Када је редитељ Мића Узелац поставио на сцену две једночинке овог Пољака (*Кинолог у недоумици* и *На пучини*), похвале се нису поновиле и Узелац је дочекан са омаловажавањем јер је критика оценила да и у случају кад је текст иоле вредан, аматерски редитељи и глумци нису ни на том нивоу. Како у представи није било ни експериментисања, што би се од ДЕС-а очекивало већ по његовом називу, то је оцењено да је промашај потпун.

Уредник и позоришни критичар *Студента* Миле Недељковић, који је иначе био аутор и наведене похвалне и наведене поразне критике, предузима одлучујући искорак. Недељковић тада долази за уметничког руководиоца ДЕС-а и одмах окреће ову сцену домаћој драмској заоставштини, постављајући, као редитељ, комад Јоакима Вујића *Шнајдерски калфа*, са којим ће кренути у бројна гостовања. На Мајском фестивалу студената Југославије у Загребу, маја 1965, ДЕС је доживео сасвим опречне коментаре – од похвале да је у питању добро усмерење на оживљавање домаће комедиографије савременим стилом сцен-

ског изражавања до тешке покуде Јозе Пуљизевића: „Хумора није било ни за лијек, осим у проспекту за представу. Све остало је било на штету њихова племенита напора, на штету Вујића и нашег дуга према оставштини". Са Мрожеком на истом фестивалу претходне године ипак су прошли безболније, као да је тих година сам Мрожек утишавао гневне критичаре.

Већ у августу исте године *„Шпанац"* је гостовао на студентском фестивалу у Истамбулу и са *Шнајдерским калфом* доживео – огроман успех! Ношен тим успехом, по повратку у земљу, ДЕС је изводио представу и пре и после подне – пре подне, на пример, у Болници за грудоболне на Бежанијској коси а поподне за грађанство у Тополи, да би у фебруару следеће године гостовао у Санџаку и тамо се *Калфа* играо пет пута за два дана!

Са стране гледано, чинило се да у *„Шпанцу"* влада неки посебан дух, оличен у склоности ка необичном јер како другачије објаснити њихову идеју да на прославу десетогодишњице Друштва позову – Марију Калас! Лепо васпитана, оперска дива се захвалила на томе, што су је се уопште сетили али је написала да, због заузетости око снимања *Тоске*, није у могућности да прослави присуствује. Председник *„Шпанца"* Радојко Мрљеш ми је касније причао да је, пре њеног отказивања доласка, у Друштву вођен озбиљан разговор, да ли да предложе Каласовој да илегалише код њих у Студентском граду! Али, позив Каласовој ипак није био без основа – поздрављајући ансамбл народних игара и песама СКУД *Шпанац* на фестивалу фолклора на грчком острву Лефкас, у августу 1964. Марија Калас је рекла: „Искрено се дивим вашој уметности, ансамблу у коме сваки појединац представља комплетног уметника. Не могу да схватим да у народној уметности има толико богатства. Честитам!"

Клуб за синтезу уметности „Овако"

Највећа тајна на свету је најзад, наводно, откривена: Ли Харви Освалд није убио Џона Кенедија, што значи да је Џек Руби убио погрешног човека – али то нису знали учесници прве праве представе Клуба за синтезу уметности *„Овако"* који су, после обављеног свог посла, 22. новембра 1963. године отишли у Мадеру, где их је келнер упознао са драматичном вешћу, пристиглом преко океана. Тако се Рас и Ева присећају датума тог преломног догађаја у историји *Клуба*, надмећући се у неком виртуелном интервјуу чија је меморија поузданија (Ева Рас: *Сребрна постеља*).

Али, да кренемо од почетка. За нашу тему Клуб *„Овако"* има највећи значај – тај клуб је претходница првог професионалног студентског позоришта у сваком погледу: друштво из овог клуба прелиће се у ново позориште у готово истом саставу, са истом програмском оријентацијом и са истим наступом.

Клуб је настао као наследник *Задужбине Рас*, основане 1956, тако што је *Задужбина* само променила име 1959. или 1960. године. Или, чак, 1962. – за сада се не може једнозначно утврдити јер је оснивач користио имена према тренутној инспирацији, независно од формалних аката и прокламованих намера. Елем, *Клуб* је настојао да окупи песнике, музичаре, критичаре, хумористе и балетске играче али без препознатљиве директне везе са Универзитетом. Тако у каталогу XVIII мајског фестивала студената Југославије у Загребу *Клуб* се представља информацијом да је од 1960. године учествовао на око двадесет јавних манифестација, међу којима је „најзначајнија међународни сајам књига, где је Клуб имао свој штанд"!

До статусно, а видећемо – и садржајно преломног тренутка, који је обележен прецизирањем да је клуб студентски, *„Овако"* је првенствено организовао рецитале, укупно десет за скоро четири године деловања.

Званично, дакле, *Клуб* је постао студентски 22. новембра 1963. године, када је одржана оснивачка скупштина, што је била разумљива последица чињенице да су чланови клуба већином били студенти, актуелни или доскорашњи. Уместо уводне речи, на оснивачкој скупштини Клуба за синтезу уметности *„Овако"* глумци су извели драму у три чина *Путар*, чији је аутор био Мома Димић, толико непознат да је на позивници уз његово име стајао знак питања. А глумци, сви у главним улогама – Мирјана Вацић, Драгица Новаковић, Душан Голумбовски и Петар Краљ. Музику је компоновао Зоран Христић а редитељ – на силно окићеној афиши за његово име није било мес-

та! После су тврдили да су сви заједно били – редитељ! Зато пише да је писмо – позивницу украсио Рас.

Позивница је китњасто срочена али тај комад картона садржи текст који, ваљда, вреди више од силесије других папира јер мали пасус говори много – о времену, о власти, о слободоумности студената и потписника позивнице (који више није био студент) – то је била 1963, комунистичка власт у пуном капацитету али већ се наслућује *шездесетосма*:

„Клуб приређује изложбу библиофилског издања књиге Почетак буне на дахије. *Ако ћеш ми веровати, већ сто година је нисам видео."*

У (својеручном) потпису: *„Као и увек Матија Бећковић"*.

Следећа уметничка „манифестација" Клуба, шестог маја 1964, у потпуности је представљала смишљено пласирање и популарисање „непопуларисаних" видова уметности. „Суштинску синтезу могу остварити само уметници ентузијасти, блиски по својим афинитетима. Тешко је веровати да у настанку уметничког дела не долази до потпуне синтезе есенцијалног у уметности – звука и слике" – тако или тако некако је писало у позивници за мајску уметничку манифестацију Клуба, коју је потписао Мома Димић. „За уметност је потребно много доколице и снажних страсти, надам се да ћемо се разумети".

Ту манифестацију чинила су три уметничка догађаја – прво, изложба оригинала библиофилског издања књиге Оскара Давича *Србија*, затим концерт из три дела, два клавирска и један виолински и на крају позоришна представа, у којој је краљ играо дворску будалу – сваки посетилац могао је те вечери да нађе нешто за своју душу! Позоришна представа је заправо била дипломска представа режије Звонимира Колара по тексту Моме Димића *Ескоријал* – краља је играо Душан Голумбовски, крвника Гојко Шантић а дворску будалу Краљ али - Петар! Пажљивом оку неће промаћи да следи и доведе у везу горе цитирану позивницу из новембра и тему изложбе у мају, нема случајности.

Поштујући идеју са којом је основан, *Клуб* је окупљао младе и даровите, још неафирмисане уметнике из свих грана уметности, сем филма. Тако измешана „породица" наступала је заједнички, мултидисциплинарно, што је изазивало опречне коментаре јер није било вере у успешност таквог, до тада незабележеног пројекта, у коме се прокламује узајамно „помагање" разнородних уметника као пут ка појединачном потврђивању. Све је доживљавано пре као студентска екстраваганција него као перспективан модел.

Срећом, када је већ требало да скептици, који су прорицали скори крај *Клуба*, објаве да су били у праву, *Клубу* се отворила сјајна прилика. Уместо да тавори или потоне или нестане – искрсла је могућност да се претопи у нову сцену, чија ће појава прекрити све до тада испољене мане, грешке и пропусте *Клуба*. Нажалост, ништа од онога, што је могла бити „школа живота" из времена активности Клуба није послужило носиоцу идеје и највећем прегаоцу и ове и наредне институције, Радомиру Стевићу Расу, као користан наук.

Тако млади а већ политичари
ПОЛИТИЧКО ОКРУЖЕЊЕ

За разумевање свих околности у вези са *Позоришним игралиштем Универзитета* – од идеје о уступању на коришћење сале Атељеа 212, преко оснивања *Игралишта*, окупљања значајних, првенствено - перспективних драмских уметника, његовог финансирања, до сукоба, који су убрзо настали и, коначно, измештања са Универзитета неопходно је упознати се са тадашњим политичким и културним амбијентом на Универзитету.

Пре свега, ректор Универзитета је био проф др *Божидар Ђорђевић* (1910 - 1986), велико име српске и југословенске медицине, човек изузетне ширине и разумевања за студенте, студентску организацију и културни живот студената. Ректор је подржавао студенте у свакој прилици, посећивао их је на радним акцијама, у Тршићу, на пример, а за његову заинтересованост за ваннаставну активност студената везује се и анегдота о додели средстава за нова одела и хаљине хора АКУД „Бранко Крсмановић" – причало се

да је ректор смишљено закинуо неке паре *„Крсманцу"* па су зато беле, дивне хаљине чланица хора биле нешто краће – ни до колена нису досезале!

Политички врх студентске организације предводили су 1964. године Ђоко Стојичић, као секретар Универзитетског комитета СКС и Милан Драговић, председник Универзитетског одбора Савеза студената. (Јединство и блискост ове две политичке организације огледало се и у љубави њихових лидера – секретар и председник су се забављали са две рођене сестре – Миром и Милицом.) Уз сараднике, о којима ће још бити речи, њих двојица су давали специфичан печат политичкој клими на Универзитету. Стојичић, песник, са Филолошког, имао је истанчан политички приступ и неопходну ширину, што му је обезбеђивало и ауторитет на Универзитету и подршку у врху партије. Драговић – прави техноменаџер, дипломирао на Машинском и одмах уписао магистратуру на Економском, силног организационог духа и одличних идеја. Најславнију аутосугестивну фразу „сваког дана у сваком погледу све више напредујем" сковао је Емил Куе пре сто година, обновио Норман Винсент Пеле пре седамдесет а оличење тог слогана био је Драговић. Пресудно је утицао да се зачну неке нове активности на Универзитету које су, ипак, после његовог одласка, брзо напуштане и напуштене, замирале.

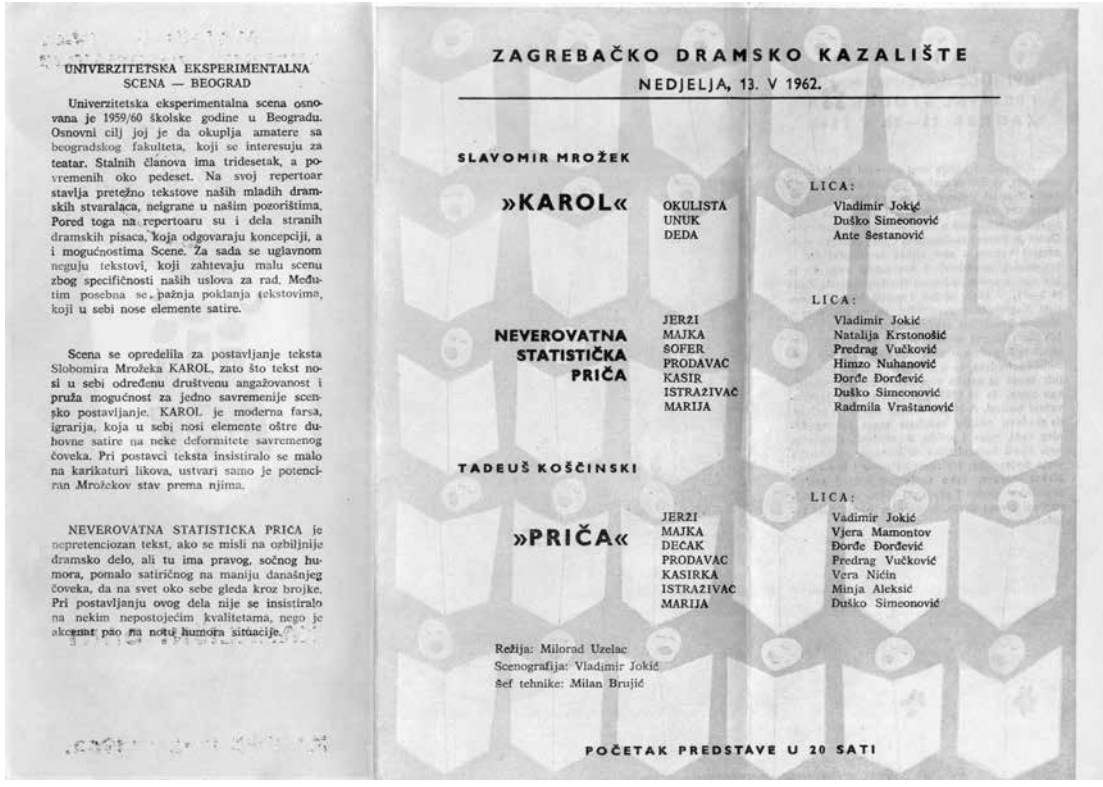
Формирање Студентског центра обједињавањем студентских домова и ресторана, часописа и новина и, на крају, и позоришта, неспорно је Драговићево дело. Уосталом, и југословенско друштво се тих година кретало ка укрупњавању привредних субјеката па је Драговић пресликавао тај тренд. Нажалост, таква концентрација бриге и о души и о телу студената у једној установи није дуго опстала а цену је, међу првима, платило позориште.

Чим се појавила могућност да салу у згради *„Борбе"* користи за своје потребе Универзитет, студентско руководство око Стојичића и Драговића реаговало је без задршке и са великим ентузијазмом. Када се погледа ко су били људи, који су о томе одлучивали, лако је разумети што таква реакција није била изненађујућа. Наравно, њихови профили се осветљавају данас перцепцијом из данашњег времена – тада, на студијама, они су само показивали свој таленат и инстинктивно тражили своје место у будућности друштва.

Одмах са Универзитета Ђоко Стојичић је унапређен за председника Централног комитета омладине Србије а политичку каријеру је окончао као амбасадор у Чешкој. Милан Драговић је просто летео са функције на функцију – директор фабрике ИКЛ у Београду, секретар у Централном комитету српске партије, потпредседник Извршног већа Србије и на крају амбасадор у Немачкој.

У Универзитетском комитету будуће звезде – Вукашин Павловић, данас професор емеритус на Факултету политичких наука а тек Слободан Милошевић – да не трошим речи. (Свакако је занимљиво и не може а да се не уочи то, што Стојичић у свом делу књиге *Време једне младости* ни једном речју не помиње свог најближег сарадника из студентских дана!). У Савезу студената Јагош Пурић, каснији ректор Универзитета и декан Факултета за физику па Коста Чавошки, па Миливоје Глишић, Коштуничина дипломатска звезда и невоља – завршио је као амбасадор у Аустралији, Бранко Луковац, доцнији амбасадор у Риму и министар у самосталној Црној Гори, па Драган Игњатијевић, потоњи амбасадор у Швајцарској. Седећи заједно, измешани на разним састанцима и свечаностима, ми тада нисмо ни слутили о потенцијалима левог или десног суседа, који ће у каснијим временима доћи до изражаја.

Свој организациони потенцијал, студентско руководство је показало реакцијом на иницијативу 36 студената групе за југословенску књижевност Филолошког факултета, објављену у њиховом писму *„Политици"* у априлу 1963. године, у коме кажу: „Желели бисмо, пред Вукову јубиларну годину, да организујемо акцију – да изградимо пут од Лознице до Вукове куће". Иницијатива је оберучке прихваћена и за само годину дана та акција је и организована. Са паролом *„Не да се али даће се"* и уз подршку Владе Србије, у две смене у време летњег распуста, у чисто студентској организацији, у Вуковом родном Тршићу, уз реку Жеравију изграђен је пут, дуг 3 километра. Пут је градило 660 студената из Београда али и студенти



UNIVERZITETSKA EKSPERIMENTALNA SCENA — BEOGRAD

Univerzitetska eksperimentalna scena osnovana je 1959/60 školske godine u Beogradu. Osnovni cilj joj je da okuplja amatere sa beogradskog fakulteta, koji se interesuju za teatar. Stalnih članova ima tridesetak, a povremenih oko pedeset. Na svoj repertoar stavlja pretežno tekstove naših mladih dramskih stvaralaca, neigrane u našim pozorištima. Pored toga na repertoaru su i dela stranih dramskih pisaca, koja odgovaraju koncepciji, a i mogućnostima Scene. Za sada se uglavnom neguju tekstovi, koji zahtevaju malu scenu zbog specifičnosti naših uslova za rad. Međutim posebna se pažnja poklanja tekstovima, koji u sebi nose elemente satire.

Scena se opredelila za postavljanje teksta Slobomira Mrožeka KAROL, zato što tekst nosi u sebi određenu društvenu angažovanost i pruža mogućnost za jedno savremenije scensko postavljanje. KAROL je moderna farsa, igrarija, koja u sebi nosi elemente oštre duhovne satire na neke deformitete savremenog čoveka. Pri postavci teksta insistiralo se malo na karikaturi likova, ustvari samo je potenciran Mrožekov stav prema njima.

NEVEROVATNA STATISTIČKA PRIČA je nepretenciozan tekst, ako se misli na ozbiljnije dramsko delo, ali tu ima pravog, sočnog humora, pomalo satiričnog na maniju današnjeg čoveka, da na svet oko sebe gleda kroz brojke. Pri postavljanju ovog dela nije se insistiralo na nekim nepostojećim kvalitetama, nego je akcenat pao na notu humora situacije.

ZAGREBAČKO DRAMSKO KAZALIŠTE

NEDJELJA, 13. V 1962.

SLAVOMIR MROŽEK

»KAROL«

		LICA:
OKULISTA		Vladimir Jokić
UNUK		Duško Simeonović
DEDA		Ante Šestanović

NEVEROVATNA STATISTIČKA PRIČA

	LICA:
JERZI	Vladimir Jokić
MAJKA	Natalija Krstonošić
ŠOFER	Predrag Vučković
PRODAVAC	Himzo Nuhanović
KASIR	Đorđe Đorđević
ISTRAŽIVAČ	Duško Simeonović
MARIJA	Radmila Vraštanović

TADEUŠ KOŠČINSKI

»PRIČA«

	LICA:
JERZI	Vladimir Jokić
MAJKA	Vjera Mamontov
DEČAK	Đorđe Đorđević
PRODAVAC	Predrag Vučković
KASIRKA	Vera Ničin
ISTRAŽIVAČ	Minja Aleksić
MARIJA	Duško Simeonović

Režija: Milorad Uzelac
Scenografija: Vladimir Jokić
Šef tehnike: Milan Brujić

POČETAK PREDSTAVE U 20 SATI

из САД, Пољске, Чехословачке, Судана и Швајцарске и средњошколци из Ваљева и Лознице. Одлично организована акција, леп резултат – видљив, користан, то је био студентски допринос прослави Вуковог јубилеја. На завршној свечаности Јован Веселинов, Родољуб Чолаковић, Слободан Пенезић, Милош Минић, Латинка Перовић. На лични позив да посети градитеље, Иво Андрић се захвалио писмом: *„Жалећи што физички нисам у могућности да посетим омладинце градитеље* (Андрић се тада налазио ван Србије – напомена аутора), *ја сам им данас послао једну своју књигу са посветом... Са добрим жељама и другарским поздравом, ваш Иво Андрић".*

Међу занимљивости тадашњег политичког и културног живота на Универзитету спада свакако помало неочекивана разноврсност интересовања студената, независно од њихових основних студија. Са студентским светом са факултета такозваног друштвеног усмерења били су измешани и студенти са факултета природних и техничких наука. Тако је, на пример, после упорног залагања главног уредника *Студента* и дуготрајних разговора основана Културна заједница Универзитета, пандан културним заједницама општина, градова и република, са задатком „да води општу и јединствену културну политику Универзитета" а као посебно важну „статусну" вест, лист – иницијатор оснивања је на ударном месту објавио да је за председника *„Културног парла*мента" изабран Слободан Ракетић, студент Машинског факултета! Други су, откривајући на студијама нове светове, мењали своје усмерење - у редакцији *Студента* незаобилазан је био већ поменути Миливоје Глишић који је, после завршене бродотехничке школе, са невиђеном упорношћу припремао диференцијалне испите за пријем на студије књижевности.

Неко студент, неко цвет
КУЛТУРНО ОКРУЖЕЊЕ

Традиционално, с пролећа, поводом 4 априла, Дана студената, факултети и градски тргови кићени су паролама, чији је значај био првенствено у двосмислености, при чему је један од два смисла увек био политички. Али, домишљатост је понекад прелазила у чисту поезију, као у водећој пароли једне године: *„Зар нисте приметили да је пролеће стигло на Београдски универзитет – дођите да видите како то изгледа, не зна се ко је студент а ко цвет*!" Самокритично није, можда је нарцисоидно, свакако је шармантно. И то је био дух, којим се Универзитет одувек одликовао. Једни су били креатори тог духа, други су му лако подлегали. Тако је наоко духовно скучени студентски руководилац неком приликом свој интервју у новинама завршио цитирајући песника: *„У пролеће цвет распознајемо ноћу по мирису а дању по – боји косе*!"

Одувек су главну реч у култури на Универзитету водили студенти, чија су се имена врло брзо сврставала у позната у укупном друштвеном животу. То се лако уочава већ у саставу редакције *Студента*, чији је импресум тих година био импресиван: почетком шездесетих главни уредник Ђоко Стојичић, пре њега Мирко Милорадовић, после њега Шпиро Галовић, у редакцији др Јован Букелић, Милан Влајчић (већ тада члан сваког жирија), Димитрије Мита Тасић, Небојша Драгосавац па Бранка Оташевић. Са страница овог листа забављали су нас многи сатиричари, који су припремали бројне кабаретске представе, чувене *Урнебесе*, одатле је стих Миљенка Жуборског: *„Свима вама, мили моји, људска глава лепо стоји"*.

Истовремено, на културним трибинама и на странама часописа имена која се данас лако препознају: Иван Растегорац, Гојко Ђого, Милан Милишић, Мома Димић, Филип Давид, Милан Комненић, Слободан Ракитић, Миша Станисављевић, Миодраг Јањушевић и најчешће у друштву сталних учесника универзитетских збивања Добрице Ћосића, Оскара Давича, Душана Матића, Љубивоја Ршумовића, Матије Бећковића. Можда делује нестварно али тада се ни у приватном студентском друштву, на некој седељци, није могао укључити у разговор о култури неко, ко није знао напамет *Веру Павладољску*!

И такав спој нових и већ афирмисаних личности на Универзитету генерацијама се неговао. Како је за нас посебно интересантна 1964. као година кулминације активности студентских позоришних сцена и оснивања првог професионалног студентског позоришта, погледајмо само како је те године обележен 4 април, Дан студената. Истина, и у том погледу 1964. је била година изузетног богатства догађаја – на пример, никад више области, у којима су додељиване награде за студентско уметничко стваралаштво. Посебна пажња се поклањала формирању жирија – те, 1964. године готово да није било познатог, афирмисаног стваралаца или критичара у Београду а да није узео учешћа у раду бројних жирија. И сваки је прегледао све пријављене радове из своје области – песме, приче, драме, есеје, слике и скулптуре.

Тако је жири за поезију, у чијем су саставу били Душан Матић, Васко Попа и Љубомир Симовић наградио Милана Милишића за песму *Окрећем се лицу далеког брата* и Слободана Ракитића за *Сопоћанску ружу* – по многима, једну од најлепших песама коју је овај песник, каснији председник Удружења књижевника Србије, икада написао. Колика је била популарност Фестивала поезије, на којој су награде додељене, сведочи фотографија, на којој Душан Матић и Добрица Ћосић са награђеним песницима разгледају повељу о награди.

Као да је слутио своју и нашу будућност, Милишић, који је деведесетих погинуо у несрећном бомбардовању Дубровника, писао је тада у награђеној песми:

Не могавши да гледам више око себе тај ужасни сан,

Ја устах и пођох. Ако сам стварно жив, рекох, ако сам

Стварно жив, ако сам стварно будан – онда је то пакао!

Жири за драме у саставу Раша Попов, Слободан Новаковић и Владимир Стаменковић донео је одлуку да прву и једину награду додели Моми Димићу, студенту Филозофског факултета, за драму *Бомба у топлој леји*, од које је касније настала позоришна

представа *Највећи философ у мом селу*, о којој ће још бити речи, но већ тада се наслућивао таленат аутора будућег великог позоришног успеха *Живео живот Тола Манојловић*.

Да изаберу најбољу причу прихватили су Љубиша Јеремић, Зоран Гавриловић, Милан Влајчић и Филип Давид и одлучили су се за *Причу о Серијани* Митка Маџункова, који у наредним деценијама израста у првог македонског приповедача. Жири за сликарство, у коме су били Младен Србиновић и Кемал Ширбеговић, прву награду додељује Миодрагу Јањушевићу са завршне године Ликовне академије за *Композицију са птицом*, победник у конкуренцији за најуспелију скулптуру је Милорад Ступовски, касније проглашаван за једног од наших најбољих скулптора – минијатуриста.

Ни издалека свеобухватан, овај преглед награђених студената – уметника само у једној години слика је богатства талената али и услова, који су омогућавали да се искажу надарености студената Београдског универзитета. А славних и успешних било је и пре и после те, 1964. године. Какво је, пак, место у културном животу друштва заузимао студентски културни сегмент може се укратко а упечатљиво сагледати из мишљења несумњивих ауторитета изван Универзитета о студентском часопису *Видици*, који је почео да излази десетак година раније. Душан Матић каже: „Кад не би било *Видика*, требало би их измислити", Васко Попа: „*Видици* су се сврстали у ред наших најзанимљивијих књижевних публикација", Петар Џаџић: „За мене нема ништа чудно у томе што су *Видици* данас несумњиво најбољи књижевни лист у Београду", Ото Бихаљи – Мерин је сматрао да су *Видици* израз духовног и културног процеса, који преживљава омладина а Добрица Ћосић да су „*Видици* у функцији да постану видици ове нове талентоване генерације, да будемо јединственији и сложнији, да остваримо замишљено…"

Било би веома чудно да моћни потенцијали тих генерација заобиђу позоришну уметност – то чудо се, наравно, није десило. Један од најупорнијих позоришних ентузијаста међу студентима био је свакако уредник *Студента* Добривоје Илић, Цале. Предано је учествовао у представама и активностима УЕС-а у свим могућим улогама, као глумац, редитељ, писац текстова (посебно за кабаретске представе и бруцошијаде). Доследно се залагао за оснивање ЈЕДНОГ јединственог студентског позоришта, које би имало адекватне услове, и финансијске и све материјалне (просторије за пробе и представе) за успешан рад.

„Потребно нам је наше, студентско позориште, у коме ћемо ми играти и свету се представљати", често је говорио и писао. Али, било је јасно да се такво позориште, професионално студентско позориште не може засновати на Универзитету на силу, већ да треба створити услове да се прикупи и уобличи, и организационо и уметнички, оно најбоље из подрума и факултетских буџака.

Најзад, крајем 1964. склопиле су се коцкице, створили су се услови да се такво позориште формира на Београдском универзитету.

Понуда која се не одбија
ЗГРАДА АТЕЉЕА 212

Такорећи од првог дана, када је постао управник Атељеа 212, Бојан Ступица је смишљао и припремао планове за изградњу нове зграде Атељеа и у томе је у потпуности успео - на углу Влајковићеве и улице Лоле Рибара (данас Светогорске) отворена је нова зграда позоришта 30. децембра 1964. године.

Али, свој живот Атеље 212 је започео осам година раније, 12. новембра 1956. године, концертним извођењем Гетеовог *Фауста* у режији Мире Траиловић, у коме су играли Марија Црнобори, Мата Милошевић, Виктор Старчић и Љубиша Јовановић. Та представа је одиграна у малој сали старе зграде „Борбе" у којој је било само 212 столица у гледалишту и чији је кум био Борислав Михајловић Михиз – он је ново позориште назвао Атеље 212. Атеље је основан као позориште у коме ће се играти нова авангардна драма, оснивачи су желели позориште, које ће се и организационо разликовати од постојећих тако што, пре свега, неће бити институција.

И када је коначно досањан сан Бојана Ступице,

претпоследњег дана 1964. године, нова зграда је отворена премијерним извођењем представе *Љубинко и Десанка* Александра Поповића у режији Радета Марковића.

По свој прилици, ова представа, како се појавила, тако је и нестала али судбина њеног писца није била ни налик на судбину те, прве представе у новој згради. Просто је судбинска случајност да је прва успела представа драме овог писца одиграна у тесној вези са Атељеом 212 и то врло брзо – до нове, успеле премијере новог комада дошло је за двадесетак дана, у згради, у којој је Атеље 212 настао!

Јер, већ је припрема за пресељење Атељеа у нову зграду била повод да власник сале у згради Борбе потражи новог сталног корисника своје сале. Нико није ни слутио да се сали, са 212 не баш удобних столица али са блиставом традицијом изванредних представа, спрема нова будућност, која ће несумњиво бити део успешне будућности српског позоришта.

Борба, власник целе зграде па и сале, била је орган КПЈ до 1954, када је партија формално контролу над листом препустила Социјалистичком савезу радног народа Југославије – лист је тада постао службено гласило организације, која је именовала челнике ове новинске куће. Статус најутицајнијег и најчитанијег листа у држави *Борба* је задржала још неко време али не задуго. Већ почетком 1960-их тај положај је изгубила јер је почињала доминација засебних медијских кућа, чији се читаоци регрутују унутар републичких граница. Након тога *Борба* почиње да преживљава од државних субвенција.

Године 1964. на месту директора и главног и одговорног уредника *Борбе* Лазара Мојсова је наследио Мома Марковић – као и претходник, високо позиционирана политичка личност. Према сасвим прихватљивој верзији, директор *Борбе* је понудио свом партијском колеги Мирку Поповићу, председнику Савета Београдског универзитета и организационом секретару ЦК СКС на коришћење салу у центру града, већ уходану за позоришне представе и без потребе за улагањем у сређивање и, што је такође важно – практично на бесплатно коришћење, требало је само умети користити тај дар.

Тако је у децембру 1964. године ова сала стављена Универзитету на располагање. Истина, Атеље 212 је, после пресељења у нову зграду, наставио да повремено користи стару салу са 212 плетених столица за своју Камерну сцену, на којој су извођене представе, као што су, *Дактилографи* Мјуриела Шизгала, *Кафаница, судница, лудница* Бране Црнчевића, *Виктор или деца на власти* Рожеа Витрака али то није ометало нову намену старе сале.

Наравно, када је реч о историји представа, одиграних у тој сали, ништа се није могло мерити са догађајем, чији су се значај и век трајања наслућивали од самог почетка – у њој је, још у време када је била и једина сала Атељеа 212, изведена 27. априла 1964. године премијера *Краља Ибија* са Зораном Радмиловићем у главној улози.

ПОЗОРИШНО ИГРАЛИШТЕ УНИВЕРЗИТЕТА

Оснивање

У јануару 2016. године у разним новинама се појавила истоветна вест да је умро Душан Голумбовски, глумац. Вест, то је заправо био копирани текст кратке одреднице о познатом глумцу из *Википедије*, све са фактографском и граматичком грешком! Проверавајући интернет установио сам да се и није имало бог зна шта наћи о овом глумцу из времена, када је у једном студентском позоришту тек започињао каријеру јер, да је нечега било, не би нико посезао за непоузданом енциклопедијом.

Али, и током претходних година могло се приметити да је основна фактографија у вези са *Позоришним игралиштем Универзитета* – а то је једино тачно првобитно име те институције – заборављена, занемарена или погрешно представљана.

Тако се у неким приликама, када је реч о учесницима у раду *Игралишта*, наводе нетачни подаци или непотковане тврдње, па се чак говори о приватном позоришту! У каталогу за једну изложбу пише да је „Рас основао 1964. године *Театар националне драме* због омиљене супруге и због једног глумца, Петра Краља". Тај текст је, истина, преузет из интервјуа, који је Рас

дао Недељним новостима, у јулу 1971. године, где он каже: *„Ово наше позориште је, у ствари, породично позориште, игралиште. Да, основано је, заиста, да би Ева могла да блиста као прва, првакиња. Али, да бих спровео ту жељу, послужио сам се лукавством, па прогласио да је позориште формирано због Петра Краља."* Дакле, по потреби или надахнућу, Рас је умео да лансира „пост - истину", уносећи смутњу накнадним смишљањем давних разлога.

О поводу и самом чину оснивања *Позоришног игралишта Универзитета* објављиване нетачности вероватно никад нису биле намерне – пре ће бити да су последица недостатка тачних, проверених података, који би се могли узети са извора, који ужива ауторитет поузданости. Ваљда нема никакве сумње да би такав извор морао бити Музеј позоришне уметности у Београду. Али, у документационом досијеу *Алтернативно позориште у Југославији* (Стеријино позорје, Нови Сад, 1982), у поглављу о *Позоришном игралишту* стоји констатација: „Документација позоришта је код Р. С. Раса, али није срећена". Да је предата Музеју позоришне уметности, била би срећена али није предата овом Музеју, између осталог и зато што је Рас зазирао не само од директора Музеја позоришне уметности већ и од свих „чиновника" заједница културе! Касније, некакву документацију је наводно добио Народни музеј, али садржина каталога из 1982. године не показује шта уопште примљени материјал садржи, ако је некаква документација заиста предата овом музеју.

Пре него што је сала у згради *Борбе* испражњена, понуда је била на столу и у време, у коме је универзална студентска политичка и друштвена организација био Савез студената Југославије, одлуку о оснивању *Позоришног игралишта* донео је Универзитетски одбор Савеза студената Београдског универзитета на својој седници 26. октобра 1964 – учествовао сам у припреми предлога, био на седници, гласао за и спроводио одлуку УО СС БУ!

Али, разумно је најпре се запитати - зашто у оквиру Студентског центра, зар Центар није био само заједница студентских домова и ресторана?

Није. Тај исти Универзитетски одбор основао је Студентски центар крајем 1963. и почетком 1964. године улажући, уз помоћ Ректората Универзитета, 20 милиона старих динара у адаптацију зграде, некадашњег студентског дома. Реновирана зграда је у потпуности уступљена Центру на коришћење а оснивач је у органе управљања делегирао своје представнике да би штитио интересе студената, интересе оснивача и посебно интересе студентских културних институција, угураних у оквире Центра – у Сектору основних делатности сада се *Студенту, Видицима, Трибини* и *Концертној агенцији* придружило и *Позоришно игралиште Универзитета* (а нешто касније и Штампарија – иначе, у историји Београдског универзитета вероватно прва штампарија у власништву Универзитета!). Али, не треба заборавити ни *Студентски сервис* – сваког дана 160 студената разносило је Београђанима 18 хиљада литара млека!

Ни студентска организација ни Универзитет (односно, Ректорат) не могу да се разапну на толико страна, колико је засебних целина, које се баве студентима ван наставе, односно смештајем, исхраном, културом и уметношћу, туризмом, штампаријом, издаваштвом, новинарством, дистрибуцијом карата за концерте и позоришта, то морамо да „сабијемо" у један колектив, који ће имати своје професионално руководство и наше контролне органе – тако је председник студентске организације Милан Драговић образлагао своју идеју и чврсту намеру о формирању мастодонтског Студентског центра. Драговић је био непоколебљиви заговорник професионализма и у студентским данима и редовима, насупрот неколицини идеалиста аматерског кова. Таквима, који се са његовим предлогом нису слагали, Драговић је поручивао учтиво али недвосмислено да гледају своја посла.

Ко би други могао бити изабран да предводи Уметнички савет Студентског центра него председник комисије за културу студентске организације Драган Игњатијевић. Али, на самом почетку он је резигнирано коментарисао да таква папазјанија разнородних делатности и још разнороднијих људи, који немају никаквих међусобних сличности а још мање наклоности једни према другима, неће функционисати складно. Време му је врло брзо дало за право,

али доносећи те одлуке, и о формирању Студентског центра и о оснивању професионалног позоришта ми вероватно нисмо ни слутили како ће се све то организационо распадати и пре него што најбољи студенти међу нама стигну до дипломе.

У белешкама са састанка, када је донета одлука о оснивању *Позоришног игралишта Универзитета*, записао сам да је оснивач ставио у задатак *Игралишту* да „...на репертоар ставља дела младих писаца са Универзитета али и да, из обимног опуса драмских дела бира она, која ће пружити најпогодније могућности за уметничко изражавање чланова *Игралишта*". Деловао идеалистички или не, задатак овог позоришта није се могао лепше формулисати.

Прву професионалну поставу *Игралишта* чинила су четири глумца, којима је то био практично први професионални уговор – то су били Петар Краљ, Душан Голумбовски, Драгица Новаковић и Ева Рас, као драматург ангажован је Предраг Перишић а за музику Александар Коларевић, за сценографију и костимографију Радомир Стевић Рас, несумњиви *спиритус мовенс* целе дружине. Овој постави се касније прикључивао шири круг редитеља, глумаца и других позоришних сарадника.

Овде ће бити речи о периоду од оснивања, преко деловања *Позоришног игралишта* било статусно, било локацијом, на Београдском универзитету, до његовог претварања у *Театар националне драме* и, сасвим овлашно, до коначног гашења. То је, у животу овог позоришта, свакако краћи период од оног, на који се фокусирају поштоваоци лика и дела Радомира Стевића Раса, односно, његовог бављења позоришном уметношћу. Међутим, овде је реч пре свега о студентском позоришту.

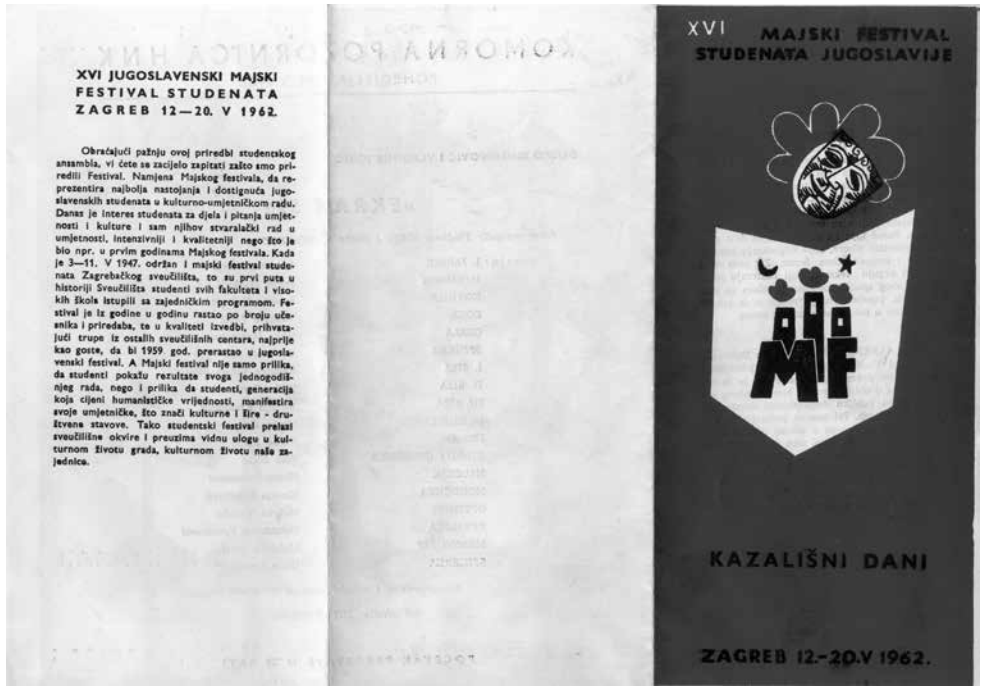
Почело је – чарапа се плете
ПРЕМИЈЕРА

Позориште је основано, паре су обезбеђене, сала је била слободна, *глумци су стигли, сире* – требало је нешто играти. Да ли је некакав чудесни саветник дао Александру Поповићу идеју да текст *Чарапе од сто петљи* понуди Небојши Комадини, који није имао редитељско искуство у правом позоришту? Небојша Комадина је на почетку своје позоришне каријере био глумац у „Бошку Бухи", сјајан карактерни глумац, према неким мишљењима али је још 1959. улогу глумца заменио улогом редитеља, прво Стеријине *Женидбе и удадбе* (АП *„Крсманац"*, 1959) а затим постављајући и Плаутове *Менехме* (1960, такође у *„Крсманцу"*). Занат је такође усавршавао у Сатиричном кабареу *„Комарац"*, који је основао 1962, из којег су изашли Зоран Радмиловић, Петар Краљ, Сека Саблић, Драган Николић, Дејан Ђуровић, Ђурђија Цвјетић.

Прва представа *Позоришног игралишта* била је, дакле, драма Александра Поповића *Чарапа од сто петљи* уз занимљиву коинциденцију и необично укрштање – у својој новој згради Атеље 212 је извео драму *Љубинко и Десанка* од истог аутора а двадесетак дана касније у старој сали Атељеа драму истог писца извело је ново позориште! Али, и успех ових представа је био потпуно различит – ново позориште је надмашило старо!

Да ли је био ризик стартовати са Александром Поповићем, непознатим драмским писцем, чија је биографија, за оно доба, укључивала оптерећујуће елементе? Крајем седамдесетих година, Слободан Селенић је писао да је на самом почетку 1965. године ступила у позоришно неприпремљену јавност најаутентичнија личност новије српске драме: „Самоникао, самосвојан, загледан у сопствени свет који се ствара од језичких крпица покупљених по историјским и социјалним буџацима нашег менталитета и националитета, драмски свет Александра Поповића бриљантно продужује ону магистралну линију српске комедиографије која, од Стерије и Трифковића, преко Нушића у континуитету наставља да живи и да се витално обнавља".

Свој први драмски текст, драму *Љубинко и Десанка* Поповић је дао Атељеу 212 за свечано отварање нове позорнице у новој згради, заказано и одржано 30. децембра 1964. године. „Када је 30. децембра 1964. у Атељеу 212 приказана Поповићева фарса *Љубинко и Десанка* у режији Радета Марковића, на нашу позоришну сцену незаустављиво је ступио нови писац



XVI JUGOSLAVENSKI MAJSKI FESTIVAL STUDENATA ZAGREB 12—20. V 1962.

Obraćajući pažnju ovoj priredbi studenskog ansambla, vi ćete se zacijelo zapitati zašto smo priredili Festival. Namjena Majskog festivala, da reprezentira najbolja nastojanja i dostignuća jugoslavenskih studenata u kulturno-umjetničkom radu. Danas je interes studenata za djela i pitanja umjetnosti i kulture i sam njihov stvaralački rad u umjetnosti, intenzivniji i kvalitetniji nego što je bio npr. u prvim godinama Majskog festivala. Kada je 3—11. V 1947. održan i majski festival studenata Zagrebačkog sveučilišta, to su prvi puta u historiji Sveučilišta studenti svih fakulteta i visokih škola istupili sa zajedničkim programom. Festival je iz godine u godinu rastao po broju učesnika i priredaba, te u kvaliteti izvedbi, privlačeći trupe iz ostalih sveučilišnih centara, najprije kao goste, da bi 1959. god. prerastao u jugoslavenski festival. A Majski festival nije samo prilika, da studenti pokažu rezultate svoga jednogodišnjeg rada, nego i prilika da studenti, generacija koja cijeni humanističke vrijednosti, manifestira svoje umjetničke, što znači kulturne i šire - društvene stavove. Tako studentski festival prelazi sveučilišne okvire i preuzima vidnu ulogu u kulturnom životu grada, kulturnom životu naše zajednice.

XVI MAJSKI FESTIVAL STUDENATA JUGOSLAVIJE

MF

KAZALIŠNI DANI

ZAGREB 12.–20.V 1962.

чија је поетика произвела преврат, а може се рећи и препород, у српској драми", писао је касније Радомир Путник.

Већ у 1965. години Поповић доживљава још неколико премијера – играју се *Сабља димискија* у Народном позоришту и *Крмећи кас* у Атељеу 212. Али, био то судбински или обичан стицај околности, тек у јесен 1964. године 77 куцаних страна, које су се у два примерка нашле у нашим рукама, прекуцаване су за читање и учење али и за Уметнички савет Студентског центра, који је био прва линија провере подобности текста (иза су биле сиве еминенције у комитету и *служби*) – код мене је један примерак, чувао сам га као драгоценост иако је текст драме објављен 1977. у Селенићевој *Антологији савремене српске драме*.

Рекло би се да је јасно ко је изабрао текст и ко је одобрио извођење – председник Уметничког савета Студентског центра био је Драган Игњатијевић, студент Филолошког факултета а у Савету већ тада позната имена: Раде Кузмановић, Љуба Симовић, Слободан Новаковић, Петар Краљ, Александар Коларевић, Миша Радивојевић и Радомир Стевић Рас.

Међутим, у свом не баш шармантном маниру, Радомир Стевић у једном опширном исповедању са оговарањем, говорећи о драматургу Предрагу Перишићу ("…који је био као мој помоћник…"), каже:

„Ја сам то дао Перишићу да то прочита, тај текст па да ми каже шта мисли, пошто је завршио драматургију. Он је прочитао и рекао да се то никако не удева ни у шта од онога што је он учио на Академији. Према томе - оцена је негативна. А онда сам ја, пошто нисам учио драматургију срећом… онда… смо читали драму сви заједно… иако су је (глумци) први пут читали, тако су живо реаговали, смејали се од свег срца… ни глумци нису знали о чему се ради али сам онда ја… закључио да то мора бити добро. Комадина, наравно, није присуствовао том читању…"

Ето, драматург је мислио да то није бог зна шта, редитељ, који је донео текст није ни учествовао у одлучивању али је Рас све знао јер, срећом, није студирао Позоришну!

Похвале

Премијера *Чарапе од сто петљи* заказана је за 18. јануар 1965. године али су већ генералне пробе у децембру и јануару привлачиле огромну пажњу и студената и другог неког света, који са Универзитетом није имао никакве везе. Календарски – као што смо видели, Александар Поповић је прву премијеру имао у Атељеу 212 али те две представе су припремане истовремено.

Редитељ ове, према поднаслову *„фарсе ин мемориам"*, био је Небојша Комадина, музика Александар Коларевић, сценографија и костими Радомир Стевић Рас, глумци Драгица Новаковић, Душан Голумбовски и Петар Краљ. Поред виђета, на лепој афиши нашла су се и мишљења гледалаца са генералних проба: „Не знам шта да кажем… ошамућен сам", каже земљорадник а студент констатује да му „…смета што нема фабуле". Но, на премијери је сала била дупке пуна, да ли треба рећи – свако ко је на Универзитету нешто значио био је у сали. Естраде није било, она тада није бог зна шта значила.

На тржишту драмских текстова овај производ Александра Поповића није имао славну прођу – једва да је постављен на још којој сцени (забележена је премијера тек 1980. на сцени Народног позоришта Тимочке крајине у Зајечару). Знатно раније, 1971, РТВ Београд се постарала за телевизијску драму са Милутином Бутковићем и Ружицом Сокић, у режији – Небојше Комадине!

Али, у студентском позоришту одушевљење публике је било очевидно а ни критика није штедела речи хвале. Тако је Ели Финци, у то време врховни арбитар позоришних представа Србије, о „хумористичком колажу, састављеном од сто сиђушних петљи, како и наслов говори", написао: „Редитељ Небојша Комадина је показао развијени слух за хуморно-сатирична Поповићева сагледавања ствари, са изванредним богатством је искористио сам језик овог колажа… Троје глумаца умели су да се поставе на дистанцу, да дочарају иронично отуђење… имали су бравурозних тренутака комичног надахнућа."

Није заостао ни Слободан Селенић: „У чардаку ни на небу ни на земљи, сграђеној искључиво од речи које у контексту губе своје право семантичко значење… И редитељ и ансамбл раде то са заиста много шарма и духа и сигурно је да њима припада велики део заслуге за салве смеха, које представа измами од гледалаца."

Владимир Стаменковић је био у недоумици шта пре треба да привуче пажњу публике: прецизна, густа, асоцијативна режија Небојше Комадине, три млада, модерна, изврсна комичара, какви су Драгица Новаковић, Петар Краљ и Душан Голумбовски или пишчев експеримент, у коме се осећа тежња да се обнови наш исушени позоришни језик. Дајући предност ауторовој језичкој авантури, закључио је да је то „интересантна, свежа, неконвенционална представа, просто натопљена симпатичном, луцкастом маштом", која се нипошто не сме пропустити.

Придружио се и Миодраг Кујунџић, који је написао: „Уз сву маштовитост редитеља, био је потребан ансамбл, кадар да напон овакве представе издржи и очува… Све троје су показали пуну моћ играња најразличитијих расположења, пуну способност преображавања."

Статусно, аматерске студентске позоришне сцене на *Стеријино позорје* нису имале приступ. *Позоришно игралиште* је, међутим, имало професионалан статус и у том погледу није било ограничења. Да ли је Расово пословично упорно настојање имало пресудан значај или је селектор Миленко Шуваковић спасавао репертоар *Позорја*, што би се могло помислити када се погледа листа представа те године – није ни лако за одгонетање али ни толико битно да би се одгонетало. Већ сам одлазак на *Стеријино позорје* овог невеликог ансамбла, на самом почетку његовог постојања, био је силан успех. А после представе, одржане 22. априла 1965. године уследиле су нове похвале и коначно се могло рећи – рођен је нови писац, рођен је нови редитељ и рођен је нови глумац, Петар Краљ је потпуно одскакао од своје ближе околине, долазило је време његове пуне професионализације иако је тек завршио Позоришну академију. На том *Позорју* Краљ је проглашен за најбољег младог глумца.

Као да је, међутим, представа на *Позорју* била ла-

будова песма *Позоришног игралишта Универзитета* – множиле су се негативне критике и увећавали сукоби који су, као талас цунамија, потискивали ову позоришну дружину из академског окриља.

Покуде и промашаји

Ратна секира између Радомира Стевића Раса и *Студента* била је ископана чим је Миле Недељковић написао приказ представа *Чарапа од сто петљи* и *Бробдингнаг* под, сасвим индикативним насловом, „Зузап-естеранд". Довољно је прочитати само мишљење овог критичара о писцима у једној реченици и о Поповићевом делу у две реченице.

„*Позоришно игралиште* стартовало је ових дана са две премијере младих и још, а вероватно и убудуће, неафирмисаних писаца…*Чарапа од сто петљи* је драматуршки лоше плетена, дијалошки је потпуно распарана, клот, без иједног мисаоног фркета… Из сцене у сцену шавови јој све више попуштају. Притом, недостају јој и литерарни ластиши, па се сваког часа срозава."

Правило – мораш знати више од оног, што говориш, да би то што говориш било вредно и уверљиво – није важило за већину тадашњих писаца приказа позоришних представа у овом студентском гласилу. Уочљиво несистематични у праћењу позоришних догађаја на студентским сценама, превише лични, пуни су себе а притом често крајње површни. У њиховим приказима понекад нема ни елементарних података о редитељу или глумцима али су зато оцене представа опширне, подређене стилским бравурама и досецкама.

Неконвенционалан вид позоришне критике и сасвим специфична семантика биле су одлике Милета Недељковића, који је несумњиво био човек од знања и памети. Али, ако ништа друго – а другог је итекако било – оно прогноза будућности драматичара Александра Поповића већ је била катастрофална. То се, наравно, није одмах знало али нико није Милета подговорио да се залеће. Можда свестан својих заблуда те врсте, Недељковић се још неко време бавио позориштем али после 1966. није писао критике, касније се сасвим окренуо свом интересовању за фолклористику и у наредним деценијама стекао лепо име у – етнологији. У време док се бавио позориштем, рекло би се да је био карта из неког другог шпила.

Да такви промашаји *Студента* нису били уникатни, може се закључити из текста којим су, само који месец раније, *Књижевне новине*, поводом једног од бројних критичарских застрањивања, одржале вакелу овом листу: „Лепо је што они тако мисле, али пошто ми ценимо читаоце њиховог листа осећамо се према њима обавезни да одговоримо и да потписнике оваквих написа призовемо памети; то што ви мислите ваша је ствар али то што говорите није истина."

Три, четири премијере

Позоришно игралиште Универзитета имало је још три премијере – укупно са *Чарапом*… четири али, неки комади су свој животни век завршавали већ са премијером! Чија је то била заслуга, односно, кривица – тешко је рећи. *Позориште* је имало драматурга и уметничког директора али праве субординације није било – један човек је хтео о свему да одлучује а на одлуке су му снажно утицали и његова болећивост према сарадницима и недостатак формалног позоришног образовања (сам је рекао, „… срећом, ја нисам учио драматургију!...").

Елем, следећа премијера била је са текстом *Бробдингнаг* Предрага Перишића, који је, ето, као драматург, изабрао свој драмолет за нови подвиг овог позоришта. Нажалост, подвиг се није поновио, иако су играли Петар Краљ, Божа Павићевић Лонга (као гост) и Ева Рас, у режији Мише Радивојевића. „Писана под утицајем Бекета, Годоа и театра апсурда, представа није имала много успеха. Судбина троје јунака који живе у мегаполису после нуклеарне катастрофе није наишла на разумевање код публике", вајкао се Перишић много година касније у исповести у новинама. Публика није могла да се досети ни ко или шта би могао бити Бробдингнаг а (озбиљна) критика се није ни потрудила да јој објасни да, накнадно, завири у Свифтовог *Гуливера*. Само је незаустављиви критичар *Студента* просипао злобу немилице: „…Имао

сам утисак да су глумци подобијали копривњачу јер су се чешали и драпали како је ко стигао… За време представе, ушао је човек, који је погрешио врата па, мислећи да је ушао у огласно одељење *Вечерњих новости* питао је – имате ли стан? Публика је схватила да треба да се разилази."

У априлу 1965. нова премијера – *Врт*, са поднасловом *Зашто људи воле басне*, са измењеним улогама и са новим лицима – аутор текста је био Миша Радивојевић, режирао је Јован Ристић, говорио, играо и певао Душан Голумбовски, сонгови су били дело Алексија Марјановића, музике Зоран Христић, сценографије и костима Милан Тасић, кореографски сарадник била је Локица Стефановић а приређена је и изложба о басни са делима Радомира Рељића и Душка Оташевића. Нема сумње, сјајан ансамбл појединаца, чије је време тек долазило а већ су били своји на своме, афирмисани колико то студенти могу бити.

Нажалост, ни на ову представу се нико није осврнуо, завршила је свој век премијером а ни о последњој премијери *Позоришног игралишта* у универзитетском статусу – то су била три једночинке Слободана Стојановића – нема шта боље да се каже.

Готово је - чарапа се пара…
Проблеми, сукоби

Без обзира на то што ни аутор најуспелије драме ни сценограф нису били студенти, *Позоришно игралиште Универзитета* је по свему било студентско позориште. Уосталом, сви остали чланови, стални и повремени, били су студенти, у току школовања или су управо дипломирали. Па ипак, занимљиво је да однос *Студента*, листа београдских студената не само да није био заштитнички већ није био ни благонаклон према овом позоришту. Касније се том недостатку позитивне, добре воље приклонило и ново руководство студентске организације а поготово руководство Студентског центра, у чијем је саставу *Позориште* формално функционисало.

Зашто је до тога дошло? Пре свега, и то је оно, што је најлакше препознати – насупрот појединцима у редакцији *Студента*, који су по дефиницији правог новинарства истраживали више и задирали дубље, али склони да уђу и у непотребне спорове, стајао је Рас – колико предан овом *Позоришту*, толико личан и нетрпељив на сваку, па и најмању примедбу, о негативним критикама да се и не говори.

Следећи извор проблема проистицао је из статуса *Позоришног игралишта Универзитета* унутар Студентског центра – јер ту, руку на срце, симбиоза није била могућа. На организациони промашај надовезали су се финансијски проблеми јер Студентски центар није био заинтересован да финансијски одговара за Позориште а формално је морао. Уз то, већ је тињао сукоб између *Студента* и управе Студентског центра што је доливало уље на ватру, која се разгоревала између две студентске културне институције. Свако против сваког – таква атмосфера је далеко од повољне, није било ауторитативног арбитра, класе Милана Драговића или Ђоке Стојичића, чији је студентски „мандат" истекао.

Како се та атмосфера нетрпељивости развијала може се лепо видети из неколико примера, које су забележили београдска штампа и *Студент*.

Сукоб између Радомира Стевића Раса и *Студента* настао је чим је Миле Недељковић написао приказ представа *Чарапа од сто петљи* и *Бробдингнаг* у Студенту, о чему је већ било речи. Грубе, циничне и нетактичне квалификације, уз одсуство елементарне емпатије за професионално студентско позориште и одрицање успеха (или – прорицање неуспеха) аутору и редитељу драма у будућности (што се убрзо испоставило као потпуни промашај у прорицању), изазвале су промптну Расову реакцију. Тај неуморни човек као да је чекао такву прилику а охрабрен похвалама у београдској штампи – свакодневно је обилазио Универзитетски одбор Савеза студената и Универзитетски комитет СК, жалећи се на однос *Студента* према представама.

Колико је Рас био истрајан у опседању студентског руководства и тражењу подршке говори и следећа прича. Универзитетски одбор студентске организације налазио се у Балканској 4, на четвртом спрату (изнад „*Крсманца*" и биоскопа „20 октобар").

Кад би неко од пушача, налакћен на прозор, угледао Раса већ на почетку Балканске, код Москве, давао је знак за узбуну – председнику Милану Драговићу да се склони на време а остали – куд који! Али, не зато што је Рас био непријатан човек – не, напротив, био је изванредан, интересантан, живописан саговорник. Само, када је долазио – долазио је да нешто тражи а то, што је он тражио, тражио је дуго и упорно и то се најчешће није могло испоручити. Да мирно кажеш – далеко му лепа кућа!

И када је временом изгубио подршку и слушаоце, окренуо се београдским новинама. Рас је био спреман и расположен за тотални рат. Обилазио је редакције београдских новина и, у договору са њим, угледна новинарска имена или су устајала у одбрану *Позоришног игралишта* или су нападала Расове противнике.

Прво је лист омладине Београда *Сусрет* покушао да заштити *Позоришно игралиште Универзитета* али у зао час – одговор Милета Недељковића је био тешко подношљив. На тврдње *Сусрета* да млади глумци немају могућности да добију ангажман у професионалним позориштима и да је зато, уместо хајке, која се води, неопходно разумевање за мала позоришта а *Позоришно игралиште* је једно од најмањих на свету, Миле Недељковић у тексту „НапРАСни рас-говори" оптужује Раса да је „…хтео да се професионално бави аматеризмом ПРИ Београдском Универзитету… па није тешко установити да је Рас у раскораку са самим собом!" Није боље прошла ни несрећна Расова тврдња да је његово позориште одиграло више домаћих премијера него сва професионална позоришта од рата наовамо.

Одмах затим Небојша Драгосавац, главни уредник *Студента* пише отворено писмо Васку Ивановићу због текста у *Експрес политици* „1 Центар, 1 Позориште и 2 одлуке", у којем је критикован Студентски центар да је бирократски, у кратком времену, донео две одлуке – о оснивању и о гашењу позоришта. Проблематично је за Драгосавца то што је *Експрес* оптужио Центар за одлуке, које није Центар доносио а и то што одлуке нису тачно интерпретиране.

Следеће недеље на реду су *Вечерње новости* због текста „Неко воли цревца, неко воли театар" – опет отворено писмо Небојше Драгосавца, овог пута Слободану Глумцу, главном уреднику *Вечерњих новости*. Потегнут је новинарски Морални кодекс јер је у *Новостима* наговештено да директор Студентског центра није од оних којима је дражи театар од јефтиног кафанског јела, каква су цревца на жару.

Сукоби на Универзитету се продубљују, сад већ томе доприносе закулисне игре супротстављених страна. *Позоришном игралишту Универзитета* стављено је у задатак да организује свечану академију поводом 4 априла, Дана студената. Пријављено је и предвиђено учешће Кабареа из КУД „*Шпанац*" са текстом Павла Ковачевића и Растка Закића али њима није омогућена појава на академији, уз објашњење конферансијеа да су глумци – болесни. У свом отвореном писму, уметници из Студентског града кажу да то није истина и да њих нико није ни позвао на академију, па је *Позоришно игралиште* оптужено за некоректно понашање према „*Шпанцу*" током свечане академије.

Сви против *Позоришног игралишта* – да, али и свако против сваког! О новим међусобним односима Студентског центра и руководства студентске организације веома упечатљиво говори писмо Универзитетског одбора Савеза студената из маја 1966, упућено Јавном правобранилаштву Србије са позивом за помоћ и констатацијом – „Студентски центар је изгубио своју намену и више није студентски"! Коначно, Студентски центар се практично распао 1968. године (ах, та *шесетосма*!) на Студентски центар (домови и ресторани) и Студентски културни центар, (и данас омиљени СКЦ) који је, историјски гледано, колевка *Позоришног игралишта Универзитета*. Али, СКЦ као да за ту епизоду у својој генези не зна или неће да – зна.

Међутим, 1965. године Студентски центар је био јединствен и мрзовољан па је дошло време да се *Позоришно игралиште Универзитета* исели са Универзитета – није више било подршке тамо, где је била најпотребнија – у врху студентског руководства, с тим што су финансијски проблеми били несумњиви. Свему томе је прави изазов представљала Расова

личност – увек посвећен, мио и драг кад је све у реду, али жучљив и непријатан кад се ствари не одвијају по његовом науму. Како је то негде неко записао о њему, никоме није остао дужан понеку непријатну реч.

Избори у Савезу студената Београдског универзитета одржавали су се сваке године и представљали су догађај, на коме се мењало руководство студентске организације – „стари" су дипломирали и одлазили са Универзитета, бруцоши су пристизали и укључивали се у рад своје организације. Ови, одржани у децембру 1964. дошли су, међутим, у невреме, бар када је реч о нашој теми а ускоро је дошло и до промена у руководству партијске, иако то није био тако ригидан процес као у студентској организацији. Нови људи – нови погледи на свет, нови укуси па и другачији ауторитети – полако је опадао политички значај а са њим и утицај студентског руководства на збивања на Универзитету. Тако је у децембру 1965. године први пут отказана годишња студентска конференција због – недостатка кворума!

Последице су биле брзо видљиве – поред замирања разних културних манифестација, уследила је промена Савета Студентског центра, одмах затим и Уметничког савета Центра. Познато је да једну невољу увек прати бар још једна – за председника Уметничког савета изабран је нико други до Небојша Драгосавац, на тој функцији био је директно надређен Расу. Тешко да је била могућа кадровска комбинација са више изгледа на производњу невоља.

Нови органи су убрзо, у пролеће 1965. године донели драстичну одлуку, која је практично водила ка укидању *Позоришног игралишта Универзитета*. Формално, то је била одлука, донета 10. марта 1965. године, о престанку професионалног статуса *Позоришног игралишта* и о наставку активности у аматерском виду. Али, тај еуфемизам је значио раскид уговора са глумцима и драматургом, што убрзо доводи до тога да већ стасали Петар Краљ и Предраг Перишић после *Стеријиног позорја* престају да сарађују у овом позоришту.

Истина, и у новом, назови аматерском статусу *Позоришно игралиште* наставља да делује на Универзитету – у априлу 1965, у представи *Врт* по тексту Милоша Радивојевића, у режији Радослава Дорића и у последњој премијери *Позоришног игралишта Универзитета* – то су биле три једночинке *Акваријум, Тесна врата, ИТД* Слободана Стојановића.

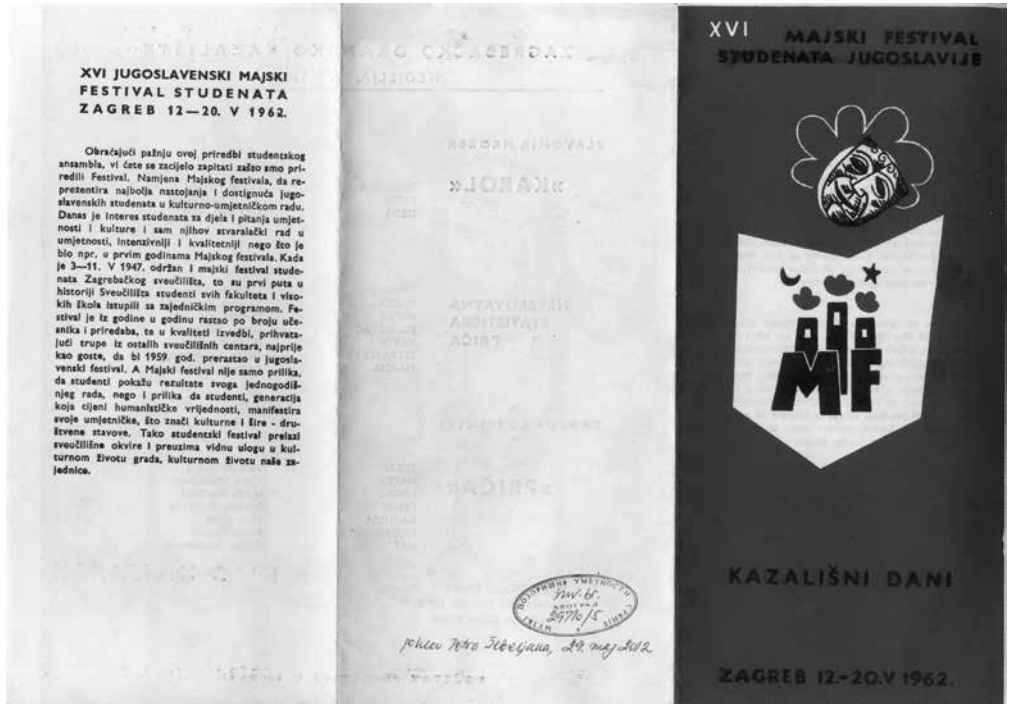
Излазак са Универзитета

Све ове смене и промене даље су погоршале услове за опстанак на Универзитету културних активности оне класе, коју су представљали *Позоришно игралиште* или, пре њега, клуб „*Овако*", па се најзад ово студентско позориште исељава са Универзитета, прелази у састав Дома омладине Београда и статусно престаје да буде студентско. Одлуку о преузимању донео је Управни одбор омладинског дома 17. децембра 1965. године, именујући том приликом Радомира Стевића Раса за управника позоришта.

Да и сиротиња мора да сачини „деобни биланс" види се из речи новог председника Савеза студената Радована Лукића, који каже да „Студентски центар не би требало да исељава *Позоришно игралиште* док му Дом омладине, као нови оснивач, не обезбеди просторије, с тим да нови оснивач мора да откупи костиме од Студентског центра, који је њихов власник". Ове речи студентског лидера одвећ јасно сведоче о жељи, да се Расу и дружини што пре виде леђа.

И са новим оснивачем Радомир Стевић Рас улаже велики труд и успева да привуче нову генерацију младих глумаца – Слободан Ђурић, Драган Зарић, Иван Бекјарев (у то доба – Бећарев!) су најпознатији међу њима, али не успева да сачува наклоност новог оснивача. Велике заслуге за рад у новим условима има Дејан Пенчић Пољански као помоћник директора Дома омладине (помоћник за музички програм Никола Нешковић, директор Никола Марковић, недуго пре тога председник студентске организације Београдског универзитета).

Дом омладине се, међутим, не задовољава активношћу *Позоришног игралишта* нити у њему види перспективу за сопствене драмске подухвате па се врло брзо разилази са Расом и појачава своје активности, на чијем је почетку премијера драмске легенде Пеђе Милосављевића *Зопир* у мају 1966. и истовремени почетак првог фестивала под називом



БРАМС (Београдска ревија аматерских малих сцена), а где другде него у згради „Борбе". Није несимптоматично то, да за *Позоришно игралиште* нема места на овом фестивалу али је зато запажено учешће ад хок ансамбла, *Студентског аматерског театра САТ* из Београда са представом *Хоћете ли да се забављамо*, на текст Марсела Ашара у режији Александра Стојановића (касније познатог и веома успешног продуцента америчког типа у југословенским приликама). Три године касније, по овом тексту у продукцији телевизије Београд снимљена је комедија *Хајде да се играмо* у готово истоветној подели као на БРАМС-у: режија Предраг Бајчетић а глумци – ансамбл снова, Милутин Бутковић, Бранко Цвејић, Милан Гутовић, Петар Краљ и Сека Саблић!

И још нека реч о Дому омладине. На БРАМС-у редовно, сваке године, учествују Академско позориште „*Крсманац*" и Студентско експериментално казалиште СЕК из Загреба. Но, прави потрес на позоришним сценама диљем државе Дом омладине изазива 19. маја 1971. сензационалним сценским спектаклом *Ох, Калкута* у режији Петра Словенског али то, нажалост, није наша тема…

Година 1966. била је за *Позоришно игралиште* веома плодотворна, Радомир Шарановић је режирао текст Мирка Ковача *Приче са Северног булевара* и колаж по текстовима Бранислава Нушића *Препелица у фењеру*, Вида Огњеновић Стеријине *Милобруке* па Владимир Андрић сопствени партнерски текст са Милошем Радивојевићем *Нипошто, нипошто*. Међутим, веома брзо, у истом темпу као и на Универзитету, *Позоришно игралиште* излази не само из програмских садржаја него губи и покровитељство Дома омладине.

Већ крајем јуна 1966. регистрован је *Театар националне драме*. У вези са тим датумом, покушаћу најпре да разјасним неподударности у називима позоришта и премијера, које је позориште изводило. Можда је све то неважније од неважног али, за оне који се ослањају на формалне елементе регистрације једног позоришта, веома је важно исправно коришћење регистрованог назива и датума ре-

гистрације позоришта са новим називом јер је тог дана, формално, старо престајало да постоји. Дакле, 26. јуна 1966. године основан је *Театар националне драме* – све остаје исто, само нема више *Позоришног игралишта*. Како је то описао један новинар, Рас је свом позоришту дао више имена него што је у том позоришту било премијера.

Али, зашто је до збрке долазило када се веома мали број објављених публикација уопште бавио таквим детаљима? Зато што је Рас имао веома развијен „стваралачки" однос према формалностима код давања новинарима података о позоришту и о представама. Тако је било занимљиво Расово чуђење што је 1968. неко из јавног тужилаштва дошао у Дом омладине са питањем – ко је основао *Театар националне драме*. Свашта, каже Рас, па наше позориште постоји већ осам година а они питају такве ствари! Питају, наравно, јер је најновија представа, *Тајна вечера код 'Сложне браће'* рађена по записницима са партијских састанака а таква диверзија тада није била неважна!

Да се вратимо позоришту и његовој делатности. Најзначајнији први корак најновијег позоришта (или – старог позоришта са најновијим именом!), свакако је прва представа – то је драма Моме Димића *Највећи философ у мом селу*, којом је наговештен дуговечни *Тола Манојловић* и са њим нови живот Петра Краља.

Представе се током 1966. и 1967. играју у Дому омладине и на старом месту, у згради „Борбе" а од новембра 1967. у малој сали Дома синдиката јер, пошто нема љубави ни са Домом омладине, не може се користити ни омладинска сала!. Најзад, од краја маја 1968. године представе се играју само у летњој паузи између сезона јер за ову трупу више уопште нема сале. Самостално, прво као *Театар националне драме,* па *Позориште Двориште*, затим *Београдске летње игре*, функционише у дворишту Капетан-Мишиног здања на Студентском тргу, где је на почетку смештено чак 269 столица, и даље негујући само домаће ауторе. У том дворишту у улози редитеља изменила су се бројна лица. Највише је радио Радомир Шарановић – то су биле представе *Тајна вечера код сложне браће* Миленка Вучетића и *Јел могуће другови да смо сви ми волови* Јована Кесара, онда Петар Теслић са текстом *Смех, само смех* Миливоја Мајсторовића и већ поменутим *Највећи философ у мом селу* Моме Димића. Али, Теслић је режирао и први страни текст овог позоришта, како год да се кроз своју историју звало – било је то *Псовање публике* Петера Хандкеа, каснијег осведоченог српског пријатеља из Немачке. Редитељском зову није одолео ни Радомир Стевић Рас, постављајући *Линч* Слободана Стојановића а врло вероватно и Мајсторовићев *Садизам на ливади Глишића*, за који је као редитељ потписан „Лепи Радомир"!

Од 1966. *Позоришно игралиште* (и затим *Театар националне драме*) организује сваке године Београдске летње игре, све до 1972, када одустају од даљег постојања због, како су написали, „умора". Као да је Раса и његове пулене, када је реч о стицању и губљењу покровитељства, сустигао ефекат култног статуса – статуса губитника.

Финансирање Позоришног игралишта

Тешко је наћи уметника, који се неће пожалити на беспарицу и на шкртост, коју друштво демонстрира када треба улагати у уметност. Радомир Стевић Рас је био беспоштедан, кад год је говорио о онима, од којих су зависиле финансије – чиновнике у заједницама културе називао је крајње неприличним именима, не хајући за народном *„ког је молити није га срдити"* а нимало нежнији није био ни када је помињао, по њему главне кривце за положај и коначно гашење позоришта, на чијем је челу био. У једном разговору за новине 1971. године чак је тврдио да је „Мира Траиловић инсистирала да се нашем позоришту утури колац у точкове", ваљда зато што је било конкуренција Атељеу 212?!

Позоришно игралиште, у разним својим фазама, издржавало се на више начина – испрва, дотацијама и материјалном и нематеријалном (логистичком) подршком оснивача, спонзорствима и продајом улазница. Оснивачи сигурно ни спочетка нису били издашни а после годину-две и сасвим су ишчезли као финансијска потпора. У свом дипломском раду на Позоришној академији (Београд, 1973) Дуња Лазић Клеменц наводи средства које је позориште добија-

ло од заједница културе. Били су то сваке године све већи износи, од 6 хиљада динара 1965. до 250 хиљада 1970, с тим што треба бити опрезан са закључивањем јер је 1. августа 1965. изведена прва деноминација динара, 100 старих за један нови!

У то доба није се баратало страним валутама па се ни ови износи не могу лако, ради оријентације, претварати у немачке марке или америчке доларе али их је могуће претворити у, рецимо, добру месечну плату једног инжењера. Таквом рачуницом доћи ћемо до податка да је до 1968. *Позоришно игралиште* само од заједница културе добијало око 50 добрих месечних инжењерских плата сваке године (сем 1965, коју треба пажљиво поредити, због поменуте деноминације динара) а 1969. и 1970. чак више од по 80 таквих плата. Још је упечатљивије поређење са просечном студентском стипендијом – она се у посматраном периоду кретала од 200 до 250 динара месечно, што значи да су дотације овом позоришту износиле од 30 до чак 70 годишњих студентских стипендија!

С обзиром на то да је, како пише Дуња Клеменц Лазић, сценографија била елиминисана јер се „играло на јапанској сцени (отвореној са три стране)", да су улазнице биле најскупље у граду, да су се све представе давале само у летњем периоду и да су све биле распродате, да је администрацију чинио само један човек, управник и да је ансамбл био минималан, са највише пет глумаца – не би се смеле кудити Београдска и Републичка заједница културе.

Значај Позоришног игралишта

Да ли је *Позоришно игралиште Универзитета* оставило траг за собом или је његово деловање било орање (позоришног) мора?

„Једна од преломних година у историји југословенског позоришта била је 1967, зато што је Београд тада по први пут постао равноправни део светског позоришног система у правом смислу те речи, оснивањем БИТЕФ-а…" (Ања Суша: *1968. и либерализација југословенског позоришта: Битеф и Коса*). Ако се затим подсетимо речи да је „идеја о оснивању БИТЕФ-а покренута 1964. године, која се сматра кључном за развој наше послератне позоришне авангарде – тада је први пут изведено дело Александра Поповића и премијерно је одигран *Краљ Иби*…" (Ксенија Радуловић на тему *Битеф и културна дипломатија*), допуњених констатацијом Владимира Стаменковића да се „у ваздуху осећала револуција понашања младог света", приближавамо се углу, из којег је могуће сагледавање значаја првог студентског професионалног позоришта.

Нажалост, век *Позоришног игралишта Универзитета*, основаног 1964. године, и каснијих његових изданака, био је веома кратак – само коју годину али су од дужине тог кратког века кудикамо већи значај имали догађаји, којима је тај кратки век био обележен:

• Одиграна је прва успела позоришна представа по делу Александра Поповића,

• Изведена је прва драма Александра Поповића у режији Небојше Комадине, чија је улога у увођењу Александра Поповића на српску позоришну сцену била пресудна,

• Коришћене су практично једино позоришне костимографије и сценографије Радомира Стевића Раса,

• Остварени су први прави ангажмани Душана Голумбовског, Драгице Новаковић и Еве Рас,

• Најзад, ту је остварен први прави ангажман Петра Краља и ту је он освојио прву велику награду – одатле је отишао у Атеље 212 али у нову зграду.

И на сценама, у које се трансформисало *Позоришно игралиште Универзитета – Позоришно игралиште* при Дому омладине и *Театар националне драме* – појавила су се нова, значајна имена: Слободан Ђурић, Иван Бекјарев, Драган Зарић, Мома Димић, Радомир Шарановић…

У предговору *Антологије савремене српске драме*, коју је приредио 1977. године, Слободан Селенић систематизује три периода у послератном (1944 – 1976) развоју српске драме, утврђујући да трећи период почиње појавом Александра Поповића, 1965. године.„Изненада, баш када је поетска и рефлексивна драма у нас почела да показује знаке истрошености и замора, на самом почетку 1965. године, ступила је у позоришно неприпремљену јавност најаутентичнија

и најснажнија личност послератне српске драмске књижевности, Александар Поповић…", пише Селенић. Тај наступ „најаутентичније личности" одиграо се управо у *Позоришном игралишту Универзитета*, 18. јануара 1965. године.

С обзиром на место *Позоришног игралишта Универзитета* у развоју позоришта у Србији, изгледа да је била корисна идеја да се истражи и прикаже делатност те позоришне трупе и да се то искористи за правилно представљање активности, улоге и њеног значаја.

„Радомир Стевић Рас је био један од првих иницијатора да се изађе из позоришне сале, под ведро небо, да се представе играју у амбијенту. То није био само уметнички или позоришни гест, то је утицало и на то да Филозофски факултет 1968. буде поприште прве побуне. Али, није само тај излазак из сале био важан за овдашње позориште, него су и те представе сачувале ниво позоришне уметности, и по репертоару, и по форми. То су била остварења на једном лепом нивоу", написао је Јован Ћирилов.

„*Расова Задужбина* остала је упамћена и као први политички театар који је шездесетих и почетком седамдесетих постао најприродније састајалиште свих уметности и младих, нестрпљивих тркача на старту маратонске уметничке трке. Ту су стасавали писци Слободан Стојановић, Мирко Ковач, Мома Димић, Миливоје Мајсторовић, Јован Кесар, Миленко Вучетић... Ту се буквално родио Александар Поповић са *Чарапом од сто петљи,* ту је Петар Краљ промовисао поезију Љубомира Симовића, Бранка Миљковића, Драгана Колунџије..." речи су Огњенке Милићевић.

Јован Христић је 2001. године, у тексту „Најбољи и најгори" написао: „До појаве драмског писца Душана Ковачевића, господар наше сцене био је Александар Поповић који је имао среће да наиђе на правог редитеља, покојног Небојшу Комадину. Да није било Небојше Комадине, Аца Поповић би био писац два-три полунемушта комада који су одиграни, пропали, и довиђења. Овако, Небојша Комадина је нашао формулу за Поповића и учинио га веома популарним не само код публике, већ омиљеним и код глумаца."

Један од првих професионалаца у *Позоришном игралишту*, Предраг Перишић (*Деца из Расовог позоришта*, Политика, 2012) каже: „Те ноћи на премијери у згради „Борбе" рођени су један велики глумац, Петар Краљ и један велики писац, Александар Поповић".

Љубомир Драшкић није имао среће са Александром Поповићем али одаје признање ономе, ко јесте имао: „Затим је дошло до пласмана Александра Поповића, на коме је највише урадио Небојша Комадина. Сигурно, он је најзаслужнији за пласирање и афирмацију позоришну Аце Поповића, а онда сам се и ја ухватио Аце Поповића. Нисам имао среће с њим јер су забрањене обе представе које сам радио - *Капе доле* и *Друга врата лево*".

У тексту *Поткултуре, уметничка алтернатива и нови друштвени покрети* (Дом омладине, 1994) Милена Драгићевић Шешић пише о *Позоришном игралишту* следеће: „Иако се данас често назива алтернативним (пре свега по смелости формирања нечега изван уобичајеног система), оно је ипак више допуна једног доиста затвореног позоришног система у коме позоришта имају едукативну и културолошку функцију. Репертоаром који је усмерен ка социјалним, критичким питањима и ка сатири, ово позориште одмах улази у ред признатих и популарних… Њихова уметност није обележена специфичним сензибилитетом културе младих а и нема карактеристике поетике уметничке алтернативе тога времена".

И тих година и касније ово позориште је сврставано у „алтернативна" мада се тешко може закључити да је било више „алтернативно" од других студентских позоришних сцена тог времена. Иако студентско и све док је било студентско, оно није одражавало свет младих универзитетских људи па је у односу на друге студентске позоришне сцене било „алтернативно" само утолико што је, за разлику од њих, било – професионално. С друге стране, закључак о „алтернативности" његовог репертоара у односу, на пример, на Атеље 212 не би опстао јер су оба та позоришта истовремено играла представе као што су *Чарапа од сто петљи* и *Љубинко и Десанка* од истог аутора.

Куд се дедоше студентске сцене

Узлазна линија активности студентских позоришних сцена лепо се може пратити све до 1964, 65. године, када достиже свој врхунац. Та узлазност се одликује сталним премијерама и понављаним представама, препуним гледалиштима, укључивањем сваке године нових талената из студентских редова, првенствено са Позоришне академије али и са других факултета, освајањем вредних награда на фестивалима у земљи и иностранству, што је несумњив показатељ уметничког нивоа тих остварења. Све студентске сцене су биле аматерске и развијале су се лепо и незадрживо. Са тих сцена излазе нова значајна имена српског позоришта, филма и касније телевизије.

Оне су биле, данашњим речником – позоришне радионице, аматерске, добровољне, независне, предвођене школованим заљубљеницима (читај – студентима или дипломцима) са Позоришне академије, већ делом афирмисаним и искусним, који су окупљали ентузијасте и будуће уметнике – глумце, редитеље… Треба само погледати сведочења тих младића и девојака, који су приљежно долазили у школу или, како су они говорили, на курсеве глуме.

Сви су желели да буду део тог студентског позоришног света и потпуно је било природно да вође Клуба за синтезу уметности „*Овако*" својевремено направе одлучујући формалан корак у том правцу – да се декларишу и региструју као студентски клуб (иако се тим поступком у саставу њиховог чланства ништа није променило, сви су или готово сви већ били студенти!).

У том миљеу, агилном, ентузијастичном нашао се у једном, веома повољном тренутку ансамбл, који је изнедрио велика имена у кратком времену али који је битно нарушио све оно, што је до тада одликовало свет студентских позоришних сцена на Београдском универзитету. Први поремећај је донео професионалан статус новог субјекта – у потпуно аматерском амбијенту то је био ексцес, девијација са великим последицама.

С једне стране, уметнички потенцијал овог позоришта надмашивао је уметничке потенцијале појединачних студентских сцена, што захваљујући концентрацији таквих имена, која су се нашла у новом позоришту, што агресивности наступа нове екипе. С друге стране, интересовање и са интересовањем – средства су се усмеравала ка новом сазвежђу. Остале сцене, и даље потпуно аматерске, биле су потискиване у други план а средстава ионако никад није било довољно. Када се овоме дода, као рефлекс ширих друштвених и политичких промена, потпуно промењена клима у руководству студентске организације, које није било кадро да намакне ни онолико пара, колико је намицано претходних година за мање потребе, пре формирања професионалног састава, разумљиво је замирање студентског позоришног аматеризма на Београдском универзитету. Поглед на листе премијера већ крајем 1965. а поготово 1966. и 1967. године то сасвим прегледно илуструје.

Истовремено, *Позоришно игралиште Универзитета* уносило је немир у сваку породицу, у којој се нашло, о чему је већ било речи. Епилог је разумљив – нити се *Позоришно игралиште* трајно усрећило на Универзитету нити су студентске сцене успеле да се ревитализују после изласка *Позоришног игралишта* са Универзитета.

Ево како су појединачно изгледали неки покушаји обнове снажнијег наступа аматерских сцена. Академско позориште „*Крсманац*" најављује да поново отвара врата – средином 1966. ово позориште је решило да изнова почне са представама за публику јер се последњих година „олењило" – јавна је тајна била да су се представе спремале само за фестивале у иностранству и да се по повратку са фестивала ансамбл није могао окупити ни по коју цену!

Али тек што је оглашено поновно наступање, дошло је до катастрофе – на самом крају 1966. године позориште је изгорело, у присуству уметничког руководиоца Стевана Штукеље, редитеља Братислава Љубишића и глумице Надежде Мирковић. Пожар је избио у 4 сата ујутру. Штета је процењена на 4 милиона динара, Дом омладине је понудио своју дворану на бесплатно коришћење.

Ипак, „*Крсманац*" са представом по тексту Јоакима Вујића гостује 1966. на Светском фестивалу студентских позоришта у Истанбулу, где осваја трећу награ-

ду за најбољег глумца. Ово позориште се не либи ни гостовања на домаћим фестивалима, као, на пример, 1967. у Кули, где на смотри аматерских позоришта Србије са *Кловновима* Радета Павелкића осваја главну награду или на БРАМСУ у Дому омладине у Београду, где редовно учествује.

Година 1967. је, с друге стране, за студентске позоришне сцене била сасвим лоша. Већ традиционални фестивал студентских позоришта у Загребу прошао је без иједног позоришта са Београдског универзитета – први пут у својој седам година дугој историји! То је оцењено као тешка брука Универзитета, мада је на фестивалу гостовао Театар *Дадов*, у коме су сви чланови ансамбла имали – индексе!

Изгледа, међутим, да ни загребачки фестивал није могао да преживи ту годину – од 20 најављених студентских позоришта, дошло је 11, од тога, бар половина није имала ту шта да тражи, каже критичар у тексту „Фестивал је мртав, живео фестивал". Ни поклич у наслову није помогао фестивалу да преживи.

Убрзо после оснивања и усељења у нову зграду, Дом омладине у Београду је основао БРАМС – Београдску ревију аматерских малих сцена. Прве године, 1966. ревија је одржана у згради Борбе – ова сала је задуго била центар најзначајнијих позоришних догађаја! Али, београдске студентске позоришне сцене као да нису биле заинтересоване за фестивале, на које се није морало дуго путовати. Док је *Студентско експериментално казалиште* из Загреба редовно гостовало, из Београда је прве године учествовао само ад хок ансамбл *Студентски аматерски театар САТ* са представом Марсела Ашара *Хоћете ли да се забављамо* а од 1968 редовно је учествовало само Академско позориште „*Крсманац*". Статус професионалног позоришта *Позоришно игралиште* је имало све време па се није уклапало у основни критеријум организатора.

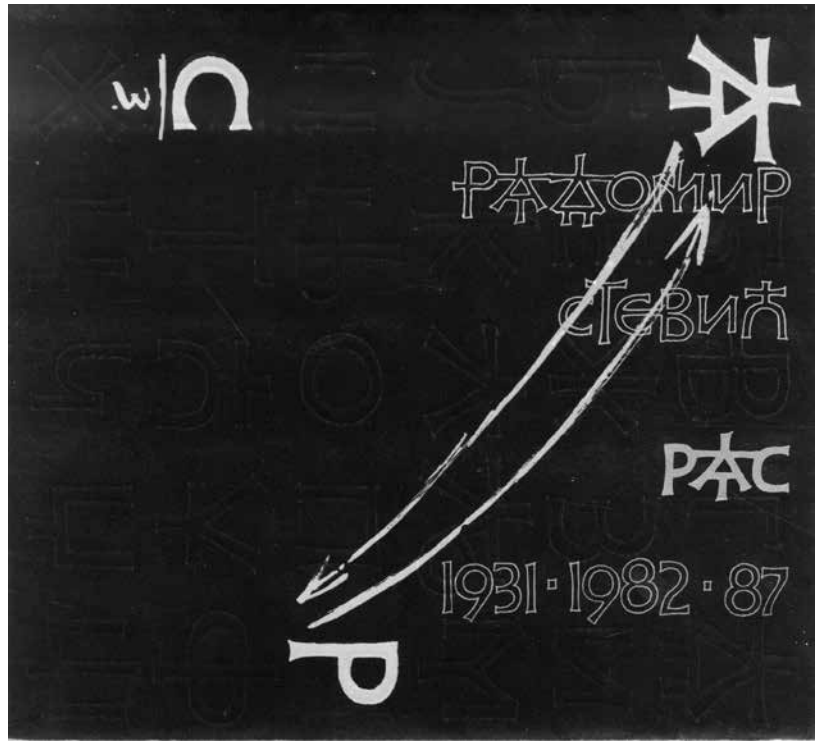
Талената је, међутим, увек било, ентузијазма такође. Баш те, 1967. године студенти Правног факултета у Београду и Омладинско аматерско позориште „*Театар 13*" са Вождовца одлучили су да оснују заједничко студентско-омладинско позориште и да се представе дају у сали на Правном. Средства су обезбедили студенти овог факултета и општина Вождовац и одмах је заказана прва представа – *Вечити студенти* по тексту Зорана Ђорђевића, у режији Бате Милатовића.

У Клубу Ликовне академије у Рајићевој 8, у децембру 1966. основана је стална сцена студената Позоришне академије под именом „*Мозаик А*". До половине 1967. ова сцена је имала чак десет представа, укључујући и две на гостовању у Бања Луци. Најбољи пријем наилазила је *Курмуријада*, колаж састављен од новинских исечака из периода 1945 – 1947, монтиран са Вуковим пословицама и са сонговима уз пратњу гусли и клавира. Текст су адаптирали за сцену студенти Позоришне, режирао је Благота Ераковић. У првој глумачкој постави најзапаженији је био Милан Гутовић. Актери ове позоришне сцене очекивали су знатно више интересовања званичних форума Академије као стимуланс за рад, очекивања су им била узалудна па ни подухват није дуго трајао.

Системског, широког, „одрживог" обнављања, није било. Аналитичари ширег увида у кретања у свету студентских позоришта закључили су да тих и касних година долази до слома таласа студентског театра као културно-политичког авангардизма, делом због унутрашње подвојености и збуњености у самом авангардизму, а делом и зато што су се енергије најбољих преместиле у политику или у „велике" театре. Ипак, одлучујућим се сматра одбијање власти да даље финансира таква настојања у студентским позориштима. Иста таква стагнација и пад виде се и на другим фронтовима, на којима се окупљао млад свет – студентска и омладинска организација нису више онај фактор, какав су раније били – и добар ослонац власти за контролисано деловање међу омладином али и аутентичан заступник идеја и тежњи сваке младе генерације. Радикализација студентског покрета и жустра, жестока реакција властодржаца најбоље су се видели 1968.

Припрема се '68

Најзначајнији догађај за београдске студенте у шестој деценији прошлог века несумњиво су демонстрације у јуну 1968. – бунт је покренут у Студентском



граду, бројчано гледано практично су само студенти у њима учествовали, у завршној фази одвијао се на факултету. О томе су написане бројне студије и објављена силна сведочења учесника и углавном су истицани политички, филозофски, друштвено-економски, хуманистички узроци јунских збивања, са акцентом на реконструкцију догађаја.

Данашњи поглед на то време као да је усмерен само на политички, односно друштвено-економски корпус узрока јер је временом ушло у моду оцрњивање тих времена са тог, политичког аспекта. Има, међутим, сећања која усмеравају пажњу на сама животна студентска питања као окидач за покрет студената ка центру Београда, уз несумњиво присуство снажног политичког елемента, који је код студената постојао одувек.

У једном тренутку, на Београдском универзитету су били активни, чак – веома активни *Клуб за привредни систем СФРЈ* (на Економском факултету), *Клуб за уједињене нације* (Правни факултет), *Клуб међународног пријатељства* (заједнички, универзитетски), *Клуб за филозофију и историју природних наука* (Природно-математички факултет), *Клуб за изучавање партије и СКОЈ-а* (Филозофско-историјски факултет), *Клуб за изучавање међународног радничког покрета* (Економски и Правни факултет), *Трибина Логос* (Филозофско-историјски факултет), *Трибина Јавност* (заједничка, универзитетска), *Трибина 17* (Филолошки факултет)! Не само што је посећеност ових клубова и трибина изазивала благу завист многих етаблираних, званичних центара идејног и политичког окупљања ван Универзитета, истинско дивљење изазивали су слобода, ширина и интелектуалност разговора на студентским окупљањима у оквиру ових клубова и трибина. И тај дух се могао осетити када је један од учесника на *Трибини Јавност*, на примедбу да би требало да поведе рачуна о томе, шта говори, одбрусио – ма, не бојим се никога до бога! Некад прикривеније,

некад отворење бунтовништво студената преносило се у оне просторе, у којима је контрола постојала али је често деловала споро и неефикасно.

У просторијама студентског руководства у Балканској 4 повремено се појављивала једна двојка, звали смо их *„Рајко и Пеђа"*, која је долазила у време, које су сами изабрали, крећући се у складу са неким својим правилима кретања и по неком свом тајмингу. Имали су приступ свим просторијама и организацијама, студирали су медицину, живели су у студентском дому код Вуковог споменика, хранили се у студентским ресторанима али не зато, што нису могли да плате боље услове. Имали су и свој знак распознавања, повремено су певуцкали неку своју лозинку *„геџа, шарена му леђа"*. Мирни, тихи људи, ми смо их избегавали али их је први човек универзитетске студентске организације примао без задршке, чим дођу. Наслућивали смо, наравно, коју врсту службе обављају и за коју службу раде. Данас могу да напишем како се један од њих презивао, то више не може да му науди. Био је то Рајко Меденица, много година касније чувени лекар, специјалиста за канцер, чији успеси у излечењу оболелих нису бравурозни али су зато невиђени милиони југословенског здравственог фонда завршили у болници у Швајцарској, у којој је он био лекар.

У оно доба, међутим, док је студирао, са Пеђом је пажљиво бринуо о томе, чиме се њихови цимери, колеге и активисти баве. Али, много шта се, ни са њима ни без њих, није могло ни спречити ни зауставити.

Сваке године, уочи 4 априла, Дана студената, постављане су пароле по граду – уобичајена места су били факултети, градски тргови али и простор испред зграде *„Политике"*. Процедура за постављање тих парола је била добро уходана али је и изигравање или заобилажење уходаних путева такође било уобичајено. Екипа духовитих текстописаца састављала је пароле две-три недеље пре њиховог истицања, председник студентске организације са текстом парола је одлазио код градских политичара на преглед и усаглашавање, пароле, које нису биле прецртане исписиване су и ноћ уочи празника развожене и постављане по граду. На сам 4 април камионет градских политичких органа са овлашћеним представником обилазио је истакнуте пароле и проверавао да нема неких, које нису биле на списку. Ако је било неодобрених, скидане су и одвожене на сметлиште историје.

Једне године постављена је парола „Све тече, све се мења а реформа школства – АГИБЕЈЕ". Цензор из камионета није успевао да одгонетне паролу док му шофер није саветовао – читај последњу реч отпозади! Парола је, наравно, одмах после таквог читања уклоњена. Оно што је уклањано са списка или са улице, понекад је завршавало на страницама *Студента*, као ово: „Човек великих права згазио мрава, па се после клео да га је мрав – саплео!"

Али, није било много уклањања, цензорима нису сметале пароле „Сит студенту не верује" или „Ми градимо социјализам, неки граде виле". Такве пароле су, међутим, биле илустрација критичког односа студената према друштвеним кретањима и студентском материјалном положају и значајне су управо зато што показују да је неоправдано занемарен проблем студентског стандарда, који је имао много више утицаја на избијање демонстрација него што му је касније придаван значај. Ово извитоперавање покретачког импулса је смишљено и тенденциозно спроведено од оних, који су у демонстрацијама хтели да виде првенствено политички окршај студената са режимом.

Мали политички земљотрес у студентском политичком руководству изазвао је текст *Храмље ли наш век?,* са поднасловом *Утук на мироточиве и хвалоспевне помене Вуку*, објављен у *Студенту*. Окомивши се на наздравичарско одавање поште Вуку у години његовог јубилеја, аутор је непомирљив и каже да не треба „телећи да даворишемо пред шареним вратима прошлости и наслеђа, него да преиспитамо себе" а свечане академије, организоване поводом јубилеја, оцрњује речима да му „личе на кратковидо и немоћно, а прсилачко шепурење потомака, за које би… ти славари и комплиментофили… били регрутовани у баба Јулкин пук". Није било сумње да се текст односи на понашање свеколиког државног и партијског руководства па су на Универзитету одржани хитни „политички активи" са оштрим закључцима да се мора и да

треба… Главни уредник је укорен, аутор текста жестоко искритикован али - тресла се гора, родио се миш.

Само, изгледа да је тих година незадовољство студената многим појавама у друштву достигло ниво, на којем је непосредни повод, који се може искористити за изражавање тог незадовољства, био од мањег значаја. Тако су треће демонстрације у Београду под комунистичком влашћу (прве – 1951, друге 1961) биле студентске, иако их нису студенти организовали а одиграле су се 23. децембра 1966. године и значајне су са разних тачака посматрања – говоре о студентима као запетој пушки, кад треба демонстрирати, о организаторима демонстрација, који су истурили студенте и о бруталности полиције у обрачуну са студентима али и о студентском руководству Универзитета, које је имало снаге да устане у заштиту физичког интегритета студената.

Удружење универзитетских наставника, Удружење књижевника и Пагваш група су организовали митинг у знак подршке народу Вијетнама, са намером да се крене у протестни марш ка америчкој амбасади. Иако су студенти свој митинг у знак солидарности са борбом вијетнамског народа већ одржали пар дана раније, група професора са Филозофског факултета укључила је студенте и у нови митинг – других учесника готово да и није било. Иако упозорени од полиције да марш није одобрен, студенти су поведени ка амбасади САД а полиција се брутално обрачунала са учесницима марша. Студентско руководство је, међутим, безрезервно захтевало ослобађање свих ухапшених студената и истрагу о полицијској бруталности.

Није требало дуго чекати на нове демонстрације. У јуну 1968. оне су, иначе, избиле непосредно поводом једног културно-уметничког догађаја у Радничком универзитету, преко пута Студентског града – у сали није било места за публику, већином студентску, која је желела да присуствује помпезно најављеној завршној свечаности радне акције на Новом Београду. Сада су, дакле, култура и уметност кумовали студентским демонстрацијама, те није с горег да погледамо уназад, ка почетку шездесетих, да видимо какву су улогу у припремама ових побуна имале најзначајније студентске културно-уметничке групе - студентске позоришне сцене. Јер, позориште је одувек било средство за ширење идеја а ваљда би требало да студентска позоришта у томе предњаче.

Примамљиво делују констатације да студентска позоришта коригују неспремност професионалних позоришта да поставе на сцену провокативне, политички осетљиве текстове, да су студентска позоришта тада била коректори праксе државних позоришта. Пример постављања у *„Крсманцу"* комада *Нови човек на Цветном тргу*, које је претходно Савремено позориште одбило да стави на репертоар, делује заводљиво, при чему се не уважава евентуална процена професионалаца да комад није био вредан извођења.

Из листе премијера студентских позоришта у Београду тих година уочљиво је несразмерно учешће пољских аутора, посебно Мрожека, и то је сигурно знак жеље београдских студената да сатиру на рачун друштвено-политичког система траже тамо, где је има, када је код куће нема у потребном облику и жељеној мери. *Београдска драмска дружина А (*Раде Марковић и ортаци) простор за свој неконвенционални и критички приказ друштвене стварности тражила је међу студентима и нашла га, за кратко, баш у тексту једног студента, приказујући поразе хероја револуције.

Спремност на веома критичан однос према актуелној политичкој номенклатури видели смо и на позивници Клуба за синтезу уметности *„Овако"*, на којој се двосмислено али разговетно говори о буни на дахије и готово позива на буну, која ће се одиграти наредних година.

Све побројано, међутим, нису примери који говоре о системском окретању студентских позоришних сцена у Београду ка политичком репертоару и ка беспоштедној критици актуелне комунистичке власти, што би данас понеко волео да нађе у том миљеу. Није Филозофски факултет 1968. био „поприште прве побуне зато што је Рас био један од првих иницијатора да се изађе из позоришне сале, под ведро небо, да се представе играју у амбијенту", како је то описао Јован Ћирилов. Ја сам тада служио војску на аеродрому у Батајници и свако слободно поподне користио сам

да дођем у то двориште не ради позоришта, иако сам био његов фанатични поклоник, него ради побуне, чији је центар био у том дворишту. Ни сав ризик због мог статуса – будући резервни официр на одслужењу војног рока, „титовка" и „мачеви" са крагне у џеповима – није ме у томе могао спречити.

Јесмо ли били „политичке животиње"? Нисам прихватао ни дословно ни преносно значење наслова представе *Јел могуће другови*... Млади, луди, били смо уверени, ту у дворишту капетан Мишиног здања, да можемо много да урадимо. Тих дана, мирно смо себи могли рећи – наша сутрашњица се можда не одиграва али се свакако одређује данас.

...

Завршавам овај текст са недоумицом – да ли сам могао више, да ли сам могао боље све ово да испричам. Ја нисам историчар и не тражим изговор у Новалисовој оцени да је права само она историја, која се може испричати. Хтео сам да забележим оно што сам поуздано знао или сазнао у прикупљању материјала. Постоје у томе бројне празнине, које сам могао допунити домишљањем али по цену пуне аутентичности. Нисам то хтео да бих очувао веру читаоца у аутентичност написаног.

ПРЕМИЈЕРЕ АМАТЕРСКИХ СТУДЕНТСКИХ ПОЗОРИШНИХ СЦЕНА ОД 1960 ДО 1967.
Делимични преглед

Академско позориште „Крсманац" (АП)

О. Хенри *Медаљони*, 1960.

Плаут: *Менехми* (*Близанци*), 1960.

Павел Кохоут: *Случај ЛМ*, 1961.

Макавејев – Попов: *Нови човек на Цветном тргу*, март 1962.

Славомир Мрожек: *Страдање Пјотра О'Хеја*, децембар 1962.

Виљем Саројан: *Хеј ви напољу*, 1962.

Бранислав Нушић: *Миш*, *Два лопова*, *Кирија*, 1963.

Еуген (Јевгениј) Шварц: *Змај*, 1964.

Јоаким Вујић: *Хајде да се играмо Јоакима*, 1966.

Мирослав Павићевић: *Чупав брак*, 1966.

Жика Срећковић: *Конгрес београдских газдарица*, 1966.

Раде Павелкић: *Кловнови*, 1967.

Универзитетска експериментална сцена (УЕС)

Бане Јовановић: *Пристаниште*, 1961.

Миодраг Миле Недељковић: *Каријатиде*, 1961.

Тадеуш Кошћински: *Невероватан статистички случај*, 1962.

Душко Симеуновић и Владимир Јокић: *Екран 59*, 1962.

Славомир Мрожек: *Карол*, 1962.

Рене де Обалдија: *Едуард и Агрипина*, 1963.

Рене де Обалдија: *Џелатова жртва*, 1963.

Шејмас О'Кели: *Ткачев гроб*, 1963.

Раша Попов: *Орман*, 1963.

Петар С. Петровић Пеција: *Пуцањ из публике* 1964.

Камерна сцена „Маска"

Тадеуш Ружевич: *Сведоци или наша мала стабилизација*, 1963.

Аугуст Стриндберг: *Париja*, једночинка, пролеће 1964.

Јукио Мишима: *Лепеза*, пролеће 1964.

Харолд Пинтер: *Лифт за кухињу*, 1964.

Аугуст Стриндберг: *Повериоци*, 1964.

Божа Калезић: *Сенке прошлости*, 1964.

Божа Калезић: *Саборци*, 1964.

Универзитетска експериментална сцена „Маска"

Филип Давид: *Балада о добрим људима*, 1965.
Рене де Обалдија: *Едуард и Агрипина* (обновљено)
Ђорђе Лебовић: *Светионик*
Бранислав Милошевић: *Мадам Ева*
Миодраг Павловић: *Сенка*, једночинке, 1967.
Добривоје Илић: *Ми*, *Лета Господњег 1967*, 1967.

Мала сцена ФДУ

Драгован Јовановић: *Београдски Дон Жуан*, 1962 или 1963
Витомил Зупан: *Ноћ без очију*
Једночинке Бернарда Шоа и Миодрага Павловића.

ДЕС (ДЕКС) „Шпанац"

Јержи Брошкијевич: *Скандал у Хелбергу*, 1963.
Славомир Мрожек једночинке: *Кинолог у недоумици* и *На пучини*, 1964.
Јоаким Вујић: *Шнајдерски калфа*, 1964.

„Овако" (Клуб за синтезу уметности)

Мома Димић: *Путар*, 22. новембар 1963.
Мома Димић: *Ескоријал*, 6. мај 1964.

ПОДЕЛЕ

Академско позориште „Крсманац" (АП)

О. Хенри: *Медаљони*, 1960.
Редитељ: Мирослав Беловић
Глумци: Гордана Бошков

Плаут: *Менехми* (*Близанци*), 1960.
Редитељ: Небојша Комадина
Глумци: Гордана Бошков

Павел Кохоут: *Случај ЛМ*, 1961.
Редитељ: Михаило Фаркић
Глумци: Мирјана Вацић, Милорад Узелац, Никола Јовановић, Александар Вехауц, Донка Игњатовић

Душан Макавејев – Раша Попов: *Нови човек на Цветном тргу*, март 1962.
Редитељ: Душан Макавејев
Глумци: Драгослав Илић, Душан Ђурић, Мирослав Павићевић

Виљем Саројан: *Хеј ви напољу*, 1962.
Редитељ: Гордана Бошков

Славомир Мрожек: *Страдање Пјотра О'Хеја*, децембар 1962.
Редитељ: Предраг Лаковић
Глумци: Александар Вехауц, Млађа Недељковић, Донка Игњатовић, Душан Ђурић, Мирослав Павићевић, Александар Митић,
Костими и сценографија: Ђорђе Кађански
Музика: Чедомир Урошевић, гитара
Маске: Карло Булић

Бранислав Нушић: *Миш*, *Два лопова*, *Кирија*, 1963.
Редитељ: Предраг Лаковић
Глумци: Нацка Вукићевић, Гордана Бошков, Срба Милин, Стеван Штукеља, Мирослав Павићевић

Еуген Шварц: *Змај*, 1964.
Редитељ: Дарко Татић
Глумци: Милка Газикаловић, Никола Јовановић, Мирко Тодоровић, Мира Николић кг

Жика Срећковић: *Конгрес београдских газдарица*, 1966.
Редитељ: Вида Огњеновић

Јоаким Вујић: *Хајде да се играмо Јоакима*, 1966.
Редитељ: Мирослав Павићевић

Мирослав Павићевић: *Чупав брак*, 1966.
Редитељ: Мирослав Павићевић

Раде Павелкић: *Кловнови*, 1967.
Редитељ: Стеван Штукеља
Глумци: Драган Николић, Владан Живковић, Бобан Петровић

Универзитетска експериментална сцена (УЕС)

Миодраг Миле Недељковић: *Каријатиде*, 1961.

Редитељ: Сташа Лукић

Глумци: Снежана Радошевић, Јулијана Илић, Звонко Алтман, Ксенија Шукуљевић, Добривоје Илић, Бошко Шашкић

Славомир Мрожек: *Карол*, 1962.

Редитељ: Мића Узелац

Глумци: Владимир Јокић, Анте Шестановић, Душко Симеуновић

Тадеуш Кошћински: *Невероватан статистички случај*, 1962.

Редитељ: Мића Узелац

Глумци: Владимир Јокић, Анте Шестановић, Душко Симеуновић

Душко Симеуновић и Владимир Јокић: *Екран 59*, 1962.

Редитељи: Владимир Јокић и Душко Симеуновић

Глумци: Владимир Јокић, Анте Шестановић, Добривоје Илић, Ненад Ристић, Ксенија Шукуљевић, Миња Алексић

Шејмас О'Кели: *Ткачев гроб*, 1963.

Редитељ и сценограф: Владимир Јокић

Глумци: Владимир Јокић, Мика Кнежевић, Добривоје Илић, Химзо Нухановић

Рене де Обалдија: *Едуард и Агрипина*, 1963.

Колективна режија

Глумци: Верица Нићин, Владимир Јокић, Душко Симеуновић

Рене де Обалдија: *Џелатова жртва*, 1963.

Колективна режија

Глумци: Миња Алексић, Владимир Јокић, Душко Симеуновић

Раша Попов: *Орман*, 1963.

Редитељи: Миша Брујић и Добривоје Илић

Глумци: Владимир Јокић, Мика Кнежевић, Вики Матејић

Сенографија: Владимир Јокић

Петар Петровић Пеција: *Пуцањ из публике*, 1964.

Глумци: Миња Алексић, Владимир Јокић, Душко Симеуновић

Камерна сцена „Маска"

Тадеуш Ружевич: *Сведоци или наша мала стабилизација,* 1963.

Редитељ: Милан Буњевац

Глумци: Татјана Детичек, Милан Буњевац, Вера Милошевић, Ненад Николић

Сценографија: Слободан Пајић

Аугуст Стриндберг: *Париja*, пролеће 1964.

Редитељ: Жарко Рувидић

Глумци: Драган Божовић, Дејан Пенчић Пољански

Јукио Мишима: *Лепеза*, пролеће 1964.

Редитељ: Жарко Рувидић

Глумци: Татјана Детичек, Воја Милетић, Љупка Спасова

Аугуст Стриндберг: *Повериоци*, 1964.

Редитељ: Вукан Јовановић

Глумци: Татјана Детичек, Дејан Пенчић Пољански, Воја Милетић

Божа Калезић: *Саборци*, 1964.

Редитељ: Слободан Радиновић

Универзитетска експериментална сцена „Маска"

Филип Давид: *Балада о добрим људима*, 1965.

Редитељ: Химзо Нухановић

Глумци: Воја Милетић, Химзо Нухановић, Нера Недељковић

Рене де Обалдија: *Едуард и Агрипина* (обновљено) и Миодраг Павловић *Сенка*, 1967.

Редитељ: Милан Кнежевић

Глумци: Слободан Радошевић, Зоран Чаленић, Јелица Јелић

ДЕС (ДЕКС) „Шпанац"

Јержи Брошкијевич: *Скандал у Хелбергу*, 1963.

Глумци: Мита Гроздан, Даринка Лека, Никола Томовић, Тома Стаменковић, Јелисавета Гаванда

Славомир Мрожек: *Кинолог у недоумици* и *На пучини*, 1964.

Редитељ: Мића Узелац

Јоаким Вујић: Шнајдерски калфа, 1964.

Редитељ: Миле Недељковић

„Овако" (Клуб за синтезу уметности)

Мома Димић: *Путар*, 22. новембар 1963.

Редитељ: цео ансамбл

Глумци: Мирјана Вацић, Драгица Новаковић, Душан Голумбовски, Петар Краљ

Музика: Зоран Христић

Мома Димић: *Ескоријал*, 6. мај 1964.

Редитељ: Звонимир Колар

Сценограф: Јулкица Рутонић

Костими: Невенка Тодоровић

Музика: Александар Коларевић

Глумци: Душан Голумбовски, Гојко Шантић, Петар Краљ, Драган Петровић.

ПОЗОРИШНО ИГРАЛИШТЕ УНИВЕРЗИТЕТА
ПОЗОРИШНО ИГРАЛИШТЕ
ТЕАТАР НАЦИОНАЛНЕ ДРАМЕ
Премијерне представе и поделе (1965 – 1972)

Премијере

1965

Позоришно игралиште Универзитета (од 26. октобра 1964.)

Александар Поповић: *Чарапа од сто петљи*

Предраг Перишић: *Бробдингнаг*

Милош Радивојевић: *Врт*

Слободан Стојановић: *Акваријум, Тесна врата, ИТД* (три једночинке)

1966

Позоришно игралиште (од 17. децембра 1965.)

Мирко Ковач: *Приче са Северног булевара*

Јован Стерија Поповић: *Милобруке*

Милош Радивојевић и Владимир Андрић: *Нипошто, нипошто*

Бранислав Нушић: *Препелица у фењеру* (колаж текстова)

Миливоје Мајсторовић и Миленко Вучетић: *Народни идиот*

Мома Димић: *Највећи философ у мом селу*

Театар националне драме (од 26. јуна 1966.)

Миливоје Мајсторовић: *Смех, само смех*

1967

Театар националне драме

Војин Матић: *Нећеш јести батак*

Слободан Стојановић: *Линч*

Миливоје Мајсторовић: *Садизам на ливади Глишића*

1968

Театар националне драме

Миленко Вучетић: *Тајна вечера код "Сложне браће»*

Миливоје Мајсторовић: *Кад вам све прекипи*

Петер Хандке: *Псовање публике* (први, једини страни текст!)

Огањ у џепу (према документацији Дома омладине, нема података о аутору)

1969

Театар националне драме

Јован Кесар: *Да ли је могуће, другови, да смо сви ми волови*

1971

Театар националне драме

Миленко Вучетић: *Краше док имаше, кад немаше престаше*

1972

Театар националне драме

Жика Срећковић: *Зашто од добрих очева синови*

постају лоши

Јован Кесар: *Задужен сам испред фракције да ти искривим вилицу*

ПОДЕЛЕ

Александар Поповић: *Чарапа од сто петљи*, 1965.
Редитељ: Небојша Комадина
Сценографија и костими: Радомир Стевић-Рас
Музика: Александар Коларевић
Глумци: Драгица Новаковић, Душан Голумбовски и Петар Краљ

Предраг Перишић: *Бробдингнаг*, 1965.
Редитељ: Милош Радивојевић
Глумци: Ева Рас, Божидар Павићевић Лонга (кг) и Петар Краљ

Милош Радивојевић: *Врт*, 1965.
Редитељ: Јован Ристић
Сценографија и костими: Милан Тасић
Музика: Зоран Христић
Кореограф: Локица Стефановић
Глумац: Душан Голумбовски

Слободан Стојановић Три једночинке: *Акваријум*, *Тесна врата*, *Итд*, 1965.
Редитељ: Радослав Дорић
Сценографија и костими: Радомир Стевић-Рас
Музика: Александар Коларевић
Глумци: Драгица Новаковић, Душан Голумбовски и Петар Краљ

Мирко Ковач: *Приче са Северног булевара*, 1966.
Редитељ: Радомир Шарановић

Јован Стерија Поповић: *Милобруке*, 1966.
Редитељ: Вида Огњеновић
Сценографија: Радомир Стевић-Рас
Костими: Загорка Стојановић
Адаптација: Радослав Лазић
Музика: Александар Коларевић
Глумци: Душан Ђурић, Драгица Станић, Миливоје Даскаловић, Ева Рас и Иван Бећарев

Милош Радивојевић и Владимир Андрић: *Нипошто, нипошто*, 1966.
Редитељ: Владимир Андрић
Сценографија: Зоран Сретеновић
Костими: Загорка Стојановић
Глумица: Ева Рас

Бранислав Нушић: *Препелица у фењеру*, 1966.
Редитељ: Радомир Шарановић

Миливоје Мајсторовић: *Смех, само смех*, 1966.
Редитељ: Петар Теслић
Сценографија: Радомир Стевић-Рас
Костими: Шејла Пениворт
Музика: Александар Коларевић
Глумци: Јелица Милосављевић, Иван Бећарев, Слободан Ђурић, Ева Рас и Миливоје Даскаловић

Мома Димић: *Највећи философ у мом селу*, 1966.
Редитељ: Петар Теслић
Костими: Љиљана Жегарац
Музика: Зоран Христић
Глумци: Слободан Ђурић, Миливоје Даскаловић, Ева Рас, Драган Зарић и Милорад Стевановић

Војин Матић: *Нећеш јести батак*, 1967.
Редитељ: Петар Теслић
Сценографија: Михајло Симидријевић
Костими: Ољa Миљковић
Музика: Јелена Миленковић
Глумци: Слободан Ђурић, Миливоје Даскаловић, Вера Милошевић и Мирко Ђерић

Слободан Стојановић: *Линч*, 1967.
Редитељ: Радомир Стевић-Рас
Сценографија: Незир Чомбић
Костими: Зоја Прковић
Музика: Јелена Миленковић
Глумци: Миливоје Даскаловић, Мирко Ђерић, Слободан Ђурић и Ева Рас

Миливоје Мајсторовић: *Садизам на ливади Глишића*, 1967.
Редитељ: Лепи Радомир

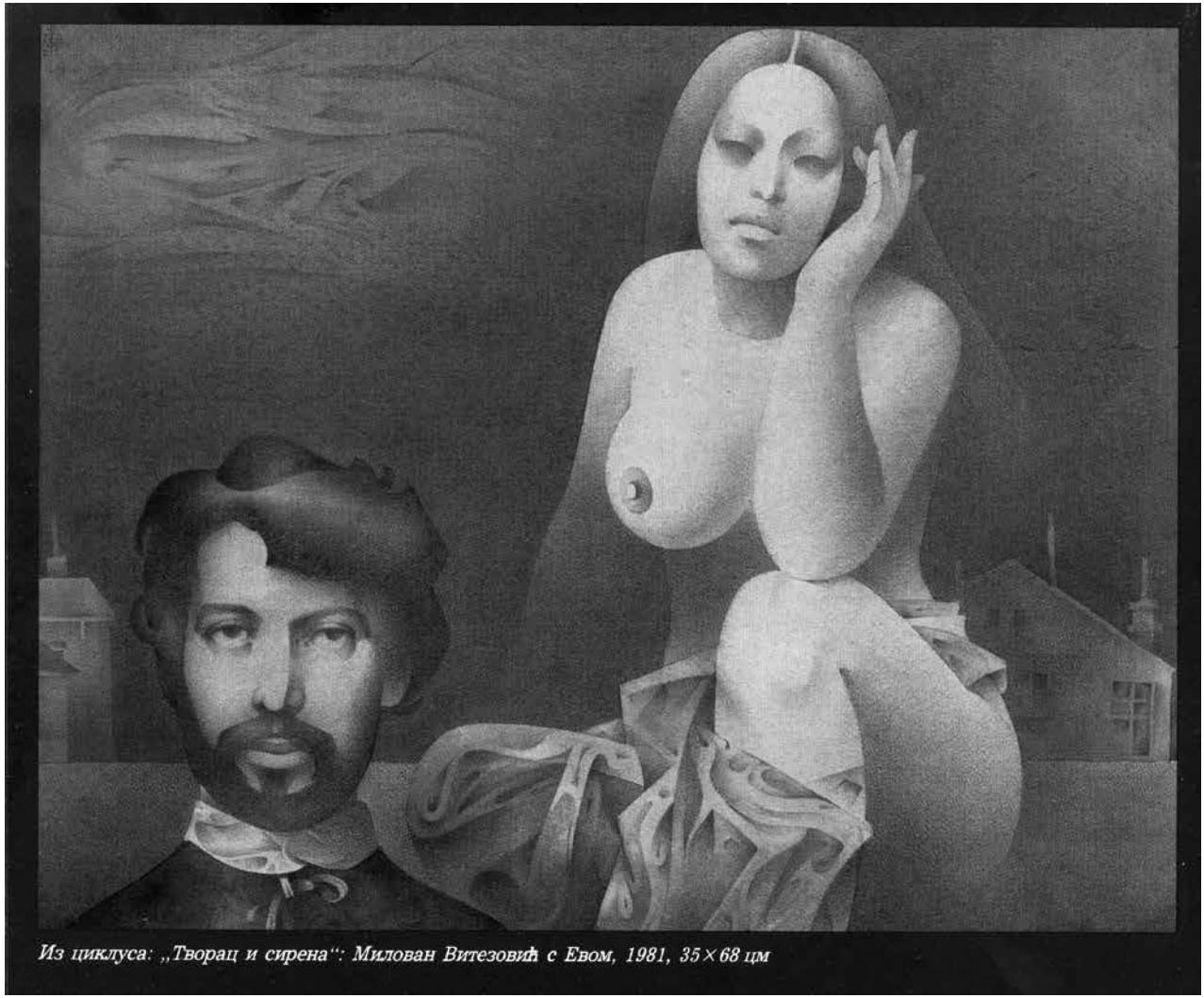
Миливоје Мајсторовић: *Кад вам све прекипи*, 1968.
Редитељ: Благота Ераковић

Петер Хандке: *Псовање публике*, 1968.
Редитељ: Петар Теслић
Глумци: Зоран Бендерић, Ева Рас, Мирко Ђерић, Ема Јуричев, Иван Бекјарев и Јелица Милосављевић.

КОРИШЋЕНИ ИЗВОРИ

Алтернативно позориште у Југославији, Документациони досије, Стеријино позорје, Нови Сад 1982
Анита Панић: *Краљ*, Службени гласник, Београд 2013
Дом омладине Београда 1964/1994, Монографија, ДОБ, Београд 1994
Дуња Клеменц Лазић: *Дипломски рад*, ФДУ, Београд 1977
Ђ. Стојичић, М. Марковић, П. Симић: *Време једне младости*, Службени гласник, Београд 2010
Ђоко Стојичић: *Академско културно-уметничко друштво „Бранко Крсмановић"*, Универзитет у Београду 1988
Ева Рас: *Сребрна постеља*, Мрљеш, Београд 2002
Летопис 1963-1964, Уредник Слободан Ракетић, Савез студената Универзитета у Београду 1964
Миле Недељковић: *Завеса пада*, Књижевни клуб „Нови Београд", Београд 1968
Милош Јевтић: *Трајања* – тридесет фестивала аматерских позоришта Србије, Кула 1986
Мирко Тодоровић Ера: *Моје академско*, Алтра Софија, Београд 2003
Петар Краљ, Каталог, приредила Александра Милошевић, Музеј позоришне уметности, Београд 2016
Радомир Стевић Рас 1931/1982/1987, Монографија, Народни музеј Београд, 1987
Слободан Селенић: *Антологија савремене српске драм*е, Српска књижевна задруга, Београд 1977
СКУД „Жикица Јовановић Шпанац" 1954 - 1964, Монографија, Београд 1964
Владимир Стаменковић: *Позориште у драматизованом друштву*, Просвета, Београд 1987
1968 четрдесет година после, Зборник радова, Институт за новију историју Србије, Београд 2008

Новине
Вечерње новости, Београд, 2003
Вјесник, Загреб, 1965
Књижевне новине, Београд, 1965
Младост, Београд, 1962
Недељне новости, Београд, 1971
НИН, Београд, 1963, 1965, 2001
Новости, Београд, 2011, 2014
Политика, Београд, 1962, 1965, 2012
Прессинг, Београд, 1998
Студент, Београд, 1961-1967
Студентски лист, Загреб, 1963
Сусрет, Београд, 1965



Из циклуса: „Творац и сирена": Милован Витезовић с Евом, 1981, 35×68 цм

Александра Милошевић

ПЕТАР КРАЉ - УЛОГЕ У ПОЗОРИШТУ И НА РАДИЈУ

Петар Краљ - улоге у позоришту и на радију

аутор изложбе и каталога:
Александра Милошевић, виши кустос

изложба Музеја позоришне уметности Србије,
децембар 2016-
-март 2017.



„Реч ‚краљ' се само у једном случају пише великим почетним словом: Петар Краљ."

Ове речи Игора Бојовића, драмског писца, дочекују посетиоце када отворе врата Божићеве куће на Дорћолу у којој се налази Музеј позоришне уметности Србије. У оквиру дугогодишњег циклуса посвећеног добитницима Добричиног прстена, у Музеју је пред крај календарске 2016. године отворена изложба о глумцу Петру Краљу (1941-2011) која нас води кроз његову позоришну каријеру – од почетака у детињству до последње професионалне улоге 2011.[1]

Петар Краљ, као миљеник судбине и будуће публике, рођен је 4. априла 1941. у Загребу у породици интелектуалаца, оца Ђорђа, професора историје и мајке Станиславе, професора географије. Једанаестогодишњи Краљ се из школских драмских секција упустио у глумачке воде на сцени Сремског народног позоришта, као Тоза Чварак у драмском тексту Светолика Ранковића *Сеоска учитељица* (1952) са сигурношћу корачајући даље уметничким путем.

Његов глумачки таленат је био надахнуће Радомиру Стевићу Расу за оснивање Задужбине РАС, а по речима Матије Бећковића, Петар Краљ је представљао „стену на којој је зидана и ова црква. А та стена је овај Петар постао не милошћу имена него природом свога дара. Он беше од оних младих уметника који се не траже него одмах проговоре својим гласом. Тај глас је одмах зазвонио као орган ма-

[1] На отварању изложбе у Музеју позоришне уметности Србије 26. децембра 2016. говорили су Предраг Бајчетић, редитељ, и Милан Цаци Михаиловић, глумац.

терњег језика."

Само изузетни глумци, искључиво талентом свога гласа могу да нас воде кроз различите приче, увлаче у коже јунака и њихове мисли, а наш Краљ је то учинио 247 пута у радио-драмама које су пописане у пратећем каталогу изложбе. Изван позоришта и радија, у сазвежђу његових бравура била је поезија којој се радо препуштао као мајстор новог начина казивања стихова. Такође, његови омиљени сусрети с публиком изван позоришне сале одвијали су се у фабрикама, мензама, предузећима, индустријским халама.

Речи којима је редитељ г. Предраг Бајчетић давно описао Краљеве почетничке бравуре у *Максиму Црнојевићу,* како је истакао на отварању изложбе – представљају „неку врсту сведочења шта смо предосећали сви да Петар Краљ мора да оствари. И, остварио је. Више или мање све што се могло да оствари у времену које нам је суђено. Његова слава је тиха, она слава која расте временом..."

Заиста, богатство Краљевог талента и личности саздано је у његовој разноврсној, динамичној и несебичној каријери. Критичари су га волели још од првих сценских дана: хваљен је као најмлађи Хамлет, тумачио је чак шест улога у служби *Краља Ибија*, сматрали су га господарем вечери када глуми у *Јову*, мајстором сценског ћутања у комаду *Аудијенција - Вернисаж*, најбољим чуварем највеће позоришне тајне у *Гардероберу*...

„Ја не знам шта Краљ хоће да каже кроз свог Максима, нису ми јасна психолошка оправдања, али их и не тражим. Предосећам истинитост у самој појави глумца... сведеност и заробљавању израза – његова присутност замењује сваку илузију. То је глума – невероватног! Ја у њу не верујем, али јој се дивим. То је глума назнака... То је глума која је далеко од истине и живота, постоји и опстојава само на сцени. И утолико је убедљивија, истинитија и животнија од сваке пређашње...", говорио је г. Бајчетић.

Петар Краљ је публици пружио прилог о лепоти ружног у представи *Код лепог изгледа*, дочарао духовну празнину Сизифа у *Инспекторовим сплеткама*, ушао је дубоко у инферно Стриндбергове личности у *Ноћи трибада*; био је на сцени анђео у *Марија се бори с анђелима*, виртуозни ђаво у *Страху за границу*, вајар лаке руке у *Мачки на усијаном лименом крову*, изврстан глумачко-обућарски занатлија у *Доктору Шустеру*, виртуозан у *Школи за жене*. У сценској алеји Краљевих улога су давно време *Када су цветале тикве*, бравуре у *Хамлету у Мрдуши Доњој*, краљевски филиграни у *Мадам Сан Жен*, посластице за сценски дуо у *Брачној игри*, радост заједничких представа глумачко-редитељског дуа Краљ.

Пуних четрдесет година је живео живот Толе Маноиловића, понекада се, као у *Очевима и оцима*, појављивао тек на крају комада или је имао једину али краљевски вредну сцену, попут представе „Каролина Нојбер". Писац Роналд Харвуд му је, као део публике и као писац, одао част што је играо у његова два комада *Гардеробер* и *На чијој страни*. Чак је псовка, тај фамозни српски глагол, изречен са задивљујућим умећем на посебан Краљев начин у представи *Ој, Србијо, нигде лада нема*.

Стварајући и обогаћујући преко 120 позоришних ликова Нушића, Фејдоа, Селенића, Жарија, Чехова, Молијера, Ковачевића, Олбија, Костића, Едена фон Хорвата, Прокића, Вилијамса и многих драмских писаца из истих или других епоха, толико њему сличних, различитих, млађих, старијих, жалоснијих, срећнијих – трагао је непрестано за многим позоришним и животним тајнама и одговорима до своје последње улоге у *Матици* 2011.

Од маја 2012. године Мала сцена позоришта Атељеа 212 је заслужено понела његово име. Од пре три године, плато испред зграде у којој је глумац живео у Милешевској улици 38, краси спомен-плоча с натписом „Петар Краљ – велики српски глумац", чији је аутор Драган Димитријевић, вајар. С правом поневши презиме Краљ и титулу глумачког али и човека краља, „често је ту своју круну крио да некога не би својим краљевством увредио... ненаметљив и скроман... То нису особине које могу да мењају свет. Доброта, ненаметљивост и скромност, ево доказа, могу да улепшају један сквер", беседила је Милица Краљ, његова ћерка и верна сарадница иза сцене, на откривању спомен-плоче.

Изложба у Музеју позоришне уметности Србије



обухвата сто четири (104) фотографије на платну различитих формата, као и позоришне програме, награде, фотографије и лична документа који су изложени у музејским витринама. Такође, пратећи колажни филм је настао из изабраних представа Збирке аудио и видео записа Музеја позоришне уметности Србије у трајању од четрнаест (14) минута. Како је истакао г. Милан Цаци Михаиловић, глумац, Петров пријатељ и чест партнер на сцени, изложба „крије безброј прича о човеку (...) чије име и презиме припадају пуним сјајем не само свима нама, него и овој знаменитој институцији под чијим кровом ће живети ова изложба. Остајемо задивљени пред том галеријом ликова које смо гледали, или имали среће да се срећемо с њим на београдским сценама...“

Изложбени простор Музеја је био изазов да се што креативније и разноврсније осмисли и прикаже различитост експресија, унутрашњих преживљавања и маски у Краљевој каријери. Представе су биране према важности за његов глумачки развој, виртуозностима његовог талента и успеху код публике и критике, према историјском значају, као и почетничким сценским корацима који су храбро могли да одмеравају снаге са каснијим улогама већ искусног глумца. „Петар Краљ од сада мора да живи као легенда. Треба писати о њему, треба истраживати материјале који су остављени, срећивати их и давати у јавност... да би се сачувало најефемерније од свих култура – а то је глумачка уметност. Глумци живе само кроз легенде (када престану да живе)“ – рекао је г. Бајчетић.

Изложба укратко уводи публику у прву улогу Тозе Чварка, да би потом – Петар Краљ, као матурант, млад и стамен, гледао низ поставку ка развоју своје каријере до последње представе. Изложбени круг се завршава његовим ликом, овековеченим на муралу Милана Милосављевића Дерокса на згради позоришта Атељеа 212. Основна изворишта експоната су првенствено музејски фондови (фотографије, програми, видео материјал) потом документација у сарадњи са сродним институцијама (Атеље 212, Београдско

драмско позориште, Звездара театар, Југословенско драмско позориште, Народно позориште у Београду, Народно позориште Републике Српске у Бања Луци, Радио Београд – Драмски програм, фестивал „Дани комедије", Јагодина), са професионалним фотографима (Вукица Микача, Соња Жугић, Срђа Мирковић, Благоја Борислав Пешић, Милош Кодемо, Милутин Лабудовић, Душан Ђорђевић) и са породицом Петра Краља (фотографије, награде, лични предмети).

О Петру Краљу су до сада објављене четири књиге[2], тако да је каталог изложбе осмишљен да важне датуме у његовој каријери прате одговарајући цитати и фотографије, уз пописе награда и улога у позоришту и на радију. Изложба и каталог који су остварени уз подршку Министарства културе и информисања Републике Србије, пропраћени су у дневној штампи, прилозима из културе на РТС-у, као и емисијама Радио Београда I и II.

Завршавајући надахнута и духовита сећања о заједничким представама, турнејама и дружењима, г. Милан Цаци Михаиловић се упитао:

„Зашто некога мора да нема, да бисмо му упутили лепу реч?! Да, овде вечерас недостаје он, Петар Краљ, да му кажем у лице: ‚Сјајан си! Велики си! Хвала ти! Ево, сад погледај ову дивну изложбу, можда си нешто заборавио... а сви ми ти кажемо, јасно и гласно, Браво, Петре! Браво за све улоге, за сваки стих, за уметност, за безграничну љубав у уметности! Браво, Мајсторе!'"

[2] *Петар Краљ – лауреат награде „Добричин прстен"* (приредила Огњенка Милићевић, Савез драмских уметника Србије, Београд 1999), Милосав Мирковић, *Петар Краљ – од Толе до Стриндберга* (Центар за културу, Смедерево 2001), Петар Волк, *Петар Краљ – глумац са три живота!* (Удружење филмских глумаца Србије, Београд 2007) и Анита Панић, *Краљ* (Службени гласник, Београд 2013).

Александра Милошевић

ПОЗОРИШТЕ „МАТА МИЛОШЕВИЋ“ ФДУ (2000-2002)

Позориште „Мата Милошевић“ ФДУ (2000-2002)

аутор изложбе и каталога:
Александра Милошевић, виши кустос

изложба Музеја позоришне уметности Србије,
март-јун 2017.



Усусрет седамдесетогодишњици од оснивања Академије за позоришну уметност, у Музеју позоришне уметности Србије је на Светски дан позоришта 27. марта отворена изложба ПОЗОРИШТЕ „МАТА МИЛОШЕВИЋ“ ФДУ (2000-2002).[1] Посвећена је кратком и динамичном периоду почетком XXI века, када је коначно представљен полигон уметности на Камерној сцени, као прво новобеоградско позориште.

У послератној обнови високо образовног система, оснивање Академије за позоришну уметност (1948) коначно је омогућило да се дотадашње школовање драмских уметника на Позоришном одсеку Музичке академије одвија у самосталној институцији у оквиру југословенског високошколског система, као једне од четири академије у саставу Универзитета уметности. Тако ФДУ (Факултет драмских уметности – позоришта, филма, радија и телевизије) добија и своју наменски пројектовану зграду новембра 1974. са неопходним условима за заједнички теоријски, практичан рад и истраживања студената и њихових професора.

Позориште „Мата Милошевић“ је везано за изградњу и развој Камерне сцене: према урбанистичком плану у оквиру факултетског комплекса требало је да буде изграђено велико позориште тако да је бетонска кошуљица позоришне сале у згради ФДУ-а названа Камерном сценом. Захваљујући великом труду декана професора Светозара Рапајића поменута бетонска сала је додатним финансијским средствима трансформисана у функционалну сцену и почела са радом 1988. године. Делатност Камерне сцене под руководством Позоришног студија је дуго остала искључиво у служби испитних представе студената.

„Када је професор режије Љубомир Муци Драшкић ушао у кабинет декана са колегама Радивојем Динуловићем и Светозаром Рапајићем, одмах сам знала да ће визија успети и знала сам, такође да нас чека велики посао у који су се одмах укључили продекани Дарко Бајић и Никола Маричић и професори Владимир Јевтовић и Славенко Салетовић,“ рекла је професор Љиљана Мркић Поповић на отварању изложбе.

[1] На отварању изложбе у Музеју позоришне уметности Србије говорили су професор Светозар Рапајић, професор емеритус и др Љиљана Мркић Поповић, професор.

Увод у оснивање Позоришта „Мата Милошевић“ биле су две прославе: пола века од оснивања Академије 11. децембра 1998. и пола века од првог одржаног часа фебруара 1999. године. Тада је гђа Љиљана Мркић-Поповић, декан, професор дикције и велики поборник факултетског позоришта организовала Позоришни и Филмски маратон, а као увертиру за оснивање званичног позоришта ФДУ-а премијерно су изведене две представе студената треће године Позоришне режије, *Вилењак* у режији Ане Ђорђевић и *Анастасијин жалан беше ход* у режији Јелене Богавац. Нажалост, бомбардовање Србије у пролеће те године је одложило оснивање позоришта. С јесени, уз финансијска средства Општине Нови Београд и Скупштине града, почело је неопходно опремање Камерне сцене како би се испунили техничко-безбедносни услови да она постане јавни објекат.

Важан тренутак у раду ФДУ-а је оснивање и рад Позоришта „Мата Милошевић“ као „пети степен студија – да се оно што студенти науче за четири године ту и финализује. А са друге стране, да то буде ново место за игру...“, како је говорио Љубомир Драшкић. Сценски простор Камерне сцене је после 25 година коначно постао – позориште, јер целокупан дотадашњи рад није могао да буде минимализован у статусу сцене. Требало му је још, како је рекао Драшкић, додати „лични печат. Оно што је такође битно, јесте што је овим чином напокон и Нови Београд добио своју позоришну сцену.“ На отварању музејске изложбе, професор Светозар Рапајић је предочио да је, упркос великом обиму послова и ентузијазму, ипак постојала сумња да „људи из Новог Београда нису заинтересовани да гледају позориште испред своје куће. Међутим, испоставило се да то није тачно. Те наше представе су биле скоро увек пуне људи који су живели у блоковима 28, 29 и 30, пре свега младих.“

Позориште је отворено 20. фебруара 2000. године, симпозијумом о Мати Милошевићу на којем су учествовали некадашњи студенти ФДУ-а Марија Црнобори, Мира Ступица, Огњенка Милићевић, Олга Савић и Петар Краљ, док је конферансје био Љубомир Драшкић. Током три сезоне (2000-2002), почев од фебруара до краја летњег семестра, уметнички руководилац професионалних уметничких пројеката је био професор Љубомир Драшкић, а за студентске слободне пројекате изван педагошког процеса професор Светозар Рапајић. Дугогодишње тежње да високо оцењене представе сценски живе дуже од једног испитног извођења, преточене су коначно у позориште које је понело име великог глумца и првог предавача глуме Мате Милошевића, по чијим естетским критеријумима је моделован и репертоар – од класичне до модерне драмске књижевности.

Поновно извођење представа *Вилењак* (21, 22. фебруар) и *Анастасијин жалан беше ход* (24. фебруар) отворило је прву сезону Позоришта „Мата Милошевић“ за преко осам и по хиљада гледалаца до 26. јуна 2000. године. Већ тада се као у сваком добром театру и у њему често чуло „‚Браво, мајстори...‘ У другој сезони (21. фебруар – 21. јул 2001) на постојећи репертоар додате су четири нове представе, као и једномесечни концерти латино и фадо музике у извођењима професора др Маје Волк. У критичарским освртима дневне штампе дата је велика важност првог извођења Хебела у историји српског позоришта управо на сцени овог Позоришта у режији Марице Вулетић. Током треће сезоне (22. фебруар – 29. јун 2002) представа која је Позоришту „Мата Милошевић“ донела пуну афирмацију у професионалности јесте *Шајлок* у адаптацији и режији Љубомира Драшкића, као пример прожимања рада студената глуме и њихових професионалних колега, у оквиру личних сценских искустава и могућности.

Поставка је у складу са музејским изложбеним простором представила неколико сегмената: уводни део је посвећен оснивању и развоју Академије, почев од првих просторија у Кнез Михаиловој улици, спајање са Високом филмском школом у Ускочкој улици број 2а, фотографије са предавања и из неколико првих испитних представа; потом, полагање камена темељца нове зграде ФДУ-а на Новом Београду 4. октобра 1968. године, као и тадашњег ректора Уметничке академије Бруно Бруна са макетом четири уметничке академије и ретка фотографија зидања ентеријера. Увод у оснивање Позоришта „Мата Милошевић“ су фотографије прослава пола века од ос-



нивања Академије (децембар 1998) и пола века од првог одржаног часа (фебруар 1999), ентеријер Камерне сцене из различитих углова, као и екстеријер и ентеријер зграде ФДУ-а. Доступна документација је пружила могућност да у концепцији изложбе све представе буду подједнако заступљене на по једном паноу (*Мајко шта сам све могла да будем*, *Фуенте Овехуна*, *Нека Аљаска*, *Господин Фока*, *Американка*, *Пачје варијације* и *Електра*), с тим да су *Анастасијин жалан беше ход* и *Вилењак* као прве представе на по два паноа, као и прва професионална представа *Шајлок*, на пет паноа. Осим фотографија, могу да се виде улазнице, део репертоара, књиге ФДУ-а из музејске библиотеке, као и део новинских критика. Изложба је остварена у сарадњи са Позоришним студијом и Филмским и телевизијским архивом Факултета драмских уметности, као и Љиљаном Мркић Поповић, а по свему судећи тема има много више потенцијала у приватним архивама, што свакако изискује и већи изложбени простор.

Позориште „Мата Милошевић" је нагло угасила своја професионална светла, одласком професора др Љиљане Мркић-Поповић са позиције декана, као и огроман труд које су скупа уложили професори Светозар Рапајић, Љубомир Драшкић, др Никола Маричић, Дарко Бајић, др Владимир Јевтовић и Славенко Салетовић. Камерна сцена и даље постоји под руководством Позоришног студија у реализацији студентских испита.

Изложба Музеја позоришне уметности Србије представља рад Позоришта „Мата Милошевић" у пуном сјају свог младог живота, као део историје српског позоришта и Факултета драмских уметности. Такође, тема изложбе не треба да остане само сетно подсећање, већ да подстакне креативна размишљања и конкретна решења о поновном успостављању статуса професионалног позоришта које с поносом носи име „Мата Милошевић". Постојање, опстанак, развој,

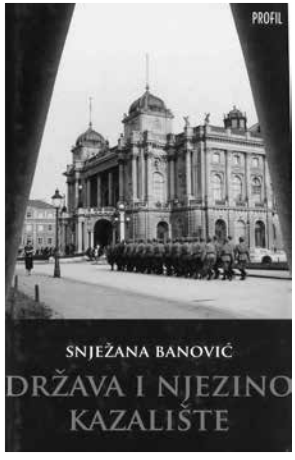
као и могуће поновно отварање Позоришта не би требало да се темеље само на интересовању и залагању појединаца, већ на освешћености озбиљне духовљене средине која је то и показала. Тај „огромни херојски подухват", по речима професора Рапајића, не изискује само новац, „већ жеље, енергију и могуће да ће се овај начин изласка у јавност и поновити".

Како је у завршној беседи пред званично отварање изложбе истакла професор Љиљана Мркић Поповић, „веома ме је обрадовала идеја да се обнови сећање на један значајан подухват. То ми даје наду да можемо учити из прошлости и још већу наду да можемо да инспиришемо будућност.

Ивана Раловић

КУЛТУРА СЕЋАЊА: ПОЗОРИШТЕ КАО ОГЛЕДАЛО ПОЛИТИКЕ

Сњежана Бановић,
Држава и њезино казалиште - Хрватско државно казалиште у Загребу 1941-1945
Профил, Загреб, 2012.



Књига *Држава и њезино казалиште,* резултат је вишегодишњег истраживања Сњежане Бановић, угледне позоришне редитељке и професорке Академије драмских уметности у Загребу. Истраживачки рад и интелектуална опсесија занемариваним и недовољно проученим раздобљем хрватске историје, првобитно су резултирали дисертацијом која прати Хрватско државно казалиште у Загребу (данашње Хрватско народно казалиште) у раздобљу од 1941-1945, која је одбрањена 2011. године на одсеку Компаративне књижевности Свеучилишта у Загребу. Намера ауторке била је да прикаже „досад недовољно истражено дјеловање средишњега казалишта Независне државе Хрватске".[1] Монографија *Држава и њезино казалиште* настала је на темељу дисертације, али ова књига више је од театролошке и културолошке студије, то је историјски вредно штиво, читава реконструкција друштвеног живота НДХ, анализа сурове историје Другог светског рата, то је и оружје против заборава и(ли) незнања и допринос све актуелнијим интердисциплинарним истраживањима културе сећања.

Ауторка је педантно сакупила и интелектуално одмерено анализирала опсежну историјску грађу, културну и политичку историографију, литературу из театрологије и драмске књижевности, позоришну критику, мемоаристику, материјале Хрватског државног архива али и бројне текстове из новина, часописа, гласила усташких организација, лексиконе, зборнике, фотографије, позоришне рачуне и оставштину глумаца, редитеља и осталог позоришног особља која дотиче то раздобље. Од оваквог обиља материјала и документације, склопљена је прича

[1] Сви цитати у тексту су из књиге Сњежане Бановић, цитати саме ауторке или цитати које она користи.

која у центар пажње ставља драматичне догађаје и органску повезаност „усташке идеокрације“ и „средишњега загребачког казалишта као њезине најрепрезентативније умјетничке институције“. Примарна оријентација текста је на туђе изворе и примењени цитати су, да се послужимо поделом Дубравке Ораић Толић, интрасемиотички, интерсемиотички и најчешће транссемиотички, односно најчешће се цитатни однос у књизи Сњежане Бановић успоставља између уметности и не-уметности у најширем смислу речи.

Монографија је подељена на седам поглавља (*Културна политика НДХ* (17-70. стр.), *Интендант Душан Жанко* (71-128. стр.), *Интендант Марко Сољачић* (129-158. стр.), *Финанцијско и погонско одржавање казалишта* (159-198. стр.), *Репрезентативне приредбе и свечаности* (199-248. стр.), *Умјетници и њихов положај у Хрватскоме државном казалишту* (249-290. стр.), *Непођудни у „чистоме хрватскоме казалишту новог духа“* (291-344. стр.)), којима претходи предговор, а на која се настављају епилог, додаци и прилози. У безмало петсто страница, стала је досад непозната, занимљива и интригантна прича о театру и култури у тоталитарном режиму и потресна прича о положају (не)подобних.

Ауторка бележи како је Хрватско државно казалиште било најрепрезентативнија уметничка институција усташког режима успостављеног априла 1941. Независна држава Хрватска настала је „након 800 година“ и након што је две деценије „силом држана“ у бившој држави. Наиме, како говоре чињенице из књиге, финансијски проблеми за хрватски театар наступили су уласком у југословенску заједницу 1918. године, а нарочито од 1921. године, јер су се све финансије водиле из Београда. ХНК у Загребу од 1. септембра 1919. године налазило се под управом београдског Министарства просвете и подложно српском „застарелом и тешко примењивом закону“ – Уредби о Народном позоришту из 1911. године „који се у Загребу није могао примијенити а да нису биле проведене тешко разумљиве мјере прекидања дугогодишње традиције“. Од формирања Бановине Хрватске августа 1939. године, ово загребачко позориште потпада под компетенцију хрватске власти односно хрватског Министарства просвјете. Усташка идеологија раздобље нетранспарентног финансирања загребачког позоришта из Београда видела је као „запостављање свих Хрвата у цијелој нашој домовини која је стењала под јармом туђина“. У таквој држави је и Позориште патило јер је „туђинска рука унијела српски дух и кидала хрватско срце“. Хрватско позориште по њима било је простор у којем су се „давале синекуре онима који су свјесно гурали хрватско казалиште у пропаст“, а једини разлог таквог програмирања позоришне уметности била је жеља Београда да затре „хрватску казалишну супериорност (…) на рачун ‘престоничког позоришта’ којему је највећа жеља била, да може само једну такву умјетничку представу доживјети, какве је наше казалиште доживљавало у низовима“. И по речима самог Павелића, двадесет година деловали су они који су „прорачунато желјели уништити хрватски народ и његов дом, а посебно онеспособити хрватско казалиште да оно буде расадник снажног културног и просвјетног рада“. Успостављање нове државе, требало је да омогући да позориште започне „живјети својим пуним животом“.

Унутар строгог усташког режима НДХ, ХДК било је носилац новог духовног и материјалног препорода хрватске културе. На свим прославама у НДХ, обавезно се одавала „почаст Поглавнику и усташком покрету опћенито па организатори редовито добивају напутке за што учинковитије одржавање манифестација *новога духа*“. У таквом духу и у ХНК пред сваку свечану представу дизале су се руке у нацистички поздрав. Тамо где се говори језиком идеологије, уметност трпи. Стога је и репертоарска политика била строго контролисана. „За усташку идеологију хрватска нација није била само повијесни феномен, већ и крвна заједница која је (унаточ знатноме броју нехрвата на том подручју) имала ексклузивна права на територију НДХ (…) па за усташе сукладно томе етнички нехрвати нису били равноправни држављани њихове државе“ и државна и културна политика таквог режима за циљ је имала прогон и депортацију „непођудних“, односно непријатеља НДХ. У „чистоме хрватском ка-

залишту новог духа", „непођудни" су били *Жидови и масони*, *Срби и остали православци*, *антифашисти, комунисти и симпатизери Комунистичке партије*. И док су масони били неподобни јер су „подржавали Београд и југословенску политику", те „нису никад припадали својом душом хрватском народу", Срби су били сметња на „националном пољу", а Јевреји су претили на државном и културном „као најорганизованија сила на свијету". Питање Јевреја требало је радикално решити „према расним и према господарским гледиштима", како је предвиђао Павелић. У таквим околностима од управника позоришта тражено је да направи списак чланова позоришта који имају имало везе са „жидовством и осталим нечистим подријетлима и то према трима обрасцима: оне с неаријским прецима, оне аријског подријетла, чији су садашњи или бивши брачни другови неаријевци и оне неаријског подријетла у садашњем или бившим браковима с неаријевцима". Расни закони служили су да озаконе терор и прогон нехрвата, али и поуставашење, да би се из њихових редова одстранили сви „непођудни". Сви чланови ХДК нехрватског порекла, али и они у браку с особама нехрватског порекла, морали су 1941. године да испуне тзв. „Изјаве о расној припадности". После изјаве, следила су отпуштања и депортације уметника, што је у случају уметника јеврејског порекла било регулисано законом. Свакако најиндикативнији случај је депортација и смрт на путу за Аушвиц Лее Дајч, загребачког чуда од детета.

За „српско питање" није постојало једноставно законско решење па су многи усташки званичници заговарали чувени Павелићев тројни образац. Забрана ћирилице 25. априла 1941., те истицање да географска близина не значи и културну, били су само почетни импулс за тврди, националистички и противсрпски став који ће обележити читаво четворогодишње деловање усташке врхушке. Као и Јевреји, Срби су у НДХ имали забрану кретања. За разлику од њих, нису носили знак, али су често били отпуштани с посла. Прва службена одлука новог управника Душана Жанка била је скидање са репертоара ХНК-а „друштвене трагикомедије" *Растанак на мосту,* српских драматичара Раше Плаовића и Милана Ђоковића, која је само два месеца раније доживела изузетан успех и код публике и код критике. Неколико дана касније, у позоришту је организован састанак ансамбла на који „позваше све припаднике православне вере да се скупе". Православци из позоришта ухапшени су 27. и 28. априла 1941. „по налогу усташког редарства и његова злогласног *савјетника* Ивана Бритвића те одведени у затвор у Петрињској улици. Тамо су фотографирани и испуњени су им картони с основним подацима о становању, раду и тјелесним карактеристикама. Били су то глумци Александар Бинички, Дејан Дубајић, Бела Крлежа, Стеван Вујатовић и Милан Вујновић. Уз глумце су ухићени и први редатељи у Казалишту Бранко Гавела и Тито Строци, Хрват који је ради женидбе с руском балерином Ирином Александровном прешао на православље *јер католичка црква не признаје развод брака*, па се *бацио у наручје византијским расколницима и својој новој дулчинеји*." Такође, „међу ухићенима били су и чланови Опере Ђорђе Ваић, диригент, Пајо Грба, солист-баритон, челист Павао Стојковић (иако је на једном попису означен као *поштени Србин*), чланица оперног збора Стана Сумић, али и шаптачи Перо Радмановић и Јоцо Оробовић. Од техничког особља ухићени су прочелник мушке гардеробе Андрија Шукић, ватрогасац Душан Беч те Илија Сушић, *позорнички надзорник* и декоратер". Сви су враћени кућама, неки одмах, а неки после недељу дана. До лета, сви Срби који су желели да остану у позоришту, прешли су у католичанство. Они који нису, морали су отићи. Зато је, пише Сњежана Бановић велико изненађење представљало гостовање Љубише Јовановића, бившег и омиљеног глумца ХНК-а, али и левичара, који је годину пре тога из ХНК-а отишао у Београд. То је било могуће из два разлога: први је тај што је он пре рата био велика загребачка звезда, па је публика похрлила на представу *Браћа Карамазови* и приредила му праве овације. Други је разлог тај што усташке власти ипак нису имале такав анимозитет према Србима из Србије као према Србима из Хрватске, наводи ауторка.

Анализирајући попис чланова позоришта из маја 1945. године на коме се налазило 456 чланова без помоћног особља и где су поједина имена прекриже-

на црвеном оловком, а уз нека и дописано: *отишао с усташама*. Таквих је, пише ауторка, само осам, из чега извлачи закључак да, будући да је то мали број за тако велики колектив, „Казалиште никада није било усташка утврда".

Судбине истакнутих појединаца и анализа међуљудских односа, те догађаји који показују и доказују органску повезаност усташке идеологије и овог театра, тек су део материјала који књига Сњежане Бановић доноси. Иако је ауторка ствари поставила тако да живо и критички чињенице говоре, и себе ставила у позицију тумача цитата из обимне архивске грађе периода НДХ, књига је од објављивања 2012. до данас изазвала бројне критике, реаговања и негодовања у Хрватској. У приказу објављеном у *Часопису за суврeмену повијест* (бр. 3, Хрватски институт за повијест, Загреб, 2013) као највећи допринос истиче се да је „веома корисна у дијеловима у којима говори о репертоару Хрватскога државног казалишта", а већи део текста прати недостатке у интерпретацији података које изналази аутор приказа Петар Мацут. Наше је пак мишљење (иако свесни да се раздобље Другог светског рата често означава као дисконтинуитет или цезура у развоју и животу позоришта и културе уопште) да се до таквих података, од свих у књизи представљених, најлакше долази јер архиви позоришта на једном месту воде рачуна о репертоару своје куће, а да је богатство књиге у реконструкцији и анализи такве репертоарске политике, у реконструкцији и анализи мрачних догађаја у театру, у на светло дана изнетим подацима о судбинама скрајнутих, да је највиша вредност књиге у култури сећања које негује. Власти НДХ имале су утицај како на управу, организацију, финансирање, уметничку продукцију позоришта, тако и на животе запослених. И као што је ауторка књигу посветила Вељку Илићу, Војку Кавићу-Кардошу, Ради Сладићу и Ивану Штрку, ђацима глумачке школе и волонтерима Драме НДК, члановима СКОЈ-а убијеним у лето 1941., тако и ми ово читање, дајући највише простора, посвећујемо „непоћуднима у *чистоме хрватскоме казалишту новог духа*", у култури смрти. Будући да је историјски утемељена, да први пут износи податке са прашњавих страница архива, наше мишљење је да је ова књига драгоцен прилог истраживању историје НДХ, јер о многим битним моментима ове књиге историја тек треба да дâ свој суд. Иако обилује изванлитерарним цитатима и иако је структурисана као научна монографија, књига Сњежане Бановић није лишена извесне поетске дубине: током читања пред очима нам попут сцена из филма промичу слике описаних догађаја мрачног и мучног раздобља човечанства.

Мирјана Ојданић

АНАРХИСТИЧКА СУШТИНА КАРАКТЕРА КОМЕДИЈЕ

Борис Голдовски
Историја драматургије позоришта лутака
Превод
Маја Станимировић
Позориште лутака
Пинокио 2017.



"Написати заплет за лутке, проверити какав му је успех код гледалаца, а затим га проширити за рачун дијалога и монолога и дати драмској трупи, један је од путева којим су ишли драматурзи из прошлости." Голдони је такође писао за лутке, а чак је и лично правио представе, каже аутор књиге.

У преводу је дошло до мале забуне. Под „драматурзи" обично мислимо на људе који су завршили драматургију, дакле професионалце који често нису писци, него су радио, тв и књижевни уредници, драматурзи у позоришту итд. Они одлично знају како треба написати драмски комад, али не знају да га напишу.

Зато знају да га прочитају, што такође ретко ко уме. Они су, дакле, аналитичари и теоретичари, а најкориснији су у театру када редитељ нема дара за драматургију, када уметнички директор не воли да чита драме или када треба одбити писца. Ако драматург зна да напише драму и ако јесте баш прави писац, иако је завршио драматургију, не зовемо га драматургом, него драмским писцем. Исто као и редитеља који пише, попут Виде Огњеновић или лекара попут Чехова. Хрвати за писце имају фину реч „драматичари" али се ни она не може применити на нашег Душана Ковачевића, ни на Лалета Павловића, док на Б. Србљановић, С. Ковачевића и М. Новковић, може.

У XVII и XVIII веку, на који се односи цитирана реченица, драматурзи нису постојали, као ни редитељи, па се очито ради о писцима који су обављали и редитељске и драматуршке, а често и глумачке послове. Данас, кад су се ови послови изделили, а специјалности уситниле, имамо још два стручњака са истим кореном „**драма**тизатор" (онај који драматизује прозу) и „**драма**сер" (како народ зове онога ко га „масира" чини му живот драматичнијим, или фарсичним, што је чешће).

Но, преводилац, ако није из бранше, не мора да зна све ове нијансе.

Занимљива је ауторова теза да би се и антички класици Аристофан, Есхил, Еурипид и Софокло могли сматрати луткарским сценаристима, пошто су глумци играли под акустичким маскама и на котурнама, што се може схватити као да су били унутар велике лутке. На исти начин можемо разне комичне лутке попут Пулчинеле и Петрушке, који су у одређеном периоду преузели подручје *комедије*

дел'арте (која је овде одлично преведена као *„комедија импровизације*") сматрати претечама нпр. хумористичких тв серија, где се исти ликови појављују у стотинама епизода, док не постану типови.

Чак и претечом stand-up-а, где гледамо писца-извођача лично.

Мене је занимало да сазнам зашто је луткарско позориште помало на маргинама театарског живота, као да се мање вреднује. Мислила сам да је то зато што је намењено углавном деци, а деца су нашем друштву „девете пете звекетало" упркос томе што се бусамо како су важна и кукамо због пада наталитета. Чињеница је да се рад у позориштима за децу вреднује мање јер су тамо мање шансе за славу и богатство пошто њихова публика нема моћ. Да би био славан и евентуално богат, у уметности мораш пре свега имати моћну и богату публику, што деца нису. Или мецену, односно спонзора, које су театру поотимале конкретнији и старији занати, изван уметности.

Други је разлог, мислила сам, што је позориште лутака постало од пучког, вашарског театра. Велика позоришта, припадала су, а и данас поново припадају вишој, владајућој класи, тзв. елити, док пуку нису доступна. Елитна позоришта су она која држава издржава за потребе владајуће класе, у њих се одлази дотеран, да би био виђен. Пучка издржава сам пук за потребе очувања свог здравог разума, а у њих се иде опуштено, да се гледа, чује и насмеје.

У овој књизи сазнала сам један, битнији разлог. У доба процвата, то је доба оштрих цензура, луткарско позориште се бавило сатиром, иронијом, фарсом, лакрдијом, комичким жанровима, што се у сваком друштву строжије оцењује. Прво зато што исмева многе озбиљне типове као што је нпр. надмени војник, поп, патријархални отац, матори муж, паразит, шкртац, расипник, моћник, алапача, развратник, глупача итд. А друго зато што су озбиљни у већини, па су наметнули да се озбиљност сматра квалитетом, а неозбиљност маном. Ипак верујем да су бољи термини „духовит", што је врлина и „недуховит" што баш није врлина.

У Риму је 1817.г било много скривених луткарских сцена. *„Плативши незнатних 28 сантима, износ који је изазивао бојазан од лошег друштва и бува, писац је ушао у малу салу и нашао се усред ваљаних римских буржуја"* пише Стендал. Бејл пише да је гледао представу са марионетама од 30 цм где су пропорције декора биле тако савршене, да се, кад је на крају ушао жив дечак да нешто поспреми, публика тргла, као да је на сцену ушао див.

У Шпанији су се луткарством бавили Сервантес и Лорка, а Дон Жуан је био омиљена тема и постоје небројене верзије комада са злим заводником. *„Ауторска луткарска драматургија Шпаније сродна је шпанској поезији. У њој је увек напет заплет, љубавна лирика и авантуристички садржај."* Такви су и Лоркини комади које је писао са 20 година. Као и све европске луткарске сцене и Шпанци имају свог бахатог простака Кристобала који упркос свему остаје симпатичан и шармантан. Исто као Пулчинела, Петрушка и остали. Можемо претпоставити да су народу служили не само за смех и опуштање, него и као вентил потлаченој сиротињи (због чега им је праштан простаклук и бахатост).

Зачудило ме да је Белгијска луткарска драматургија извршила утицај, на руско луткарство. Метерлинк је чак сматрао да су лутке супериорније од живих глумаца (!?) што ме не чуди, с обзиром на декаденцију. Чувени руски критичар написао је духовито да *„и за декадента треба талента"*.

„Међу енглеским драматурзима XVI и XVII века јасно се издваја Бен Џонсон (1573-1637). У његовим комадима је читава енциклопедија енглеског позоришта тог времена. Овде су имена лутака, њихов репертоар и карактери, услови живота, атмосфера у којој су игране представе, изглед..."

„Енглеска позоришна култура тога времена као да је била умешена од луткарског теста. Џонсон, Марло, Шекспир, Флечер, Адисон, Свифт… и други били су повезани са уметношћу лутака"

Луткари су имали обичај да велике комаде чувених писаца скраћују, поједностављују и прилагођавају луткама. С обзиром да су они играли и по десетак представа дневно, лако је закључити да од тих комада није много остало *„али зато су узимали оно што им је требало и што је доносило новац и успех - заплет"*. Ово се, нормално, није допадало чувеним ауторима, мада су и они на сличан начин поступали

према легендама и митовима других народа.

„Француска луткарска драматургија првенствено је породична и сатирична" Процвала је када је у XVIII веку Луј XIV забранио вашарским глумцима да користе дијалоге. *„Као и обично забрана је постала изванредан стимуланс за уметност."* Сцене су постале раскошније и атрактивније, уведен је оркестар који је свирао и пре представе, и у паузама. Родоначелник оваквог театра био је инжењер сцене Сервадони. Он је касније направио своје позориште без глумаца *„Сала декора и машина, где су чудеса инжењерско - декоративне уметности представљала сав садржај представе."* Гле, Гордона пре Крега!?

Није могуће у једном кратком приказу сажети сав садржај историјске књиге, немогуће је чак побројати ни сва имена, зато ја бирам само оно што ми је најинтересантније и што ће вас можда навести да прочитате ову књигу.

Руско луткарство, упркос свом реалном постојању, будући вашарско и пучко, дуго је остало невидљиво за науку и културу. У књиге га је први увео Адам Олеаријус магистар лајпцишког универзитета, дипломата, истраживач итд. Он је обратио пажњу на луткарску представу због непристојног садржаја *„сличне срамне ствари улични свирачи јавно славе по улицама, други пак комедијанти за новац их показују простодушној омладини, чак и деци…* „Ова је забелешка значајна јер доказује постојање луткарства у Русији тога доба. То је време промене династија, многобројних буна и сукоба у коме напаћени народ отворено мрзи власт, чак и цара, каже аутор.

Не верујем да је народ западне Европе више волео своје владаре, са њиховим отровима, казаматима, вешалима, кугама, сифилисима и гиљотинама, али је био мање храбар или мање очајан за отворену мржњу.

Или је био под чвршћом чизмом?

„…важно је обратити пажњу на то што су руско народно луткарско позориште… саставни део стихије народних празника… Бунтовничка, пак анархистичка суштина карактера комедије… представља природни, саставни део самог празника јер су стихија празника и бунта исте.

… повезујући црквену и народну културу у јединствени појам руског средњег века Д. Лихачов проналази овде и обрнуту аналогију свет смеха, као антисвет званичне културе."

„… Само ћемо приметити да је комедија Петрушке сурова, агресивна, груба, извршавала духовно прочишћење." Слично као у западној Европи, само што је тамо била професионална и забележена.

У другој половини књиге аутор аналитички повезује међусобне утицаје и преплитања ритуалних и верских костимираних игара, као што су православни школски Вертепи, и лутака. Затим утицаје разних европских луткара, почев од Немачких, као првих, на руско луткарство… те поређења са украјинском, белоруском и пољском ситуацијом...

Временом ће руско луткарско позориште, настало од непристојног и агресивног народног, са јаким утицајима верског-проповедног, поучено од европског разноврсног, преко интелектуалног кога су пласирали водећи писци и песници 1916. затим, после револуције, агит-проповско-политичког, доћи до завидног нивоа Позоришта Обрасцова, *"…која је постало путоказ не само у руском него у светском позоришту лутака".*

Признајем да нисам уловила одсудни тренутак када су лутке, над чијим се приказивањем *"чак и деци"* згрозио онај учени Немац, скоро потпуно препуштене деци. Што их, по моме мишљењу, чини још важнијима!

Књига је тврдо повезана врло лепо опремљена (чак и старомодном трачицом за обележавање страна, на којој, благо нама, нема реклама, као на букмаркерима). Одлично дизајнирана (Сун Мандић) и солидно преломљена осим што се понекад усред реда и посред речи појављују скроз непотребне цртице драма-тично, нео-бично и сл-ично.

Кад прескочите Предговор, ово је занимљива књига. Зашто прескочити? Зато што је Др цитирао чак 3 пасуса из увода, који следи. Кад на само 10-ак страна 2 пута нелетите на чак 3 иста пасуса, осетите се мало разлепљено и губите вољу за читањем. Обично не читам предговоре ни поговоре, али овде се ради о научном раду, па сам мислила да сам обавезна. Читаоци немају обавезу.

Радомир Путник

ИГРАТИ СЕ, А НЕ САМО ИГРАТИ

Дејан Чавић, *Урбана глумачка модерна Атељеа 212 1956-1981* Албатрос плус, Београд, 2016.



Дејан Чавић (1934) припада генерацији позоришних стваралаца која је обележила наш театарски живот током последње четири деценије XX века; био је глумац, редитељ, преводилац, оперативни директор и вршилац дужности управника Атељеа 212. На сценама Народног и Камерног позоришта у Сарајеву и Атељеа 212 одиграо је преко стотину улога, а у радио драмама преко три стотине. Своју пуну глумачку афирмацију стекао је управо у Атељеу 212, у доба када је овај театар представљао водеће позориште у Београду.

Књига *Урбана глумачка модерна Атељеа 212* сведочи о развојном и узлазном путу овога театра, а не само – како то прескромно аутор вели – о особености глумачког израза који је настао и који је неко време био негован у овоме позоришту. Извесно је да је акценат Чавићевог истраживања на анализи глумачке уметности водећих актера Атељеа 212, али, такође је несумњиво да се, уз анализе глумачких доприноса пружа и шира слика рада самог позоришта, што у крајњој линији говори и о друштвеном и политичком контексту времена које се у књизи разматра. Дејан Чавић, одмах ваља рећи, није писао историју Атељеа 212 нити му је то била намера; Чавић је писао о врхунским уметничким, дакле, глумачким и редитељским, речју стваралачким дометима овога ансамбла.

Књига Дејана Чавића састављена је од осам поглавља. Наслови поглавља су: *Зоран вс Бата*, *Урбана глумачка модерна Атељеа 212*, *Предводници глумачке модерне Атељеа 212*, *Генеза модерне*, *Револуционарни глумци у српском позоришту XX века*, *Покретачи унутар куће*, *Англосаксонски упливи* и *Друга генерација глумаца Атељеа 212*. После ових поглавља следи белешка о писцу и Индекс личних имена.

У изузетно надахнутом огледу *Зоран вс Бата*, Дејан Чавић прави танану анализу двојице глумачких великана који су, сваки на свој начин, одредили путеве глумачког израза свог позоришта. Реч је о Зорану Радмиловићу и Данилу Стојковићу. На почетку овог огледа, аутор пише о релацијама које су успоставили Радмиловић и Стојковић. Чавић вели*: Зоран се игра на сцени, Бата игра на сцени. Бата у игри доживљава имплозије, Зоран производи глумачке експлозије. Зоран је напра-*

вио глумачку револуцију, Бата је поспешио глумачку еволуцију. Бата се на сцени чврсто држи текста. Зоран екстемпориште. После ових уводних поставки, Дејан Чавић исцрпно бележи све битне карактеристике глумачких персоналности двојице великана, при чему не запоставља ни анализу техничких детаља глумачког заната којим су обојица овладали до савршенства. У овом огледу Дејан Чавић настоји да исправи заблуду која постоји у позоришној јавности; реч је о термину „импровизација" којом се често описује глума Зорана Радмиловића. Чавић сматра да је прикладна реч за Радмиловићево умеће „екстемпорација", наводећи да се суштина екстемпорисања састоји од ненаписаних и непредвидивих глумачких упадица. Разлоге за Радмиловићево екстемпорисање Дејан Чавић налази у чињеници да се за Радмиловића рад на улози никада није завршавао премијером комада, већ много доцније, када је на бројним репризама глумац брусио улогу и довео је до оптималних могућности. Тада је осећао потребу да улози придода коментар; треба рећи да је овакав приступ Радмиловић користио само у две улоге, у лику Краља Ибија и Радована Трећег, јер је отворена структура ових комада то допуштала. У свим осталим улогама, и драмским и комичким, Зоран Радмиловић био је глумац „невероватне прецизности", како је о њему говорио редитељ Љубомир Драшкић.

Каква је то урбана глума Атељеа 212, о којој пише Дејан Чавић?

То је глума модерног сензибилитета, што ће рећи глума која је напустила фолклорни стил тумачења улога и прихватила тековине урбане средине. Заметак тог приступа посадио је Бојан Ступица формирајући први глумачки ансамбл Атељеа 212 1961. године. Ступица је у Атеље довео глумице и глумце: Татјану Бељакову, Ружицу Сокић, Милутина Бутковића, Ташка Начића, Бору Тодоровића, Дејана Чавића, Ђорђа Пуру, Николу Милића, Милана Милошевића, Стевана Петровића, Славицу Марас, Јасну Новак, Веру Миловановић, Олгу Познатов, Момчила Животића и Саву Јовановића. Веома брзо се овај ансамбл осуо, а мали број глумаца остао је и даље у ангажману. Прави развој новог начина глуме биће везан за наредни глумачки нараштај који ће дефинисати суштину атељеовске глуме: *играти се а не само играти!* Тој другој генерацији припадају Зоран Радмиловић, Властимир Ђуза Стојиљковић, Данило Стојковић, Маја Чучковић, Петар Краљ, Драган Николић, Неда Спасојевић, Јелисавета Саблић, Зоран Ратковић, Слободан Перовић, Слободан Алигрудић, али и Љиљана Крстић, Бранко Плеша, Љуба Тадић и Раде Марковић који нису били у ангажману већ су играли по позиву. Захваљујући предузимљивој управници Мири Траиловић и тројици драматурга сасвим различитих профила – Борислави Михајловићу Михизу, Јовану Ћирилову и Данилу Кишу, Атеље 212 ствара јединствен и у нашој средини најатрактивнији репертоар, приближавајући се модерном европском позоришту.

Играти се, а не само играти – била је добитна формула уметничког израза Атељеа 212 и у њу су се лако укључивали гостујући редитељи и глумци, одржавајући и утврђујући висок реноме који је овај театар стекао у тадашњој Југославији, као и изван њених граница, гостујући у Европи и Америци.

Посебно поглавље Дејан Чавић посвећује родоначелницима модерне глуме у Србији. По мишљењу нашег аутора, тројица глумаца реформисала су глумачки израз, уносећи у глуму не само техничке новине и брзе сценске реакције, већ нови начин мишљења, духовност и интелектуалну димензију каква до њихове појаве није постојала; реч је о Раши Плаовићу, Бранку Плеши и Зорану Радмиловићу. Ову тројицу уметника везују неколике заједничке особине, од којих Дејан Чавић истиче несвакидашњи дар, широко образовање, велику личну културу, умешност сједињавања тих карактеристика у глуму, али аутор овде посебно подвлачи њихову способност за креирање „личног, јединствено новог начина игре и схватања позоришне уметности који се преноси, већ укорењен, прво на савременике, потом и на будуће генерације", при чему Дејан Чавић подједнако мисли и на глумце и на публику.

Рецензент, Ивана Димић, закључује да Чавићево сведочење о глумцима Атељеа 212 поседује вредност документа који ће обавезивати будуће генерације глумаца и глумачких педагога; Ивана Димић истиче

пионирски подухват Дејана Чавића који је успео да проникне у тајну уметности глуме Атељеа 212 и да прецизно дефинише њен успон који се завршио 1981. године, када је започео циклус промена у позоришту, од персоналних до програмских, чиме је закључен период успеха овога театра.

Књига Дејана Чавића *Урбана глумачка модерна Атељеа 212* представља значајан допринос савременој историји српског позоришта. Писана живописним језиком, ослоњена на бројне податке и лична сећања аутора, Чавићева књига старијег читаоца подсећа на доба богатог и разноврсног позоришног живота, а младоме пружа „инсајдерски" увид у некадашњи живот популарног позоришта.

Радомир Путник

РАЂАЊЕ ОПЕРЕ У НИШУ

Театролог и публициста Слободан Крстић аутор је неколико занимљивих и веома значајних књига из области историје позоришне уметности у Нишу и Димитровграду. Његова најновија књига посвећена је описивању вишедеценијских настојања да се у Нишу оформи опера и разлозима због којих до њеног институционалног статуса није дошло све до најновијег доба.

Истражујући историју позоришног живота града Ниша, Слободан Крстић је уочио да је театарска уметност увек уживала одређено поштовање код гледалаца, али не и материјалну помоћ код власти. Тек се оснивањем позоришта „Синђелић" 1887. године стварају услови за организовану и континуирану позоришну делатност.

Првих година рада „Синђелића" стварају се навике посећивања позоришта, а репертоар је био начињен, како је то бивало и у позориштима у Новом Саду и Београду, најчешће од драма с тематиком из националне историје, али су се на сцени појављивала и значајна дела из европске драмске књижевности. Посебно место заузимали су комади из народног живота у којима је запажено место имала музика. Првих деценија, пре почетка и у паузама представа често је наступао оркестар који је изводио композиције Даворина Јенка, Јована Урбана, Станислава Биничког, увертире и мелодије из опера које су певали глумци.

Слободан Крстић,
Опер(ет)а у Нишу
Народно позориште,
Ниш, 2015.



Прво гостовање београдске Опере у Нишу било је априла 1925. године када су приказане представе *Пољубац* Беджиха Сметане, *Риголето* Ђузепеа Вердија и *Севиљски берберин* Ђоакина Росинија. Исте године у Нишу гостује и сарајевско позориште са оперетским представама, које ће изводити у Нишу и 1926. и 1927. године. У граду је створена погодна клима за подршку музичком позоришту, пише Слободан Крстић, па је у сезони 1937/38. године створена Оперета као посебан уметнички сектор Народног позоришта. Нажалост, њен век је био кратак, трајао је само једну сезону.

После Другог светског рата Народно позориште у Нишу успешно се развија и тај период од петнаестак година представља важно поглавље у историји ове театарске куће. Године 1953. оснива се музичка грана у Народном позоришту и њен руководилац, др Илија Маринковић започиње стрпљив рад на припреми кадрова који ће учествовати у извођењу оперских представа. Вердијева *Травијата* дожи-

вела је концертно извођење 30. јуна 1954. године, да би се дело истог аутора, *Риголето*, сценски извело 7. децембра 1955. године. Најзад, две године касније и *Травијата* је доживела сценско упризорење. Њено последње приказивање било је 1960. године.

Од тада па све до 22. маја 2013. када је приказана оперета *Слепи миш* Јохана Штрауса Млађег, Ниш није имао своје оперске представе. После ове оперете, као следећа премијера приказан је *Севиљски берберин* Ђоакина Росинија 23. фебруара 2015. године.

Због чега град Ниш, иако један од највећих привредних и културних центара у Србији, деценијама није имао своју оперу? Премда је за њом постојала потреба, иако је имала захвалну публику, оперска уметност дуго година је била потискивана, а сваки покушај да се разговара о стварању сталне Опере у Нишу у зачетку је спречаван. Постојао је отпор према идеји формирања Опере, а најчешће су иницијатори отпора били руководиоци Народног позоришта у Нишу! Слободан Крстић констатује да је „отпор појединаца, али и одговарајућих институција из културног, друштвеног и јавног миљеа, тешко било сломити и позитивно преломити у главама људи, јер се на увођење оперете и опере гледало као на сувишни материјални издатак, непотребан граду и позоришту, чиме је, поред осталог, озбиљно угрожен и рад драме."

У књизи Слободана Крстића *Опер(ет)а у Нишу,* у којој се детаљно излаже историјат настанка опере у овоме граду уз велике отпоре и малициозне коментаре, можемо препознати модел мишљења и делања којим се у нашој средини дочекује свака иницијатива и иновација која не долази из политичких структура, ма какве оне биле. Другачије речено, за градске власти је субверзивна свака идеја којом се шири подручје уметничке делатности.

Слободан Крстић, као искусан приређивач театролошких публикација, педантно је истражио постојећу документацију и написао информативна поглавља у којима читаоца детаљно обавештава о свим важним збивањима везаним за музичке представе у Нишу. Посебна поглавља чине сведочења некадашњих стваралаца и учесника оперских представа, као и интервјуи са оперским уметницима који су део каријере посветили оперској уметности у Нишу.

На крају књиге, приређивач доноси избор из критика оперских представа, укључујући и најновија остварења. Документациони део представља све изведене премијере на нишкој сцени, у периоду од 1937. до 2015. године, као и преглед гостујућих оперетских, оперских и балетских представа од 1925. до 2013. године.

IN MEMORIAM

МИРЈАНА ВУКОЈЧИЋ (1947-2017)

ЛАСЛО ГЕРОЛД (1940-2016)

РАДЕ КОЈАДИНОВИЋ (1928-2016)

ДАНИЦА ДАНКА ТОМКОВИЋ (1939-2017)

РАДОСЛАВ ЛАЗИЋ (1939-2017)



МИРЈАНА ВУКОЈЧИЋ (1947-2017)

Мирјана Вукојчић – Секана често је говорила да је њена глума само њена природа коју је двоструко оживела. Стварност коју је поистоветила са нестварним. У тој природи је скривено много древних слика. У њима је све оно што припада њеном наслеђеном животу.

Поетику „древних слика" бранила је још од своје младости. И тада је, на почетку каријере, бежала од пуког подражавања реалности. После уобичајене разраде лика, уводила је на првим мизансценским пробама мале обредне радње. Оне су имале одсудну важност за величину њене улоге. У свечаним, проширеним ритмовима њена игра је симулирала приношење жртве. Мали ритуали су тако постајали круна њених улога. Прибежишта из којих је кротила и снажила своју игру.

Своју духовност градила је ретким и бираним средствима: култивисаном речју, даром да мисли срцем и телом колико и главом, и неком астралном прозирношћу коју смо откривали у њеним великим зеленим очима. Очи су јој, зависно од светла на сцени, често имале златни одсјај. (...)

Глумачко биће је трајно – сугерисала је глумица својим ритуалом. То биће је одувек у нама и у свету који нам је претходио. Ако је, на тренутак, заспало, треба само да га пробудимо. Онако како је гледалиште будила њена јуродива Људмила из *Васе Железнове*. У еротизованој сцени, у ноћи у којој се жене исповедају једна другој, у ритуалном прању ногу, са болом љубави, она полива цело тело водом, да би кроз кикот и снажан ослобађајући смех, кренула у спасење. Публика је то мајсторство награђивала снажним аплаузом. Тело које је љубав ранила никада више неће бити исто.

Њена Олга из Предићеве *Голготе* у тренутку док се одлучује на самоубиство, благим и меканим покретом ногу изува ципеле. Побожно и стрпљиво их приљубљује једну уз другу и поравнава их као дете које одлаже своје играчке пре спавања. Затвара дланове у песнице као да истискује последњу кап живота са згрченог длана. Затим отвара дланове да би дунула у њих као у празну шкољку. А онда би, за тренутак, погледала изнад себе и, онако босонога, напустила свену. Невелика растом, Вукојчићева је у том немом изласку израстала у велику, трагичну хероину. Публика је без даха гледала у њене скрајнуте ципеле и са гашењем светла награђивала је аплаузом.

Секанина Офелија је прва и једина Офелија која трудна одлази у лудило. Мекана и ломна као папрат коју расипа око себе уместо цвећа, она се у сцени „завртке" са Хорацијем, на косини велике висеће плоче, у силовитим замасима и врћењима, у снажним вртлозима тела и муњевитим избачајима, зауставља на самој ивици плоче. Ту, у наглој и потпуној обамрлости, симулира час лутку, час мртву девојку, и тако замукла и скамењена као каква претећа скулптура, приноси своју жртву Шекспиру.

Аркадина, глумица из Чеховљевог *Галеба* коју је играла као гост у Ужичком позоришту, у сцени са сином Трепљовом, мајчински моли за опроштај и разумевање њене љубави са Тригорином. Широким и

спорим замасима она повија Трепљова као бебу, привија га уз тело као да га враћа у утробу и сједињује са својом глумачком судбином и својом љубављу. (...)

А Џеси Кејс, креација у представи *Лаку ноћ, мајко*, са сјајном Олгом Спиридоновић као партнерком? Сведеним, камерним средствима на метар-два од публике, у салону Југословенског драмског позоришта, Секана отвара кутију од ципела као да отвара Пандорину кутију. У дугој, претећој паузи, са револвером који вади из кутије, саопштава да ће се убити. Једноставна, модерна, готово равна у изразу, али са таквом концентрацијом и сугестивношћу од које се публика до краја представе не може одбранити. (...)

Достојевски, Горки, Сухово-Кобилин, Ердман, Гоголь, Петрушевска: Соња Мармеладова, Марија Тимофејевна, Ана, Људмила, Олга, Мавруша, Раиса Филиповна, Ана Андрејевна, Ела Смирнова. Колико је само руских судбина оваплотила на уздарје овим великанима. Колико понижених и увређених, охолих, пубуњених, робустних, распусних, губитничких карактера. Колико малих ритуала да би одживела све те животе.

Шекспир, Молијер, Шо, Тенеси Вилијемс, Пол Зиндел, Стерија, Црњански, Аца Поповић, Милица Новковић: Корделија, Анријета, Клара, Стела, Рут, Јелица, Кумрија, Косара, Милина. Да би их открила и одбранила на сцени Секана кроз ритуал премошћује и усклађује виртуозно и страсно са далеким и давним. Када дозове своју праслику, када оствари свој први отисак, Секана нагло заћути. (...)

„Свако од нас је смртна копија људског архетипа“ – присећа се Секана Борхеса. „Цео свет, цео универзум створења, жели да се врати у тај вечни извор који је непролазан. Ми смо нешто променљиво и нешто стално. Нешто смо битно мистериозно. Шта би свако од нас без свога сећања?“

У том сећању је сачувано све што припада изворном отиску Секаниног богатог и ретког дара у српском глумишту.

(Одломци из есеја „Мали ритуали“ објављеног у књизи *Апостоли глуме*, Београд, 2009.)

Гојко Шантић



ЛАСЛО ГЕРОЛД (1940-2016)

Не могу поверовати да је умро. Био ми је пријатељ од 1957. године.

Упознао сам га у Гимназији „Моша Пијаде“ у Новом Саду, када сам дошао из Врбаса. Био је старији од мене, школски речено, два разреда. Срели смо се у библиотеци школе. Били смо страствени читаоци. Библиотеку је водио професор Геза Јухас, касније главни уредник Издавачког предузећа „Форум“. Професор Јухас се интересовао шта ученици воле да читају, али и шта смо схватили из прочитаног. И око те старе библиотеке, на чијим томовима је још писало: Библиотека Краљевске главне гимназије, створио се прави читалачки клуб, који се недељно састајао. Највише је ту полемисао Ласло Вегел, увек заинтересован да чује шта ко мисли о разним проблемима. Редовно је долазио Карољ Вичек, тада члан Аматерског кино клуба „Пинки“. Иштван Брашњо, војвођански писац, који је за живота објавио педесет књига. Роланд Фајге, који је студирао социологију и сада је пензионер у Бачкој Тополи. Са Лациком Геролдом постао сам прави пријатељ, када је свеприсутни професор географије Нандор Фабри осмислио вече кабареа од скечева најпознатијег мађарског хумористе Фриђеша Каринтија. Наговорио нас је да изведемо скеч *Час певања*. Геролд је био ученик, који је желео да научи професионално певање, а ја сам играо строгог наставника, који све своје ученике убија. Вече је изведено у Дому културе „Атила Јожеф“ у Улици Епреш, данас Улица Доже Ђерђа. Тада је књижевни кружок у Гимназији у Суботици водила позната књижевница Жужана Мирнич, она нас је позвала и ми смо, и за Суботичане, извели кабаре. Током година понекад смо забављали друштво, играјући *Час певања*. Последњи пут сам задавио Ласла Геролда на дочеку нове, 2016 године у Екуменској хуманитарној организацији у Улици Ћирила и Методија у Новом Саду, на велико задовољство присутних стараца.

Иначе, Ласло Геролд је био човек који је јако озбиљно схватао свој животни задатак. У гимназији је сањао да ће писати новеле. Када ми их је показао, ја сам га исто тако озбиљно одговарао од те намере. Постао је критичар. Писао је и критике о мојим првим новелама, свим мојим књигама и драмама. Никад нисам приговорио тим његовим критикама, јер сам знао да пише целим својим хабитусом, отворено и с добром вољом. Када је критичар човеков пријатељ, онда је боље узети на знање његово мишљење и ћутати о томе. Почео је да ради у дневном листу *Мађар со*. Волео је тај посао, волео новине, свој задатак. *Мађар со* је тада био најбољи дневни лист на мађарском језику у свету, излазио је у тиражу од четрдесет хиљада примерака, недељом и у педесет хиљада. Ласло Геролд је писао критике о новим књигама, о свим премијерама у позориштима Југославије. А када је објављен конкурс социологије, Ласло је завршио своје истраживање и анкету међу наставницима мађарског језика, који су завршили студије на Катедри за мађарски језик и књижевност у Новом Саду, како су се снашли на послу, које су проблеме имали у својим срединама. Наслов је био: *Говоре о нама*. И данас је то корисно штиво, и управо је штета што данас нико не

налази за потребно да разговара на тако разуман и свеобухватан начин са недавно дипломираним наставницима мађарског језика. Када је 1968. године Телевизија Београд основала Редакцију на мађарском језику, почео сам тамо да радим. Брзо се испоставило да нас је врло мало, па сам покушао да наговорим Геролда, да пређе у нашу редакцију. Међутим, он је заволео лист, могућности које су му дате, и *Мађар со* је напустио само због рада на Катедри за мађарски језик и књижевност 1971. године, као асистент за књижевност деветнаестог века. Верујем да је и то радио поштено и срчано, у свом стилу, али највише је писао о драмама и позоришту. Прошао је комплетан пут универзитетског професора: 1983. је постао доцент, 1988. ванредни професор, 1995. редовни професор. Био је девет година шеф своје катедре на Филозофском факултету. Докторска дисертација *Драма и позориште у Суботици у 19. веку* одбрањена је 1983. Осим на свом матичном Филозофском факултету, радио је у Сомбору на Учитељском факултету, у Београду на Факултету за хунгарологију, у Веспрему на Факултету за драмску уметност и на Академији уметности у Новом Саду. Написао је двадесетак књига и скоро све су посвећене позоришту, позоришном животу и драма. Изузетак је монографија о писцу Нандору Гиону (2009) издање Калиграма из Братиславе, и *Књижевни лексикон мађарских писаца Југославије 1918-2000*, издање Форума из Новог Сада 2001. године. Тај *Књижевни лексикон*... је, после десет година, ограничио само на писце из Србије, али обогатио са мноштвом нових података. Прошле године, пре његове смрти, објављено је ново издање под насловом *Књижевни лексикон војвођанских Мађара* (2016). Када читалац погледа све чињенице, сакупљене у тих 450 страница великог формата, може схватити колико је труда, мукотрпног рада уложено, имајући у виду чињеницу да је цео посао сам урадио, са само два студента помагача. Значајнији позоришни наслови су: *Позориште и критика* 1970, *Наш позоришни живот* 1976, *Позориште из гледалишта* 1983, *Данашња мађарска драма* 1988, *Нађена традиција* 1994, *Драмски водич о мађарским драмама у Југославији* 1998, *У промаји бивства или двадесет година Новосадског позоришта* 2004, *Стојим у великој низији, о књижевности 19 века* 2005, *Преписи или Драме из других драма* 2008, *Ретро, антологија критика* 2011. Поред свих послова, био је изузетан главни уредник часописа свог Филозофског факултета *Студије* од 1995. до 2004. године, *Хунгаролошка саопштења* од 2005. до 2008. године, као и најстаријег часописа у нас, познатог *Хид*-а од 2005. до 2008. године.

Почели смо се бавити књижевношћу када је постало могуће избавити се из провинцијалности. Такозвани социјалистички реализам је већ био далека прошлост југословенских књижевности, а ми смо, раније него писци у матичној земљи, имали шансе да будемо искрени, да сагледамо свет око нас, да пишемо модерно као други у Европи. Наравно, партијска цензура нам је задавала доста брига, али је, ипак, била подношљивија од строге и искључиве совјетске цензуре. Геролд је био један од оних, који се најсмелије борио против свих могућих забрана. Занимљиво је да је такав став задржао до краја живота. И када је имао седамдесет и пет година, он је био спреман да се бори против свих, који су били против интереса мађарске културе у Војводини. О томе се могу читати његови последњи записи на вебсајту *Вајдашаг Ма*.

Дивио сам му се како се он припремао да оде на неку премијеру, ма којег позоришта на свету, где је могао да одгледа представу. Истраживао је историју тих позоришта, репертоар од када постоји позориште, животопис свих редитеља и глумаца, шта су, како су до садашњег тренутка радили. Није се заустављао само на прочитаном тексту изведеног комада, већ га је анализирао, проучавао све о писцу. Уживао је у томе, а невероватно је памтио моменте свих одгледаних представа. Не могу да кажем да су сви актери увек били задовољни његовим критикама, јер онда, вероватно, то и не би биле критике. Али је писао увек поштено, износио је своје виђење, и није имао предрасуде ни према коме, а то је велика ствар. Читаоци његових критика могли су се ослонити на његове оцене, чак и ако су имали другачије мишљење. Баш због тог израженог поверења у његове судове, позоришни људи су морали обраћати пажњу на његово критике. Понекад се није либио да напише и грубу ис-

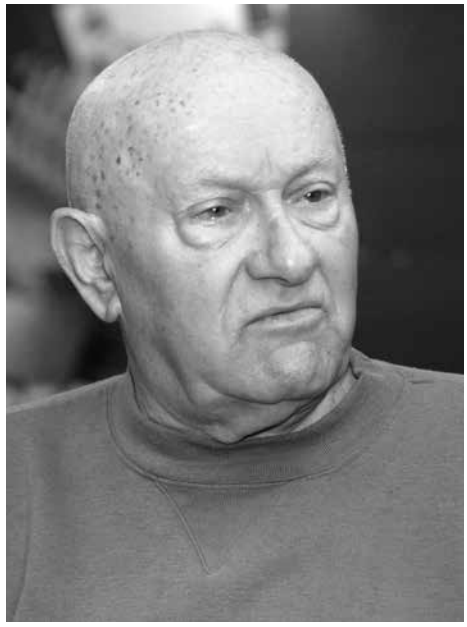
тину о лошој представи, или учинку уметника, али је то увек чинио са мером учитеља који упозорава свог ученика. Дуго смо живели као затворена мањина у одређеним политичким приликама, и он се свесрдно залагао да нико силом не оде из позоришног живота, али и против снижавања професионалних представа на аматерски ниво. Залагао се за објективност, јер позориште, док није било телевизијских снимака, није имало могућности да сачува своја извођења за будућност. И поред снимака, који се хабају и нестају, највећи је значај писаних критика, јер текстови чувају прошлост за будуће генерације. Оставио је велико животно дело о позоришном животу, које ће бити и у будућности истраживано. У почетку су се његове критике појављивале у листу *Мађар со*, али убрзо су добиле место и у недељним листовима, у часописима код нас и у Мађарској. Био је до краја живота редовни сарадник *Позоришта* (*Синхаз*) и *Вигилија* из Будимпеште, као и *Тисатај* из Сегедина. Његове критике су редовно превођене и објављиване у најстаријем позоришном листу на Балкану *Позоришту*, у издању Српског народног позоришта. Био је учесник разговора који су се организовали као *Портрети глумаца* и ту је суверено анализирао глумачку делатност у Ујвидеки синхазу и Српском народном позоришту.

Ласло Геролд је био од оних актера наше књижевности, који је све чињенице сагледавао из светске перспективе. А и догађаје у књижевности је гледао увек из перспективе целине културног и духовног живота. Знам да у његовој заоставштини има неколико припремљених књига, које треба објавити. Његове књижевне критике још нису сакупљене у књиге. Написао је више од десет обимних студија о свим извођењима драме Имре Мадача *Трагедија човека*, где год да се тај текст играо у свету. И његова запажања у променама културног живота Мађара у Војводини би вредело објавити у целини, јер би то било врло поучно штиво.

За свој плодан рад, добио је награде: Књижевна награда „Корнел Сентелеки“ (1980), Књижевна награда Хид (1990 и 2001), Награда Palladium (2004), Награда Стеријиног позорја за позоришну критику (2011).

Био је члан Друштва књижевника Војводине, Савеза књижевника Мађарске и Друштва литерата Мађарске.

Ђула Гоби Фехер



РАДЕ КОЈАДИНОВИЋ (1928-2016)

У Новом Саду 25. октобра 2016. године један од великана глумишта Српског народног позоришта – Раде Којадиновић, додирнуо је своју последњу тачку на кружници и затворио животни круг дуг осамдесет осам година. Почетна животна одредница везује се за Заовине, 26. март 1928. године.

Био је прави посвећеник позоришне сцене. У случајним сусретима у ходницима позоришта дискретан и неупадљив, обазрив, скроман, али сцени одан без остатка. Играо је, готово, до самог краја, последњу представу *Ујеж* одиграо је у Српском народном позоришту 28. децембра 2012. године.

„Треба радити до краја", његов је глумачки завет. Поводом највишег признања СНП, Медаље „Јован Ђорђевић" 1988. у интервјуу новинарки Радио Новог Сада Душици Пејовић је рекао: „Глумац не сме да се преда док је психофизички способан да ради."

Том приликом описао је своју глумачку путању која је започела у Вршцу, где је радио, како каже, волонтерски. Статирао је, играо мање улоге. Говорио је о магији која га је привукла тих година и то је трајало до педесете године када је полагао аудицију у средњој глумачкој школи у Новом Саду. Први ангажман био је 1954. у Зрењанину где је остао једну сезону и после тога дошао у Српско народно позориште. Глумац треба да воли позориште у себи – био је његов животни кредо, а не мисао Станиславског. Играо је доста малих, епизодних, средњих, али и приличан број и главних улога. Боље се осећао у мањим улогама. Сматрао је да је теже играти улоге мањег формата, јер за кратко време глумац мора да каже све о људима које игра, читаву судбину, што подразумева строгу селекцију изражајних средстава. Његова генерација научила је од значајних редитеља с којима су имали срећу да раде, управо велику прецизност.

Истакао је да му се никада није догодило да пожели неку одређену улогу, јер ако се страшно жели нека улога, по правилу, се не одигра како је намеравано. Ваљда, се од превелике жеље сагори још у процесу рада. Догађа се и обратно – да глумац има отпор према некој роли и сматра да то није за њега, а онда бриљира и направи нешто изузетно. Тако то бива у глуми.

Изузетно је волео Швејка и био је радостан што је редитељ Тибор Раковски одлучио да му ту улогу да у Хашековом *Добром војнику Швејку*. Критичари су забележили да је Швејка играо без много комичарских атрактивности којима се та улога може глумцу наметнути. Он је говорио безазлено и спонтано, као да није свестан домашаја својих речи.

Такође му је била драга улога Музелмана у *Небеском одреду*, заузимала је једно од врхунских места у његовом репертоару, јер је ту улогу играо као млад глумац, са три године стажа, а била је изузетно тешка, озбиљан глумачки задатак.

Свакој својој улози, без обзира на обим у представи посвећивао је пуну пажњу, ни једну није потцењивао и узимао олако. Имао је изузетну способност да амбицију и концентрацију са премијере сачува за далеку репризу, не допуштајући опуштеност у предста-

вама које се више понављају.

Све своје дарове откривао је постепено. Из улоге у улогу, углед талентованог, озбиљног и студиозног глумца се непрестано развијао. Био је карактерни и карактерно комичан глумац, у основи реалистичан, али способан да се интелигентно прилагоди и захтевима које глумцу поставља модерна режија. Глумачко упориште није било на спољњим ефектима него на психолошком нијансирању ликова.

Као Сима Јечменица у Кесаровом комаду *Да ли је могуће, другови, да смо сви ми волови*, није му сметало да представу изводи у позоришном фоајеу, без дистанце коју даје позорница, да буде прибран, дисциплинован, да оствари експонирани лик у мноштву његових расположења која се међусобно сукобљавају и смењују.

Када је наступио у насловној улози деведесете године у дипломској представи Радослава Миленковића *Патње господина Мокинпота*, критика бележи да су: „Чаплиновски Мокинпот и париски боем Вурст који су тако прецизно изнијансирали Раде Којадиновић и Милан Шмит, прототипи су људских различитости кроз које је редитељ Р. Миленковић преточио свој доживљај и коментар могућности и личног пута на путу кроз живот. Мокинпота није градио као гротескну карикатуру, већ се у целом процесу 'истеривања патње' бранио покушајем да побегне од кловнераја у игри других, градећи реалистички препознатљив лик немоћног човека, сличан улогама какве је на десетине већ одиграо. Мокинпот, архетипски примерак 'малог' човека, у ново-дизајнираном старом свету, расуће своју стиховану патњу, тражећи тек објашњење разлога својих мука без разрешења...". Такође је истицано да је цела представа у знаку Радивоја Којадиновића и Милана Шмита.

У представи *Господа Глембајеви*, коју је режирао Егон Савин, критика истиче да „Раде Којадиновић искусно, тако присно, животно (као да игра Чехова) доноси лик превејаног рођака Фабрицијa".

У Пројекту на Камерној сцени играо је Шефа у представи *Зуби* Александра Новаковића у режији Предрага Штрпца 2004, а критика бележи да је „максимум од понуђеног им материјала извукао искусни Раде Којадиновић и двоје сјајних младих глумаца".

Као Захарије у *Тужној комедији* – по роману *Обломов* И. А. Гончарова у адаптацији и режији Егона Савина „унео је племенити патос и мало тужног хумора у овај лик". Критичари су истакли да је „најчистији бисер првог дела представе била креација Захара Радета Којадиновића..." Којадиновићева улога је одмерена, прочишћена до крајности, минуциозним средствима донесена, а тако лепршава и духовита у исти мах.

У интервјуу с Костом Савићем, у књизи *Глумцима, с љубављу*, 1980. наглашавао је да се „Позориште мора волети и према њему имати крајње професионалан однос. Ја мислим да сам себе нашао у позоришту. Лепо је то када се споје хоби и професија у једно. Понекад ми, међутим, засмета данас другачији однос према позоришту, сувише се у први план стављају филм и телевизија."

Снимио је више телевизијских драма и серија: *Бој на Косову* 1964, *Фрак из Абације* 1969, *Лепа парада* 1970, *Доручак са ђаволом* 1971, *Филип на коњу* 1973, *Стићи пре свитања* 1978, *Било па прошло* 1980, *Развод брака* 1981, *Србија на истоку* 1981, *Светозар Марковић* 1985, *Балада о Синиши и мангупу* 1981, *Највише на свету целом*, 1993.

Остварио је бројне улоге у радио-драмским емисијама Новог Сада.

За свој рад добио је више награда:

Добитник је више награда за глуму на Сусретима позоришта Војводине: за улогу Томе у *Свету*, за улогу Јечменице у *Да ли је могуће, другови, да смо сви ми волови?*, за улогу Хмелика у *Коме откуцава часовник*, за улогу Митра у *Покондиреној тикви* и за улогу Мокинпота у *Патње господина Мокинпота*; Октобарску награду града Новог Сада добио је 1972. за улогу Јечменице у *Да ли је могуће, другови, да смо сви ми волови?* и за Швејка у *Добром војнику Швејку*. За улогу Маркиза у *Повратак Казанове* добио је награду „Зоранов брк" на Данима Зорана Радмиловића у Зајечару 2007. године. Најзначајнију награду СНП, Златна медаља „Јован Ђорђевић" додељена му је 1988. године.

Када оде глумац, остају у сећању ликови које је на

позоришној сцени оживотворавао. Остали су његови:

Тома (*Свет*), Музелман (*Небески одред*), Поп Спира (*Поп Ћира и поп Спира*), Агатон (*Ожалошћена породица*), Мајор (*Породица Тот*), Швејк (*Добри војник Швејк*), Сима Јечменица (*Да ли је могуће, другови, да смо сви ми волови*), Макливи (*Пљачка*), Митар (*Покондирена тиква*), Ђоно (*Машкарате испод купља*), Радомир Лазић (*Власт*), Бањањијев изасланик, Пастор (*Пера Сегединац*), Директор, Искуство, Књижевник, Лекар (*Аутобиографија*), Др Нино Пулејо (*Човек, животиња и врлина*), Полутан (*Вучјак*), Ернест Хајнрих Ернести (*Физичари*), Очајни (*Кристифор Колумбо*), Уча (*Вечити младожења*), Буњкуришев, Ђовани Ђоле (*Три бекрије*), Пророк (*Јулије Цезар*), Врбовник (*Мајка Храброст*), Чорбаџи Јордан (*Зона Замфирова*), Фабијан (*Богојављенска ноћ*), Планше (*Три мускетара*), Наредник (*Флора господина Флоријана*), Лоби (*Посета старе даме*), Иља Афанасијевич Шамрајев (*Галеб*), Сима Поповић (*Госпођа министарка*), Јан Билек (*Парастос у белом*), Етјен (*Буба у уху*), Танасије (*Николетина*), Алексеј Кирилов (*Зли дуси*), Марковић (*Уједа*), Чарли (*Смрт трговачког путника*), Хмелик (*Коме откуцава часовник*), Спасоје Благојевић (*Покојник*), Здепасти (*Долња земља*), Вића (*Сумњиво лице*), Душа Милошев (*Светислав и Милева*), Шпијалтер (*Љубинко и Десанка*), Венгерович (*Платонов*), Црквењак (*Голубњача*), Тома (*Мера за меру*), Покојни доктор Катић (*Сабирни центар*), Амос Фјодорович Љапкин-Тјапкин (*Ревизор*), Маркиз (*Повратак Казанове*), Шабељски (*Иванов*), Захарије (*Тужна комедија*), Дундо Мароје (*Дундо Мароје*), Јован (*Уједа*)…

Весна Крчмар



ДАНИЦА ДАНКА ТОМКОВИЋ (1939-2017)

Прво сећање, 1978. Пратим дечка на турнеју. Он свира контрабас у тек основаној Омладинској филхармонији, са којом полази на велику турнеју по Француској. Старији господин разбарушене косе је диригент, Борислав Пашћан. Али ко је црнокоса госпођа која на високим штиклама трчи од једног до другог узбуђеног младог уметника и проверава да ли су им ту инструменти, пасоши, јесу ли све спаковали, поздравља се са родитељима..? „Тетка Данка", кажу ми.

Друго сећање, 1992. Долазим у Народно позориште у Београду. Имам већ деветогодишње искуство, али у малом театру. Све што знам, овде мало значи, а нико није спреман да помогне, немају воље или времена... Скоро нико. Познато лице, ни дана старије него пре две деценије. Иста снага, брзина, окретност, самоувереност, исте високе штикле. Данка! Старији колега, сарадник, саветник какав се може само пожелети. Познавала је и разумела сложене механизме овог великог театра, свако зрно прашине, сваки трачак светла и сваки дубоки мрак, салве смеха и горке сузе, дубока незадовољства и велике заносе, ситне сплетке и искрена пријатељства. Дисала је са позориштем и за њега.

У Народно позориште је ступила млада, њен школован звонки сопран јој је био препорука за ангажман у Хору. Певала је с љубављу, умећем и вољом, као што је чинила и све друго. Певала је у Хору, по потреби и соло улоге, а по нужди и оне које нико не би прихватио без припреме и у последњем моменту – да спасе представу. Јер Данка је била у пуном смислу човек позоришта. Затим је сишла са сцене и постала драматург и уметнички саветник у Опери, магистар Даница Томковић. И наставила да воли свој театар, да му помаже, да га уздиже. Била је сведок и својеврсни хроничар живота Опере и Балета, дипломата и педагог, гласноговорник и иницијатор. Смишљала је конференције за новинаре које су биле представе за себе, држала стручна и забавна предавања публици на бројним гостовањима по унутрашњости ондашње земље, старала се о слици коју носимо свету на бројним гостовањима. И тако пуних 35 година, цео радни век. Али из Позоришта никад није отишла.

Ми који смо је на овај или онај начин наследили, звали смо је „оперска енциклопедија" и позивали у помоћ кад год би затребало. Уз велики осмех, увек би рекла све што нас је занимало и додала бар неколико анегдота. Никад нисмо чули „не знам" или „немам"; опција „нећу" је била незамислива. Позоришту је оставила драгоцене свеске у које је деценијама уписивала, по сезонама: датуме играња оперских и балетских представа – по насловима, улоге и датуме наступа – по именима уметника, домаћих и гостујућих. Велика олакшица за сва проучавања. Као и исцрпна статистика за период од 1941–69. коју је (из скромности анонимно) направила за „Белу књигу о Опери". И код куће је имала читав архив, за случај да нешто не зна напамет. А углавном је знала све...

Данка се позоришту давала цела. Али није постојала само једна Данка. Она друга се, такође цела, пос-

већивала сину, сестри, потом и унуку. А трећа Данка је имала много деце. Више стотина деце, сада расуте по целом свету. Пре тачно 40 година, са Бориславом Пашћаном је покренула наизглед тешко изводив подухват – поменуту Омладинску филхармонију. „Немогуће" је још једна реч коју Данка није познавала. Пуне три деценије она је била уметнички директор, али и организатор, портпарол, педагог и друга мама генерацијама и генерацијама младих музичара који данас чине стубове свих домаћих али и драгоцене чланове оркестара у безмало сваком кутку земаљске кугле. Увек млада и радознала, нису јој биле стране ни нове технологије. Упустила се и у овладавање друштвеним мрежама, јер то је био начин да прати своје „племе Пашћановаца", како их је од милоште звала. Када је маестро отишао, оркестар је постао Филхармонија младих „Борислав Пашћан" која је наставила да окупља стално нове младе уметнике, вредне, талентоване, веселе али и, како младости и уметничком духу приличи – непослушне, необуздане, помало дивље. Данка их је прихватала и одгајала као рођене, грлила и грдила, дочекивала и испраћала, пратила и памтила. „Баш сам се растужио. Не памтим да сам тако плакао и за најрођенијима... Тетка Данка, о, Боже! Толико је целог живота давала Филхармоничарима. Пре неколико месеци сам причао са њом...", ово је део писма једног од некадашњих дечака из прве генерације Данкиних филхармоничара. Сличне поруке стизале су из целог света. Данима.

Последње сећање, 7. новембар 2016. Музеј Народног позоришта у Београду, прослава 100. броја „Позоришних новина". Долази наша Данка, драгоцени сарадник током дванаест година трајања овог листа – весела и ведра, широко насмејана, као и увек. Уместо високих штикли, сада су ту два штапа (она спортска, за нордијско ходање, на штаке не пристаје). „Пошаљи ми ове фотографије, то је последњи пут да се сликам у Народном позоришту", рекла ми је. Нисам јој веровала. Нажалост, била је у праву. Као и увек.

Тог уторка пополдне, 11. априла 2017, над Београдом је грмело као да се небо цепа. Нашу Данку није ни могло другачије да прими. Њену невероватну експлозивну енергију, снагу, упорност, одлучност, одважност, храброст, непопустљивост... Отишла је са великим праском!

Јелица Стевановић



РАДОСЛАВ ЛАЗИЋ (1939-2017)

Радослав Лазић је био страствени посвећеник позоришне уметности; целокупна његова професионална делатност која је трајала дуже од пет деценија била је усмерена ка уметности сценске игре, а састојала се од низа практичних послова и теоријских промишљања. Као редитељ практичар, остварио је више од педесет режија на сценама професионалних позоришта у Београду, Загребу, Новом Саду, Вршцу, Суботици, Нишу, Бања Луци, Вараждину, Куманову, Лесковцу, Зрењанину, Сомбору, Панчеву и Тиргу Мурешу у Румунији. Режирао је на телевизији, радију као и у луткарском позоришту.

Али, велики углед и научни ауторитет стекао је превасходно театролошким истраживањима. Централна тема којом се бавио неколико деценија била је посвећена разматрању могућности да се режија дефинише не само као уметничка већ и као научна делатност. Питањима статуса режије посветио је тридесетак књига, од којих ваља истаћи студију *Југословенска драмска режија, 1918-1991. Теорија и историја, пракса, пропедеутика* која аналитички посматра развој позоришне режије у Југославији од њеног настанка, па до последње деценије XX века. У библиографији радова Радослава Лазића срешћемо још много наслова који говоре о његовом истраживању уметности режије; ваља споменути наслове *Култура режије*, *Драмска режија*, *Трактат о режији, Феномен режија*, *Савремена драмска режија*, *Речник драмске режије*, *Уметност редитељства*, и друге који сведоче о замашности Лазићевог истраживачког подухвата.

Већ по насловима наведених књига које се баве питањима режије, може се видети да је Радослав Лазић започео, али у великој мери и завршио истраживање савремене мисли о режији, ослањајући се, у највећој мери, на искуства, праксу и теоријска промишљања најзначајнијих југословенских и, посебно, српских редитеља. У низу од преко шездесет имена, срешћемо и она најзначајнија, као што су Хуго Клајн, Мата Милошевић, Славко Јан, Јован Путник, Димитар Кјостаров, Божидар Виолић, Миле Корун, Георгиј Паро, Паоло Мађели, Боро Драшковић, Славко Јан, Коста Спаић, Дејан Мијач, али и она која најављују нови нараштај. Када се детаљно сагледа збир анкетираних редитеља, поуздано се може закључити да је Радослав Лазић сабрао теоријска промишљања скоро свих релевантних стваралаца у Југославији после Другог светског рата; недостаје сведочење само неколицине редитеља. Треба рећи да је Радослав Лазић проширио круг испитаника анкетирајући и друге позоришне ствараоце, како би што свеобухватније представио уметност режије, али и позоришта уопште. Отуда је посветио посебне књиге питањима сценографије, глуме, костимографије, луткарског позоришта, као и драматургији драма за дечје позориште. Ширина избора тема којима се Радослав Лазић бавио, показује да је овај театарски теоретичар позоришну уметност посматрао свеобухватно, као сублимацију различитих уметничких дисциплина које се, повезане и испреплетане маштом ствараоца-редитеља, исказују као аутохтоно сценско уметничко дело.

Посебан допринос Радослав Лазић пружио је бројним прилозима писаним за позоришне енциклопедије, лексиконе, речнике, али и часописе и друге стручне публикације. Велики је његов удео у раду редакције часописа *Сцена* где је започео сарадњу као секретар редакције (1978-1982), да би као уредник учествовао у креирању теоријских блокова, сарађујући са више главних и одговорних уредника, који су му с пуним поверењем поверили праћење савремене теоријске позоришне мисли у Европи. Тај дугогодишњи уреднички допринос Радослава Лазића који је непрекидно трајао од 1983. до 1994. године заслужио је више поштовања и захвалности од издавача, Стеријиног позорја, што му је било ускраћено.

Радослав Лазић био је најприљежнији приватни издавач позоришних књига; премда је сарађивао с разним издавачима и код њих објављивао студије, и сам је покренуо више едиција као самостални едитор. Објавио је преко педесет наслова, од којих су неки доживели више издања.

Део истраживања Радослав Лазић посветио је естетици филма, посебно се бавећи стваралаштвом Александра Петровића. Такође, од великог је значаја његова *Естетика ТВ режије* у којој су изложени ауторски ставови стваралаца овог новог медија; последњих година интензивно се бавио проучавањем луткарства, доприносећи повезивању луткарског позоришта у нас са водећим европским ауторима.

Нема сумње, највећи допринос Радослава Лазића нашем театру налази се у његовом педагошком раду на Академији уметности у Новом Саду, где је бројним генерацијама студената свих смерова, предавао естетику позоришне уметности, али је овај предмет код професора Радослава Лазића обједињавао више дисциплина: естетику, теоријску драматургију, антропологију, историју и феноменологију медија, не устручавајући се да студентима укаже и на она гранична подручја где се позоришна уметност додирује са другим извођачким праксама, као што су естрада, циркус, и слично.

Радослав Лазић, тих, дискретан и деликатан као човек, припадао је оној малобројној групи позоришних стваралаца којима је радно начело било да театру треба давати пун стваралачи допринос, не тражећи за свој рад признања и лаудације. Ипак, добитник је бројних награда, од којих посебно ваља истаћи награду за животно дело у области театрологије „Ловоров венац" Позоришног музеја Војводине 2015. године.

Радомир Путник

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

ШЕЗДЕСЕТЕ – КРАТКА ДЕЦЕНИЈА СТУДЕНТСКИХ ПОЗОРИШТА

Почетком шездесетих година на Београдском универзитету су деловале бројне студентске аматерске позоришне сцене – неке од давнина, неке тек годину или две, а неке су управо осниване. Њихова активност је била веома запажена, посета представа задивљујућа и оне су изазивале силно интересовање и ван Универзитета. Са том делотворношћу студентских позоришних сцена у једном периоду је коинцидирала појава агилног студентског и партијског руководства, понуда том руководству да преузме на коришћење дотадашњу салу Атељеа 212 у згради Борбе, таласи талентованих појединаца са Позоришне академије и импресивно прегалаштво предводника једне од постојећих студентских сцена...

Слободан Ракетић



www.mpus.org.rs