ТЕАТРОН

170
171

часопис за позоришну уметност

Културно наслеђе Србије



ЈУБИЛЕЈИ
Миодраг Илић

БАШТИНА
Љубиша Јоцић

БАЛЕТ
Балетски уметник
Милош Ристић

ТУМАЧЕЊА
Дејвид А. Норис
„Голубњача" Јована Радуловића

БАЛЕТСКИ УМЕТНИК МИЛОШ РИСТИЋ ЗАБОРАВЉЕНИ ПРВАК БАЛЕТА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ

Иако Милош Ристић заузима значајно место у историји српског балета, његово име мало је познато не само у нашој широј јавности већ и међу нашим театролозима. Томе је највише допринела околност да је пред улазак партизана у Београд 1944. године побегао из земље са једним бројем уметника Народног позоришта. Као и известан број других уметника који су наступали током окупације, сматран сарадником окупатора и, мада незванично, проглашен за издајника, Милош Ристић је престао да постоји не само за нашу јавност већ и за театрологе. (...)

У постојећим студијама Милош Ристић помиње се као партнер великих балерина српске балетске сцене Нине Кирсанове и Наташе Бошковић. А у књигама и радовима о историји нашег балета Ристић се налази једино као име у низу солиста Балета Народног позоришта. (...) Права слика о величини и значају овог уметника добија се тек када се сакупе подаци о његовом животу и раду који су разбацани, попут каменчића мозаика, по оновременој дневној штампи, позоришним часописима, кратким одредницама речника балета и збиркама позоришних плаката. Наравно, као први Србин првак балета Народног позоришта у Београду и први српски балетски уметник који је успешно заиграо на светској сцени, па као кореограф и педагог класичног балета, а изнад свега као изузетан уметник, Милош Ристић одавно је заслужио да сви ти „каменчићи" буду сакупљени и састављени у једну што је могуће вернију и потпунију слику о њему.

Марија Петричевић

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

170/171

ПРОЛЕЋЕ/ЛЕТО 2015

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 170/171
Година XXXIX
YU ISBN 0351 - 7500

Одговорни уредник:
Момчило Ковачевић

Главни уредник:
Радомир Путник

Уредништво:
Весна Крчмар
Мирјана Одавић

Секретар уредништва:
Оља Стојановић

Дизајн и прелом:
Милан М. Милошевић

Лектор и коректор:
Бранимир Путник

Штампа и повез:
Службени гласник
Београд
Тираж 300 примерака
Штампање завршено јуна 2015.

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



САДРЖАЈ

БАШТИНА

Љубиша Јоцић, *Адаптација драме „Парадоксална жаба или бурлеска једног топа" (за радио)* 5

Милош М. Радовић, „Парадоксална жаба" Љубише Јоцића 13

Биографија Љубише Јоцића 16

Зоран Јерковић, *Стваралац Петар Теслић* 17

ЈУБИЛЕЈИ

Миодраг Илић: 50 година драмског стваралаштва 21

Четири питања - четири одговора
Интервју са Миодрагом Илићем 22

Ратко Божовић, *Интелектуалац у деветом кругу пакла* 25

КРИТИКЕ

Ана Тасић, *Амбициозно и разноврсно јубиларно Позорје* 33

Маријана Петровић, *Много приче, мало радње* 40

Рашко В. Јовановић, *Прво извођење нове домаће опере* 44

ТУМАЧЕЊА

Дејвид А. Норис, *„Голубњача" Јована Радуловића* 47

Јелена Перић, *Две Михизове драматизације Ћосићевог „Времена смрти"* 63

ТЕАТРОЛОГИЈА

Мирјана Савић, *Нушић на краљевачкој сцени* 67
Ана Милановић, *Одређење позоришне лутке* 83

БАЛЕТСКА УМЕТНОСТ

Марија Петричевић, *Балетски уметник Милош Ристић* 89
Бранкица Кнежевић, *Још сам ту*
Разговор са балетском уметницом Љубинком Добријевић 132
Биографија Љубинке Добријевић 136

ИЗ РАДА МПУС

Ирина Стојковић Кикић, *Популаризација класичних драмских текстова из школске лектире* 137
Биљана Остојић, *180 година Српског театра Крагујевац* 151

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Зоран Т. Јовановић, *XIV коло „Драмске баштине"* 153
Надежда Мосусова, *Историја Камерне опере Мадленианум* 157
Александра Милошевић, *Стваралачка личност* 160

IN MEMORIAM

Мирјана Вукојчић, *Мирослав-Миња Дедић* 164
Миладин Шеварлић, *Драган Томић* 166
Мирјана Вукојчић, *Олга Савић* 167
Радомир Путник, *Миленко Мисаиловић* 168
Весна Крчмар, *Ксенија Мартинов Павловић* 170
Весна Крчмар, *Златица Поповић* 172
Јелица Стевановић, *Павле Минчић* 174

Љубиша Јоцић

АДАПТАЦИЈА ДРАМЕ „ПАРАДОКСАЛНА ЖАБА ИЛИ БУРЛЕСКА ЈЕДНОГ ТОПА“

(*за радио*)

ЛИЦА

Девојчица: Татјана Лукјанова
А: Раде Марковић
Б: Бранислав Јеринић
Носач А: Милутин Бутковић
Носач Б: Михајло Викторовић

(Чује се звекет гвожђа и шкрипа гвоздених точкова)
А: Тежак је као топ.
Б: И глув је као топ.
А: Добро смо се назезали са овим топом.
Б: Добро нас је прешла наша бака оставивши нам овај топ у наслеђе.
А: Шта мислиш, да му окренемо цев према граду?
Б: Најбоље да је гурнемо кроз прозор и камуфлирамо је завесама.
(Чује се како стењу – гурају топ. Шкрипи, гвожђурија тандрче.)
А: Стој, добро је.
Б: Осећам се као парадоксална жаба чији је пуноглавац четири пута већи од својих родитеља.
А: И наши родитељи су се тако осећали кад су били млади. А сада видиш како су се смањили. Некадашњи млади хероји сада су одртавели чиновници.
Б: Тако то иде.
(Чује се кикот девојчице – трчање – лупа лопте.)
Б: Ево је опет она девојчица.
А: Од ње човек нема мира.
ДЕВОЈЧИЦА: Шта радите вас двојица? Откуда вам тај топ?!
Б: Како ти то разговараш са старијима?
Д: Сав си се упљувао од доказивања. Пређимо на друго. Зашто вас двојица, вас два клипана блесавите!?
А: Како, како?!
Б: Шта, шта?!
Д: Питам зашто блесавите. Зашто ти имаш обријан леви брк, а ти десни?
А: А зашто ти са леве стране имаш лепу мини сукњицу и налокнану косу, а са десне имаш само рите, изгоретине? И још са те стране коса ти је осмуђена и лобања оштећена, као да ти је на главу пала напалм бомба. Зашто су ти са те стране рука и нога у ранама, док ти је са друге и нога и рука лепа и негована?
Д: Одговорите ви за бркове.
А: Погледај, кад саставимо нас двојица главе, у средини нема ничега, а са обе стране висе бркови. Тако постајемо једно лице, поред тога, ми смо обучени само са једне стране, свако са оне супротне, па кад се саставимо, пошто се не рачунају голе стране, ми постајемо један човек, у једним панталонама са две ногавице. Јасно?
Д: Зашто ти је стало да буде јасно. Мутно, мутно и мутно.
Б: Види, види. Она није нимало мутава.
А: Допусти да јој ја објасним. Нас двојица смо једно. Ми смо, или, наше удвојено ја је – ја, што значи: ја сам парадоксални човек, толико сам пуноглавац да нисам уопште жаба.
Б: Чекај, да јој објасним кад појашем цев топа.
(Шкрипа гвожђа.)
А: Чекај и ја да се мало проклизам на тој цеви. Да објашем ту топину.
Д: Да вам није мало много.
(Чује се ударање лопте о под.)
Б: Види ти на шта циља. Чиста порнографија.
А: Престани да лупаш том лоптом. И, опомињем те, говориш са нама двојицом као са једним, јер, видиш, ми се сваки час састављамо, образ уз образ, и ми смо један јединствени младић са брковима и две ногавице, голо и обријано се не рачуна.
(Врло дуго церекање девојчице. уз звуке појачаних удара лопте шкрипа гвожђа топа такође се појачава.)
Б: Престани, престани!
Д: Кажеш – младићи. Па ви сте два матора клипана. Колико вам је година?
А: Пошто смо једно, питај нас, управо, питај ме, колико ми је година.
Д: Па питала сам. А ако хоћете да вам говорим у једнини, онда се држите увек састављено, приљубљени образ уз образ и говорите обојица углас, сваки са пола уста.
А и **Б:** Шта, мислиш да нам је тешко? Ево, говорим састављених и из једних попола уста.
Д: Генијално, матори.
А и **Б:** Ми нисмо матори, управо, ја нисам матор. Ми смо млади.
А и **Б:** Дечји шовинизам. Ти си сигурно настрадала у сексуалној револуцији.
Д: Из твојих попола уста нејасно се врло чује. Говорите сваки за себе, а ја ћу замислити да, иако говорите појединачно, говорите заједно. Управо, иако говорите двојица, да то говори један. Јер ако говорите попола, па тако говорите цело, а говорите глупости, ништа неће бити боље него кад говорите и појединачно. А кад је нешто глупо, онда је свеједно ко говори и да ли говори у множини. Сматраћу да говори увек један и исти клипан.

А: Мислиш да нас вређаш.
Б: Боли ме дупе шта једна балавица брбља.
Д: Боли мене шта две маторе прдоње... 'Ајд ћао!
(Кикот девојчице и лупа лопте се удаљавају. Све јасније чује се шкрипање топа. Чује се потмуло коврљање граната.)
А: Ал' су тешке ове гранате, као ђулад.
Б: Ова ђулад су тешка. Тешко оном кога овакво ђуле распали из топа по глави. Боље да седнем на ову гранату. Боље да ме распали позади него по глави. Шта си запео опет да јашеш по топу!? Седи и ти на једну гранату.
А: Ако добро размислимо, ја сам хиљаду пута бесмисленији од својих родитеља, од својих прародитеља неандерталаца, пранеандерталаца пуноглавског времена, превремена. Искривљени осмех на репарираној протези.
Б: Због рађања, свако је одрицање прошлог стања везано са несигурношћу. Шта хоћу да кажем? Шта хоћеш да кажеш, шта хоћете да кажете, шта хоћемо да кажемо? Сјаши већ једном са тог топа.
А: Ја да сјашем, а ти да узјашеш. Миц. Шта извирујеш испод те гранате?
Б: Извирујем да видим хоће ли неко нешто да каже. Је ли неко рекао нешто?
А: Девојчица је отишла и није рекла ништа.
Б: Топ.
А: Топ.
Б: Хајдемо попола састављених уста ...
А и **Б:** Топ... топ, топ, топ, топ.
Б: Кад се саставимо, личимо на једног од Битлса.
А: Моја баба је била мој родитељ, мајку прескочимо, моја баба-жаба, а ја сам њен пуноглавац и зато је сада ово мој топ.
Б: Говориш као Језекија: „Ово је дан невоље и кара и руга, јер приспјеше дјеца до порођаја, а нема снаге да се роде."
А: Немој да се љутиш, говорим целим устима, а говорим и у име тебе.
Б: И ја говорим у име тебе. Дакле, и један је цео. Лепо је рекла девојчица. Homo duplex.
А: Она то није рекла. Уосталом, мој деда је био власник трговачког брода и топа на броду. А моја баба је била моја баба. А сад ми је баба оставила топ, јер је брод још прошлог века потопљен, кад је баба била још мала, а деда још жив и неожењен.
Б: Изгубио сам бабу и деду и добио топ. *(Како се реченица приближава крају, глас му се подиже, да би на крају речи топ подврснуо)*
А: Глупо, а могао сам да постанем филмски глумац да ми се указала прилика.
Б: Глупо. Они који би умели да читају људска лица – запањили би се кад би видели како неки кретен игра генија, импотенко – швалера, силеџија – племенитог.
А: Стриц ми је био коњички официр, управо ујак; управо тече ми је био пешачки официр, педер, управо деда ми је био маринski официр.
Б: Поморски, подморски, пливао је као секира.
А: Моја баба је била ајкула, морски брод; оставила ми је морско потомство, поморско, маринski топ. Маринski топ треба мазати маргарином. Што бих слатко сада опалио један метак, један добар метак из овог мог топа. Што би пуцало, што би пуцкетало, прцкало, прцало, врцало, туцало, ох... ох... ох...
Б: Што би грмело, што би тресло, што би севало, дрмало, мувало, бљувало, дувало, што би земља горела, што би небо буктало, што би настала трка, брука, цика, вика, дрека, крклјанац, пуцањац, дрпањац, пувањац, клизањац, серањац, мазањац, звиждањац, шакањац, тркањац, превртањац, кукњавац, стани-пањац. Ихи... хихихи, хохо, хаха. Шта каже језекањац ...
А: Хихи, хохо, језекањац, упишањац, смак света ... увек су били неки светови који су пропадали.
Б: Ходи, молим те, ходи овамо да погледаш кроз прозор, како свет мирно хода као да вечно на свету влада мир и ред, скупљају се по трговима да се сунчају, и тамо око водоскока као бубе око светиљке, покупили су се око млазева блиставе воде.
А: *(Иронично)* Са осећањем естетике, етике, етикетике, манипулатике, политика, како би било лепо распалити по тим бубамарама, бубашвабама, бубаљудима.
Б: Види, како врве као у мравињаку, у робној кући. Топ је као створен за те призоре. Не убијам људе, тачкице, ни животиње, тачкице, ни минерала, гасове, разумљиво ни краве ... Ја сам за одгајање и човека и његове околине, то се разуме, али бих сада баш слатко из топа опалио.
А: А штеточине, бубе, мишеви, стенице, вашке, пацове,

бубуљице, вариоле, кохове бациле, инсекте, бојнике и официре, дипломате.

Б: Не мишеве, само штеточине...

А: А ко није штеточина, питам се ја. Штеточина није онај ко је без звања и клања, без чина и без свиња.

Б: А шта још каже Језекија, Језекања.

(Смеју се углас.)

А: Ух, што бих слатко опалио из свога топа. Што бих слатко опалио по овом „глобалном селу“, по овим земљама, по мојој сабрађи, што бих опалио овај океан, који песник поздравља. Овај океан на ком је на једној страни рат, а на другој обиље, који је увек, како каже стара мудрост, једнак самоме себи. Како бих га слатко...

Б: Дај гранату, дај то ђуле, дај барут да га напунимо.

(Чује се тандркање гвожђа и коврљање ђулади.)

А: Гурни, набиј, држ, не дај.

Б: Гурај, гурај, гурај, гурање је слатко.

А: Гурај, гурај, гурај, ал не много кратко.

А и **Б:** *(Углас уз ковељање ђулади и звекет гвожђа)* Гурај, гурај...

Б: Не дирај обарач.

А: Не пуштај затварач.

Б: Не чачкај окидач.

(Чује се кикот девојчице који се приближава и лупање лопте.)

Д: Шта то радите, буразери? Шта зезате тај топ? Тај топ ништа више не може!

А: Може мој од коже!

Д: *(Уз лупање лопте)* Не блесави матори! То је зарђала топина...

Б: Ма, кад би опалио, било би шта да се слави. Само да окине и да направи кркљанац.

Д: Мислиш да не знам откуда вам топ? Видела сам кад су вам га носачи донели.

Б: Ја и не кријем откуда ми овај топ. Мој деда је био ратоборан и оставио је баби у аманет да нађе, како зна и уме, потонули дедин топ. И да га преда с колена на колено. Она је топ нашла код једног младог капетана, па иако се не зна да ли је исти као и дедин, ипак је сигурно да је сличан морао да буде по томе што су све мачке у мраку црне, а да та ствар припада мушком људском роду.

А: Шта се правдаш тој тинејџерки? То је хибридна женска. Изђикала као кукуруз храњен вештачким ђубретом.

Б: Кад сазри, спарушиће се и скврчити, постаће ништица.

Д: А твоја младост, твоје детињство ...

А и **Б:** *(Са устима попола)* Мој тата је био моћан, силан, надмен, глуп, убица, потказивач, перверзијанац, наддркњац. Ја сам био његов револуционарни сан, син, син сна, слинавац и балавац. Кличу ми као татином сину, као, праве се, сви ће од среће да кину, ја пуштам балоне. Као тата надувавам се. На ланцу водим своју празну, крезаву, шупљу патку, у свиленој прозрачној презерватив-кесици носим свилену машницу за дечју косицу као златну рибицу. Моја стрина обесила моју ношу на розе пантљику тако да јој дршка од ноше тачно дрка раздељак између набреклих сиса. Војна музика, параде, дефилеи, коктел партије. Ја растежем између зуба гуму за жвакање, пуштам ветрове, вадим жабе и сиве мишеве из џепа и гурам свим званицама за врат, на опште вриштање и одобравање. Тетке, ује, потпомажу дипломатама и менаџерима да ухвате стрину, с ношом. Шеф параде пресеца пантљику.

Д: Немојте да говорите са устима попола, шта сте се тако један уз другог стисли, говорите посебно, и онда ћу опет знати да се ради о једном једином човеку који је homo duplex ... Него, хајде један или други.

А: Настављамо... шеф параде пресеца пантљику, ношу прихватају депутати, делегати, седам на ношу, аплауз, свечани плотуни, подригујем и нервирам пролазнике. Како сам лаком, лако бих лаковано веровао, јер онда је било све лаковано. Како је леп црни лак на розе лаку тврдих девојачких сисица.

Д: Чист сексуални комплекс. Неживљеност...

А: Неразумевање између генерација у друштву, као прогресивна парализа.

(Наилазе два носача – чује се стењање – кораци, лупа)

Д: Ево велике разгледнице ваше бабе.

I и **II НОСАЧ**: Наследници, ево вашег бабца.

I Н: Каква бабица. Не знаш да ли је ово фотографија рођења или њене смрти. Лепа је као лутка.

II Н: Шећер-девојка. Шећер-баба, шећер-беба. Прислоните је овде уза зид. Увек је баба говорила: „Јесам лепа, али кад би видели фотографију..!“ Заиста, никад није била лепша него на фотографији.

I Н: Све фазе њеног живота су на једној фотографији.

У средини њена фотографија, као на сликама мадона, Христос, она као беба. Онда, она као девојка; висока, танка, хладна, шећер-девојка и, на крају, спарушена, што се много мање види, као баба и, најзад, као мртвац: сасвим бледа и мала, мајушна.
А: Парадоксална жаба била је већа као тинејџерка него као баба.
I Н: Прво смо због ових силних резбарија и позлате, а онда видимо да је то у старинском раму фотографија. Просто као жива, рекао би: сад ће да се одлепи од зида и почне стриптиз.
А: Лепша је него жива. Каква фотографија!
Д: Каква баба.
А: То је било оне године кад је бака умрла. Године смрти и убијања. Била је то игра смрти. Свако има право да се игра како хоће, а бака се играла своје смрти.
I Н: Треба добро да нас платите, да бисмо вам донели топ и бабу, добро смо коњосали.
Д: Слушајте вас двојица маторих клипана. Је ли ваша баба била као на слици уґисана? Шта се плазиш?
А: Плазим ће јер је била као мој језик, мокра и црвена и слабо одевена.
Б: Никада није била лепша.
Д: Каква камењарка ова њихова баба, како бих волела да имам овако слатку бакицу! Сигурно да лепо мирише!
I Н: На прворазредно конфекцијско гробље. Хајде да заиграмо једну носачку, па после да одемо играјући труле кобиле. Носачку за бабу и наследнике.
Д: Играјте и за мене.
II Н: Играјмо. Засвирај у топ.
(Чује се свирање као у неку цев и незграпни бат игре. Носачи певају.)
Грам, килограм, перје, слама,
миш од грама
ока тона
носи слона
труп-трап
о-рук квак
и од мрава осиона
срушиће се васиона
труп-трап
орук-квак.
Ах, да имам такву баку
Љубио бих њу у мраку
труп-трап
орук-квак.
Д: Вас двојица сте А и Б, ко је Б, а ко је А?
А: Ја сам А – део наше, моје целе личности.
Б: Б је Б-страна, ко може је Б.
Д: Хајде, вас два носача, идите донесите човеку и његовог деду.
А: Заиста, како ли се рукује овим топом. Хајде да га испрепадамо.
Б: Је ли, бабице, прво се ухвати за рукуницу.
А: За па даљиницу.
Б: За пуњеницу.
А: За пуцалицу.
Б: Зезаолицу.
I Н: Ако опали.
II Н: Град ће да обали. Зато ми хајдемо, да не одговарамо.
I Н: Хајдемо по деду.
Б: Дај рукуницу.
А: Врти даљеницу.
Б: Стегни пуцаљку.
А: Притисни врдаљку.
Б: Запали барутаљку.
А: Окини прдаљку, думдумаљку.
Д: Престаните, ја идем. Нећу ја да будем ту ако опали.
А: Побеже цурица као да је невина.
Б: Пусти је. Дај да наставимо са топом.
(Чује се звекет гвожђа и кикотање. Пуцањ. Топ је опалио, чује се далека експлозија и рушење.)
Б: Шта ће са нама да буде?
А: Нисмо одговорни, топ није наша ствар. Играли смо се.
Б: Плашим се.
А: Дрхтим.
Б: Седимо један другом у крило. Правимо се бебе. Сишимо прст. Ми смо невинашце.
А: Љубимо се. Гладимо једном руком брке, другом држимо цуцлу. Ми смо неодговорне бебе.
Б: Умирем, умирем од страха.
А: Мене више нема.
Б: Уредићу се.
А и **Б:** Упишах се. Јоооој!
(Чује се лопта и цика девојчице која долази.)

Д: Јесам ли вам рекла да се не играте. Ad mala patrata haec sunt atra theatra parata (за мрачна дела потребна је мрачна позорница).
А: Шта ћемо сад?
Д: Хвалите један другог. Similia similibus curantur, similis simili gaudet (слично се сличним лечи, сличан се весели сличном). Кад сте већ једном опалили, опалите опет. Уосталом, видела сам како она двојица носача степеницама тегле вашег деду, па баците одговорност на њега. Кажите да је то његово дело. Да сте радили по његовим мислима, а он је ауторитет.
I Н: *(Стењући)* Ево и деде.
II Н: *(Исто стењући)* Да га навалим на бабу.
А: Не, не, нека се обе фотографије виде. Биће као транспаренти.
Б: Рећи ћемо да смо све радили како су нас учили баба и деда.
Д: Види кукавице. Свако мора да одговара за своја дела. Sint ut sunt, aut non sint (нека су што јесу, или нека нису). Убијте се ако нисте у стању да признате да сте ви опалили. Хвала богу, кажите да је и вама нешто упалило.
I Н: Полупали сте, порушили, унаказили, задимили, строваливши пола вароши. Опалите још једном и биће цео град рушевина.
II Н: Онда може да дође пресецање врпце и отварање рушевине, пуштање згаришта за јавни саобраћај у погон.
I Н: Погледајте, погледајте! У робној кући је дармар, развлаче све. Осмуђени грађани скачу у канализацију да се угасе. Запаљени су, све гори. Дими се, још експлодира. Људи и ствари лете увис; делови тела и намештаја висе са дрвећа, аутомобилски точкови, колица за бебе, бебе, женске ноге. Какав колаж.
II Н: Само вода у централном водоскоку не скаче, одавно се убајатила као у заборављеном бидеу.
(Чује се опет јако лупа лопте и цика девојчице.)
Д: Ево, иду делегати, депутати, председник општине.
А и **Б:** Надрљали смо. Кмечимо као бебе, где је наша цуцла, седимо један другом у крило, ми нисмо ништа криви, јао, јао...
(Бат корака – фанфаре.)
ПРЕДСЕДНИК ГРАДА: Ко је пуцао?
А и **Б:** *(Мазно дечје уз бебске крике)* Ми смо мали, ми не знамо, ми нисмо.
ПРЕДСЕДНИК: Ко је пуцао, питам?
Д: Ова два клипана. Сасвим случајно. Лепо сам им говорила да се са топом не зезају, јер се са пиштољем, топом или нечим таквим не треба много зезати, јер ма колико стар, ипак може да опали ако се много зеза.
ПРЕДСЕДНИК: Па шта чекате? Опалите још једном да нестане и овог другог дела вароши. Погледајте, само погледајте, још пола града стоји читаво. Ја за порушену половину не могу да одговарам. Порушите све, и онда нека та два носача буду ваши генерали, девојчица нек буде симбол пораза, хтедох рећи победе, нек се зове Викторија или Глорија, а ви цар, председник, краљ, како хоћете, а ја ћу вам бити први министар.
А и **Б:** Нисам ја, чико, ништа урадио. Кмек, кмек, ми смо недужне бебе, тако нам сатова, цркнутих шрафова и пацова.
ПРЕДСЕДНИК: Пуцајте већ једном, зар не видите да се рањеници вуку по вароши и праве панику, лопови се размилели, све је тумбачке, чак су тигрови постали мачке. Ударите тачку...
А и **Б:** Нисмо криви. Топ је сам опалио. Деда је крив, а он је мртав.
ПРЕДСЕДНИК: У реду, надахнути мишљу свог великог оца, управо деде мислиоца, ви сте по угледу на њега, топ опалили. Браво.
II Н: Браво, брависимо, браво брависимо.
Д: Браво, браво, ја сам Викторија. Окренућу здраву страну дупета да сија ваше славље.
ПРЕДСЕДНИК: Али прво да пуцају. Пуцајте већ једном. Кад буде све порушено, сећи ћемо врпцу, ја ћу држати јастуче са маказама, а ви пресеците уже, хтедох рећи врпцу, и пустите рушевину у погон. Деда и баба биће дивни транспаренти, девојчица – Глорија, носачи – генерали. Дивно.
НОСАЧИ: Дивно. Тако се стварају светови. Ми нисмо само носачи-генерали, ми смо радници, пољопривредници, коњокрадице, ми смо народне масе, јер крадемо коњима тегљење.
ПРЕДСЕДНИК: У реду, у реду, даће вам се још неки ресори. Али, нека већ једном опали овај топ, нек се светковина заврши... Младићу, опали за мој рачун, хајде АБу, опали већ једном. Славе сам жељан ја, а-ха-ха. Славе

сам жељан ја, славе сам жељан ја. За моју душу, за мој генерални чин. *(Певајући)* Опали, ти си млад и луд, опали било куд, докрајчи, докрајчи, леп и млад, овај град. Опали, опали, па му га завали... Пали мој мали.
(Чује се гвожђурија, кретање топа, шкрипа, набијање и коврљање ђулади.)
Ђуле, ђуле ми дај, нек буде свему крај.
Нек блује топовска цев, јуначке ватре сев.
А и **Б:** Опали, опали.
Дај намицаљку.
Пуни острагушу, стегни намигушу.
Стисни опаљушу. Удри гузару, муни дроцару.
Цимни сисару, запали прдушу, зврнди зврндушу, звизни
Звизуши метак за уши, цимни сисару, запали прдушу.
Дрмни по зезаљци.
(Топ опали)
СВИ У ХОРУ: Браво, ура, браво, ура, бра-во, у-ра!
(Чује се још звук ломатања, рушења, јукања, цвиљења, вриштања.)
СВИ У ХОРУ: Ху-ра! Бра-во, АБ, хоћемо АБ!
Колико је жртава пало за њих. Дали смо жртве, хоћемо АБ-а. А је Б, хоћемо АБ-а, АБ-а, живео АБ.
СВИ У ХОРУ: Живео АБ, Б-е, Б-еее!
(Чује се блејање.)
Д: Ја сам Викторија. Погледајте како се они бију на тргу. Гину још увек од експлозије. Убијају се. Ено, једног како пада са спрата, обара фрижидер, аутомобили лете, он даље пада, клиза се покретним степеницама подземног пролаза, диже се степеницама робне куће, на спрату је, опет пада, вибрира, пада у говна, диже се, више се не види, ено опет је оборио фижидер, телевизор је прсао, напрсао само, још један тренутак, оде фудбалска утакмица у парампарчад.
П: Поздрављам АБ-а који је био увек на нашем челу, у првим линијама, поздрављам га смело и гледам га бело. Он је остварио велику замисао бабе и деде, бабца и дедца. Капетана заборавимо. Сви смо дали жртве у овом поразу, рекох победи. И, ево, пружам нашем АБ-у маказе са плишаног јастучета, у погон ову рушевину. Нека нас обасја дупе наше славе, наше Глорије, Викторије! Генерали, свечану паљбу.
А и **Б:** Види ти њих, како се мангупирају. Ипак, платили смо цену славе. Слушајте генерали, наређујем, издајем наредбу, слушајте сви, да нам се стално титрају топовска ђулад, да скандирате и кличете.
СВИ: Абе, бе, Абееее *(Блејање)*
(Скандирање, клицање, избацивање парола, маршеви.)
Д: Погледајте, погледајте, АБ – се смањује! Па, он је парадоксална жаба!

КРАЈ

Милош М. Радовић

„ПАРАДОКСАЛНА ЖАБА“ ЉУБИШЕ ЈОЦИЋА

Парадоксална жаба
Аутор: Љубиша Јоцић

Свега има у у игроказу *Парадоксална жаба или Бурлеска једног тона*, песника, романсијера, синеасте, есејисте и теоретичара сигнализма Љубише Јоцића. И надреализма и бурлеске и авангардне драме и сигналистичке поезије. Игроказ који је као радио-драма изведен пре много година на програму Радио Београда, пред нама је сада у форми адаптираној за сценско упризорење.

На мање од двадесетак страница бритког и духовитог дијалога у причи која је истовремено и алегоријска колико и надреалистичка, али и сигналистичка, у неколико кратких, али снажно оцртаних сценских призора, дат је свет у коме живимо. Јоцић пише шездесетих и седамдесетих година прошлог века, у неко прошло време. Какав је то био свет? Сећања су сасвим свежа, као да се догађа данас. То је биполарни свет, свет поделе на Запад и Исток, на грлато А и уснено Б, на силе рушења, уништења и разарања, али и на нову ослобођену енергију стварања. Време Вијетнамског рата, инвазије Чехословачке, Вудстока и хипи покрета, црних пантера и црвених бригада, латиноамеричких револуција, време контракултуре, сучељавања радикално десних и радикално левих идеја и покрета, време „јагода и крви“.

Свет и време у коме постоји НАДА као *spirutus movens* цивилизације и културе, свет који ишчекује НОВОГ ЧОВЕКА који само што није стигао или је већ ту, али га ми не препознајемо. Живот као УМЕТНОСТ, или, још прецизније – живети УМЕТНОСТ, јесте оно што се жели постићи и чему се тежи. Али уместо тога, бог стварања устукнуће пред богом разарања, оног који није ЈА, оног другог, супротног. Наше заставе сада се вијоре над рушевинама градова, поклици радости претварају се у јадиковке над протраћеним животом.

И кад већ мислимо да је свему дошао крај, да нема напред, и да нема сврхе враћати се назад, тад се рађа један парадокс. Парадокс који нам дочарава Љубиша Јоцић кроз наслов и кроз ткиво своје драмске игре. У жељи да успоставимо нови систем вредности, ново ***добро*** и нову ***лепоту***, трагамо за обрасцима доброг и лепог живота у прошлости и извлачимо из баштине давно заборављене предмете и артефакте културе и цивилизације. Код Љубише Јоцића то је онај топ који наша два драмска јунака, две половине једног Ја, под именима или прототипским ознакама А и Б, непрекидно котрљају сценом. Тај праисконски топ који се ту нашао као „старо сребро“ породице, као непроцењива вредност и артефакт, као баштина деде и пра-

деде, извучен је из дубине времена и предат у руке оца и сина. И гле чуда – топ ради! Пуца!

Свесно или несвесно изговарајући давно заборављене речи, поигравајући се архаичним поскочицама и пошалицама и понављајући заборављене ритуале, ми оживљавамо прошлост, претварајући *homo ludens* у *homo faber*, културни артефакт у делатно оруђе, енергију игре, радости и стварања претварамо у силу рушења, разарања и уништења.

То је тај парадокс жабе, која може да се претвори у чаробног и заносног принца, у недосањани сан и недоживљену наду девојачког срца, али и у злу коб и проклетство тамнице, одвратно тело у коме је утамничена лепота и узвишена духовност, све док се једног дана на додир лепоте не претвори у... ах, опет НАДА, могућност и парадокс!

Парадоксална жаба..., сасвим парадоксално, зар не?!

Наше заставе се увек изнова вијоре над рушевинама града, ми радосно кличемо у глас мајсторима рушитељима, а после је све опет на свом месту, као што је некада било, и тако у круг: жаба се претвара у принца и принц се претвара у жабу.

2.

Игроказ Љубише Јоцића *Парадоксална жаба или Бурлеска једног топа* изливен је из једног комада.

Два оматорела момка, под именом А и Б, котрљају зарђали топ по сцени, када их заскочи враголасти девојчурак, препун еротске вибрације, и мотивише их да невину детињасту играриjу са старим топом претворе у смислену акцију оспособљавања и примене убојитог оруђа. Поред њих, у овој бурлески играју и Носач број један и Носач број два, такозвана радна снага која доноси на светлост дана остатке прошлости, као и председник полусрушеног града, који захтева његово тотално разарање да би могао са одговорношћу да врши дужност будућег министра. У овој бурлески радујемо се нашим поразима као великим победама, пресецамо свечане врпце наше пропасти као да славимо успех, блејимо и кличемо сви као безумно стадо нашем вољеном АБ, нашем једном и јединим целом ЈА.

(последње реплике)

СВИ: Абе, бе, Абееее *(Блејање)*

(Скандирање, клицање, избацивање парола, маршеви.)

ДЕВОЈКА: Погледајте, погледајте, АБ – се смањује! Па, он је парадоксална жаба!

Крај. И то је то – нема више „или" – враћамо се увек изнова на исти почетак.

3.

Парадоксална жаба Љубише Јоцића своју вишезначност и асоцијативност вуче највећим делом из колоритног језика којим говоре њени јунаци А и Б. На пољу језика, ова драмска игра успоставља корелатив са драмским опусом нашег великог драмског писца Александра Поповића, и његовим раним драмским радовима. На посредан начин, Јоцићев текст успоставља корелацију и са авангардном драмом једног Бекета, Јонеска, али и једног Жана Жанеа због первертираности ситуације коју експлицира. Котрљање топа по сцени и његово неочекивано испаљивање неодољиво асоцира на кловна са топом у циркуској шатри, чију игру крунише испаљивање хица који изазива урнебесни катарзични смех публике, махом деце. По томе је ова драмска игра и бурлеска, како и у самом њеном наслову стоји. И не само бурлеска у маниру циркуске забаве већ и бурлеска у стилу Жаријевог *Краља Ибија*.

Текст Љубише Јоцића *Парадоксална жаба или Бурлеска једног топа*, који је у време свог настајања и радијског извођења на духовит и бениган начин критички опсервирао тадашње друштво и његове вредности као и њихову актуелну материјализацију, после протеклих неколико деценија, непредвидивим историјским ходом постаје поново актуелан. Опет се назиру обриси биполарног света, опет на светлост свакодневице излазе духови прошлости, опет се славе порази и величају рушитељи као спаситељи слободног – неслободног света. Овај текст тражи редитеља смеле имагинације који ће се с лакоћом носити са наслеђем дадаизма, надреализма, поетске драме и драме апсурда, са свим оним што овај текст носи и подразумева као своју суштину. Он је и сигналистички, данас и више него

у време свог настајања, управо због доминантне улоге коју данас имају медији и медијске иновације, софтверске апликације и разноразни гаџети у нашим животима.

4.

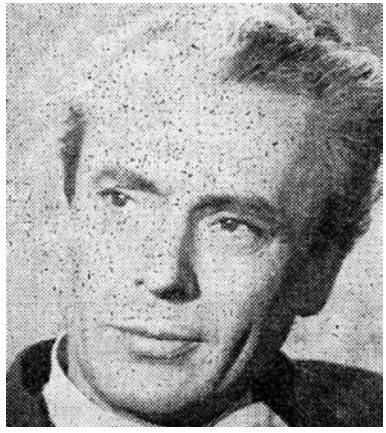
Могуће је и друго виђење текста *Парадоксална жаба или Бурлеска једног тона*, али овог пута из визуре пуноглавца. Пуноглавац се родио крупнији и важнији од жабе у коју ће се једног дана, на своју несрећу и велико изненађење, претворити. Људски идеали из младости завршиће као рушевине и развалине актуелне стварности када нас снага буде напустила, у окружју старости, јер трагично осећање живота је нешто с чим се рађамо а чега постајемо свесни тек на самом крају, када је за нови почетак сувише касно. А и тај толико жељени и прижељкивани нови почетак може настати само на тоталном и свеобухватном разарању претходног стања ствари, по угледу на Спинозин филозофски *credo*: *Omnis determinatio est negatio*, према којем креација новог почива на уништењу старог. Пуноглавац прераста у жабу која се, док расте, парадоксално смањује. И то је тај трагични парадокс живота који не расте и не развија се већ се суши и смањује у стремљењу ка свом крају.

Јоцић се у овом тексту бави и насиљем као једном од кључних тема. *Парадоксална жаба* је естетска деконструкција живота, до детаља изоштрена слика о пролазности и људским заблудама, незрелости и неодговорности, о незаситој жељи да се влада на попришту историје уништења и, надасве, о лицемерју.

Како год да се чита овај драмски текст, било са трагичним осећањем према свету и животу, било са вером у позитиван напредак људске цивилизације, дакле сасвим оптимистички, он просто вапи за сценским упризорењем. Искушење је тим веће што би данас, толике деценија након настанка, то био сусрет два стара знанца, песника у ритама двадесетог века и софистицираног гуруа *high tech* позоришта двадесет првог века. Можда би тек тада сигналистички вапај за животом у жељи да се **живи уметност** доживео своју пуну реализацију и катарзу.

Стога препоручујем свим радозналим и духовно немирним истраживачима театарских и драмских драгоцености бурлескни игроказ Љубише Јоцића *Парадоксална жаба*.

Београд, 24. мај 2015.



БИОГРАФИЈА ЉУБИШЕ ЈОЦИЋА

Рођен је на Убу 1910. у грађанској породици; као четворогодишњак остаје без оца, који је као лекар погинуо у Првом светском рату.

Са осамнаест година одлази у Париз да студира вајарство, упознаје надреалисте. Већ наредне године објављује прве стихове у часописима „Европа" и „50" у Београду, да би идуће године објавио прву књигу песама *Сан или биљка*. Следи 1934. године друга књига стихова *Љубав и слобода*.

Дефинитивно се враћа из Париза у Београд 1938. године. Бави се књижевним радом. Године 1940. објављује први роман *Поломљена кола*. За време Другог светског рата неко време илегално борави у Београду, а затим одлази у партизане. По повратку из рата објављује књигу песама *Огледало*. Бави се разноврсним уметничким пословима, пре свега књижевношћу, потом сликарством, али активан је и у филмској уметности. Године 1954. објављује љубавни роман *И с тобом сама*. Следе књиге прозе и песама, међу којима треба споменути *У земљи Арастрата*, *Драга Машин, Курир на прозору*. О неконвенционалном уметнику, надреалисти и сигналисти, експериментатору и истраживачу у разним уметничким дисциплинама, редитељка Тања Живановић снимила је документарни филм 1972. године.

Љубиша Јоцић је умро у Београду 1978.

Зоран Јерковић

СТВАРАЛАЦ ПЕТАР ТЕСЛИЋ

...Прође и месец април... прође ВЕЋ цела година !!!
Крајем овога априла, навршило се годину дана откако Петар М. Теслић није са нама...

Време неумитно пролази, дани и месеци се роје, а ми, који смо познавали Петра, познатијег по надимку Пит, питамо се: зашто њега нема? Све више и све чешће недостаје нам дружење... његова неприсутност боли... недостаје његов шарм... његова доброћудност... његова дружељубивост... доброта... другарство...

Рођен 10. априла 1933. у Бечу, преминуо 27. априла 2014. године у Београду.

Овако кратка, а суморна реченица, углавном оцртава читаве наше животе! Али, шта се све крије у животу човека између „рођен" и „преминуо"? Цео један живот! И све што човек у својем животу доживи, преживи, учини... Мудри Душан Матић је рекао: „Између два откуцаја срца, читава једна драма стоји!" Драма људског битисања, драма постојања, драма живота, а живот Петра – Пита Теслића био је частан, креативан.

Пит је рођен у Бечу. Отац Милош, син богатог српског индустријалца Петра Теслића, на студијама у Бечу, упознао је младу матуранткињу Хелену Претнер. Брзо су се венчали, и ускоро је рођен Петар, који је на крштењу добио име по деди Петру. Деда Петар је био против овог венчања, па младог ожењеног студента Милоша, Питовог оца, издржава бака Даринка. Млада породица са сином живи у Бечу до 1936. године, када се, због изненадне смрти деде Петра, враћа у Сисак, где је било седиште предузећа „Теслић". Питов отац Милош преузима руковођење фирмом. После Другог светског рата, фирма „Теслић" је национализована и постоји и данас, то је „Segestica" – Сисак.

Матерњем Петровом језику, немачком, у Сиску се „придружује" и очев језик: српскохрватски. Пит је кренуо у школу. У међувремену, у Загребу, 1936. године, рођен је и Питов брат Милош. Милош је крштен очевим именом, Петар именом свога деде.

Почиње Други светски рат и на просторима Краљевине Југославије. На дан Питовог осмог рођендана, 10. априла 1941. године, основана је Павелићева НДХ. Међу првим жртвама усташко-фашистичког режима био је Милош Теслић. *„Усташе су дошле по мог оца, извукле га из куће и убиле на ужасан начин. Стрељали су га, па распорили, а онда се сликали испред њега"*, записао је једном приликом. *„Знам ко је убио мога оца. Била су њих четворица из Галдова. Двојицу је касније пронашла ОЗНА и обесила их, а двојица су побегла. Док сам био мали, ја сам мрзео Хрвате. То је било и доста подстрекивано*

причама моје мајке и баке. А данас не мрзим. Сматрам да смо ми један народ." Усташе су се сликале поред унакаженог тела Милоша Теслића, и та фотографија постоји као једна од најмонструознијих слика усташких злочина. *„Код нас у кући тада је живео немачки командант града Сиска. Он је викао моме оцу да не излази из куће када су усташе залупале. Говорио је да ће он да спречи ту банду, како је назвао усташе, да воде мога оца. Међутим, отац је рекао да нема разлога да се крије, и изашао је. Док је овај Шваба стигао да обуче униформу, мог оца су већ били одвели, и исте ноћи стрељали. Тако да је било баш за длаку да остане жив. То је било врло чудно, филмски трагично.*" Било је то 28. априла 1941. године.

Потом усташе одводе породицу Теслић у логор Цапраг поред Сиска. *„Одвели су нас децу, нашу мајку као и баку Даринку, која је била типично аустроугарска мешавина. По оцу Српкиња (девојачко презиме Момчиловић), по мајци Мађарица, а било је ту још и немачке крви. У логору Цапраг остали смо три месеца, смештени у топовске шупе које и данас постоје. Једва смо преживели.*"

Пословни партнер Теслићевог покојног деде, немачки племић и официр, избавио их је из логора Цапраг. *„То је био неки Фон Раутенкран... неко му је јавио да су Теслићева деца у логору Цапраг. Он је дошао у логор са немачком пратњом, рекао усташама: Марш тамо, извукао нас и пребацио немачким војним возилима за Београд, где смо имали кућу на Славији. Има код мене црна рупа. Сећам се само кад смо ушли у логор, и кад смо дошли у Београд. А оца памтим на махове...*"

У ратном Београду, Пит наставља школовање у немачкој елитној школи, која је ту постојала и пре рата. И у том ратном вихору: *„Моја мајка Хелена, која је тада имала око 27 година, заљубила се у једног немачког официра и они су се узели. Када су Руси били већ пред Београдом, августа 1944, тај мамин други муж пребацио је њу, брата и мене у Немачку, у градић Бикебург код Хановера, где су живели његови родитељи. Ишли смо возом, а где год смо стали, доживели смо бомбардовање. Најпре у Бечу... на страшна бомбардовања смо наишли и у Минхену, Берлину, Хановеру... тога се добро сећам.*"

Рат је завршен, Немачка је капитулирала. Петар у Бикенбургу наставља школовање, креће у гимназију. *„Тражио сам да будем враћен у Београд, код баке. У то време, тамо су били неки наши официри. За време рата били су заробљеници, а после победе над нацистима, били су пуштени. Била је њихова велика колонија у Оснабрику код Хановера. Наговарали су ме да кренемо за Америку. Пошто-пото хтели су да ме извуку, а мог брата да оставе. Али, мој очух Курт Кале то није дозволио... Када сам завршио шест разреда гимназије, такозвану малу матуру, ја сам побегао у Хановер. Тамо сам упознао једног нашег официра, за везу, он ме је сместио у логор у Либеку, и чекао сам пут за Југославију. Била је то 1952. година. У том логору били су људи са свих страна, а стизали су и млади људи који су бежали из Југославије на Запад. Иако су ме у том логору наговарали да кренем у Америку, ја сам одлучио да одем за Београд.*"

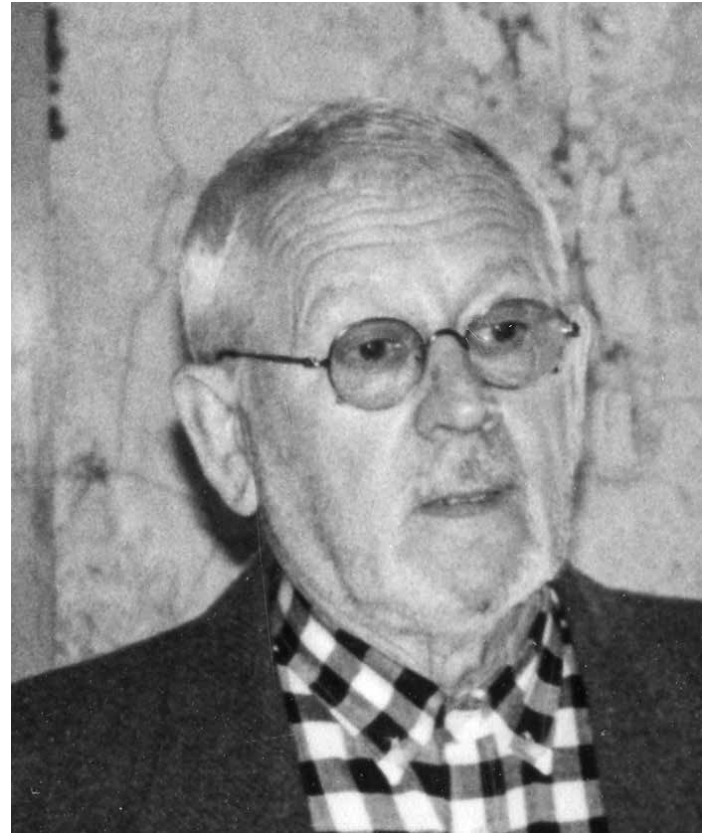
И тако је Петар, преко Берлина, возом, стигао те 1952. године у Београд, код баке Даринке, у њихову кућу на Славији, у улици Краља Милутина. *„Кућу су нам касније одузели, оставили су нам само два стана. Бака је умрла две године касније. У кући је био и стриц Милорад, брат мог оца Милоша. Он је имао две ћерке, које су умрле. Ја сам једини живи Теслић. Мој рођени брат Милош, који је остао у Немачкој, има две ћерке. Са њим сам остао у контакту до његове смрти. Мајци никада нисам могао да опростим одлазак у Немачку са тим човеком. Она има још једног сина, Клауса, са којим имам јако добре односе. Он живи у Минхену, инжењер је текстила и доста ми је помагао током кризних деведесетих година.*"

У лето те 1952. године, Теслић је отишао у Лику, у Оствицу код Госпића, родно место свога деде Петра Теслића. *„Деда је био ђак чувене Нојвинер војне академије, у Винер Нојштаду, поред Беча. Артиљерац. У чину пуковника аустроугарске војске прекомандован је у војску Краљевине СХС крајем 1918. године, одмах после примирја. Униформу је скинуо из револта што је војска учествовала у убијању хусињских рудара крајем 1920. године. Тад је одлучио да крене у бизнис, и то у Сиску, родном месту моје баке Даринке. Касније, деда је направио и фабрику алкохола у Брчком. Мој деда Петар је у Оствици био веома поштован човек. Тамо је направио велики парохијски дом, и ту је стајао његов споменик, којег су усташе срушиле. Мештани су тај споменик закопали, и поново га поставили после Другог светског рата. Међутим, споменик је потпуно уништен после овога рата. У Оствици смо имали доста рођака, али велики број њих је страдао током Другог светског рата. У селу је била велика табла*

са именима 32 Теслића погинулих у НОБ. Иначе, Теслићи су први пут поменути у аустроугарским књигама 1705. Знам да је порекло нашег презимена као и код Тесла, од алата. Причало се да је била велика свађа у племену, и да се један део одвојио од Тесла и постао Теслић. И једни и други славе Ђурђевдан." Петар је последњи пут био у Острвици са братом Милошем 2005. године.

Када је Теслић, те 1952. године дошао у Београд, најпре је морао да матурира. *„Било је јако смешно што полажем матуру на српском, који сам веома лоше говорио. Ништа нисам знао из историје, нити о НОБ."* Потом, желео је да студира хемију, међутим, студирање је у то време одређивала држава, па су тако одлучили да мора на студије германистике. *„И ја сам тако две године студирао германистику. Било је ту смешних ситуација, јер сам се врло замерио мојој професорки немачког, јер сам боље од ње знао тај језик."* Ипак је успео да се пребаци на студије хемије. *„На трећој години хемије, заљубио сам се у своју данашњу супругу Јелицу Милосављевић, која је тада била на првој години Позоришне академије. Пошто је то била велика љубав, ја сам, на ужас свог професора Лозанића, 1958. отишао на Академију и студирао режију. Са мном на класи били су Душан Макавејев, Веца Веселиновић, Сергеј Харашић, који је умро, и Боро Драшковић."*

И Пит, заједно са супругом Јелицом, глумицом, креће у своју позоришну и уметничку авантуру. Прве режије остварује у позориштима у Шибенику, у Задру, гостује у позоришту Saušpil Izerlon у Западној Немачкој. Одлази у Приштину, где је био редитељ српске драме Народног позоришта. Ту остаје једну сезону (1961/1962) и режира Карла Голдонија – *Рибарске свађе*, Фридриха Диренмата – *Ромул велики*, Фадила Хаџића, Жан-Пол Сартра, Ивана Рароса... *„То је било 1961, кад је већ било толико непријатно стање да је и уметницима било тешко живети у тој атмосфери. Тамо је био Фарук Беголи, Беким Фехмију, са којим сам био друг..."* Петар, заједно са Јелицом, потом одлази у Народно позориште у Зеницу. У Зеници остаје четири сезоне (1962/1966), режира (а често је и сценограф за своје представе) Виљема Шекспира – *Млетачки трговац*, Бориславе Михајловића – *Бановић Страхиња*, Бранислава Нушића – *Три једночинке*, Оскара Вајлда – *Важно је звати се Ернест*, Тенеси Вилијамса – *Стаклена менажерија*, Артура Милера – *Цена*... *„Тамо сам остао лепе четири године, извео то позориште из анонимности, одвео их на*



Стеријино позорје, добио неке грдне награде... Водио их у Немачку, Пољску, Аустрију. Али, после четири године, ми смо хтели у Београд. И ту су нам правили препреке, пошто су хтели да одем у Сарајево или останем у Зеници. Ипак смо отишли за Београд, где сам до данас у статусу слободног уметника. Моја Јелица је почела да ради у позоришту Бошко Буха, где је била до пре неколико година."

Доласком у Београд, Пит се окреће телевизији. За ТВ Београд режирао је преко пет стотина емисија најразличитијих жанрова, све из области културе: драме, забавне емисије (*Млади, луди свет*), режије (преноси) концерата класичне музике, и серијске програме. Режирао је (и био косценариста) три огромне и значајне серије: *Историја српске књижевности* (86 епизода), *Театар у Срба* и *Историја српске музике* (са Драгутином Гостушким). *„Имао сам доста успеха, освајао награде. Направио сам неке ствари које су и данас вредне, као што је серија Историја српске књижевности, у којој су играли скоро сви српски глумци, па и југословенски. Серија је снимана осам година. То је била енциклопедија српске књижевности, од солунске браће до Иве Андрића. Олга Божичковић, ТВ критичар Политике, написала је ‚Петар М. Теслић задужује српску културу.' Ра-*

дио сам и серију Театар у Срба, са Љубом Тадићем у главној улози. Љуба је често знао да буде прек. Рекао ми је да је то први пут да се ни са ким није посвађао. Радио сам и доста преноса концерата озбиљне музике. Узор ми је био новогодишњи концерт из Беча, то је савршенство које ми никада нисмо достигли. Међутим, знало је и код нас да испадне доста пристојно."

За Драмски програм Радио Београда режирао је и адаптирао око сто шездесет драмских пројеката. Често је и преводио радиодрамске текстове и правио драматизације. Његове режије награђиване су на домаћим и страним фестивалима радиодрамских остварења. Из Питовог богатог радијског опуса, истичу се: *Каскандо* – Самјуел Бекет, *Пет човека људи* – Е. Јандл, Ф. Мајрекер, драме Светозара Влајковића, *Двапут длаком о длан, па још двапут* – Милан Рале Николић, драме Хајнриха Бела, Урса Видмера, Фернанда Арабала... радифонска дела *The Name of The Game*, *Злехуда марамица*... У његовом преводу, драматизацији и режији, први пут је наша јавност, посредством радио-таласа, упозната са делом Џорџа Орвела *1984*. Теоретичар и критичар др Мира Ђорђевић, о радио-драми *Каскандо* Семјуела Бекета написала је: „Радиофонске реализације овог изазовног дела прихватио се Петар Теслић, редитељ, који се већ раније, са успјехом окушао у ‚постављању' отворених и провокативних структура експерименталних радио-игара (Јандл, Мајрекер – *Пет човека људи*). Ослањајући се на монументални угођај Баховог Прелудија и Фуге у де-молу, Теслић је остварио импресивну полифону композицију која нас је навела да још дуго послије емисије размишљамо о смислу литерарног предлошка ове игре, и о радиофонској композицији Петра Теслића, која с њим чини импресивно јединство." („Одјек", Сарајево, 1981). А Дарко Татић, редитељ и професор радио-режије на Факултету драмских уметности (у пензији), каже :„Радио пак Теслићу, као беспрекорном познаваоцу матерњег немачког језика, у обостраном интересу, широм је отворио врата за бројне ауторе чија је дела понудио и реализовао. Све су његове креације без падова. Ја бих, из домена свог сазнања, издвојио један *звездани тренутак радиофоније*. Реч је о делу *Јелизавета Бам* руског авангардисте Данијела Хармса, где је Пит врхунски спојио надахнуте глумце софистикованим избором музике, тако да је створио атмосферу кафкијанске природе, која се одвија пред вратима осумњичене протагонискиње, прогањане од тајне совјетске полицијске службе."

Петар Теслић је превео са немачког језика десетине углавном драмских текстова. Први је преводилац Петера Хандкеа у нас – *Псовање публике*, позоришну представу је и режирао. Међу значајним позоришним делима, издваја се и његов превод дела *Војцека* Георга Бихнера.

Позоришна представа *Живео живот Тола Манојловић*, по тексту Моме Димића, у режији Петра Теслића и маестралној игри Петра Краља, била је најдуговечнија позоришна представа у Србији, Југославији, на Балкану и вероватно и једна од најдуговечнијих и у читавој Европи. *„Схватио сам да је Рас (Радомир Стевић, управник и душа првог, јединог а сталног Позоришног игралишта београдских лета шездесетих) управо због мог порекла био убеђен да ћу успети да раскинем са увреженим стереотипима о српском ‚геџи' Скоро сам се наљутио и увредио: шта би Расу да мени, познаваоцу западноевропске авангарде, утури некакву фолклорну причу о сељаку-симуланту и народском зајебанту? На крају, то је уродило плодом, пре свега због скоро генијалног концепта глуме Петра Краља."* Представа је играна од 1967. године, безброј пута, и на свим континентима, све до смрти Петра Краља 2011. године.

„Ја сам одлучио да будем слободан уметник од повратка у Београд из Зенице (1966). То је храброст. Радиш за хонорар, а он никада не стиже брзо. Иако сам имао основа, нисам хтео да конкуришем за Националну пензију, нисам хтео да тражим ту пензију. И ту сам прави Личанин, тврдоглавост је моја главна личка црта, и својеглавост. Не знам да ли могу да кажем да сам частан човек, јер част је велика реч."

Петар Теслић је часно и успешно проживео свој радни и уметнички век. Трауме из својих дечјих дана, чини се, лечио је Уметношћу. Желео је, и трудио се, да наш народ приволи да ‚попије' културу. У театарској, телевизијској и радијској уметности, оставио је незабораван и неизбрисив траг и белег, оставио је дела високих уметничких домета и великих културних вредности. И докле год буде нас који га се са радошћу и огромним пијететом сећамо, живеће овде са нама...

...за вечни незаборав!

У Београду,12. мај 2015.

МИОДРАГ ИЛИЋ: 50 ГОДИНА ДРАМСКОГ СТВАРАЛАШТВА

Промоцијом књиге *Драме о великанима* („Албатрос плус", Београд, 2014), 10. децембра прошле године, познати драмски писац Миодраг Илић обележио је у Музеју позоришне уметности Србије 50 година писања за сцену. Аутор 29 позоришних комада, приказиваних у земљи и иностранству, и објављиваних у посебним и групним издањима, исказао се и текстовима писаним за телевизију, филм и радио, а исто тако и као романописац, приповедач, новинар, публицист и преводилац.

Говорећи о свом раду, Илић је рекао да је још у гимназијским данима знао да ће целог живота припадати позоришту. Студије драматургије у класи професора Јосипа Кулунџића, на Академији за позориште, филм, радио и ТВ биле су нормалан след после дипломирања на Филозофском факултету и почетних књижевних успеха. „Позориште је одувек у мени, а и ја у њему деценијама као писац, критичар, преводилац, управник, уметнички руководилац….", рекао је Илић на промоцији књиге, истакавши, такође, да пише по свом унутарњем императиву, схватајући уметност театра као своју примарну вокацију.

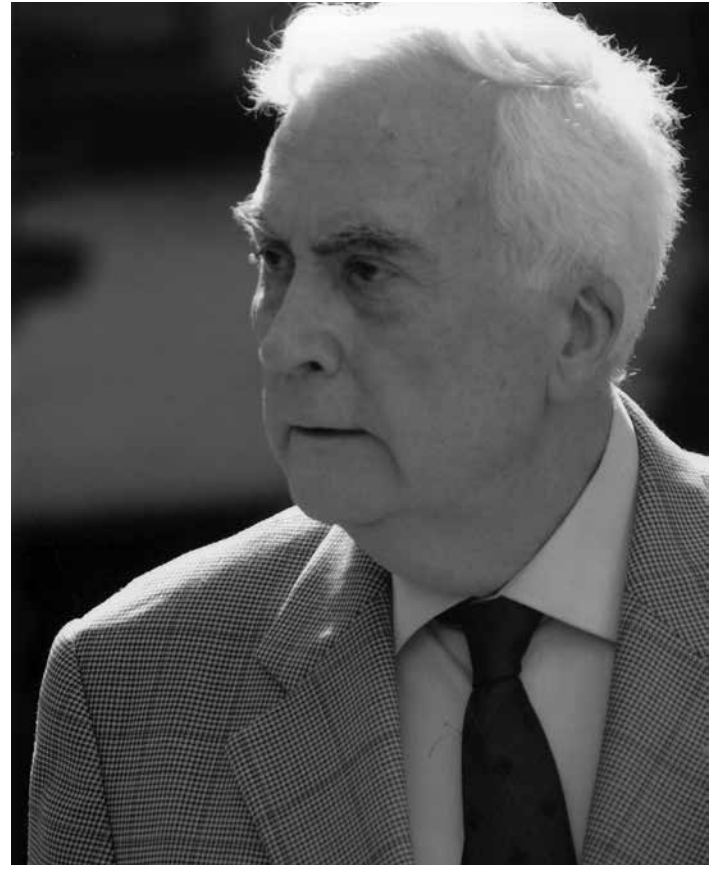
Театрон се придружује обележавању јубилеја Миодрага Илића објављујући кратак разговор с писцем, као и есеј Ратка Божовића посвећен Илићевој драми *Крик из Црне шуме*.

ЧЕТИРИ ПИТАЊА – ЧЕТИРИ ОДГОВОРА

Миодраг Илић: „Против сам неразумљивог и досадног позоришта!"

Какав је ваш однос према српском позоришном животу данас?

Остављајући на страну економске неприлике и актуелне финансијске тешкоће, наше позориште данас, управо као и наша држава, личи ми на нокаутираног боксера, који – ошамућен – лежи на поду ринга, немоћан да се усправи и да схвати где је и шта му се догађа… Такво, дезоријентисано позориште, у ирационалним напорима да напусти „виђено" и „познато" сукобљава се са својом суштином и разлогом постојања, радећи упорно против себе. Осим лажног авангардизма и провинцијалне инфериорности према страним узорима које би да опонаша, суочавамо се одвећ често са „експериментима" којима се поништава смисао театарске уметности. Неки теоретичари говоре и пишу да је време драмског текста неповратна прошлост и да се треба окренути према „чистој игри", плесу, говору тела, знаковима и енигмама. Можда сам конзервативан, можда нисам ментално дорастао настојањима неких аутора представа да гледалац прими физички покрет уместо речи и мисли, али сасвим сам сигуран да су у позоришту одувек и заувек забрањене две ствари: прво – да сценско збивање буде неразумљиво, и друго – да то збивање буде досадно. Оно најгоре што нам се у репертоарским, буџетски финансираним позориштима дешава јесте да се сусрећемо са колико неразумљивим, толико убитачно досадним представама. Свугде у Европи, а ми смо део тог континента макар нам то неки у свету оспоравали, театри не растерују публику небулозама, већ се свим средствима труде да је придобију и привуку. А чиме се публика осваја? Нећу рећи ништа ново ако устврдим да су то представе у којима човек препознаје себе и своје невоље у свом времену (било да је тема савремена или историјска), у којима јаке емоције проистичу из сукоба карактера и моралних позиција јунака, из духовитих опсервација, занимљивих заплета и перипетија, из ИСТИНЕ која се разоткрива… Ето, противим се авангардизму по сваку цену. Наравно, увек треба бити отворен према покушајима да се изиђе из естетске колотечине, да се укаже на путеве усклађене са модерним сензибилитетом друштва, али са великим оправдањем,



у разумном обиму, корак по корак у земљи са седамсто хиљада неписмених, удаљених од културних збивања, онда кад аутори заиста ступају на неистражено поље са убедљивим разлогом и циљем, кадри да и са друкчијим средствима буду и разумљиви и занимљиви, забавни… Други забрињавајући савремени феномен којим се угрожава садашњост и будућност позоришног живота јесте одсуство трагалачке страсти драматурга и уметничких директора, који – нажалост – не читају драмске текстове, не обраћају довољно пажњу на драме објављене у часописима и књигама, а нарочито не на оне које им писци директно понуде. Репертоари се често кроје насумично, према понудама редитеља. Аверзија према читању, које је иначе њихова морална и професионална обавеза, води ка занемаривању многих вредних и значајних текстова, да би се репертоар пунио нерелевантним делима страних аутора и представама које публици нису блиске, па ни потребне. У Немачкој, рецимо, менаџмент субвенционисаног театра полаже држави рачун истеком сваке године, да би се успех и неуспех оцењивали према одјецима у јавности, наградама на фестивалима и посећеношћу представа. Зависно од резултата, менаџмент и глумци добијају бонус, годишњу новчану награду, али може им се догодити и да буду избрисани са листе финансираних, смењени итд. Нема поигравања са новцем који народ одваја за своје позориште.

Ваш драмски опус је импозантан, како по броју написаних дела, тако и по њиховом значењу, драматуршкој вештини и атрактивности за редитеље и глумце. Међутим, ваших драма готово да нема данас на сценама у Србији?

Зашто мојих комада (осим *Жанке*, која је са Ружицом Сокић у насловној улози, играна око 140 пута у Театру Славија, и која се сада игра у Ужицу и Чикагу), нема на сценама у Србији? То није питање за мене, већ за управе позоришта које (не) читају нове позоришне комаде. Онда када сам био у „шпицу" својих стваралачких моћи, осамдесетих година, постојала је једна крупна околност која ме је онемогућавала. Као управник Београдског драмског позоришта и директор Драме Народног позоришта у Београду нисам смео ни да помислим да ставим на репертоар неку своју драму. То би се онда сматрало злоупотребом положаја, за разлику од данашње праксе, када директори играју или режирају своје комад до миле воље! Осим тога, моји текстови по својој врсти нису припадали Атељеу 212 нити Позоришту на Теразијама. У Југословенском драмском позоришту скинут је мој комад *Сан зимске ноћи* у тренутку кад су управник Петар Волк и редитељ Славенко Салетовић објавили поделу улога. Разлог – „политичка неприхватљивост", па су ми и ту врата била затворена. Ипак, опште узев, не могу бити незадовољан, јер сам до сада доживео 38 премијера у земљи и ван земље. Но, то је углавном било у прошлом веку. Минула ратна збивања, распад Југославије, и моје интензивно ангажовање на телевизији, у настојању да као уредник Програма за иностранство РТС помогнем да се у свет добаци истина о збивањима на тлу Балкана, колико је то било могућно, удаљили су ме додатно од позоришта и деведесетих година. Знате како се каже: „Цига свира док држи ћемане." Ја сам бацио ћемане у страну добрих двадесет година. У међувремену догодила се смена у друштву, дошла је нова генерација

стваралаца, променили су се укуси, потребе, захтеви. Разуме се, позоришта с правом отварају врата радије младим писцима, него некоме ко је у своје време већ показао шта може. Апстинирајући као драмски писац, нисам се предавао као аутор прозе и публицистике. Објавио сам два романа, књигу новела и четири књиге о драматургији, новинарству, геостратегији великих сила, проблемима човечанства на размеђи миленијума. Стигао ме је и низ награда за овај рад… У последњих петнаест година вратио сам се драматургији и написао неколико драмских текстова који чекају своју прилику.

У последњој деценији написали сте и објавили десетак нових текстова, намењених театру и филму. Које од ових дела издвајате, сматрајући да заслужују посебну пажњу?

Отац воли сву своју децу подједнако. Ако баш треба да издвојим оне драмске текстове који, по моме мишљењу, у овом времену завређују сценску презентацију, онда је то на првом месту драма *Аписова клетва*, зато што је реч о Првом светском рату, о односу регента Александра и Пашића у ратним и поратним збивањима, али најпре о томе што је реч о великом узалудном историјском пројекту за Србе, који се зове Југославија. Трагичност последица Првог рата покушао сам да прикажем кроз ломове, посрнућа и страдања унутар једне грађанске породице. Затим, мислим да моја драма *Вук и Милош* заслужује пажњу креатора репертоара јер је то, колико знам, једини покушај у нашој драмској књижевности да се на сцену изведу оснивач модерне Србије и реформатор српског језика у години кад се обележава 200 година од Првог српског устанка, да се суоче творац државе (власт) и афирматор народне културе (интелектуалац), два пола друштва, вечито сукобљена и вечито међузависна. Понудио сам ову драму Народном позоришту, јер сматрам да је мисија нашег националног театра да приказује комаде базиране на нашој традицији и историјском памћењу. Држим и до драме *Вукоманов повратак*, која ми је донела Нушићеву награду, и у којој је реч о избегличкој катастрофи Срба после „Олује", о тим људима који су доспели у Београд и ту доживели потпуни егзистенцијални и морални слом. Најзад, ту је и мој последњи комад *Крик из црне шуме,* у коме сам на примеру знаменитог немачког филозофа двадесетог века, несумњиво најутицајнијег мислиоца новијег доба, Мартина Хајдегера, показао погубну моћ политике и идеологије. Хајдегер, чија је жена била ватрени присталица Хитлера, годинама одржава љубавну везу са седамнаест годинама млађом Јеврејком, Ханом Арент, такође веома угледном интелектуалком. Тај и такав човек пада под утицај нацистичке идеологије, из чега произилази низ драматичних последица. Зар то није случај за сва времена, који има многе додирне тачке с нашом недавном прошлошћу? Сви су изгледи, међутим, да ће овај комад, преведен на енглески, бити изведен у иностранству.

Да ли сте уморни од писања? Или је можда у вашој радионици неки нови пројекат?

Уморан сам не од писања, већ од неразумевања и зидова које су око себе подигле котерије у нашој култури. Од затворених интересних група, од пизми и обрачуна, освета и прљавих игара чији је корен, вероватно, у прошлим политичким збивањима. Уметнички директор једног позоришта изјављује за новине да ће бити играна још ненаписана дела неколицине писаца! Има човек готов списак! Нисам по природи агресиван, нити спреман да се упуштам у сукобе и мутне работе. Зато стојим по страни и посматрам шта се дешава у театрима и око театара. Ако се нека позоришна кућа случајно одлучи да узме неки мој комад, бићу задовољан. Ја нећу наваљивати. Срећом, још ме носи стваралачка енергија. Окренуо сам се филму, наравно оном изван Србије, јер је и наша кинематографија такође у рукама једне исте групе аутора годинама. Да ли је посреди генерацијски јаз или нешто друго? Написао сам два сценарија за немачког продуцента, у коауторству са немачким редитељем. Ти филмови ће бити снимљени ове и наредне године…. Дакле, не предајем се. Радим. А неизвесна будућност – како кажу Кинези – одговор ће нам дати!

Ратко Божовић

Поводом „Драма о великанима" Миодрага Илића

ИНТЕЛЕКТУАЛАЦ У ДЕВЕТОМ КРУГУ ПАКЛА

На маргини драме „Крик из Црне шуме"

Код драме је *тоталитет* концентрисан око најбитнијег тематског упоришта, око самог центра литерарног збивања, око драмског сукоба. Увек је у средишту драме сукоб, некад са конструктивним, некад са деструктивним полазиштем. Аутор ставља у „погон" литерарну визију. Историјска драма бави се превасходно личностима релевантним за трајно памћење, као и целином кондезованих друштвених кретања и њиховим парадигматичним исходиштима. Ђерђ Лукач је прихватио Хегелово разликовање романа као *тоталитета објекта* од драме као *тоталитета кретања*. Овакво виђење ова два књижевна рода превасходно се односи и на историјски роман и на историјску драму. Није неочекивано ни то што Лукач узима Шекспировог *Краља Лира* као пример трагедије расула породице као историје микродруштвене заједнице.

Драме о великанима – *Душан Силни, Легенда о земљи Лазаревој, Коперник, Јеретик, Вук и Милош* и *Крик из Црне шуме* Миодрага Илића – обзнањују тоталитет кретања, а понајвише неминовни конфликт, који функционише као уметничка константа која се ближе може одредити као константа различитости. То значи да се конфликт у својој слојевитости, примерен предмету драмског ткива, у уметничкој поливалентности, битно разликује од драме до драме, од ликова до ликова, од унутрашњег до спољашњег, од научног до филозофског, од историјског до антрополошког искуства. Зато није необично што се, поред уметности, конфликтом баве политика као *краљевска наука*, многобројне филозофске и социолошке, психолошке и психоаналитичке дисциплине. Оне су увек отворене за нова тумачења, али и са мноштвом нерешених и нерешивих питања. О конфликту као трајној категорији људског постојања Лешек Колаковски у својим *Филозофским есејима* пише: „Не смемо гајити никакве илузије о ефикасности мисаоних конструкција које предвиђају апсолутно елиминисање конфликата међу основним вредностима људског света: између разних облика колективне солидарности и потребе аутентичне експресије појединца." Који конфликти преовлађују: или они који се догађају између личности и уже и шире заједнице, или између појединца и друштва, или између друштвених група и цивилизације, или између самих личности, или између припадника несагласних идеологија, или између политичких и етичких принципа, или између протагониста различитих естетика и поетика, или између власти и оних којима се влада, или конфликти који се збивају у самој личности са последицама у односу на себе и друге – тешко је рећи, а још теже их све обухватити. Да је то тако, најуверљивије

показује драма као књижевна врста од античких до данашњих времена. То нам показују и поменуте драме Миодрага Илића, који на трагу историјске грађе и митског памћења гради своје уметничке творевине.

Овом приликом посебну пажњу ћу скренути на драму *Крик из Црне шуме*, у којој су централне личности Хана Арент и Мартин Хајдегер. Као један од највећих филозофа двадесетог века, Хајдегер се сукобио превасходно и са својим филозофским умом и са својим моралним начелима и са својим интимним еросом. Разилажење са њему блиском Јеврејком Ханом Арент у тренутку кад се приклонио фашистичком режиму, који је немилосрдно уништавао и њу и њене сународнике, у средишту је Илићевог драмског ткива. Крај живота провео је на падинама Црне шуме испод Шварцвалда, отуда и наслов ове увек савремене драме. „Упркос огромној непријатности коју је доживела 1974. године, када је Мартина Хајдегера посетила, Хана Арент је ипак одлучила да, пре Тенге, сврати у Фрајбург. Он је био болестан, и Елфриде Хајдегер, за свог мужа забринута, Хану је примила неочекивано веома љубазно. Између две жене наступило је примирје, помирење." Тако је Елизабет Јунг-Бруел, биограф Хане Арент, описала њен последњи сусрет с Мартином Хајдегером 1975. године. И поред велике разлике у годинама, напорног супарништва са Елфриде, с којом је Хајдегер био ожењен, и упркос његовој нацистичкој опредељености у једном тренутку, њихова интима траје педесет година. У Илићевој драми последња реч коју је тешко болесни Мартин *викнуо* јесте: ХАНА!

Драма Миодрага Илића о сложеном односу Хане Арент и Мартина Хајдегера у коме је дошло до драматичног разилажења између њихових бића и њиховог постојања кад је у њихове животе ушетала ђаволска идеологија, повод је да се каже понешто о судбини интелектуалца у време тоталитарне власти двадесетог века. Подстицај је за то и текст Хане Арент под насловом *Лична одговорност под диктатуром*, у коме, за разлику од оних који су се подредили тоталитарној власти, пише и о онима који нису пристали да постану поданици. Она је записала: „Мислим да је њихов критеријум био другачији. Они су себи поставили питање: хоће ли, ако учине извесна дела, моћи да живе помирени са собом, и одлучили да не чине ништа, не зато што ће свет постати бољи, већ зато што је то био једини услов да и даље живе са самима собом . Такође, то је разлог што су бирали смрт онда када су били приморани да учествују. Поједностављено речено, они су одбијали да убијају не толико због тога што су се чврсто држали заповести ‚Не убиј', колико због тога што нису хтели да живе заједно с убицом – самим собом." То је, у ствари, и њена интелектуална позиција. А она је свакако својим луцидним идејама о *баналности* и *радикалности* зла допринела изучавању темеља тоталитаризма и својој филозофији морала.

Углед интелектулца толико је пољуљан и компромитован у време тоталитаризма да се одавно доводи у питање и његово првобитно значење. Све је теже омеђити и ближе одредити природу његове делатности. У предговору за књигу *Издаја интелектуалаца* Жилијен Бенда наводи доживљај Лава Толстоја из времена када је великан руске књижевности био у војсци и присуствовао неугодној сцени грубог насртаја једног официра на војника, који је, у току марша, испао из строја. Толстој је овако реаговао: „Зар те није стид да са људским бићем поступаш на такав начин? Зар ниси читао Јеванђеље?" На то му је официр одбрусио: „Зар ти ниси читао војне прописе?" У питању су два несагласна „концепта", која одвајкада наговештавају контроверзе у разумевању човековог света и његове лествице вредности. Из такве перспективе, било је могућно видети „интелектуалце" као ствараоце којима нису блиски практични циљеви, јер су они нашли своје најважније прибежиште у уметности, науци и филозофији. Ако се пође од такве претпоставке, онда је разумљиво што је Жилијен Бенда дошао до закључка – да је две хиљаде година, пре модерних времена, њихов утицај био у потпуној супротности са *реализмом гомиле*. У делу *Издаја интелектуалаца*, које је објављено 1929. године, Бенда истиче да је европски дух у власти или расне или класне или националне *страсти*. Политичке страсти су неочекивано досегле универзалност, континуитет, кохерентност, хомогеност и перманентност. Догодило се да протагонисти политичке мржње овим преовлађујућим осећањем успевају да „формирају компактну острашћену масу". Све је то до тада било непознато, али све постаје јасније ако се прихвати Бендино мишљење да је двадесети век суштински време политике. Када су у питању политичке страсти, с обзиром на

прошлост, „интелектуалци" су им се супростављали на два начина. Први начин односио се на ствараоце од великог стваралачког прегнућа и значајних творачких достигнућа. Таквим ствараоцима припадају Леонардо и Гете. Они су остали верни „чистој и непристрасној активности духа", па су, због тога, и били дистанцирани од политике као приземне делатности и њених политичких страсти. Други начин усмеравања према политичким страстима односи се на такозване моралисте (Еразмо, Кант, Ренан), чија је активност била превасходно теоријска, па су, и због тога, бранећи вредности човечанства и правде, бранили апстрактне принципе. То је био и један од разлога што су били немоћни да спрече *буку и бес* лаика, да блокирају мржње и покоље, чиме је, иначе, испуњена целокупна историја. Стога није нимало необично што је овај француски есејист, филозоф, критичар, памфлетист и романописац могао доћи до закључка да је човечанство, захваљујући „интелектуалцима", две хиљаде година *чинило зло*, али и високо *поштовало добро*. Али, не лези враже, на крају деветнаестог века, „интелектуалци" су почели да играју игру политичких страсти. То што су и њих обузеле политичке страсти, није као последицу имало само то да су „интелектуалци", заједно са лаицима, производили анархију, већ и то да су политичке страсти, захваљујући њима, задобиле изразиту превагу над свим другим страстима. Бенда пише: „Усвајајући политичке страсти, ‚интелектуалац' им даје страховит утицај своје сензибилности ако је уметник, своје моћи убеђивања ако је мислилац и, у оба случаја, свој морални углед." Кад је политика претпоставка за све остало, јер је она „пре свега", онда није нимало необично Бендино мишљење да је његово доба постало доба политике. Као безобзирно и усудно збивање, политика је *игра за моћ*. Постварана у својој суштини, изван хуманитета и критичког мишљења, политика најчешће обезбеђује системе свеопште владавине, манипулације и монопол одлучивања. И даље је животворно Аристотелово уверење, изнето у *Политици*, да је човек у својој суштини политичко биће, јер кад се појединац и не бави политиком, политика се бави његовим животом.

Можда је зато и било могућно да политичке страсти, у поређењу са свим другим, задобију превагу, јер су достигле степен универзалности, кохеренције, хомогености и континуитета. Помоћу својих доктрина, „интелектуалци" посебно истичу партикуларне вредности, али не заборављају да оптуже и универзалне вредности и универзална осећања. Штавише, оптужен је хуманизам као морална и интелектуална деградација „практичног здравог разума". Тако је здрав разум постао мера интелектуалних вредности. Ту би се изгледа здрави разум могао разумети баш онако како га је и Хегел оцењивао – као предрасуду и заблуду, а јавно мњење у својој произвољности препознао у „незналачкој светини" и „лупетању маса". Отуда је и очекивано што га је доводио у везу са „празним апстракцијама", са „небитним". „Интелектуалци" су утемељили „реализам лаика", а лаици су их прихватили без резерве и са похвалама. Бенда сматра да је то јасан знак да је „интелектуалац" озбиљно опорекао и издао своју дужност, па је зато и присутна његова фасцинација националистичким осећањима. Превиђање суровости својих сународника и индиферентност према бестијалности националних подвижника означава улазак „интелектуалца" у девети круг пакла. Његов патриотизам поентира се као ксенофобија, као мржња човека према „човеку који је изван". Бенда сматра да су у томе предњачили немачки интелектуалци, који су се истицали не само по томе што су одбацивали него и презирали све што није немачко. Штавише, он каже да је националистички „интелектуалац" суштински немачки изум. Нажалост, тај изум прихваћен је у европској историји као масовна и трагична појава. То је значило успостављање националне страсти и подстицање националистичке самодовољности. Таквој тенденцији подстицајну снагу давала је *издаја интелектуалаца*, коју је Жилијен Бенда ближе одредио овако: „Један од главних узрока лежи у чињеници да је модерни свет учинио ‚интелектуалца' грађанином и субјектом свих његових одговорности, па је зато презирање лаичких страсти за њега далеко теже него за његове претходнике, него за *племениту мирноћу* Декарта и Гетеа."

У праву је био овај француски филозоф када је писао да би било неправедно постојање националне страсти код модерног „интелектуалца" објашњавати искључиво интересом. „То се, такође, може једноставније објаснити љубављу, импулсом који природно инспирише сваког човека да више воли групу из које потиче него остале

групе." Тако Пише Бенда. Невоље су настајале кад су се сви „капацитети" за љубав „трошили" за своју нацију, а за друге је преостајала само мржња и равнодушност. Можда је то био један од најбитнијих разлога за тенденцију ишчезавања интелектуалаца.

Да се то не би десило, Бернар-Анри Леви у књизи *Похвала интелектуалаца* залаже се за повратак интелектуалаца у *полис*. Без тог повратка, сматра, не обезбеђује се једна од најважнијих претпоставки демократије. Повратак интелектуалаца он види као гаранцију за успостављање демократије. Ове идеје односе се на свеколику нововековну историју, али можда понајвише на двадесети век, посебно на његову другу половину, у којој се, нажалост, понављају националистичке невоље о којима је расправљао и Жилијен Бенда. Пошто је Леви убеђен да су клерици (интелектуалци) ишчезли, разумљиво је што долази до закључка да су, поред осталог, с њима нестали *вера и разум*. У цивилизацији која све више пада са становишта смисла, жестоко суоченом са хаосом и поремећајем скале вредности, разум се може доживети као утопљеник, који је морао да страда у свуда присутној и разузареној баналности егзистенције. Разума нема, а и кад га има – немоћан је. Он не може да изиђе на крај с расулом, деструкцијом и општим пропадањем вредности. Зато и није необичан ауторов став да је просвећеност, кад се нађе суочена са злом, немоћна – да немоћнија не може бити. Није боља ни *судбина истине*, ни самог трагања за њом. Не само због тога што је немогућно домоћи се „јединствене" истине, него највише стога шта се „загубила" у мрежи идеолошких предрасуда. Ако су се „старе истине" коначно удомиле у догмама, нова времена показала су, поново, колико су истине противуречне, мутне и непредвидиве. Ни најлуциднији духови, притиснути кошмарним и смутним временима, нису могли да умакну заблудама. Наша идеолошка прошлост потврдила је мисао Фјодора Достојевског: „Једна истина – значи, нема истине." Ако у „нашем времену" побеђују „истине антиинтелектуалаца", можемо се лако обрести у полутами историје. Тамо где нема интелигенције, *вредности* су угрожене, девалвиране и оспорене. Релативизам у вредновању света вредности логички се везује са идиотизмом професије као с фрагментарном реализацијом света рада, али још више за идеолошко слепило репресивне политике. Интелектуалац се није ни припремао нити се припремио да се умеша у „ствари које га се не тичу". По тој логици, њега би се тицала само његова професија. И ништа мање и ништа више. А пошто Бернар-Анри Леви дефинише интелектуалца као инстанцу „без које би ствари ишле још горе", онда је и разумљиво што се о њему говори као о бићу које је ту да би се успротивило диктатури јавног мњења и „религији већине". Остаје, ипак, да се упитамо: је ли то довољно за модерно и креативно прегнуће? Одговор је одречан. Наша новија историја упућује пажњу на тешку судбину интелектуалца, на његова голема посртања. То му се „дешавало" и кад је пристајао да служи свемоћној партији и њеној политици, и кад му је пред владајућом олигархијом, са неограниченим овлашћењима, остајало само да буде идолопоклоник и следбеник. Чини се да му није сметао дилетантизам у политици, нити извршење политичке репресије над неистомишљеницима, нити једногласје као трагедија мишљења. Они који нису били такви, а било их је, жигосани су као дисиденти и јеретици, а знамо колико су „кривоверници" животнији од глувонемих апологета. Апологети, који су пристали да „подупиру" прагматску политику и апологетску пристрасност – остали су без упитности, немира, сумњи и расправа. То су они који су пристали на *послушност*, који су као аутомати спремни да се подреде политичким ауторитетима и њиховим законима. О томе у већ поменутом тексту пише Хана Арент: „Наша употреба речи ‚послушност' за све ове ситуације потиче из древних схватања политике које нам од Платона и Аристотела, говори да се свака држава састоји од владара и оних над којим се влада, да они први издају наређења, а да им се други покоравају." Уважена Хана Арент као да да је превидела да се у нововековној историји догодио раскид између државе и морала, између морала и политике и, што је најгоре, да тоталитарну државу и аутократску власт у великој мери одређују ђаволски танатос и злодела.

Један од најраспрострањенијих видова спутавања човекове слободе свакако је *наметнути* начин постојања, коме се изгледа и Мартин Хајдегер приклонио. Он се реализује под туторством обавезне егзистенције и уз дириговане механизме неслободног политичког живота. У сивилу наметнутих репресивних образаца, у

околностима у којима је појединац лишен активног и слободног става, у друштвеној атмосфери у којој себе доживљава као странца, он не доводи у питање само своју креативну самопотврду, већ и своју људску целовитост, индивидуалитет и морални дигнитет. Штавише, утврђено је да он своје *објективно морање*, које намеће политичко друштво, употпуњује *субјективним морањем*, типичном реакцијом зависника и неслободног бића. Тиранија морања – као императива и тескобна принуда – не осиромашује само човекову креативност него озбиљно угрожава човеково осећање слободе, темеље његовог моралног живота и вредности индивидуалног достојанства. Тако су се спољна и унутрашња човекова стварност, као међузависне егзистенцијалне снаге, нашле сагласне у поништавању стваралачких потенцијала, сопства, слободе, врлине и самосвести.

У остваривању човекове егзистенције није свеједно да ли је реч о принуди или о прилагођавању. Институције друштвене доминације успостављају принуду и наметнути начин понашања. Кад се као „оквир" владајућег друштвеног поретка успостављају механизми подређивања, кад се оживотворује безуслован детерминистички утицај као друштвено и политичко морање, кад је најприсутнија политичка дисциплина и ригорозна цензура – није поражена само атмосфера која би била пријемчива стваралачком чину и слободи филозофа, него и свему што сачињава свакодневни живот као уметност умног постајања. Познато је да тада влада погубна репресија у друштву, у којој реалност поништава индивидуалну савест и индивидуални разум. Репресију је немогуће замислити без манипулација, обмана, симулација и блефирања, али и без реалиста, који наметнуте друштвене и политичке околности доживљавају као судбину. Карел Косик такву ситуацију види као околност у којој се дешава да разум „изоставља" савест. Он зато и каже да тада „разум побеђује савест", а то је већ довољно за неслободну егзистенцију.

У спису *Дијалектика кризе*, Карел Косик подсећа на писмо великог чешког интелектуалца, који пише из тамнице, 1415. године, да би обзнанио да му је речено да ће бити „све дозвољено" ако се покори „Концилу". То је значило: ако интелектуалац буде сагласан са „Концилом", и ако „призна" да има једно око, иако има два, не само да ће му све бити опроштено, него ће му бити све и дозвољено. У непристајању чешког интелектуалца из петнаестог века да изневери савест наговештене су, у ствари, две могућности које се исказују у гласу разума и гласу савести. Реалист – онај што околности живота доживљава као судбину, прати разум, и кад већ не може другачије – „изоставља" савест. Косик би рекао да у том случају „разум побеђује савест". О смислу успеха оствареног без савести не вреди говорити – нарочито не с моралног становишта. Оно би овакву победу морало да означи као пораз. Разумљиво је, зато, што разум без савести постаје огољено утилитаристичко исходиште. Уз то иду калкулације, манипулације и преваре. Препуштена самој себи, савест делује као беспомоћни вапај. И, када се бира између разума и савести, није могућно побећи од једностраности избора, па и од нихилизма и самозаборава. Истинско прожимање разума и савести могућно је само тамо где је слобода темељ морала, где је морал темељ живота. Велика је невоља што је морална криза до данас и најдубља.

У драмама *Коперник* и *Јеретик* Миодраг Илић је са пуном уметничком релевантношћу и творачком сугестивношћу „покренуо" и обзнанио питања о односу научних и филозофских уверења у противставу са владајућим догмама. Ту искрсавају исти проблеми са којима је био суочен чешки интелектуалац, питања разума и савести. Пољски астроном, математичар, правник и лекар Коперник (1473–1543), кад је обелоданио своје епохално откриће да се Земља окреће око своје осе и да кружи око Сунца, био је прихваћен од научне јавности, али не и од римокатоличке цркве, па му је папа забранио дело *О кружењу небеских тела*, у коме је научник формулисао чувени *хелиоцентрични модел*. Хиљадама година владајуће уверење науке и цркве оспорено је, а Илићев Коперник каже: „Утврдио сам да Птоломејева космографија није тачна." То је за њега било одлучујуће сазнање. Од њега није одустајао и поред тога што су му најближи говорили да ће бити „храна бесним псима". Уверавају га да ће завршити „у лудници или на ломачи", али он, пошто је „све ставио на коцку, па и свој живот", не одустаје од свог научног открића. У његовом случају разум и савест се не разилазе, већ се прожимају и допуњују.

Миодраг Илић је драми о Баруху де Спинози (1632–

1677) са великим разлогом дао наслов *Јеретик*. Као један од најмаркантнијих рационалиста седамнаестог века, овај холандски филозоф јеврејског порекла, упућен у метафизику, епистемологију, психологију, етику, политичку теорију и филозофију религије, оспорава основне поставке Библије и Талмуда. Због тога наилази на немилост и гневно оспоравање теолошких кругова, а јеврејска заједница га 1656. искључује из својих редова. Као анатемисана личност, остаје себи близак и не пристаје да изневери своја уверења. У Илићевој драми, логиком његових опонената и савременика, приказан је као „принц безбожник", „отпадник" и „инкарнација ђавола". Пошто негира антропоморфизам у религији, порече и Исуса и Мојсија. И њихову „божанску моћ". Њему је неприхватљиво што су Мојсија рабини начинили „натприродним бићем", а Талмуд је видео као „оков за људску мисао". Спиноза је у Илићевој верзији до краја јасан: „Верујем само у оно што се може математички доказати и изразити геометријом." За себе каже да му се догодила истина. И није могао да од ње одустане ни по коју цену, ни због било каквих опасности. Тако се, ето, и у његовом случају, а у луцидној Илићевој интерпретацији, потврђује потпуна сагласност разума и савести. Спиноза потврђује своја етичка начела која је образложио у својој чувеној *Етици*. И тако се придружује оним интелектуалцима који нису пристали да издају ни своју личност ни своја филозофска начела.

Без слободног друштва и слободне личности није остварљива сагласносност разума и савести, као што без „јединства" разума и савести није могућан принцип рационалности и дух модернитета на које се савременици узалудно позивају. У нашој идеолошкој прошлости били смо суочени са сталним разилажењем разума и савести. Ћутање је било конформистичка „филозофија", можда и филозофија спаса. Страдалници су остајали сами – тако су лакше постајали жртве. Ћутање и слегање раменима било је ван опасности од репресивних механизама и идеолошких стражарница. Многи истраживачи друштвених прилика савремености образлажу дистинкцију између принуде и прилагођавања. Они то чине да би указали на супротстављеност између *стратегије моћних* (принуда) и *тактике слабих* (прилагођавање). Безусловно и некритичко прилагођавање у социокултурном моделу репресивних друштава појављује се као пораз личности и слободног индивидуалитета. Такво прилагођавање испољава се као кротитељство и човекове слободе и његове неспутане креативности. У сваком случају, без прекорачења *наметнутог* начина понашања, без напуштања владајућег *морања* – нема ничег од слободног живљења и креативне самопотврде. А питање човекове целовитости и његовог идентитета неодвојиво је од његовог вечног сна о слободи, али и од његове одговорности. Ово би могао бити и најшири теоријски контекст за разумевање трагичног опредељења Матртина Хајдегера да подржи Хитлерову власт и његову владавину у једном тренутку.

Кад је реч о његовом учлањивању у Националсоцијалистичку партију, као и о избору за ректора Универзитета у Фрајбургу, намеће се утисак да је реч о типичном кетману. Чеслав Милош је у спису *Заробљени ум* још средином прошлог века образложио „увежбаност у маскирању" као чин политичке адаптације. Он је у свакодневној глуми поданика тоталитарног система препознао *феномен кетмана* – механизам у коме се глуми правоверност и следи послушност. Пољски нобеловац је до краја одређен: „Онај ко примењује кетман – лаже." Стаљинизам и нацизам изродили су марионете у људском обличју. Терор и политичке манипулације репресивних система производиле су невољу неслободног живота у коме човек није могао бити близак себи, већ је морао бити онакав какав се очекивало да буде у политичкој свакодневици. У таквим околностима, људи су деловали као лутке судбине и жртве околности. Остало им је да се стално маскирају да би се уклопили у пожељни политички образац и очекивано политичко понашање. Графички израз кетмана је маска. Запажене су две теоријске оријентације у „читању" маске, два битно различита концепта. Уврежено тумачење маске полази од уверења да се испод појавности маске крије суштина маскираног. У овом дуалистичком концепту, маска може да се препозна као заклон у односу на свет, а маскирање опстаје као игра прикривања. То је игра између суштине и појаве. У новим теоријама, а посебно у оним које долазе из имиџологије и постмодерне, доказује се да је суштина увек у појавности и да нема суштине изван њеног појављивања. У сваком случају, нема кетмана без

маскирања. Иза маски се скрива биће које је „истурило" свога двојника. Драматичност маске највише је у томе што је она удвојила људске могућности, као могућности двојништва, као успостављање дихотомије између истине носилаца маске и улога стечених маском. То је начин да човек не буде оно што јесте, већ оно што се од њега тражи, што мора бити у околностима тоталитарног друштва. У ствари, маском се, у извесном смислу, прикрива суштина, јер је она у знаку морања, а не хтења. То је, ваљда, и разлог што је Чеслав Милош записао: „Слобода је за њих терет."

Што се тиче оваквог виђења слободе, она би се тешко могла везати за личност филозофа Мартина Хајдегера. Одавно је прича о слободи превише лагодна и неодмерена, нарочито кад се верује да је има и више него што је може бити. Никада је нема превише. Што је најгоре, она се тешко може освојити. Проблем свакако није у томе да неко некоме додели слободу, него у томе да се она освоји својим бићем или својим опредељењем, професионалним и људским, са свим потенцијалима што их човек носи са собом. То је суштинско питање слободе. Тамо где влада кетман, тамо је незаобилазна манипулација и превара. Тамо нема слободног друштва ни слободног стваралаца. Оне који су умрежили терор и манипулацију ваљало је увек надмудрити и надиграти. Пред силама репресије, ипак, остаје један једини живот и питање хоће ли се моћи одбранити. Политичко друштво је маскирано друштво. Стратегија кетмана обликована је као превара. Зато и остаје неизвесно питање како надмудрити онога који је натерао поданика да не буде близак себи или својој суштини. Шта има теже од разилажења бића и постојања?

Идеолошке заблуде стваралаца тешко би се могле третирати као кетман, мада нису далеко од њега. Шок светске и наше јавности изазвао је недавно нобеловац Гинтер Грас. У интервјуу дневнику „Франкфуртер алгемајне цајтунг", после шездесет година прикривања, аутор незаборавног *Лименог добоша* признаје да је био припадник елитне нацистичке јединице у дивизији „Фрундсберг". Изгледа да више није могао да скрива за њега убитачну тајну да је као седамнаестогодишњи младић, крајем Другог светског рата, био пола године тамо где му није било место. Изненађење је било утолико веће што је доминантна стваралачка преокупација овог немачког књижевника деструктивност и злочинство нацизма. Дуго је словио као „савест нације" и сматрао се најлуциднијим противником нацизма. Његове су велике заслуге у ослобађању од „колективне амнезије" због почињених злочина у Другом светском рату. Ово његово закаснело признање протумачено је као „морално самоубиство", као дебакл савести. Верујем да су му тешко падале све године прикривања да је био припадник СС нацистичке панцир дивизије, да је то доживљавао и као животну грешку и неопростив грех. „Последње године мог живота обележила је та срамота", изјавио је у једној емисији државне *АРД* 78-годишњи књижевник. То је и разлог што се у биографији, коју је објавио 2006. под карактеристичним насловом *Љуштење лука,* обрачунава са својом „припадношћу Хитлерјугенду" и са својом прошлошћу, коју више није могао да скрива од јавности. Очигледно, Гинтеру Грасу неће бити неопходно да се накнадно оправдава, као што се то догодило неким писцима – присталицама нацистичке идеологије. Њих су најчешће постхумно оправдавали тумачи њиховог стваралаштва, понекад са апсурдним „аргументима". Такво је било и *крунско оправдање* да су сагрешитељи били сишли с ума. Норвешки књижевник Кнут Хамсун, као типични германофил, свесрдно је подржавао нацисте и њихову идеологију. Подржавао је немачку ратну машинерију у оба светска рата. То је познато. Доиста, овај писац великог значаја нашао се после Другог светског рата у психијатријској клиници, где је констатовано да су му „перманентно смањене менталне способности". То му није сметало да жестоко правда своје проблематично идеолошко држање у својој последњој књизи *По стазама зараслим у траву*. Тако је и за себе нашао зелену траву заборава, а другима је, због значаја његовог дела, остало да га оправдавају. Драстична је и судбина америчког писца и критичара Езре Паунда, који је био фашиста од главе до пете, присталица антисемитизма. Просто да се не поверује, политички идол био му је Мусолини, па га је стога несебично подржавао. Оптужба за велеиздају пала је у воду пред његовом душевном болешћу. Контроверзни француски писац Луј Фердинанд Селин, аутор надмоћног и новаторског дела *Путовања накрај ноћи*, био је антисемита без премца и присташа

нацистичке окупације. После Другог светског рата био је осуђен, али и амнестиран.

У време стаљинизма и нацизма живела се кетманска лаж да би се некако опстало и да се не би завршило у логору или на гробљу. За ствараоце кетман није био израз унутрашње стварности, већ се творио у осећањима неслободе, страха и стрепње, у непревладаној репресији аутоцензуре. Карактер је од одлучујућег значаја за прихватање стања кетмана. Посредством кетмана, и у кетману, настајало је изобличавање и карактера и каријерере. Кетман омогућава каријеризам. А каријеризам је карикатура и карактера и занимања. У његовој основи је превара – гради се кућа без темеља. Заправо, то говори о карикатуралном изобличењу кетман-каријера и кетман-карактера. У кетману је присутна не само глума, него и глуматање које се може уклопити у најгоре могуће позориште – театар опсене и прикривања. Захваљујући кетману, стваралац неће да искрено искаже своје мишљење и своје сазнање. Његово уздржавање и симулирање произилази често из страха да неће бити прихваћен или да ће бити санкционисан. То је права демонстрација човека од страха и вид бекства од слободног самоисказивања. Чеслав Милош инсистира на уверењу да је кетман свесно понашање, стратегија свести. Тешко је прихватити такво мишљење до краја. Комуникација појединца са друштвом у великој мери је и у знаку несвесног, нагонског и ирационалног. Кетман је, тако, надмоћно ушао у унутрашњи човеков свет као аутоцензура зато што је имао утемељење у несвесном и ирационалном. Кетман је наслоњен и на казан несвесног, на снаге ирационалног. Око тога се можемо сложити или не сложити, можемо имати и другачије концепције од Чеслава Милоша, али се чини да део кетмана опстаје не само у подручју рационалног него и у „простору" ирационалног и несвесног.

Доиста, то несвесно најмање се односи на трагично посртање Мартина Хајдегера. И сада да се вратимо на његово призивање Хане на крају Илићеве драме *Крик из црне шуме*. Да ли је то био крик који је наговестио катарзу, која се од искона везује за трагедију? Изгледа да јесте. Катарза је толико различито интерпретирана да свако њено тумачење захтева и њено ближе одређење. Овај појам, у колоквијалној употреби, добио је много шира значења од оних која се везују за Аристотелово одређење трагедије. То је била она верзија катарзе (*katharsis*), у којој је долазило до прочишћавања страсти – афеката, уз помоћ сажаљења (*eleos*) и страха (*phobos*). Док је процес катарзе остајао у естетичкој сфери, непрестано се смишљала стратегија „помирења супротних појмова", а нарочито усаглашавање „сажаљења као порива приближавања и страха као порива удаљавања". О томе, на овај начин, размишља Ричардс у *Начелима књижевне критике*. Употреба овог појма, очигледно, данас се измакла првобитном искуству и нашла се ван естетике и ван уметности. У тематском исходишту Илићеве драме, катарза је произведена уметничким средствима и као суштинско својство уметности – пре свега као прочишћавање страсти у човековом трајању, али и као морално начело, као етичка парадигма.

Веома компликован егзистенцијални и људски однос између Мартина Хајдегера и Хане Арент, њихову интиму, њихове погледе на филозофију, политику и идеологију, Миодраг Илић гради не само на веродостојној грађи, него много више на литерарној имагинацији и стваралачкој слободи. Аутор није ни настојао да своје уметничко дело своди на рационалан план, на документ, који је слеп за идеју коју оживљава уметничко дело, које није никада идентично са идејом у логичко-рационалном смислу. У односу на историјске чињенице, уметничко дело и настаје на основама различитог виђења света и различитог разумевања човека. Уметничко мајсторство помаже уметнику да одбрани естетске вредности, да стигне до своје уметничке визије. Таленат уметника, дарови његове маште и вишезначност његовог дела надмоћнији су од било какве фактографије и било које историјске представе. То је у пуном значењу показао Миодраг Илић у драми *Крик из црне шуме,* као аутор креативне посебности и супериорне стваралачке маште. У доживљајној енергији уметност је ближа тајни и суштини човековог постојања и од науке, и од филозофије, и од идеологије. И док завршавам размишљања са маргине Илићеве драме са историјским мотивима и са прошлошћу која траје, наметала ми се мисао шпанског писца Хауна Гојтисона, који је записао да онај који живи искључиво у овом тренутку ризикује да нестане заједно с њим. То се неће догодити Миодрагу Илићу.

Ана Тасић

АМБИЦИОЗНО И РАЗНОЛИКО ЈУБИЛАРНО ПОЗОРЈЕ

60. Стеријино позорје
26. мај - 3. јун 2015.
Нови Сад

Од 26. маја до 3. јуна у Новом Саду је на различитим локацијама одржано 60. јубиларно издање фестивала Стеријино позорје, вероватно и даље најзначајнијег театарског догађаја на простору бивше Југославије. Како свакако доликује јубиларном фестивалу, програм је у квантитативном погледу био изузетно амбициозан. У главном програму, селекцији националне драме и позоришта, приказано је девет представа, у селекцији „Кругови" три остварења, а остварен је и засебан програм „Како нас други виде" где је играно две представе, док су специјални гости фестивала били чланови Народног позоришта из Приштине, Српске драме са седиштем у Грачаници, који су извели представу *Хотел Косово* (селектор је била Марина Миливојевић Мађарев). Поред тога, игране су и представе у оквиру Позорја младих, одржавани су разговори о представама, промоције књига и часописа, трибине.

СЕЛЕКЦИЈА НАЦИОНАЛНЕ ДРАМЕ И ПОЗОРИШТА

Главни програм је отворен представом *Провиденца*, продукцијом Центра за културу Тиват, насталом према Чеховљевом *Ујка Вањи*, у драматуршкој адаптацији Стевана Копривице, а у режији Егона Савина. Радња адаптиране драме и представе дешава се у Боки тридесетих година двадесетог века, пред почетак Другог светског рата. Чеховљеви ликови су постали бокељски, обликовани у особенијем менталитету. Специфичност бокељског окружења, истовремена заглављеност у брдима и бли-

зина мора, простора слободе, донела је нове тонове Чеховљевом препознатљивом поетском безнађу. На самом почетку Савинове визуално узбудљиве, суптилне и симболички моћне представе, дефинише се веза између географског положаја Боке и односа ликова према животу. Прве речи доктора Астића односе се на суморност мрака околних брда и неподношљивост бокељске влаге која убија вољу за деловањем: „Ови залив... Ова влага и ови мрак брда изнад. Све ме то уморило и успорило. Отупјело ме."

Та општа депресија и безнађе одражавају се у темпу игре глумаца коју карактерише скоро ритуална прецизност, крајња сведеност покрета. Ликови наступају као да су духови, прозирни, бестелесни, као да су сопствене сенке. *Провиденцу* чини седам ликова. Чеховљев професор Александар Владимирович Серебрјаков је у бокељској варијанти постао претенциозни и хипохондрични професор Алекса (Младен Нелевић) који је из Београда дошао у Боку, „гробницу од залива". Професорова жена Јелена (Ана Вучковић) је фатална за мушкарце у том успаваном окружењу, али је истовремено и сама дубоко емотивно неостварена, заробљена у браку са оронулим гунђалом. Дубоко несрећна због нереализоване љубави јесте и Соња (Јелена Петровић), професорова ћерка којој је посвећен рад начин заборава и бега од празнине свакодневице. Доктор Астић (Војин Ћетковић) је неостварени таленат, утопљен у муљу примитивизма, али и у алкохолном забораву. Дондо Војин (Небојша Илић Циле) је такође једно очајно биће, посебно зато што не може да буде са Јеленом. Служавка Мајда (Дубравка Дракић) је помиренија и рационалнија, као и Томажо (Дејан Ђоновић), њихов једноставнији комшија, који утеху налази у маслињацима, песмама и миру природе. Ову тамну слику света повремено прошаравају комички тонови који доносе растерећење, неодвојиво у Чеховљевом драмском свету.

Друга црногорска продукција приказана у главном програму овогодишњег Позорја је *Урнебесна трагедија* Душана Ковачевића, горка трагикомедија из 1991. године, у извођењу Црногорског народног позоришта из Подгорице. Редитељ је Вељко Мићуновић коме је ово био други ангажман на сцени ЦНП-а, након успешног, савременог читања Гогољевог *Ревизора*. Мићуновићева *Урнебесна трагедија* је другачија у односу на полазни текст, утолико што се радња дешава двадесетак година касније, а приказује се из угла Невена (Вуле Марковић), Миланового и Ружиног сина који је онда, у оригиналном тексту драме, имао дванаест година. У вези са тиме, ово сценско читање доноси реконструкцију тог времена, простор је Невенових сећања на трусну ноћ која је оставила мучне трагове у његовој свести. За разлику од текста, Невен скоро да и не говори у представи, неми је посматрач своје болне прошлости. Оно што је такође посебно у Мићуновићевом читању јесте локализација радње и ликова, они су и плодови црногорске средине. Између осталог, уведено је гласно хорско певање песме *Монтенегро у грудима*, у тренутку када лик Косте пуца из пиштоља, изоштравајући тако мотив локалне друштвене бахатости, односно насиља у породичним и друштвеним односима.

Представа почиње као црна комедија, физички наглашене, скоро водвиљске игре, да би тамни, опори тонови почели да преовлађују, истискујући смех. Сведени сценски дизајн Миодрага Табачког дискретно је произвео снажно осећање празнине и апсурда јонесковског типа, што је нарочито важно за разумевање Ковачевићевог зачудног света. Осим тога, сценографија која је укључила и просецање повеће рупе кроз кулисе, истакла је мотив воајеризма. Са једне стране спољног, гледаочевог воајеризма тог породичног и друштвеног расула, а са друге унутрашњег, учесничког воајеризма, Невеновог самосагледавања прошлости.

Комади Душана Ковачевића, и успешне представе по којима су оне изграђене, што је случај са Мићуновићевом, значајни су јер су слојевити, истовремено испуњавају потребе гледалаца за смехом, иако опорим, горким, али и намећу суочавања са потискиваним истинама. У овом случају се конфронтирамо са својим мислима о катаклизмичним деведесетим годинама на територији бивше Југославије, чије последице још увек живимо.

У главном програму 60. Стеријиног позорја приказане су три представе из београдских инстутционалних театара, *Казимир и Каролина* (Стеријина награда за најбољу представу и режију), *Змајеубице* (Стеријина



Провиденца

награда за најбољи драмски текст) и *Живот стоји, живот иде даље* (Специјална награда жирија Стеријиног позорја). *Казимир и Каролина*, продукција Атељеа 212, настала је према народном комаду фрагментарне структуре Едена фон Хорвата (1932), друштвено-критичке хронике малограђанства у време успона нацизма. Радња се дешава у време пивског сајма Октоберфест, изражене пучке раскалашности и препуштања алкохолним чарима. То је плодно полазиште за сликовито исписивање сумрака цивилизације, у околностима светлуцања вашарских чуда. Теме које овај врло инспиративан комад покреће јесу љубавни изазови и разочарања, порекло зла, сналажења у ситуацији друштвене беде, корупција и политика.

Режија Снежане Тришић је базирана на стилизованом изразу, што је одговарајући начин сценског тумачења Хорвата, како је и сам писац то утврдио (сматрао је да би натурализам и реализам упропастили смисао његових комада). У представи је јасно, али суптилно, исписан сукоб између пучке распуштености и стварности друштвене беде, опште осујећености појединца у накарадно постављеном систему вредности. Несрећа глобалних размера претеће се наслућује у постојаном и тихом окретању великог точка, симболички пустог ринигишпила у позадини. А централни простор сцене заузима коса платформа налик тобогану, низбрдица која има и симболичко значење пада (сценограф Дарко Недељковић). Музику у представи уживо изводи трочлани оркестар који чине Ирена Поповић (клавир), Владимир Гурбај (кларинет) и Данило Тирнанић (бубњеви), узбудљиво и на музичком плану истичући промене атмосфере (композитор Ирена Поповић).

Глумци су супериорно, слојевито и међусобно усаглашено оживели галерију Хорватових живописних ликова, од брадатих жена до препредених политичара. Јелена Ђокић је са фином мером и благом гротеском уобличила Каролину која ће са развојем радње проћи кроз промене. Она је шармантна и заводљива секретарица, девојка жељна вашарске забаве, али и прорачуната жена спремна на компромисе, зарад напредовања на друштвеној лествици. Бојан Димитријевић је оправдано грубље и театралније предста-

вио пргавог Казмира, шофера који је изгубио посао и достојанство. Он је сам и неуклопљен, изопштен. Небојша Илић је уздржаније представио стидљивог кројача Ширцингера, Маринко Маџгаљ отреситог бадаваџију и превараната Франца Меркла, Катарина Жутић Ерну, његову болно омаловажавану девојку. Старију генерацију хохштаплера, припаднике вишег друштвеног слоја, функционално бучније су представили Тихомир Станић (Раух) и Ненад Ћирић (Шпер).

Настала према тексту Филипа Вујошевића, представа *Живот стоји, живот иде даље*, продукција Битеф театра, редитељке Јелене Богавац тематизује борбу за преживљавање уметника и уметности у данашњој Србији. Без уобичајеног илузионизма, глумци Сузана Лукић, Милош Тимотијевић, Александар Ђинђић и Славен Дошло, у форми директног обраћања публици или интервјуа, говоре о себи у личном и професионалном смислу. Циљ такве директности је снажније укључивање гледалаца у ток радње, подстицање критичког сагледавања света. При томе се аутори непрестано играју са документаризмом, развлаче границе између стварности и фикције, уз присутност оштре (само)ироније. Она је, на пример, садржана у избору да се током целе представе на зиду у позадини пројектују имена жртава из Сребренице, уз објашњење актера да је то начин испуњавања захтева финансијера за друштвеном ангажованошћу. На тај начин се аутори брутално директно разрачунавају са бројним пројектима у којима такозвана ангажованост постаје сама себи сврха, на рачун истинског уметничког оправдања дела.

Особеност овогодишњег главног програма Позорја било је укључивање две представе које су настале ван етаблираних, буџетских институција, *Ибзенов Непријатељ народа као Брехтов поучни комад* и *Док нас смрт не раздвоји*. *Ибзенов Непријатељ народа као Брехтов поучни комад*, према тексту и у режији Златка Паковића, дело је настало у Центру за културну деконтаминацију. Представа је остварена у маниру предавања перформанса, релативно новог сценског облика који је наша публика боље упознала на последњем Битефу, када је приказано неколико представа овог жанра.

Полазећи од сродности Ибзена и Брехта по питању стварања критичког, политичког позоришта, које преиспитује оно што се у друштву намеће као неупитно и „разоткрива незнање знања, у темељима наше цивилизације", аутор доследно на сцени спроводи идеју о неопходности ангажованог позоришта. Уплићући сонгове са играним сценама из Ибзеновог *Непријатеља народа*, али и са призорима који имају документаристичку основу у нашем политичком и друштвеном животу, извођачи Игор Филиповић, Владислава Ђорђевић, Јелена Илић, Божидар Обрадиновић и Златко Паковић успели су да уобличе један снажно ангажован театар. Његова примарна сврха је да научи гледаоце како да виде и разумеју (скривене) истине у нашем друштвено-политичком окружењу, али и да нас освесте о неопходности борбе за личну слободу, јер је човек без слободе осакаћено, нереализовано биће.

Надовезујући се на идеје Ибзена и Брехта, који су директно критиковали капитализам, извођачи потресно приказују последице спровођења капитализма у данашњој Србији, посебно упечатљиво у једној од последњих сцена, документаристичкој *Пролетерској ревији*. Ту се болно представљају жртве транзиције, људи који су чинили средњу класу у време југословенског социјализма, Станомир, Славица, Бобан, Олга, Сањин, а данас су осуђени да копају по контејнерима и да продају похабану робу по бувљацима. Налик друштвеним представама Оливера Фрљића, где су активности уметника изашле из оквира саме сцене, уграђујући се директно и у друштвено ткиво, на пример у представи *Избрисани*, и Паковић је овде хуманистички упливао у стварну друштвену стварност, откупљујући од наведених људи ствари за новац који им је бар мало донео драгоцену помоћ.

Представа *Док нас смрт не раздвоји* редитеља Микија Манојловића други је off пројекат у главном програму 60. Позорја, продукција „Радионице интеграције" са базом у Београду. Дело је настало према изузетном комаду Мире Фурлан, породичној драми која се дешава седамдесетих година у једном загребачком стану, између четири лика. Осовину радње чине две болесне жене, Љубић и њена ћерка Бланка, приковане за кревет и без могућности да виде једна другу. У догађаје су укључени и Бланкин стално одсутни супруг Мартин, као и њихова ћерка Мина, а та главна поро-



Урнебесна трагедија

дична нит драме активира теме суочавања са болешћу и пропадањем тела, кривице и прељубе, паљења наде кроз сећања. Породично-лична питања преплићу се са друштвено-политичком материјом – Фурланова отвара и теме трагичних последица наших историјских заблуда, политичке искључивости и граница идеологија.

Ови напето осећајни тонови текста сродни су са Чеховљевим драмама, његовом атмосфером безнађа, ћутљивог гутања патње актера. Веза са Чеховљевим опусом се не исцрпљује у тој тематској и поетској блискости. Фурланова се у тексту прихватила и поступка директног цитата, дајући драми и метатеатралну димензију, увођењем ситуације „позоришта у позоришту". Мина је студенткиња глуме која ради на припреми представе *Ујка Вања*. Театар се затим тумачи кроз живот, а живот кроз театар.

Режија Манојловића утемељена је у натурализму, не само у погледу веродостојне, психолошки изузетно суптилне игре глумаца, већ и у начину дефинисања сценског простора и представљања радње (сценографија Дарко Недељковић, костимограија Јелисавета Татић). У том смислу је типична сцена Мартиновог прављења доручка, када он стварно пржи храну чији се мирис јако осећа у сали. Глумци играју у преовлађујуће напетој тишини; у највећем делу представе се са звучника само чује дискретно капање воде које појачава осећање тескобе (дизајн звука Зоран Јерковић). Глумице Анита Манчић (Бланка) и Јасна Ђуричић (Љубић) су дале величанствене ликове сложених осећања, продорно представљајући њихове животе натопљене болом. Бланка је расцепљена између осуђености да прихвати физичку зависност од Мартина, и одбојности према том морању, имајући у виду његов двоструки живот, избор да изгради паралелну стварност са другом женом. Љубић је одлучна и непоколебљиво јака жена, непресушни извор разумних савета и животне снаге и искуства. Мики Манојловић игра Мартина, који није имао снаге да се избори са телесном немоћи и болести своје супруге, па је изабрао бег у изолацију научног рада и утеху у наручју друге жене. Јована Гавриловић у улози Мине шармантно је дала лик девојке пуне живота која бежи из туробне породичне ситуације кроз љубав

према позоришту.

У главном програму су се нашле и две представе настале ван позоришних центара у Србији, у Суботици, Сомбору и Крушевцу. *Доктор Нушић*, копродукција Народног позоришта Сомбор и Крушевачког позоришта, у режији Кокана Младеновића, на Позорје је дошла овенчана бројним фестивалским наградама, те консеквентно, са великим очекивањима публике. Може се рећи да су очекивања испуњена, с обзиром на то да су добили највишу оцену публике на Фестивалу, као и посебног жирија критике, који је такође доделио награду овој представи.

Настао према Нушићевој четворочинској комедији *Др*, из касније фазе његовог рада (1936), текст Младеновићеве представе врло је осавремењен и адаптиран. Нушићева сатирична комедија ситуације, са темом огромних амбиција скоројевића, који своје нарасло богатство желе да обложе и академским титулама, у овом сценском тумачењу постала је врло брутална и директна критика данашњег посебно актуелног проблема беспоштедне распродаје знања.

Глумци наступају дистанцирано, енергично, круто, на површини, без уживљавања у ликове, заобилазећи њихово психолошко одређивање. Такав плакатски и гротескни израз је зачињен и занимљивим избором да су ликови у руху кловнова, лица премазаних шминком, стилизованом белом бојом, пудером. Фигура кловна на сцени са собом носи значења субверзије, прекорачења друштвених норми, исмевања конвенција. У овом случају се на тај начин извргавају руглу и амбиције скоројевића, као и општа комерцијализација свега, чињеница да је данас све на продају. А како и наслов представе сугерише, Нушић је средство побољшавања стања у друштву, вид начина да се излече његове нарасле болести, средство исцељења, кроз смех суочавања. Уведени су сонгови које је писао Марко Шелић Марчело, а чије извођење прате титлови. Како је објаснио редитељ на разговору о представи после извођења на Стеријином позорју, титилови су укључени због асоцијација на Брехтове натписе у епском театру, али и због лакшег праћења компликоване радње на сцени, односно одвијања паралелних призора.

Врло сродна представи *Доктор Нушић* по тематици, жанру и стилу игре била је и продукција Народног позоришта из Суботице, *Мистер долар* редитељке Снежане Тришић, такође остварена као облик музичког позоришта, пародија и критика савременог друштва, материјализма, корупције, политиканства. Такође настала према мање извођеном делу Бранислава Нушића, разуђеној комедији *Мистер долар* из 1931. године, представа блиско доноси савремено тумачење Нушићевог света скоројевићевских хохштаплера, у облику брехтовски схваћеног, критичког музичког позоришта. У драматуршкој адаптацији Димитрија Коканова, председник клуба је постао председник странке, чиме се нагласила спрега између политике и новца, у снажно пародичној форми. Такође, важно је померање ове адаптације ка наративној, епској форми, коју води Матковић, наследник и власник хотела „Долар" (Марко Макивић).

Ликови у представи су мање индивидуалци, више су део колектива, комади једног организма, као да израњају из целине – од ауторитативног Председника странке (Јован Ристовски), преко самоуверене Нине, његове ћерке (Миња Пековић) и Уредника (Бранко Лукач), до искривљеног шеика (Љубиша Ристовић) и гласне чарапаре (Весна Кљајић Ристовић). Представа доноси експлицитан, чак сурово директан брехтовски протест против нашег пропалог друштва, без перспективе, померајући жанр Нушићевог текста. Комедија ситуације са елементима комедије карактера овде је постала и мрачни политички кабаре о друштвеном суноврату.

КРУГОВИ

У међународној селекцији „Кругови" приказане су три представе. *Краљ Бетајнове*, копродукција Словенских народних гледалишча из Љубљане и Марибора, у режији Едуарда Милера, а према драми Ивана Цанкара из 1901. године, отворила је овај програм и о њој ћемо нешто више рећи. Тематика ове реалистичке драме која говори о корупцији појединца укорењеној у корупцији система, као и о насиљу и злу који су углављени у терминално болесном друштву, актуелна је

и савремена по себи. И поред тога, драматуршкиња Жанина Мирчевска и редитељ Милер одлучили су да оду даље у проналажењу његове савремености, додатно оправдавајући разлоге за ову продукцију. Осим што је Цанкарова трочинска драма значајно штрихована, у радњу су укључени и сонгови са вишеструким значењем. Њихови текстови су преузети из других Цанкарових дела и најчешће говоре о потчињености, али и о грубој вулгарности средине, док у музичком погледу представљају особене обраде народних песама, оних које традиционално славе величину и снагу народа (композитор Боштјан Гомбач). Мењањем њихових текстова постиже се висок степен ироничности према митовима и традицији. Сонгови су такође појачали стилизацију игре, нагласили су сугестивну кореографију (Иван Петернељ), али и брехтовске тонове извођења, подстицање критичког мишљења кроз отуђење.

Сценски простор аутора Бранка Хојника стилизовано представља простор између цркве и кафане, што се може схватити као критика чињенице о ишчезавању духовности из данашњих религиозних институција. То је једна од Цанкаревих тема које се у представи даље истражују и продубљују. Дизајн је потпуно одређен бело-црним бојама које одговарајуће визуално изражавају дуалност значења драме и представе, односе између душе и тела, идеала и стварности (костимографија Јелена Проковић).

У игри глумаца су врло изражени и колективност, церемонијалност, из којих израњају појединачни ликови. Богатог и амбициозног индустријалца Јожефа Кантора слојевито игра сјајни Јернеј Шугман, не само као једног страшног профитера капитализма и политичара који открива нераздвојивост политике и економије, већ и као рањивог појединца. Владимир Вашкалић ноншалантно игра Макса, глас побуне против мељућег капитализма, а ипак немоћан у покушајима да га сруши.

У оквиру програма „Кругови" приказане су и представе *Кристофор Колумбо* Загребачког казалишта младих у режији Ренеа Медвешека, која је освојила много симпатија новосадске публике, и *Вучјак* Хрватског народног казалишта из Загреба, у режији Ивице Буљана, која није изазвала превише одушевљења гледалаца.

КАКО НАС ДРУГИ ВИДЕ

У оквиру посебног програма „Како нас други виде" овогодишњег Стеријиног позорја, приказане су две представе, *Прст обарач метак пиштољ*, према тексту Ненада Прокића, а у извођењу компаније „Stan's Cafe" из Бирмингема (Енглеска) и представа *Балкански шпијун*, према тексту Душана Ковачевића, а у извођењу позоришне трупе „A La Place" из Токија (Јапан). Како смо о енглеској представи већ писали у *Театрону*, поводом њене прошлогодишње премијере у Лондону, рећи ћемо нешто више о јапанској представи редитеља Цујошија Сугијаме.

Јапански *Балкански шпијун* углавном реалистички приказује ликове и радњу Ковачевићеве трагикомедије. Радња се дешава на нашим просторима, што је означено не само именима ликова, већ и одредницама места одвијања радње, лепљења фотографија Тита, али и скоро непрестаним емитовањем југословенске сладуњаве поп музике, на пример Здравка Чолића, Хари Мата Харија, па и укључивањем југословенске химне „Хеј, Словени". Тросатна представа интегрално представља текст, уведени су чак и наслови сцена који се емитују на видеу у позадини. Реч је о мултимедијалној поставци, драмску игру на сцени прате и видео снимци, пројекције фотографија, поетичне анимације.

Гледање ове представе донело је једно прилично специфично искуство, превасходно због бизарних културолошких спојева које смо видели на сцени, спојева који су изазвали и посебне комичке ефекте. Бизарно је било то што смо гледали јапанске глумце који се зову Ђура, Даница, Илија, и нисмо заправо могли да им поверујемо, што је у основи створило чудан доживљај гледања. Такође, јапански глумци својом појавом, особеном физичком конституцијом, не успевају да постигну кључно важну гротескност, ишчашеност тврдоглавости Ковачевићевих ликова. Јапанци су физички и духовно исувише другачији да би успели да веродостојно представе ту нашу посебну балканску задртост, параноју, глупост, примитивизам, неодвојиве од Ковачевићевог инспиративног трагикомичног универзума.

Маријана Петровић

МНОГО ПРИЧЕ, МАЛО РАДЊЕ

Позоришни јубилеј уз 45. Сусрете професионалних позоришта лутака Србије
(Суботица, 7–9.12.2014)

Дечје позориште из Суботице је прошле године славило 80 година од оснивања. Овај хвале вредан јубилеј прослављен је у оквиру и организацијом 45. Сусрета професионалних позоришта лутака Србије, на коме су учествовала сва луткарска позоришта. Фестивал је увеличао ово славље тиме што су колеге имале (одавно, веома ретку) прилику за дводневно дружење и да прикажу најбоље представе, које тренутно нуде на својим луткарским сценама Србије. Богат програм Сусрета је гледаоцима понудио по четири представе дневно, које су се наизменично изводиле у Дечјем позоришту и позоришту Деже Костолањи. Кроз посебно припремљено сценско извођење за отварање Фестивала, деца извођачи су у костимима, са луткама и причом о настанку суботичког луткарског позоришта, публику вратили у прву половину 20. века.

Сазнали смо, како у листу „Југословенски дневник" од 4. децембра 1934. године пише, да је залагањем управе Соколског друштва почело са радом луткарско позориште којим руководи господин Отон Томандл (Отон Томанић), инжењер. Завршивши луткарски курс у Љубљани, он је у њему радио као сценограф, писац, редитељ и одличан технолог. Представе су се у почетку играле у сутерену незавршеног Народног дома, а карте продавале по цени од једног до три динара. На репертоару су биле претежно луткарске представе, што је изазвало велико интересовање и већ након неколико месеци, то луткарско позориште је постало веома популарно, нарочито међу суботичким малишанима, па је сала постала претесна за све који су желели да гледају.

Током Другог светског рата окупатор је уништио целокупни инвентар, тако да је позориште, по ослобођењу, требало изнова стварати. „Хрватска ријеч", у чланку *Пионирско казалиште са луткама у Суботици* од 11. августа 1946. године, најављује поновни почетак рада позоришта, уз коментар колико је велики значај луткарског позоришта, јер уколико не почива на економској основи, оно је једно од најефи-

каснијих средстава за васпитавање најмлађих, зато што кроз разоноду васпитава и буди дечју машту.

Од сезоне 1953/1954, када је формиран први професионални ансамбл, позориште неуморно ствара негујући своју специфичност, квалитет и разноврсност репертоара, те као такво спада у сам врх сценског стваралаштва за децу. Са извођењем прве драмске представе за децу *Дечаци Павлове улице* 1960. године, луткарско позориште мења име у „Дечје позориште Суботица – Szabadkai Gyermekszínház", изводећи своје луткарске и драмске представе подједнако на српском и мађарском језику. Додајући, 2002. године, свом имену и назив „Dječje kazalište Subotica", постаје званично и једино позориште у Србији које игра представе на три језика.

Позориште је и један од оснивача Међународног фестивала позоришта за децу, који је за 22 године постојања, захваљујући својим осмишљеним фестивалским програмима (такмичарским и пратећим), научним форумом, издавачком делатношћу којом се афирмише савремена научна и теоријска мисао у домену истраживања и проучавања позоришне уметности за децу, израстао у један од најзначајнијих у Европи. Такође, са својим представама је радо виђен гост како на сценама ван наших граница – у Софији, Букурешту, Берлину, Штокхолму, Санкт Петерсбургу, Малмеу, Мексико Ситију – тако и по селима Србије.

Деценијама уназад се у свету играју представе намењене најмлађем узрасту од 0 до 36 месеци, а већ пет година их Дечје позориште нуди на својој сцени „Театар у пеленама", упоредо са представама за одрасле. За своје уметничке резултате награђивано је на многим домаћим и међународним фестивалима: „Октобарском наградом" града Суботице, „Искром културе" КПЗ Војводине и „Вуковом наградом" КПЗ Србије. Чињеница је да ово позориште и својим маркетингом и квалитетом има велики утицај на неговање културе посећивања позоришта и гледања позоришних представа. За све фестивалске представе сале су биле пуне.

Осим представа српских луткарских позоришта, публици је било омогућено да на крају Фестивала види и једну гостујућу – представу Градског казалишта лутака из Ријеке (Хрватска) *Изгубљена прича: Ивица и Марица*, у режији Серђа Длачића. Путујуће позориште са представом из кофера, у којој глумци Карин Фрохлич и Давид Петровић уз помоћ дечје публике и гињол лутака причају и приказују ову познату бајку браће Грим, у живом дијалогу између себе, са луткама или децом, сигурни, спонтани и искусни у (за)вођењу публике.

Компетентни жири, у саставу: редитељ Живомир Јоковић, председник, Биљана Вујовић глумица, редитељка, професорка на специјалистичким студијама Високе струковне школе за васпитаче у Алексинцу и Ксенија Крнајски, редитељка, савесно је одрадио свој посао. Једногласно су закључили како је, судећи по нивоу приказаних представа на овогодишњим Сусретима, српско луткарство у кризи, да не указује на просперитет и бољу будућност наше луткарске уметности, јер „не пружа довољно квалитетног и подстицајног материјала" да би се млади заинтересовали за ову област сценске уметности. Апеловали су да се њихове одлуке о наградама схвате „као опомена, подстрек, озбиљан подстицај, како би паметније, дугорочније и храбрије промишљали будући репертоар луткарског стваралаштва за децу".

Награду за најбољу сценографију добила је Свила Величкова за колаж представу (театар сенки) *Слике са изложбе*, ауторке Бисерке Колевске, Луткарског позоришта Ниш, као и глумачки ансамбл представе за своју концентрацију, прецизност и увежбаност. Награђен је и музички надарен глумачки ансамбл, те Бакош Арпад, аутор музике представе *Ланселот*, историјског спектакла за децу, у режији Ласла Румија, Дечјег позоришта Суботица. За представу *На белу недељу* у режији Веселина Бојдева из Бугарске, награду је добио темпераментни ансамбл крагујевачког Позоришта за децу, који је публици подарио своју радост играња, у иначе бледој, празњикавој, фолклорној представи без речи и без ваљано осмишљеног те разумљиво реализованог сценарија.

За најбољу, поетичну и истовремено духовиту креацију лутака представе *Ружно паче* Угљеше Шајтинца, у режији Ирене Тот, зрењанинске луткарске сцене Позоришта „Тоша Јовановић", награђена је Благовеста Василева. Награда за глумачко умеће је додељена Саши Латиновићу, комичару са мером, за шармантно извођење са отклоном, корео-монодраме за децу *Како је откривено летење*, по књизи Маргарита Минкова, у режији



Како је откривено летење

Емилије Мрдаковић, Позоришта младих из Новог Сада. Награду „Јанко Врбњак" за најбољу анимацију, коју додељује Мало позориште „Душко Радовић" из Београда, добила је Љиљана Перош за улогу Лисице у представи *Три прасета*, Игора Бојовића, у режији Драгослава Тодоровића, Малог позоришта „Душко Радовић". Њен чист и звонак глас, артикулација и мелодија говора, били су сливени са карактером лика и анимацијом лутке. Награда „Бошко Зековић" (установљена 1995) за свеукупни допринос у развоју луткарства, коју додељује Позориште младих из Новог Сада, уручена је Ољи Војновић, изузетној глумици тог позоришта, која је сада у пензији.

Одлуке жирија су изазвале револт и полемике код малобројних. Нису додељене награде за најбољу представу у целини, најбољу режију, награда „Милена Саџак" за најбољег младог глумца, нити за најбољи луткоказ. Чињеница је да су недодељивањем ове последње награде оштећени једино драмски писци Игор Бојовић, за *Чардак ни на небу ни на земљи* (у режији Стевана Бодроже) и Угљеша Шајтинац, за *Ружно паче* (у режији Ирене Тот), али су неинвентивне режије њихових наслова, са применом драмске режије на луткарској сцени или озбиљним проблемом темпоритма, скрајнуле квалитет и могућности, које су текстови (и ликовност сцене) нудили. Уопште не сумњам да обојица (талентовани и интелигентни) имају пуну свест о томе.

Јелена Милић-Златковић, сценографкиња, креаторка лутака и костима за представу *Чардак ни на небу ни на земљи,* својом је ликовном креацијом учинила да се пред нама ствара, боји, тка неки други, бајковити свет у складу са овом причом. То је била одлична идеја, али технолошки недовољно добро разрађена. Спорост у промени слика неповољно је утицала на темпоритам представе, уз драмску режију на луткарској сцени, иако су сценографија и саме лутке провоцирале машту да се искористе њихове могућности (предности или мане). Сценографија Благовесте Василеве за представу *Ружно паче* омогућавала је пуно промена места радње интелигентно, некад неочекивано, нежно, љупко (некако у нашем сталном очекивању могуће нове промене). Њене карактерне ручне лутке, са којима веште руке глумаца аниматора могу свашта да ураде, остале су недовољ-

но искоришћене, јер су, као и у претходно наведеној представи, глумци били блокирани, везани драмском режијом примењеном на лутке.

Много приче, мало радње, а акција у слици или слика у акцији, најважније су у луткарству. Текст писац пише речима, али текст представе (поготово луткарске) има свој специфични језик којим комуницира са гледаоцима. Ова два луткоказа имају поетику, хумор, поред главне радње нуде и радњу кроз односе ликова. Све то омогућава акцију коју машта води у реализацију. Али редитељи овог пута нису ослободили своју креативност. Остали су добровољно заточени у мрежи речи и статичним мизансценима.

Из понуде класике и реализма издваја се по свом изразу најмодернија представа на Фестивалу – *Како је откривено летење*, по књизи Маргарита Минкова, у режији Емилије Мрдаковић, Позоришта младих из Новог Сада. Најчешће такве, једноставне, маштовите представе, са што мање извођача, данас гледамо у селекцијама међународних луткарских фестивала. Она плени својом врцавом, визуелном (минималистичком) и вербалном комуникацијом са публиком, чему је, уз режију Емилије Мрдаковић, много допринео и глумац Саша Латиновић, који је са њом сарађивао и на адаптацији текста. Кроз драматуршку конструкцију, забавно, духовито саткану од аритметике, геометрије, физике, биологије, поетике у тражењу самог себе и неодустајању од свог сна, остварена је и њена едукативна функција.

Добронамерну поруку жирија нису прихватили (баш зато што су је схватили) управо они који чине све да у нашој земљи промене (било какве, а камоли) на боље буду немогућа мисија, које кроз професију води лична корист, а не одговорност (према позоришту уопште), етика. Никако да се ослободимо сујетних очекивања, по којима се свим учесницима Фестивала обавезно додели понека награда, како би се уписала као позитивна ставка за рад у биографији једног позоришта. Не, није идеално решење „и вук сит и овце на броју" – том изреком се подржава *status quo*.

Тиме се не увиђају (па мислимо да их ни други не виде) сопствене грешке и што је још горе, добија се званично признање за њих. То (негативно) утиче на обузетост самима собом и истрајавање на нереалној слици стварности. Не схвата се како нас баш недодељивање награде упућује на рад на самом себи, образовање, много проницљивије мишљење, темељнији приступ будућем раду, бирање текстова, сарадника... Наше понашање обликује друштвени систем и култура којој припадамо, а аутистичност, реално, објективно несагледавање, немењање приступа ономе што се ради, константно држе луткарство на маргинама нашег, а ван оквира европског сценског стварања.

Рашко В. Јовановић

ПРВО ИЗВОЂЕЊЕ НОВЕ ДОМАЋЕ ОПЕРЕ

Меланхолични снови грофа Саве Владиславића
Опера у седам сновиђења
Композитор
Светислав Божић
Диригент
Ђорђе Павловић
Редитељ
Александар Николић
Народно позориште – Опера
Светска премијера:
20. фебруар 2015.

Дочекали смо напокон премијеру једног новог домаћег оперског дела Београдске опере. Слушали смо и гледали прво сценско извођење опере Светислава Божића *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*, које је засад једина српска опера на репертоару националног театра. Више него скроман удео домаћег стваралаштва у репертоару Опере Народног позоришта присутан је већ годинама и зато се појава Божићевог дела може само поздравити. Ово дело има специфичну формалну структуру, која нас наводи да асоцирамо на сценски ораторијум, што никако не умањује саму музичку вредност дела која проистиче из ванредно успеле симбиозе пробраних стихова и музике. О свом делу сам композитор истиче како је то „опера стања, а не интензивне драмске радње". Потом додаје: „Низ концентричних кругова-снова распоређених вертикално и линеарно кроз привидно-статични и репетитативно-меланхолични начин освајања времена и простора, није конвенционално сценско-музичко здање које забавља тумаче и слушаоце." И заиста, ако прихватимо да је опера *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* сценски ораторијум, нисмо изрекли замерку овом ефектном музичко-сценском делу, које нас проводи кроз српску прошлост почев од Немањиног доба, кроз сновиђења Саве Владиславића.

Ко је био гроф Сава Владиславић? Пореклом Херцеговац, рођен између 1660. и 1670. године, живео до 1738, био је руски дипломата. Бавећи се и трговином, неко време заступао је руске интересе у Цариграду, настанио се стално у Москви 1708. године. Од цара Петра Великог добио је грофовску титулу. Био је руски представник у Црној Гори, Венецији и Риму. Преговарао је са Ватиканом о положају католичке цркве у Русији. Царица Катарина послала га је као посланика у Кину. Превео је *Краљевство Словена* Мавра Орбина и тиме знатно утицао на даљи развој српске историографије. Иначе, Сава Владиславић је помагао хришћане на Балкану



и кад је реч о политичким проблемима и када се ради о култури. На овог Србина који је стекао велики углед у Русији скренуо је пажњу наше јавности његов рођак Јован Дучић, који је 1942. године објавио рад *Један Србин дипломата на двору Петра Великог и Катарине I, гроф Сава Владиславић*. О овој личности није било много речи у ери социјализма. Захваљујући стваралачком интересовању композитора Светислава Божића данас је Сава Владиславић доспео на оперску позорницу. Композитор га, како сам каже, не прати кроз разуђену биографију „већ кроз одабир ванредних литерарно-поетских формула наших великана као што су Јован Дучић, Момчило Настасијевић, Милош Црњански и Дејан Медаковић, чије унутрашње осматрање света и живота увек сеже у основну тачку која се налази у дубини нашег бића, а то је чудеснолики Стефан Немања Велики жупан, и потоњи монах Свети Симеон Мироточиви." После увертире-пролога нижу се призори првог сновиђења: после различитих збивања на сцени уследиће појава првих Немањића, уз Дучићеву песму *Житије*, у амбијенту око Ибра, да би се потом појавила кубета Жиче, Студенице, Пећке патријаршије, али се брзо смењују и видео-пројекције сенке Венеције и обриса Санкт Петербурга. У неколико наредних сновиђења један од главних актера је Никола Тесла.„У опери се стално преплићу секуларни и сакрални мотиви, меланхолија и извесна суздржана радост. Сва стања су под дејством призиваног и оствареног искуства које емитује индивидуална, али и колективна свест имених и безимених протагониста који плове изван зла, болно-мирно са надом да ће се новорођеном т и ш и н о м огласити озаренија будућност наше занемарене прошлости. Стога је лик Николе Тесле један од кључних двојника могуће судбине грофа Саве Владиславића." – разјашњава Светислав Божић свој либретистички и композиторски поступак, који је засновао на драми *Тесла* Милоша Црњанског.

Ово није опера бајка, нити пак сценски ораторијум заснован на фантастичној причи, већ је реч о опери сновиђења, која се нижу чудесно као у сну, да би се у последњем, седмом сновиђењу окончало меланхоличном

апотеозом великом Немањи. Светислав Божић и музички је изградио своје дело у неокласицистичком стилу. Добар део опере припада хору, што смо и очекивали, будући да је Божић мајстор хорског слога, што знамо из његових бројних духовних и световних композиција. Један од најлепших делова опере *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића* свакако је треће сновиђење, када мешовити хор пева *Bjerujy*. Композитор вешто пласира овај пасаж и то никако не може бити сувишно – сетимо се само колико смо фрагмената духовне музике слушали у операма Вердија, Гуноа, Пучинија и других.

Постављајући Божићеву оперу сновиђења, редитељ Александар Николић начинио је заиста чудесни спектакл и у сарадњи са кореографом Александром Илићем остварио ванредно динамичну и упечатљиву представу. Треба указати и на то да су сценографска решења Бориса Максимовића, напоредо са видео-пројекцијама Петра Антоновића, сачињавала одговарајући сценски амбијент за свих седам сновиђења ове опере. Одлично припремљен хор свакако заслужује само похвале, посебно и стога што се дисциплиновано уклопио у динамичну радњу на сцени. Иван Томашев као Сава Владиславић био је ставом и свеукупном појавом достојанствен и сигуран у вокалном изразу. Сања Керкез као Муза, Голубица и Елен остварила је потребну трансформацију у тумачењу те три улоге. Јадранка Јовановић као Анђео искушења била је сугестивна у изразу, да би као Владарка пленила пажњу енергичним глумачким ангажманом који јој је омогућио да представи пуну надмоћ овога лика. Марко Калајановић као Никола Тесла певао је са еланом и био глумачки сигуран у изражавању става о препрекама на које као проналазач наилази. На првој репризи, 6. марта, у овој захтевној улози наступио је Вук Зекић, испољивши лепе гасовне квалитете, као и способност да свој лик сценски оживи нијансираном глумом. Ненад Чича као Тесла (појава у белом) и Владар био је поетичан и у исти мах глумачки убедљив. И остали интерпрети допринели су успеху извођења: Игор Матвејев (Меанџић), Слободан Живковић (Буда), Ивана Козомара Дудуковић (Девојка) и Тијана Шебез (Визија). Треба напоменути и да су деца извођачи били веома уиграни: наступ им је био спотан и сигуран и зато ћемо забележити њихова имена: Богдан Иричанин (Дечак Владар, Дечак Тесла), Иван Пивко (Принц, Дечак Никола) и Франческа Пивко (Принцеза, Кајање).

Необично инвентивна, живописна и лишена сваког стереотипа била је кореографија Александра Илића, која је представи придодала изузетну вредност. И костимографска решења Катарине Грчић Николић била су по потреби аутентична или са елементима који указују на светове снова. Речју – пред собом смо имали један фантастичан спектакл.

Диригент Ђорђе Павловић сигурно је водио прво извођење Божићеве опере: солистичке нумере, уткане у густо хорско-оркестарско ткиво баш као и бројне хорске пасаже и призоре са балетским сценама – све то добило је у његовој интерпретацији одговарајући динамичан ток у сагласности са драматургијом дела. Сагледано у целини – одлично извођење нове домаће опере, које, како нам се чини, обележава и врх ове сезоне.

Дејвид А. Норис

„ГОЛУБЊАЧА“ ЈОВАНА РАДУЛОВИЋА

Анализа и контекст прича и драме која је била забрањена у Југославији (1980–1984)

Нека књижевна дела заслуже место у историји књижевности више због тога што изазову друштвена трвења него естетски одговор. Ти случајеви, као што су *Љубавник леди Четерли* Д. Х. Лоренса шездесетих година 20. века и *Сатански стихови* Салмана Руждија две деценије касније, највише се памте по скандалима и полемикама који прате њихово појављивање. Они представљају нарочити дух времена, генерацијску промену, како моралну тако и политичку. Судски процес за спречавање објављивања Лоренсовог романа, као повреде јавног морала због његовог сексуалног садржаја, повезан је с културном историјом Запада шездесетих година прошлог века: револуција у сексуалном понашању, расправе у вези са феминизмом и нова ера у односима међу половима. Могуће је ићи и даље и посматрати овај случај као део ширих политичких преображаја: демонстрације народног гнева против самозадовољног политичког естаблишмента у покрету за грађанска права, одупирање Вијетнамском рату и студентске побуне 1968. године. Протести у исламском свету против Руждијевих *Сатанских стихова* крајем осамдесетих година 20. века илуструју спорни случај нерашчишћеног става. За неке, објављивање ове књиге представља арогантно оглушивање Запада у односу на осетљивости других култура. За друге, екестремне реакције широм света откривају неспособност ислама да егзистира у мултиконфесионалном окружењу, и његов суштински недостатак толеранције у јавном спаљивању књиге и смртним претњама аутору. Због таквих догађаја, многи су чули за ова књижевна дела, чак и ако их нису никад прочитали. Она имају сигурно место у општој културној историји, али место у којем се текст, и оно што би он стварно могао да каже, губе у ширем историјском миљеу. Нешто слично догодило се са више уметничких дела која су се појавила у Југославији после смрти Јосипа Броза Тита 1980. године. Одлазак дугогодишњег председника Југославије сматра се једним од првих значајних догађаја у следу који је довео до грађанских ратова који су пратили распад југословенске федерације почетком деведесетих година. Књиге, драме и филмови који

су забрањени после 1980, налазе се у жижи интересовања због свог доприноса овој широј политичкој причи иако, као што је случај са *Голубњачом* (1980) Јована Радуловића, детаљна анализа дотичног текста и контекста који окружује његов пријем открива сложенији низ околности него што се види на први поглед.

Збирка приповедака *Голубњача* појавила се 1980. и наишла је на опште похвале критике. Објављено у Београду, ово дело се бави осетљивом темом, с радњом смештеном у једно српско село у Радуловићевој родној Крајини у Хрватској после Другог светског рата. Његов наратор је човек из села који се сећа детињства, који одраста са сећањима на породицу и заједницу, нарочито са сећањима која се односе на најновији сукоб и односе између Срба и Хрвата у том крају. Упркос осетљивости теме, или можда чак захваљујући њој, ова књига је добила књижевну награду Седам секретара СКОЈ-а у Загребу.[1] Много година после доделе ове награде, Радуловић је прокоментарисао да му чак и сада одлука да се њему додели награда „делује заиста нестварно“[2]. Ова награда је потврдила званично признање вредности овог дела и, у мају 1981, Михаило Фаркић, директор београдског дечјег позоришта Бошко Буха, обратио се Радуловићу за драматизацију приповедака везаних за сеоску децу. Међутим, у децембру је „Програмски савет позоришта одбио да у свој програм уврсти *Голубњачу*“, наводећи њену „националистичку обојеност“.[3] Овај догађај привукао је пажњу неких критичара који су подржавали одлуку позоришта, док су други бранили Радуловићев текст, који је објављен у часопису *Сцена* од марта/априла 1982. Српско народно позориште у Новом Саду преузело је драматизацију и извело је премијерно 10. октобра. Међутим, драма је оштро критикована на седници Градског комитета Савеза комуниста у Новом Саду 7. децембра, због подстицања националистичких осећања. Афера се брзо разрешила тако што је Збор радника позоришта издао саопштење 13. децембра, објављујући да извођења више неће бити.[4] После тога, Радуловићева *Голубњача* првенствено се повезује с полемичким пријемом драме и пратећим политичким скандалом.

Тврдња да *Голубњачу* карактерише националистичка порука о односима између Срба и Хрвата везује се за један догађај у деценији српског политичког незадовољства, које је било обележено растом есктремног националистичког мњења. Иако је ова тврдња изречена нарочито у вези са драматизацијом, она је такође бацила сенку и на приповетке истог наслова. У овој анализи Радуловићевог дела, најпре ћу истражити збирку приповедака у односу на њихову везу са новим прозним писмом у Србији и на њихове главне тематске елементе. Сагледавано у овом светлу, њихово значење се види као део књижевног стремљења које се јавља пре 1980. године. Затим ћу анализирати сценску адаптацију због начина на који се она разликује од прича, посвећујући пажњу контексту њене рецепције. Намера ми је да понудим критичко вредновање дела као наративне прозе и његове трансформације у позоришну представу, да бих разјаснио место ова два текста у њиховом српском културном контексту, и промену околности иза различитих одговора на оно што Радуловић сматра да представља две верзије исте теме.[5]

КЊИЖЕВНЕ ПРЕТЕЧЕ „ГОЛУБЊАЧЕ“

Голубњача је написана у периоду значајних промена у српској књижевној прози. Утицај стилских и тематских иновација, које су почеле да се појављују крајем шездесетих година 20. века, осећао се и осамдесетих година. У књизи есеја посвећених овим променама, *Проза новог стила* (1978), Љубиша Јеремић описује таква дела „која се већ неко време у нашој књижевној јавности називају *нова српска проза*“.[6] Он истиче дело Антонија Исаковића и Миодрага Булатовића из педесетих година, као претече нове генерације српских прозних писаца, међу које нарочито убраја Драгослава Михаиловића (*Фреде, лаку ноћ*, 1967), Слободана Селенића (*Мемоари Пере Богаља*, 1968), Видосава Стевановића (*Рефуз мртвак*, 1969) и Милисава Савића (*Бугарска барака*, 1969). Јеремић се бави доминантним стилистичким стремљењима њиховог дела, која карак-

[1] Награда Седам секретара СКОЈ-а названа је у част предратног омладинског покрета Комунистичке партије Југославије.

[2] Јован Радуловић, *Зрна из плеве*, Београд, 2007, стр. 94.

[3] Коста Николић, Срђан Цветковић, Ђоко Трипковић, *Бела књига – 1984: Обрачун са „културном контрареволуцијом" у СФРЈ*, Београд, 2010, стр. 40.

[4] Исто, стр. 41–42.

[5] Видети: Јован Радуловић, *Случај „Голубњача": за и против*, Београд, 2008, стр. 96.

[6] Љубиша Јеремић, *Проза новог стила: Критике и огледи*, Београд, 1978, стр. 29. Подвлачења у оригиналу.

рише коришћење локалног колорита и аутентичног језика њихових наратора, чији говор остаје веран њиховом социјалном и географском пореклу. Писци повезани са овим иновацијама концентришу се на ликове и средине са друштвене маргине, откривајући ону ружну страну савремене стварности, изражене у гротескним мотивима и фабулама. Њихови ликови настањују сурове светове, а покрећу их плаховите емоције, жудња за осветом неправедном човечанству, историјско окружење које рађа неповерење и култура која не зна за опраштање. Јеремић се, такође, бави тематским новинама њиховог дела и његовим пројектовањем „друштвено критичке перспективе", иако тврди да таква критика није политичке или идеолошке нарави.[7] Он разматра њихов велики допринос у везивању казивања о савременом свету за шири, алегоријски и симболички контекст. Тај исход описује као спој „поетско симболистичког и натуралистичког поступка"[8]. У њиховим рукама, ружна површина стварности претвара се „у гротескну визију која у људској свакодневици препознаје скривене изворе мржње и деструктивности"[9].

Међутим, метафизичке дубине овог семантичког слоја увек се откривају у односу на локалне догађаје, што он назива призивањем зла „изазваног хаотичним балканским збивањима"[10].

Нова српска проза представља радикалан отклон од ранијих епских романа о Другом светском рату које су писали етаблирани аутори као Михаило Лалић, Добрица Ћосић и Оскар Давичо. Њихови романи откривају величанствени замах историјског тренутка, у којем се партизански покрет отпора, организован и предвођен Комунистичком партијом Југославије, бори за социјалистичку револуцију која доноси правду и једнакост свим грађанима Југославије, без обзира на национално порекло. Њихова дела карактерише снажни оптимизам и вера у коначну победу партизана против окупаторских армија и против издаје унутрашњих непријатеља. Насупрот томе, нови прозни писци описују савремену Југославију с њеним проблемима беде, градске оскудице и недостатка доследног смера у свету који се брзо мења. Нови модернизујући поредак замењује традиционалне вредности и уводи судар цивилизација. Идеали социјалистичке револуције уступили су место потрошачком западњачком начину живота, са све већом социјалном диференцијацијом. Иако је тешко писати о таквим стварима, нови прозни писци успели су да пренесу ово осећање сукоба које је очито у савременој Југославији. Описујући ове фундаменталне тематске и стилске промене у српској књижевности, Јеремић, у време када је први пут писао есеје, могао је да иде само толико далеко да каже да је „литерарна вредност" романа Лалића, Ћосића и Давича пренаглашена.[11] Промене у српској наративној прози подударили су се са реформама југословенског социјалистичког система које су уводиле већи степен децентрализације и либерализације економских питања. Несумњиво су такве реформе дале подстрек писцима и интелектуалцима да се супротстављају баријерама које спречавају јавно изражавање мишљења која не одобравају званични канали. Тежња ка отвореној расправи и разноврсности мишљења била је превише и ишла је пребрзо за неке на власти, тако да су се, између 1968. и 1976, књижевност и филм у Србији суочили са мноштвом проблема, а „забрањено је више дела него у целом периоду 1945–1968"[12]. Међутим, дошло је до пробоја у слободи књижевног изражавања, ако не у свим сферама јавног дискурса. Радуловић признаје утицај прозних писаца као што су Булатовић, Михаиловић, Стевановић и Савић, на своје дело. Он скреће пажњу на њихово стварање атмосфере у амбијенту њихових дела, у местима као Крагујевац, Рашка, Ћуприја и Београд „као да су имитирали тамне стране провинцијског Книна из шездесетих година", његовог родног краја и инспирације за постављање *Голубњаче*.[13]

О променама у српској књижевности писао је и Предраг Палавестра у есејима *Критичка књижевност: Алтернатива постмодернизма* (1983). Његов циљ био је да дâ преглед „главних доприноса и аспеката српске књижевности" седамдесетих година, иако у неким есејима говори и о делима Антонија Исаковића и Слободана Селенића с почетка осамдесетих година.[14] Он се бави аутентичним, реалистичким тоном новије српске књижевне прозе, али истиче да није реч о чистом реализму, „нарочито не у смислу

[7] Исто, стр. 31.

[8] Исто, стр. 33.

[9] Исто, стр. 38.

[10] Исто.

[11] Исто, стр. 21.

[12] Николић и други, *Бела књига – 1984*, стр. 24.

[13] Радуловић, *Зрна из плеве*, стр. 69.

[14] Предраг Палавестра, *Критичка књижевност: Алтернатива постмодернизма*, Београд, 1983, стр. 346.

класичног миметичког реализма или дидактичког значења старог критичког реализма“[15]. Насупрот томе, он указује на његов полифонијски плурализам заснован на „здравом и чврстом опредељењу против интелектуалних и стилских ограничења, естетских норми, стваралачке принуде и интелектуалног монизма“[16]. Његово виђење постмодернизма у српској књижевности слично је Јеремићевој новој српској прози по томе што избегава велике историјске приче. Према Палавестри, нова српска критичка књижевност тежи томе да представи „широку и флексибилну мрежу малих индивидуалних система“ који заједно чине издиференциран карактер модерног културног искуства.[17] Он пише да критичка књижевност, не само да одражава стварност већ показује начин на који се она може замислити, и као таква има активну улогу „у стварању историје и света“[18]. И Јеремић и Палавестра описују типичне карактеристике свежег потенцијала српске књижевности од краја шездесетих до осамдесетих година 20. века, ослобођеног мучних захтева идеолошког конформизма. У време појављивања, Радуловићеве приповетке су нудиле доследно устројено излагање културног памћења рата и његових последица по наредно поколење, пре него радикално тумачење прошлости које читалачка публика није била свесна.

ПРИПОВЕТКЕ

Прво издање *Голубњаче* састоји се од осам приповедака, од којих је прва изостављена у потоњем издању.[19] Радња је смештена у мало српско село у далматинском залеђу Крајине педесетих и раних шездесетих година 20. века, у крају са мешовитим српским и хрватским становништвом које се ретко сусреће. У близини села налази се дубока јама, природна пећина настала у кречњачким подручјима услед спирања воде, али са вертикалним окном пре него са хоризонталним тунелским улазом, што је прилично честа појава у крашким деловима Хрватске, где су смештене Радуловићеве приче. Ову нарочиту пећину сељани су традиционално користили за бацање угинулих или онемоћалих животиња. Њен назив, Голубњача, долази отуда што се многе птице гнезде испод њеног обода, где су безбедне од вребајућих руку сеоске деце; углавном је реч о голубовима.[20] Наратор се присећа догађаја из детињства и прича које је чуо од родитеља и других људи у селу, на које сећања на Други светски рат и даље бацају тамну сенку. Овај крај је био део Независне Државе Хрватске којом су владали хрватски фашисти, усташе, уз подршку Сила осовине. Стварање расно чисте државе био је камен темељац усташке политике, подразумевајући прогон српског, јеврејског и ромског становништва у Хрватској. Усташе су дошле у нараторово село и побиле много света, бацајући тела својих жртава у Голубњачу. Од тада се преживели односе према пећини са дубоким поштовањем у знак сећања на побијене породице и комшије. Они такође казују друге приче о свом крају, претварајући историју у мит, стварајући ризницу културног памћења на којем почива њихово осећање локалне заједнице. Голубњача има нарочито место у овој митологији. Прича о покољу сувише је свежа због својих крвавих детаља да би била прихваћена као део локалног фолклора, атмосфера свирепости и трауме још увек је присутна на рубовима пећине.

Приче које су укључивале етнички мотивисано убијање током Другог светског рата биле су осетљива тема у Титовој Југославији, као што објашњава историчар Дејан Ђокић:

О братоубилачком рату међу Југословенима, који је, сада се у томе историчари слажу, довео до више жртава него оружани отпор страним окупаторима, није се смело, у најбољем случају, јавно расправљати, а у најгорем се морао заборавити. Парадоксално, бројни споменици „жртвама фашизма“, подигнути широм бивше Југославије, представљали су болно подсећање за оне који су преживели – подсећање на ратне страхоте и на идеологизацију прошлости.[21]

Писци књижевне прозе почели су да крше овај табу, полако и обазриво, током седамдесетих година, укључујући Радуловића у његовој првој збирци приповедака *Илинштак* (1978). У причи *Прослава* из збирке *Голубњача*,

[15] Исто, стр. 146.

[16] Исто, стр. 147.

[17] Исто, стр. 19.

[18] Исто, стр. 54.

[19] Јован Радуловић, *Голубњача*, Београд, 1980. Потоње издање са седам приповедака садржи и текст сценске адаптације са истим насловом, Јован Радуловић, *Голубњача: приповетке, драма*, Београд, 2001.

[20] Голубови спадају у птичју породицу Columbidae.

[21] Dejan Djokic: „The Second World War II: Discourses of Reconciliation in Serbia and Croatia in the Late 1980s and Early 1990s“, *Journal of Southern Europe and the Balkans*, 4, 2002, 2, str. 132.



Голубњача

у селу се подиже споменик у част оних који су у том крају пали у борби. Међутим, чак ни ово званично здање не привлачи пажњу преживелих Срба као што је то случај са пећином ван села. Рат није заборављен и Радуловићев наратор се сећа шта му је причано о њему и другим догађајима из прошлости. Ове приче нису историјско освежавање ратних зверстава, него су пре чин културног памћења, а Радуловићево дело фокусира се на њихов утицај на сеоску децу као део обредног преласка у зрело доба. Наратор не спада у преживеле, али сећања генерације његових родитеља живе и даље да прогоне њега и његове другове. Приче у *Голубњачи* наговештавају шире теме о сведочењу и памћењу, о истовременом постојању различитих прошлости, и о мешању митског и историјског дискурса.

Приче у *Голубњачи* су повезане, тако да чине, како каже Јеремић, „венац приповедака“[22]. Он је сковао овај термин да би описао збирку приповедака које карактерише „тежња ка спајању, тематском и фабуларном везивању иначе засебних прича“[23]. У англо-америчкој традицији ова врста текста обично се назива циклусом приповедака или, у новије време, композитним романом: „Композитни роман је књижевно дело састављено од краћих текстова који су – иако појединачно потпуни и аутономни – међусобно повезани у доследну целину према једном или више организационих принципа.“[24] Примери ове врсте композитног романа или наративног венца, укључују дела из разних националних и стилских традиција: Џејмс Џојс, *Даблинци* (1914); Исак Бабељ, *Црвена коњица* (1926); Вилијам Фокнер, *Поклони се, Мојсије* (1942); Примо Леви, *Периодни систем елемената* (1975); Џулијан Барнс, *Историја света у десет и по поглавља* (1989). Организациони принципи који уводе нивое логичке повезаности у дело као целину ослањају се на понављање неких категорија у засебним причама или епизодама, као што су ликови, место и време радње, развој фабуле, глас наратора и перспектива. Понављање ових карактеристика у разним комбинацијама повезује приче у

[22] Јеремић, *Проза новог стила*, стр. 202.

[23] Јеремић, *Проза новог стила*, стр. 19.

[24] Maggie Dunn and Ann Morris, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York, 1995, str. xiii.

целину и продубљује њихове тематске везе, наглашавајући одређене мотиве и језичке особине. У ствари, иако свака прича може да се чита засебно, пуно значење сваког елемента остварује се само када се сагледа „његова веза са целим контекстом“[25]. Тако се тематска ширина *Голубњаче* проширује асоцијацијама које повезују приче у целину, мимо сећања на покољ из рата које се испољава као један од елемената.

Наратор *Голубњаче* је Лукица Гомбаћ, а његов најбољи пријатељ зове се Мићука који, будући да је одважнији и бунтовнији него Лукица, обично изазива невоље у које упадају. На крају књиге, Мићука умире услед несреће до које је дошло због играња нееексплодираном немачком бомбом заосталом из рата. У причама су присутна бројна друга деца и одрасли из села: Лукичини родитељи, Мићукин отац (његова мајка умрла је при порођају), сеоски учитељ, црквењак Кузман, поп и ексцентрични партизански ветеран, свима познат као Блиједи Дамјан. Повремени коментари откривају да је прошао један временски период између догађаја и времена приповедања. На пример, сећајући се дрвета које је расло уз зид њихове куће, и његових бобица, Лукица каже: „На уста ми пође слина чим се сјетим њихове сочности, руменила и горчине“[26]. Једном другом приликом, Лукица и Мићука крију се на тавану Дамјанове штале да би га гледали како се враћа с магарцем, јер су чули гласине о чудним збивањима између њега и животиње. Наратор каже, језиком који уопште није детињи: на домаку смо велике тајне (стр. 55). Испоставља се да је ова прича, као и многе друге које чују о Дамјану, лажна, тако да Лукица долази до закључка да од свега што чују о њему „биће да десети дио од тога није истина“ (стр. 56). Лукица понекад сажима приче које је чуо, преносећи њихову суштину, на пример о значају бунара и потешкоћама везаним за одржавање поузданог снабдевања чистом водом у њиховом забаченом крају. Овај део он започиње епизодом о аустријском цару Фрањи Јосипу, кад као младић у посети њиховом крају није могао да угаси жеђ зато што вода није била погодна за пиће (стр. 72). Ова размишљања о личним сећањима и склоповима о прошлости откривају временску дистанцу, време у којем је дечак сазрео и у којем размишља о сликама и причама из прошлости.

Наратор не указује на тачан тренутак у времену из којег приповеда и не даје никакав путоказ за своју мотивацију да се сећа тих детаља. Углавном прича као да се непосредно сећа и као да присуствује призорима, одржавајући илузију да нема временског јаза између збивања догађаја и приповедања о њима. Ова илузија значајна је за семантички ниво дела као целине. Упркос томе што се препричава из једне тачке у будућности, рационализујућа зрела перспектива у Лукичиним сећањима увелико је одсутна. Његовим сећањима доминира непосредност неспорно детињег става према догађајима док се одвијају око њега. Он једноставно саопштава слике, звукове и доживљаје свог света без икаквог коментара, као што је епизода с пијаним македонским регрутом кога два друга држе за ноге док повраћа кроз прозор воза (стр. 11). У последњој причи описује Мићукино тело које је донето у село пошто се несрећним случајем разнео. У селу нема телефона, тако да један од одраслих узјахује бицикл да би довео доктора, али му се притом пробуши гума. Он позива Лукицу да му довезе други бицикл, али дечак тада размишља само о томе како не зна да вози бицикл. Узме бицикл и понесе га, али га онда испусти и посрамљено каже: „Нисам знао да је тако тежак“ (стр. 98). Многе од ових мучних епизода памте се као дечије игре. Он и Мићука једног дана пођу са очевима да им помогну да ископају кости партизана који су у околини пали у борби, да би их закопали испод споменика у селу. Они придржавају празне цементне вреће док њихови очеви раде: „Копали су, запињали за грабове и храстове жиле, сјекли их, знојни клели, прстима бирали кости, додавали нама, ми се такмичили чија ће вреће бити пунија“ (стр. 31). У овом и другим одломцима, наратор уводи елементе онеобичавања, или како каже руски формалист Виктор Шкловски, његов циљ је да „ствари учини ‚неприсним‘“[27]. Радуловић враћа смисао својим причама, казујући их као више неповезаних, несагласних елемената. Непосредност детињег становишта и игре које деца играју чине контраст са шокантном стварношћу која их окружује.

Дефамилијаризовани свет одраслих виђен кроз дечије игре почиње да продубљује семантичку моћ најбезазленијих реченица, посуђујући им асоцијације из одвијајућих жижних тачака дела као целине. Једног дана, Лукица помаже црквењаку Кузману да очисти стазу обраслу у коров. Кузман иде први, сјекући растиње, а Лукица га прати у сто-

[25] Владислава Рибникар, *Могућности приповедања: Огледи о новијој српској прози*, Београд, 1987, стр. 15.

[26] Јован Радуловић, *Голубњача*, Београд, 1980, стр. 78. И остали наводи означени су страницом узетом из овог издања.

[27] Виктор Шкловски, Уметност као техника, код Лија Т. Лемона и Марион Ј. Рајс (превод), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, NE i London, 1965, стр. 12.

пу и слуша како прича. Обраћајући се травуљини и грању на стази, Кузман каже: „Шта ћу ти ја што си на погрешном мјесту израсло. Сви се ода те чешу. Боље да те нема." (стр. 37). Сама радња чишћења стазе и црквењакова примедба прилично су безазлене, али у контексту света у којем Лукица одраста ове речи се односе и на дечака који је присутан, и на сву другу децу из краја. Њихово детињство је тешко, суочавају се са „суровошћу историје и суровошћу гладне, оскудне и илузијама оптерећене свакодневице".[28] Изазови и задаци деце која одрастају у свету над којим немају никакву контролу, али који на неки непознат начин обликује њихову спознају света, чине једно од главних тематских поља овог дела као целине. Радуловић као увод причама наводи стихове из једне песме о детињству Душана Радовића. У овим стиховима, детињство је приказано као негативно искуство, као „нужно зло", и као зло за које нема утехе: „Пустимо децу да плачу / Детињство јесте прави разлог за плач" (стр. 7). Деца у овим причама рођена су у нарочитом свету који је непрестано видљив као део шире метафоричке структуре наговештене на семантичком нивоу прича.

И прошлост и садашњост су грубе и сурове, иако су повезане у једном нејасном односу с обзиром на то да се не зна да ли тешкоће историјског искуства условљавају реакције ликова у садашњости, или њихов оштар приступ садашњости условљава њихова сећања на прошлост. Са сигурношћу се може рећи да у структури Радуловићевог приповедног венца, утицај непосредних страховања одзвања у првој и последњој причи. У првој причи, мајка одводи Лукицу из села локалним возом за Сплит, где његова мала сестра лежи у болници тешко болесна. Они се састају с његовим оцем који се налази на привременом раду у том граду. Њему није драго што их види и признаје им да није ни један једини пут обишао болесну кћер. Он овако коментарише њено стање: „Нека умре кад није за живот!" (стр. 12). Мајка се буни, али њен муж остаје при својим немилосрдним ставовима који проистичу из мешавине резигнираног фатализма, патријархалне традиције и окривљивања супруге за стање детета. У његовом свету, његово је да ради, а о деци треба да се стара неко други. У последњој причи, када Мићуку доносе у село док јако крвари из ногу разнетих до колена, његов отац неће ни да га погледа, говорећи: „Док сам ја здрав и јак, бринућу се, неће бити гладан. Шта ће кад мене више не буде? Ни пред црквама се више не проси. . . Боље да га немам!" (стр. 98). Речи његовог оца опонашају речи које је раније изговорио Кузман док је крчио стазу. Ту постоји свеприсутно осећање страха које прожима природно окружење и осећање заједнице о месту у њему. Прошлост и садашњост као да су стопљене у целину с природом око села, хладном и јаловом као крашке планине, злоћудна мрежа несреће која погађа свако следеће поколење.

Други светски рат је последњи у низу историјских догађаја похрањених у колективном памћењу заједнице. Партизански ветеран Блиједи Дамјан често прибегава језгровитим реченицама о рату и актуелним паролама у славу победе покрета отпора предвођеног Комунистичком партијом Југославије. Његове пароле стоје у супротности са сећањима житеља села. Лукичин отац је учествовао у рату, борећи се на страни локалних четника, политичких противника партизана које су предводили комунисти. Он и његов брат учествовали су у пљачки хрватског села „да се свете за усташке покоље" (стр. 78). Том приликом је његов отац украо мађ док су други покрали храну и отерали стоку. Он се поносно хвали да је све што су други тог дана украли већ нестало, али он још има мађ. Лукичина сазнања о таквим подвизима потичу из ризнице предања заједнице, било да је реч о четницима или партизанима. Она су још један ехо опорости живота који походи сваки нараштај и који Лукица први пут артикулише по уласку у свет одраслих. Међутим, таква сазнања о прошлости потичу једино од родитеља који се одричу деце када се разболе, који не успевају да одговоре изазовима свакодневног живота, који краду да би се осветили. Њихова дела и речи доводе у сумњу њихову поузданост у улози сведока о прошлости.

Голубњача из наслова заузима централну улогу у повезивању тематског значења прича, као место ратних зверстава. Прича о кобном догађају остала је као утврђен део локалног памћења рата. Сада је забрањено бацати животиње у јаму „да ништа нашим мученицима не прекрати мир" (стр. 41). Једног дана, сељаци из околине крену да баце полумртвог коња у пећину, али их зауставе људи из Лукичиног села вичући: „Половина нас је доље у јами, а друго пола ово оће што видите", додајући: „Оно што је и ваљало – доље лежи" (стр. 41). Ова реакција старијег света у селу слична је реакцији на трауматски однос према догађају у којем се преживели боре са осећањима кривице што нису поделили судбину својих породица и комшија, што се потом уграђује у структуру непријатељства и мржње

[28] Љубиша Јеремић, Приповедач Јован Радуловић, у Радуловић, *Голубњача*, стр. 114.

који су типични за односе између две заједнице у крају. Могућност понављања зверстава у циклусу насиља заснованог на овој неодољивој кривици појачава се изградњом Голубњаче као траумосветилишта; ову реч је употребила Мариа Тумаркин „да би описала места широм света обележена трауматским наслеђем насиља, патње и губитка", која обезбеђују да „људи морају да живе са прошлошћу која одбија да оде"[29]. Пећина чува духове покојника заједнице, које су побиле усташе, али који остају несахрањени и живи у локалном памћењу. Дамјан предлаже да учитељ доведе децу на пећину и да им, стојећи над њом, исприча шта се догодило, да се „оно вријеме никад не заборави и никад не понови" (стр. 42). Лукица казује причу о ономе што се десило у рату као део приче која дели наслов са збирком као целином, Голубњача (стр. 45–47). Он објашњава да ће испричати оно што је сазнао од Кузмана, од садашњег православног попа Дамјановића, са часова из школе, од свог и од Мићукиног оца, и укључује многе детаље који обележавају колективно памћење тог догађаја, чак и оне за које нема сведока.

У Лукичино село долазе три мушкарца аутомобилом чији је власник трговац Марић, који паркирају иза цркве у „хладу ораха. Поп Драгутин држи литургију коју брзо завршава, схватајући да су ти људи дошли по њега. Они узимају златни крст из цркве, дар локалних исељеника у Америку, прије него што отпрате Драгутина до његове куће и кажу му да обуче најбољу свештеничку одору, да би се састао с неким из локалних власти. Поп сједа у њихова кола и они се одвозе, али се возило поквари на рубу села." Лукица затим преузима Кузманове речи да би описао оно што се дешава док ти људи покушавају да поново упале кола – „поп им је на ледини чувао пушке" – затим им помаже у гурању кола – „а како је снажан био, његовом заслугом су и кренули даље" (стр. 46). Кузманова верзија догађаја има призвук маштовитог додавања, локалног мита који улепшава попову улогу у властитој отмици. Драгутин је сада сам са тројицом мушкараца у аутомобилу. Кад они скрену са главног пута, поп им каже да су погрешно скренули, али они му се само смеју на то. Зауставе кола кад наиђу на Маркелију Видовића, једног од водећих припадника локалне хрватске заједнице. Видећи попа у колима, он увлачи руку кроз отворен прозор и повлачи га за браду. Њих четворица затим настављају да муче попа крај пута. Следећег дана, локални млинар Шпиро открива попову мантију која плута у реци покрај његове воденице, и вади је из воде, мислећи најпре да се поп утопио. На овом месту у приказу открива се један степен неизвесности о току догађаја, будући да се каже да је поп „већ био *вјероватно* прекланог гркљана у бездану Голубњаче" (стр. 46, подвукао ДН). Шпиро је једини од сељана ко може било шта да каже о ономе што се даље дешава. Он се сакрије у дрвету покрај воденице из страха да би могли доћи и по њега, и описан је као „једини полусвједок Великог покоља извршеног у Голубњачи" (стр. 38). Нико, у ствари, не види сама зверства и Лукичин приказ догађаја завршава се следећом реченицом: „Ниједан пуцањ се није чуо, нити јаук, Шпиро је видио само повремени бљесак џепне батеријске лампе – Голубњача је зобала и зобала!" (стр. 47). Наратор завршава своје казивање изразом узетим пре из дискурса бајки него из документарног сведочења. Шпиро се крије у дрвету, на периферији велике тајне, као Лукица и Мићука кад гледају Дамјана у његовој штали, да би сазнали да су гласине о њему нетачне као што-шта од онога што чују од одраслих у селу.

Начин казивања о зверствима, у чијој сенци непрестано живи сеоска заједница, подрива статус памћења догађаја за који нема сведока. Такве недоумице враћају анализу приповести на суштинско питање њене сврхе. Постоји ехо сличног трага нејасноће у сећању једног сведока које је забележено у књизи о сведочењу и трауми Шошане Фелман и Дори Лауб. Оне записују сведочење једне преживеле логорашице из Аушвица, која је била очевидац побуне у логору. Она се сећа да је током краткотрајне побуне видела четири запаљена димњака, што је историјски нетачно, с обзиром на то да је био запаљен само један димњак. Зато њено сведочење није било прихваћено, нити му се веровало, будући да је „било крајње важно остати прецизан, да ревизионисти историје не би све дискредитовали"[30]. Међутим, Фелманова и Лаубова опредељују се за другачији приступ вредновању сврхе сведочења ове жене. Оне закључују: „Она је стварно дошла да сведочи, не о емпиријском броју димњака, него о отпору, о потврди опстанка, о пробоју окова смрти."[31] Непрецизности и празнине у казивању не показују да се догађај није десио, него да казивање приче нема везе са очувањем историјског записа. Оно је знак опстанка таквих догађаја, иако сећање није изједначено са оним што се стварно догодило. У слу-

[29] Maria Tumarkin, *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melburn, 2005, str. 12.

[30] Shoshana Felman i Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, London, 1992, 59–60.

[31] Исто, стр. 62.

чају приче о зверствима у Лукичином селу, непрецизности и улепшавања показују да је прича потврда опстанка, и да догађај није заборављен. Духови прошлости још нису сахрањени и њихове сени још лутају селом. Радуловићев приповедни венац нуди, на крају, симболично резрешење међуделовања живих и мртвих, да би прошлост престала да оптерећује садашњост.

Одлучено је да владика и његова свита дођу и одрже опело над Голубњачом и да благосиљају оне чија тела нису никад извађена. Лукица се сакрије у близини, слушајући њихове свечане запевајуће гласове, гледајући их како у мантијама стоје око Голубњаче, и осећа мирис запаљеног тамјана. Владика изговара имена покојника, бацајући њихове фотографије у пећину. Дечак чује име свог деде и види његову последњу слику коју породица има како лепрша кроз дим тамјана, и онда, захваћена ветром, пада код једног грма до пећине. Његовој слици придружује се слика једне од његових кћери, Лукичине тетке, за коју наратор примећује да је „млађа од мене" (стр. 51). Овај једноставни коментар представља наставак онеобичавајућих настојања која карактеришу целу причу. Има нечег апсурдног, чак гротескног у књижевном смислу, у чињеници да је његова тетка још млађа од њега, и да ће то увек остати. Ветар разноси и друге фотографије да се придруже његовом деди и тетки. Кад свештеници оду, он прилази грму где су фотографије пале, али њих тамо нема. Лукица замишља да је деда одвео своју кћер да се напије воде зато што „ко зна кад су последњи пут пили" (стр. 52). Нестанак деде и тетке сигнализира његово ослобађање од сећања на њих, њихови духови неће га више прогонити. Погребни призор над Голубњачом мења значење овог централног симбола, што представља далекосежно преображење, очито на другим траумосветилиштима, као што објашњава Тумаркинова: „Катарзично искуство које може да покрене траумосветилиште представља ослобађање од терета трауматичне прошлости, али и од неспокојне и неизвесне садашњости, од терета политичке исправности, терета спознаје и непознавања невиности и кривице."[32]

Докази о катарзичном деловању опела налазе се у причи *Дочек пролећа*. Лукица и његови школски другови одлазе на организовани излет, да се састану са децом из суседног хрватског села, да би заједно поздравили долазак пролећа. Одлазе на завој реке код Шпирине воденице, деца се играју у води и једу. Мићука и Лукица се откаче кад наиђу на једног хрватског дечака. Мићука га одмах нападне, сатерујући га у воду. Хрватски дечак плаче, али је Мићука немилосрдан и не попушта. Цео овај догађај подсећа на повратак у ноћ покоља којем је Шпиро полуприсуствовао као очевидац са тог истог места. Дечаци чак чују пуцње који се испаљују негде у даљини. Лукицу изненада хвата страх и он мисли да ће хрватски дечак изненада наћи нову снагу и да ће они бити беспомоћни пред њим. Он се плаши повратка жеље за осветом и насиљем које је наштај његових родитеља пренео на своју децу преко прича и сећања. Лукица одлучује да прекине оно што се дешава. Бацајући хрватском дечаку одећу коју је претходно скинуо под њиховом присилом, и претварајући се да нешто чује, он довикује Мићуки: „Бјежимо, иду учитељи!" (стр. 95). Наратор тако прекида круг мржње и деструктивности који карактерише живот заједнице од рата. Као књижевност, Радуловићеве приче доносе симболично разрешење које одговара функцији других дискурса памћења о којима расправља Андреас Хејсенс у студији *Присутне прошлости*: „Јер то је баш функција дискурса народног памћења, да омогуће појединцима да се ослободе трауматских понављања."[33]

Специфично памћење рата јесте ублажено, али то није крај свих последица конфликата у прошлости који окружују село. У последњој причи, Мићуку убија неексплодирана немачка бомба. Његов отац, будући да нема пристојне одеће у којој би сахранио сина, долази код Лукичиног оца. Они ноћу улазе у спаваћу собу наратора, да виде има ли нешто у његовом ормару у што би обукли мртво тело његовог друга. Лукица не спава и примећује да „у руци једног од њих сину батеријска лампа" (стр. 99). Његов коментар повезује ову завршну епизоду са Шпиримим полусведочењем о покољу за време рата, када је и он, из скровишта на дрвету, видео само повремено светлуцање батеријских лампи. Као што запажа Јеремић, Голубњача представља опште подсећање на сусрет између „света мртвих и света живих, историје и садашњости"[34]. Она је симболична не само за специфична зверства из Другог светског рата, него истовремено представља симбол општег помена и оплакивања за све трагове прошлости који још потресају живот људи у садашњости.

[32] Tumarkin, *Traumascapes*, str. 53.

[33] Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, CA, 2003, str. 9.

[34] Јеремић, *Приповедач Јован Радуловић*, стр. 108.

СЦЕНСКА АДАПТАЦИЈА

После успеха *Голубњаче*, Радуловић је адаптирао приче за сценско извођење као драму са истим насловом. Међутим, крајем 1981, сценарио већ беше узроковао комешање у београдском позоришту Бошко Буха, које је одбило да га постави на сцену. Драма је коначно доживела премијеру 10. октобра 1982, у Српском народном позоришту у Новом Саду, наишавши на одличан пријем критике. Међутим, ову представу оштро је критиковао локални Савез комуниста и она је у децембру повучена. После забране драме под политичким притиском, она је постала спорaн случај, са две стране сврстане у полемичкој конфронтацији: с једне стране били су они који су драму сматрали опасно провокативном; с друге стране, они који су бранили њене уметничке вредности и препознавали поступак војвођанских комуниста као неприкладан у савременој Југославији. Напад на Радуловићево дело нарочито покреће два питања. Прво се односи на разлике између прве верзије *Голубњаче* као приповедне прозе и њене сценске адаптације. Приповетке су можда узроковале извесно мрштење, али се то ни случајно не може изједначити с реакцијом на драму. Приче су се појавиле унутар стилског и тематског тренда у новој српској прози и једва да представљају нов правац за аутора или за српску књижевност. У ствари, приче се могу сагледавати и као антинационалистичке, с обзиром на то да позивају на окончање сећања на Други светски рат, и да су добиле угледну књижевну награду у Хрватској. Друго питање је потпуно другачије врсте и односи се на мотиве Градског комитета Савеза комуниста Новог Сада, будући да је одлука о цензури драме била високоризична стратегија, донета без консултовања са било којом другом организацијом у Војводини или ван ње. Било је, у најмању руку, необично за једну регионалну политичку организацију да поступи на овај једностран и потенцијално раздоран начин.

Радуловић је начисто с тим да је намеравао да драма има исто значење као и приповетке. Он истиче блискост прозне и драмске верзије, констатујући: „Тај нови драмски и позоришни облик треба да има исто значење, смисао и поруку, као и у прози."[35] Међутим, наративна проза и позоришне представе стварају значења на различит начин. Линда Хачион истиче да се код адаптације наративне прозе за сцену „опис, нарација и представљене мисли морају транспоновати у говор, радње, звукове и визуелне слике"[36]. Формални захтеви драме неминовно доводе до промена у улогама додељеним неким ликовима, у ритму одвијања догађаја и у тематском фокусу дела. Она скреће пажњу на промене у *Опасним везама* (*Les Liaisons dangereuses*), изворно епистоларног романа Шодерлоа де Лаклоа из 1782, али адаптираног за сцену и екран у двадесетом веку:

Драма Кристофера Хемптона из 1986. превела је писма из романа у говорни дијалог, мењајући притом фокус из развучене иронијe декадентне аристократије у интензивније интелектуалне битке два узајамно манипулативна лика. Међутим, кад је Хемптон писао сценарио властитог сценског дела за филм Стивена Фрирса (1988), прича је постала непосредније морална, о злу које се кажњава.[37]

Промена фокуса представља значајно померање на семантичком плану и сложен је проблем у теоријском смислу. Хачионова описује једну од формалних промена коју је у свој филм увео Фрирс да би компензовао, или на неки други начин надокнадио потешкоћу давања биоскопског смисла епистоларној форми, транспонујући писма „у визуелан мотив примерен медију, а то је прислушкивање: гледање кроз кључаоницу и скривање иза завеса"[38]. Поред промена условљених захтевима различитих медија, ту је још и проблем како ће публика одговорити на подстицаје на овој врсти текстуалног нивоа, када су они смештени у низу других семантичких међаша; како читати вирење кроз кључаоницу неког лика уз оно што већ знамо о том истом лику. Таква детаљна анализа адаптације постаје проблематична, обзиром да је свако извођење обновљена верзија текста драме.

У својим причама Радуловић ствара наративни венац преко доследности става, израза и наговештаја тематских образаца који су повезани с централним жариштем на самој Голубњачи, и с њеном сугестивном снагом. Ткање приче ослања се на развијање паратактичних и асоцијативних односа између догађаја, ликова и амбијента, да би сугерисало семантичке везе међу њима, пре него временску или узрочну повезаност. На драму *Голубњача* примењена је одговарајућа стратегија. Она није била представљена у реалистичком амбијенту или са осећањем радње која се одвија. Сценариј даје кратке призоре с нагласком на један

[35] Радуловић, *Случај „Голубњача"*, стр. 96.

[36] Linda Hutcheon, *A Theory od Adaptation*, New York, London, 2006, 40.

[37] Исто.

[38] Исто.

нарочито преувеличан поступак. Ови призори са својим графичким догађајима углавном су узети из прича, понекад са сличним речима и изразима, и као и саме приче поседују епизодно својство. Фотографије са представе показују празну позорницу, наглашавајући натуралистичку технику која носи слојеве алегорије, и посредну алузију која указује на присуство универзалне тематске структуре. У случају *Голубњаче* ово је резултирало снажним позоришним испољавањем, за шта критичар Марко Недић каже да је „наглашена симболика текста кроз драмски облик почела на гледаоце истоимене представе да делује много директније и огољеније"[39]. Приче су приказане као сећања наратора који је један од главних учесника у радњи. Драмско извођење не може лако да прикаже догађај као да се дешава у сећању, или да организујући ниво света прича постоји на извесној дистанци од самих догађаја. Овај временски однос један је од структурних елемената који су темељ међуигре тема сећања, историје и мита, што је карактеристично за приче, али се не осећа тако снажно у драми. Наратор уводи дефамилијаризујући елемент помоћу несклада између своје приповедне позиције одраслог човека и доминантног става детета. Непосредност радње и драмског сукоба, која је нужна у сценском извођењу, захтева да се такви семантички елементи означе на другачији начин. Захтеви драме условљавају да се неки догађаји транспонују, да се изводе другим редом, да ликови преузму другачије улоге и да на други начин покажу свој однос. Лукичин отац добија име црквењака из прича, Кузман; реч је о промени која указује на двозначну улогу црквењака и, у исто време, своди видљиве знакове цркве на сцени. Дамјан, партизански ветеран, има важну улогу у причама, али његово присуство, као и присуство других ликова, филтрира се кроз детиње становиште. Међутим, кад се постави на сцену, његови језгровити коментари и понављање званичних парола износе се као непосредне изјаве, тако да он постаје „фарсичан лик", негативни приказ ветерана из рата за народно ослобођење.[40]

У драми су догађаји дати без интервенције наративног става и Лукичиног повезивања разних извора. Причу о традиционалном ривалству између српског и хрватског села, на пример, казује Лукичин отац који прича сину како је често мучио стоку својих комшија: „Колико сам репова и грива одсјекао с њихови коња...одсјечем па пуштим...Коњи лете, прћу, муве и поједоше, немају се чим бранити, а ми уживамо."[41] Причу о покољу први уводи сеоски поп Дамјановић:

Прије деветнаест година, наша света јама Голубњача запамтила је највеће злочине....Брат једне вјере, брата друге вјере гурао је у њен понор... То се не смије заборавити... Пунила се Голубњача и гутала све што смо имали најљепше, најумније, најпоштеније... Сутра ћу обући епитрахиљ, па над Голубњачу да изговорим коју молитву за све наше тамо убачене.[42]

Сам покољ овде је истакнут наговештајем сложенијих питања памћења, сведочења и исказа преживелих као израза трауматског искуства. Шира драматизација историје која се не може рационално испричати, с обзиром на то да превазилази моћ разумевања, овде је представљена говором. Међутим, неки од важних догађаја у развијању катарзичног дејства наративног текста, пригушенији су без све сугестивнијих симболичних указивања типичних за приче. Школски излет, Мићукино малтретирање хрватског дечака и Лукичин позив да беже зато што долазе наставници, изводе се на сцени. Међутим, Лукичин неизговорени страх и буђење жеље за бекством остају невидљиви. На крају драме Мићуки прете да ће га полицајац одвести од куће зато што је напао хрватског дечака. Мићука себе намерно разноси радије него да дозволи да га одведу под надзор. Из драмске перспективе, овај завршетак нуди повољнији крај епизоде, али производи другачије семантичко дејство. Његова смрт као жртве неексплодиране бомбе из рата представља знак сталног присуства последица историје које се не могу контролисати, али као чин самоубиства такође указује на конфликт унутар себе или са друштвом око себе.

Завршни призор на позорници представља филмска пројекција мртвих који се дижу из Голубњаче у аветињској представи напуштања пећине, која је једнака и театарски снажнија евокација Лукичине визије кад гледа како фотографије његове породице и других жртава покоља лете од пећине на ветру. Духови прошлости одлазе да би оставили садашњи нараштај на миру. Међутим, насупрот мишљењу већине критичара који су поздравили извођење драме у Новом Саду, градске власти су сматрале да је Радуловићева драма напад на политику националног поми-

[39] Марко Недић, *Основа и прича: Огледи о савременој српској прози*, Београд, 2002, стр. 276–77.

[40] Николић и други, *Бела књига – 1984*, стр. 40.

[41] Јован Радуловић, *Голубњача: приповетке, драма*, Београд, 2001, стр. 259–60.

[42] Исто, стр. 164.

рења, подразумевајући не само да је та политика пропала, него и да можда никад неће успети. За представу се сматрало да садржи поруке супротне идеолошким настојањима Савеза комуниста, негирајући достигнућа Народноослободилачког рата, социјалистичке револуције и свих даљих токова у југословенском систему самоуправног социјализма. Такви ставови били су равни томе да се драма сматра не само националистичком, него и антијугословенском по својој оријентацији. Одговорајући на такве нападе, режисер позоришне представе Дејан Мијач написао је шта му је био циљ код постављања драме. Он не крије тему националне нетрпељивости у *Голубњачи*, већ отворено даје свој коментар:

Мржња је његов основ, а демаскирање тог негативног и деградирајућег порива битан је задатак наше игре. Позориште се обраћа сваком појединцу посебно, упозорава га како да тај проблем уочи код себе, да га унутар себе разреши, помаже му приказујући му трагични дијапазон таквог порива. Не видим бољег начина да се боримо са тим злом него да га идентификујемо. Ако у било ком виду схватимо да је свако разлучивање на „ми" и „они" увод у нетрпељивост и да је оно у основи диктирано мржњом, учинићемо много.[43]

Нико не би сугерисао, да повучемо аналогију, да Шекспирово укључивање убиства краља у *Магбету* показује ауторову наклоност за чин краљоубиства. Приче и драма, на различит начин, бацају светло на последице националне мржње, говорећи о прошлим сукобима и показујући симболична разрешења проблема које су они оставили.

Међутим, свакако је истина да приказивање догађаја на сцени, са глумцима који говоре текст својих ликова или комуницирају гестовима, са обиљем визуелних знакова и њиховим доприносом укупном значењу представе, има другачије дејство на публику него писана реч. Цензура позоришта има дугу историју и ван Југославије, а тек од 1968, на пример, није се више тражило од јавних извођења да буду званично одобрена по Закону о позоришту, који је „укинуо обавезе лорда канцелара у односу на позоришну цензуру"[44]. Афера у Новом Саду није била први случај да политички осетљива тема привуче цензорску пажњу после адаптације из наративне прозе у драмску продукцију. Роман Драгослава Михаиловића *Кад су цветале тикве* (1968) састављен је од нараторових сећања у иностранству о догађајима у Београду неколико година раније. Он је побегао из Југославије пошто је убио човека који је силовао његову сестру. Аутор је био један од значајних зачетника новог стила у српској књижевности. Његова прича показује тамну страну послератног Београда, и укључује казивање о затвору на Голом отоку, који је основан после раскола између Југославије и Совјетског Савеза 1948, за рехабилитацију оних на које се сумњало да држе Стаљинову страну у том спору. Хапшење нараторовог оца и брата, под сумњом да подржавају Совјетски Савез, као и братово потоње заточење на Голом отоку, значајне су епизоде у роману. Михаиловић је драматизовао свој прозни текст за сценско извођење и он је изведен у Београду, иако је убрзо повучен са позоришног репертоара. У студији о овој афери, Александар Новаковић упоређује роман са драмом и налази више сличности него разлика између два текста, а чак су велики делови дијалога из романа једноставно преписани у сценариј, „али моћ речи изговорених на сцени имала је и има далеко јаче дејство на публику"[45]. Премијера је одржана 6. октобра 1969, али је брзо привукла пажњу Градског комитета Савеза комуниста Београда. Извршен је притисак на чланове позоришта да поведу расправу о драми и њеном садржају, што је довело до њиховог предлога да би неке осетљивије измене у драми могле да буду изостављене у будућим изведбама. Председник Тито лично нарочито је напао драму у говору одржаном у граду Зрењанину 25. октобра 1969, после чега је она повучена. Обе афере које су се односиле на *Када су цветале тикве* и *Голубњачу*, тицале су се драмских адаптација које су се блиско заснивале на наративним текстовима, али које су, кад су подвргнуте театарским конвенцијама, произвеле силне негативне реакције у главама људи на власти. Важна разлика између 1969. и 1982. је у томе што је у првом случају Савез комуниста деловао одлучно и колективно.

Између појаве прозне верзије *Голубњаче* и одлуке позоришта Бошко Буха да се одбаци њена драматизована форма, десио се један значајан догађај на пољу културне политике у Југославији. Српски песник Гојко Ђого одговарао је пред судом у јулу 1981. због збирке песама *Вунена времена*, за коју се тврдило да вређа и деградира југословенску револуцију, достигнућа самоуправног социјализма

[43] Дејан Мијач, О „Голубњачи" – из редитељске бележнице, исто, стр. 97 (јула 1982).

[44] Margaret Drabble, *The Oxford Companion to English Literature*, London, 1985, p. 1111.

[45] Александар Новаковић, *Како је Тито разбијао „Тикве" (Историја забране представе „Кад су цветале тикве" Драгослава Михаиловића, ЈДП, 25. X 1969)*, Београд, 2004, стр. 21.

и лик покојног председника Тита. Савез комуниста схватио је потребу да мора бити будан у посттитовској атмосфери Југославије, и потребу да заштити интересе државе и монопол политичке моћи Савеза у њој. Републике и аутономне покрајине љубоморно су чувале степен аутономије који им је гарантован, а у исто време су се бориле за своју позицију у односу на друге јединице, заузимајући позицију заштитника федерације и вредности које су одржале независни пут развоја Југославије од раскола са Совјетским Савезом 1948. Случај Ђого био је забрињавајући нарочито због реакције коју је изазвао, јер „власт је очекивала да ће забрана његове књиге бити рутински догађај који неће изазвати превише гнева"[46]. Међутим, показало се да је држање Савеза комуниста превише комотно, а суђење је довело до беспримерне експлозије јавне активности писаца, под кишобраном Удружења књижевника Србије, које је организовало протестна окупљања у свом седишту у Београду, и формирало Одбор за одбрану уметничке слободе. Српски комунисти стали су у одбрану своје позиције и „предузели су систематске акције на ономе што се тада звало ‚идејни фронт', да би потиснули све ‚негативне појаве', а пре свега појаву српског национализма на пољу културе"[47]. Неки чланови Градског комитета новосадског Савеза комуниста вероватно су поступали у уверењу да је њихова акција, да се изврши притисак на позориште да повуче Радуловићеву драму, у истом духу као и акција предузета против Ђога. Међутим, београдски Градски комитет и Савез комуниста Србије нису делили њихов став у вези са овом продукцијом. Догађаји у Београду поводом случаја Ђого такође су показали да се мере против контрареволуционарних снага морају предузимати са извесним степеном обазривости. Због неких других разлога, односи између новосадских и београдских комуниста нису били доследно позитивни до ове фазе.

О одлуци о забрани *Голубњаче* расправљало се иза затворених врата на седници новосадског Савеза комунсита. Општа политичка ситуација у Југославији у то време помаже нам да схватимо укупан контекст у којем су се одвијали догађаји око *Голубњаче*. Земља се суочавала с тешким периодом, нарочито у економској сфери, са све већом инфлацијом и незапосленошћу. Једно од главних актуелних питања било је плаћање националног дуга. За време Тита, стране банке и међународне финансијске институције биле су веома великодушне у давању кредита и форми преференцијалног третмана Југославије, што 1982. земља није могла тек тако да враћа. ММФ, укључен у преговоре о репрограмирању југословенског дуга, био је критичан према финансијским институцијама земље и према устројству које је дозвољавало свакој од осам јединица које су чиниле федерацију да функционише самостално. Он је предлагао промене у финансијском устројству земље, с намером да дође до централизације доношења економских одлука. Србија је подржала овај предлог будући да се поклапао с њеном сопственом политиком редефинисања уставног стања из 1974, којим су две аутономне покрајине унутар њених граница награђене готово истим статусом као шест република. Српски политички кругови жудели су за тим да обуздају власт у Војводини и на Косову, док су покрајине на све начине настојале да задрже контролу над сопственом привредом, без мешања Србије. Према Уставу из 1974, аутономне покрајине у Србији могле су ставити вето на одлуке које донесе остатак Србије, а републичке власти имале су врло мало утицаја на политику у покрајинама. Власти у Војводини желеле су да задрже статус који им је одговарао, као што коментарише Сузан Вудворд: „У расправи о економској реформи, Војводина је изражавала најснажније противљење од свих република и покрајина, јачању савезне економске власти и губљењу контроле над локалним улагањима."[48]

На први поглед, ове расправе немају никакве везе с питањем *Голубњаче*, изузев што Радуловић није био само писац, него је такође радио као секретар у канцеларији председника Извршног савета Србије. Његово место било је чисто административног карактера, али га је често доводило у контакт с водећим људима Савеза комуниста Србије. Радуловић нарочито говори о свом односу са Иваном Стамболићем: „Није никаква тајна, у то време имао сам повремене састанке и водио разговоре са Иваном Стамболићем, тада председником ГКСК Београда."[49] Познато је да је Радуловић имао његову подршку у овој афери. Овај фактор сам по себи коинцидирао је са расправама о финансијском и политичком устројству југословенске федерације. Међутим, драма са тако осетљивом темом била је лака мета за клеветање, тако да Радуловићева веза са Стамболићем свакако није била разлог да се војвођански

[46] Николић и други, *Бела књига – 1984*, стр. 34.

[47] Исто, стр. 36.

[48] Susan L. Woodward, *Balkan Tragedy: Chaos and Dissolution After the Cold War*, Washington D. C., 1995, 65.

[49] Радуловић, *Случај „Голубњача"*, стр. 6.

комунисти уздрже од акције. Кад је већ донета одлука да се започне поступак против представе, та афера је нудила шансу да се делује у једном времену када је независно доношење одлука војвођанских власти довођено у питање не само од власти у Београду него и од представника међународних актера који су били задужени за преговоре о репрогамирању страних дугова на савезном нивоу. У овој афери је чудно како је Радуловић као аутор драматизације задржао централну улогу, упркос чињеници да позоришна продукција једнако зависи од режисера, глумаца и других који дају допринос ономе што се коначно види и чује на сцени. Одговорности за семантичке нијансе драме, како су се глумци кретали на сцени, како је она била постављена и осветљена, све то се углавном повезивало са именом аутора. Недостатак расправе о овим и сличним питањима такође открива, као у случају Михаиловићеве драматизације романа *Кад су цветале тикве*, да се суштина питања није односила на детаље значења драме. Релевантне институције осећале су потребу да покажу своју моћ и да нису изгубиле контролу над ширим политичким контекстом. Њихови поступци потврдили су став изречен у то време, да је ова афера „сукоб између београдске и новосадске партијске организације“[50]. Пословни директор једне од највећих издавачких кућа изразио је исто мишљење у једном писму, говорећи да је „познато да је било спорења између одређених другова у Београду и Новом Саду“[51].

После забране драме у Новом Саду, *Голубњача* је „на брзину пребачена на сцену Студентског кулутурног центра у Београду“[52]. Драма је изведена и у Љубљани, а чак је добила и награду у Словенији, на позоришном фестивалу у Новој Горици крајем 1983. године. Реакција Савеза комуниста Србије и Словеније била је, ако не толерантнија, онда обазривија према стварању непотребне јавне расправе која је носила ризик да иде наруку онима који траже већу слободу уметничког изражавања. Сходно томе, ова афера почињала је да поприма значајнију форму по томе што је сада постојало отворено неслагање унутар Савеза комуниста, који је иначе желео да сачува кредибилитет као чврст ослонац панјугословенске организације државе и друштва. Ова разлика постала је очитија током осамдесетих година, при чему су Србија и Словенија заузимале све либералнији став по питањима културне политике. Афера која је пратила драму имала је одјека у београдским књижевним и интелектуалним круговима. У штампи су се појавили многи чланци, а расправе на телевизији и радију показивале су бујање подршке драми и њеном аутору, а против осионог става новосадског Градског комитета. Забрана Радуловићеве драме и потоње полемике скренуле су пажњу на аферу београдском Одбору за заштиту уметничке слободе, као што се види у Записнику са њихове седнице одржане 17. децембра 1982.[53]

У расправи поводом овог случаја, Сабрина Петра Рамет спекулише о умешаности Савеза комуниста Хрватске. Она каже да је драма „била коначно забрањена под притиском конзервативније хрватске партијске организације“[54]. Међутим, из Хрватске није било никакве званичне изјаве него тек касније, на седници Одбора за идеолошка питања и информирање Централног комитета Савеза комуниста Хрватске, одржаној 25. јануара 1983.[55] Став да су прави напад на драму покренуле власти у Хрватској изнет је најпре у службеном извештају Радију Слободна Европа који је написао Зденко Антић, датираном 27. јануара 1983.[56] Антић тврди да међувреме између премијере драме у Српском народном позоришту и званичне реакције Градског комитета у Новом Саду (од 10. октобра до 7. децембра 1982) представља доказ да је подстицај за забрану драме дошао изван Војводине, и то баш из Хрватске, и наводи изјаве са седнице Централног комитета Хрватске од 25. јануара. Међутим, тај период између премијере *Голубњаче* и негативне критике из Градског комитета може се лако објаснити на друге начине. Прво, било је само неколико извођења драме у Новом Саду, и то захваљујући политици позоришта да истовремено поставља више драма на сцену. Друго, Комитету није било лако да предузме тако једностран корак у цензурисању дела кад је сличан поступак у прошлости

[50] Николић и други, *Бела књига – 1984*, стр. 43.

[51] Наведено код Радуловић, *Зрна из плеве*, стр. 121.

[52] Николић и други, *Бела књига – 1984*, стр. 97.

[53] Мирослав Јосић Вишњић, *Саопштења, записници и писма Одбора за заштитууметничке слободе, при Београдској секцији писаца Удружења књижевника Србије*, Београд, 1984, стр. 19.

[54] Sabrina Petra Ramet, *Balkan Babel: The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to Ethnic War*, 2nd edn, Boulder, CO, 1996, 11.

[55] Радуловић, *Случај „Голубњача“*, стр. 541–570.

[56] BOX-FOLDER-REPORT: 86-2-260; TITLE: Yugoslav Public and Official Alarmed by a Play; By: Zdenko Antic; DATE: 1983-1-27; COUNTRY: Yugoslavia; ORIGINAL SUBJECT: RAD Background Report/21 <http://www.osaarchivum.org/files/holdings/300/8/3/text/86-2-260.shtml>(accessed 18 August 2011).

предузиман консензусом организација Савеза комуниста. Можда јесте дошло до приватних разговора између чланова руководства у Војводини и Хрватској, али нема никаквих доказа који би потврдили такве контакте, а нема ни доказа да је било какав контакт остварен касније. Антић ово питање у свом извештају резимира као поделу на оне који су желели већу уметничку слободу и на оне који су се плашили шта би драма могла изазвати:

Огромна већина културних радника, писаца, студената веома је критична према административном мешању у културни живот, и сматра да ова драма има људску, универзалну поруку. Међутим, неки партијски званичници јако се плаше да би драма, која евоцира дубока сећања на грађански рат вођен између Срба и Хрвата, могла подстаћи даљу националистичку мржњу.[57]

Они на Западу који о овој афери говоре последњих година, углавном преносе ставове Градског комитета у Новом Саду, да драма нуди испољавање старих непријатељстава. Раметова пише да је „и национализам био тема веома контроверзне драме *Голубњача*"[58]. У књигу Спаситељи нације (*Saviours of the Nation*), Јасна Драговић-Сосо укључује ширу расправу о овим догађајима. Она наводи да је „трајни јаз између српских и хрватских сељана подрио тврдњу да идеал братства и јединства има било какав значај"[59]. Међутим, приказ старих непријатељстава и неуспеха да се она искорене значио је да је „Радуловићева драма не само осликавала тешку прошлост и суморну садашњост, него и безнадежну будућност"[60]. Аферу узроковану овом драмом, Бет Денич укључује као увод у своју расправу о оживљавању сећања на Други светски рат током осамдесетих година, у разним областима јавног дискурса, као један од фактора који су условили распад Југославије, и то у првој реченици: „Почетком осамдесетих година 20. века, драма под насловом Голубњача била је забрањена после извођења у Новом Саду."[61] Политичко значење драме не може се потцењивати, али не због ових разлога. Савези комуниста Војводине и Хравтске стајали су на једној страни овог спорног питања, док су догађаји у Београду и Словенији показивали другачији тон који је долазио од тамошњих власти. У питање је био доведен панјугословенски карактер Савеза комуниста, а културна политика и даље је представљала значајан барометар у мерењу растућег јаза међу републикама. Центар за информације и пропаганду Савеза комуниста Хрватске, узнемирен опасностима које су видели после афера са Ђогом и Радуловићем, сачинио је обиман извештај о злоупотреби културних и уметничких слобода у књижевности, филму и позоришту, који је објављен 1984. Извештај, *О неким идејним и политичким тенденцијама у умјетничком стваралаштву, књижевној, казалишној и филмској критици, те о јавним иступима једног броја културних стваралаца у којима су садржане политички неприхватљиве поруке*, познатији је као *Бела књига*.[62] Овај извештај помиње 250 писаца, уметника, филмских режисера, углавном из Србије, и неке из Словеније. Он представља кулминацију покушаја Савеза комуниста Хрватске да обузда слободоуман приступ српских комуниста, виђен у њиховој рецепцији драматизације *Голубњаче*. Појава *Беле књиге* ударила је додатни клин међу партијске организације, кршењем „неписаног правила" да је сваки народ одговоран за сузбијање сопствених незадовољстава.[63]

Ова анализа показује да је афера која је пратила драматизацију *Голубњаче* била сложенија него што то обично описују коментатори са Запада. Изворне приповетке имају значајну улогу у развоју прозе у Србији, и у учвршћивању тематског распона новог прозног стила који покрива последице Другог светског рата за генерацију која је рођена после њега. У том смислу, ово дело нуди катарзични одговор на опсесивна сећања из тог периода. Драма, која је уследила брзо после прича, коинцидирала је са случајем Ђого, не остављајући Радуловићу простор да размишља о померању семантичког акцента за сцену у смеру који помиње Градски комитет Новог Сада. Као што истиче Мијач, намера драмске продукције била је супротна оптужбама на које су циљали војвођански комунисти. Међутим, захтеви театарске форме, наглашени натурализам и симболика представе, ефекат речи изговорених на сцени, допринели су утицају драме на публику. Најзад, полемике које су уследиле после драматизације прича, откривају различите

[57] Исто (пар. 1, стр. 1).

[58] Ramet, *Balkan Babel*, str. 199.

[59] Jasna Dragović-Soso, '*Saviours of the Nation': Serbia's Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism*, London, 2002, str. 105.

[60] Исто, стр. 106.

[61] Bette Denich, 'Dismembering Yugoslavia: Nationalist Ideologies and the Symbolic Revival of Genocide', *American Ethnologist*, 21, 1994, 2, p. 367.

[62] Видети Николић и други, *Бела књига – 1984*, стр. 61–251.

[63] Исто, стр. 58.

политичке стратегије јединица које су чиниле посттитовску југословенску федерацију, пре него што скрећу пажњу на херменеутичке нијансе. Опречне реакције на *Голубњачу* почетком осамдесетих година представљају значајан индикатор даљих сукоба међу републикама, који су се интензивирали како је деценија пролазила.

Јеремић указује на значај Радуловићевог коришћења назива Голубњача као формулације која изражава суштинску двосмисленост, која је битна за разумевања дела као целине. Овај назив се односи на различите области денотације и конотације, „од оних која се тичу особености једне природне средине, до оних која проистичу из једне сурове историје“[64]. Он представља геолошку форму и митску конструкцију. Израз *голубњача* одговара овом богатом споју значења, где је дословно значење птице повезано са многим симболичним асоцијацијама, на пример у фрази *голуб мира*. Уобичајено позитивне конотације настале на овом нивоу стоје у супротности са са значењем Голубњаче за генерацију нараторових родитеља, у чему почива песничка амбивалентност наслова дела. Политичка афера која прати дело представља наставак те амбивалентности, која је у овом случају смештена између значења текста и негативних коментара које су дали неки из Савеза комуниста. Због тога, наслов *Голубија рупа* представља прикладнији превод оригинала од оног другог у оптицају, *Голубија пећина*.[65]

Превео с енглеског
Лазар Мацура

[64] Јеремић, ‘Приповедач Јован Радуловић’, стр. 107-08.

[65] Видети: *Balkan Babel*, стр. 199, i Dragović-Soso, *Saviours of the Nation*, стр. 105.

Јелена Перић

ДВЕ МИХИЗОВЕ ДРАМАТИЗАЦИЈЕ ЋОСИЋЕВОГ „ВРЕМЕНА СМРТИ“

„Нема историје која није, бар делимично, интерпретација историографских чињеница“[1]

1.1. ИСТОРИЈСКА ДРАМА

Драмски текстови засновани на нашој националној историји пишу се и изводе на сценама националних позоришта непуна три века. Општи предуслов настајања историјске драме везан је за историјску ситуацију, тачније за политичке прилике које одређују или су одређивале живот нације у тренутку када се историјска драма пише и изводи. Историјска драма је, можемо слободно рећи, најосетљивији драмски облик, јер вишеструко зависи од свог окружења; како друштвеног, политичког, тако и књижевног и позоришног. Садржај историјске драме, њена појава на позорници, рецепција и животни век на позоришним даскама у великој мери зависе од чинилаца који немају баш много везе са књижевношћу и позоришном уметношћу. Дуги низ година, чак неколико деценија, српска историјска драма била је приморана да се у приказивању историје повинује слици прошлости која јој је била наметнута од стране веома утицајних чинилаца. Промене у друштвеној и политичкој ситуацији једне средине неретко доводе до тога да се историјски елемент повуче пред неупоредиво трајнијим и универзалнијим значењем које једно уметничко, у конкретном случају, драмско дело, носи. Увидом у историју српског позоришта друге половине двадесетог века уочавамо да су теме везане за Велики рат, након Другог светског рата, у српској драмској књижевности постале морално непогодне, и да је било пуно разлога због којих је ова тема заобилажена као тема драмских текстова. Страдања и ратовања српског народа у Првом светском рату

[1] Марта Фрајнд, *Историја у драми – драма у историји*, Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996, страна 12.

била су нераскидиво везана за појмове националног као и за личности тадашње политичке сцене и историје Краљевине Србије. С тим у вези није било упутно писати драмска дела која би говорила о истакнутим историјским личностима тога доба, и која би истицала херојске подвиге српских војника.

Било је потребно да прође неколико деценија да би се појавила прва целовита историјска драма у српској драмској књижевности и српском театру са темом Првог светског рата. Реч је заправо о драматизацији, веома ефектом примеру драматизације другог тома романа Добрице Ћосића *Време смрти*, коју је урадио Борислав Михајловић Михиз насловивши је *Колубарска битка: стратегијска драма у два дела*.

1.2. „КОЛУБАРСКА БИТКА"

Према наводима Славка Лазаревића, Михиз је оклевао да прихвати понуду јер је „као врстан познавалац и поштовалац Ћосићевог дела добро знао какве му тешкоће предстоје, макар и само због просте механичке чињенице да од око две хиљаде страница треба направити педесет, можда шездесет. У међусобном договору писац и драматург су одлучили да, ако се роман већ драмски начиње, да се начне од најкрупнијих и најзначајнијих ствари које се у њему налазе, а то су, несумњиво, победе над надмоћним непријатељем. У сагласности са Ћосићем, Михиз се определио за причу о Давиду и Голијату, причу о томе како се једна мала земља, бранећи свој опстанак и своје право на живот, сукобила с великом царевином и супротставила се њеним империјалистичким апетитима. Тако је избор пао на Колубарску битку, заметнуту новембра 1914. године, у којој је српска војска до ногу сасекла Пољорекове трупе."[2]

Без обзира на то колико историјска драма обухвата епизодних збивања, она увек у суштини остаје приказ одређеног склопа једног кључног историјског догађаја, преломног тренутка у историји једне нације. Овај кључни догађај из новије српске историје у Михизовој драматизацији посматран је као историјска прекретница од вишеструког значења. У њој учествују многоструки слојеви нације који рат доживљавају на различите начине, али ипак са неком одређеном сликом о томе у чему и зарад чега учествују. Први пут се у српској драмској књижевности баш у овој драми (драматизацији) ствара јасна и потпуна истина о датом историјском догађају. Није био нимало лак задатак драматизатору да из првобитне галерије ликова издвоји тридесетак личности, преточи Ћосићеве литерарне мисли и све то постави у једну ратну операцију из 1914. године, јер све до појаве „Колубарске битке" у први план је истицано страдање појединаца, или група, тзв. обичних људи, анонимних ратника. Михиз се, стварајући ову драматизацију, трудио да спроведе у дело и основну Ћосићеву идеју да је главни јунак романа управо народ, који је у самом роману дат у широком распону свих слојева. Ипак, главни акценат у драматизацији стављен је на два носиоца радње, „који нису антагонисти но су пре две паралелене полуге".[3] То су војвода Живојин Мишић, као представник српске ратне вештине, и Тола Дачић, у коме је оваплоћена сва сељачка мудрост и филозофија човека из народа.

„У фундаменталну тему новог књижевног облика, драматизатор укључује све најмаркантније догађаје и личности, стварајући фабулу драме коју је назвао ‚стратегијском', али истовремено истанчаним осећањем он не пренебегава судбине обичних војника. Таквом селекцијом Михајловић успоставља драмску равнотежу између оних на ‚врху'; ратовођа и типолошких представника свих оних који су у ратној кланици учествовали."[4]

Именујући *Колубарску битку* у поднаслову као „стратегијску драму" Михиз је обавезао и себе, али и све будуће извођаче да главни ток радње усмере ка изузетно чудној, и у војним академијама широм света изучаваној стратегији коју је војвода Мишић применио у Колубарској бици. Било је критичара који су Михизу замерали што је највећи део драматизације свео на Мишићеве телефонске разговоре са старешинама, војницима, двором и фронтом. Основни стилски оквир драматизације

[2] Славко Лазаревић, *У главној улози народ*, Илустрована политика 10.1.1984.

[3] Исто.

[4] Авдо Мујчиновић, *Драмски рецитал: Драматизација романа „Време смрти" Добрице Ћосића у Југословенском драмском позоришту*, Политика експрес, 04.01.1984.

јесте управо та телефонска кореспонденција у којој стенографски верно откуцавају дамари једне велике битке. Нарочито у другом делу драме то су и најбоље сцене, у којима има и драматике, и жара, али и патетичне величине. Иза свих тих расправа о тактици на и изван фронта откривају се такође и духовни простори у којима се мешају трагично и јуначка епика. Оправдање за овакав вид драматизације романа Михиз је нашао у самом роману, у коме се налазе странице и странице телефонских комуникација, писаних изузетним драматичним набојем. Окосницу *Колубарске битке* чине Мишићева размишљања и недоумице, и Михиз је целокупну драматизацију другог тома *Времена смрти* базирао на Мишићевом поимању рата и народа, али је такође, у широким потезима, приказао и копликован однос између савезника, али и појединачне судбине утопљене у вреву рата (Алекса Дачић).

Приликом сценског извођења *Колубарске битке* на сцени Југословенског драмског позоришта појавила се недоумица код извесног броја критичара да ли се сценским упрошћавањем може исказати сва трагика ратовања како ју је у свом роману Ћосић приказао.

Поједини ликови потврдили су својим истинским, непосредним емоцијама да садрже оно суштинско како би дошли до свести о смислу борбе и жртвовања и тиме показали да сценска форма није оно најважније на шта треба обратити пажњу.

1.3. „ВАЉЕВСКА БОЛНИЦА“

Као логични, природни наставак *Колубарске битке* само неколико година касније, на сцени истог позоришта уследила је такође Михизова драматизација, овога пута трећег тома Ћосићевог *Времена смрти*. Након тријумфалне победе српске војске децембра 1914. године над аустроугарском војном армадом, Добрица Ћосић у трећој књизи *Времена смрти* осликава догађаје који су уследили након колубарске битке. Десетковану и измучену српску војску и осиромашен већ и онако сиромашан народ, задесила је епидемија пегавог тифуса, трагедија несагледивих размера. Ваш, која је страховитом брзином ширила болест, победу је претворила у стравичан пораз.

Из слојевитог трећег тома романа, Михиз је одабрао оне делове који говоре о приликама у болници за рањенике. Седиште Пирове победе је Ваљево и касарна претворена у боницу. У *Ваљевској болници* вијење рата се са поља широке акције, тј. са фронта, враћа у круг болнице као централног места. У том малом, „болничком“ свету, као у огледалу, сагледавају се и тумаче догађаји у спољном свету, свету рата и ратника. Михиз у својој драматизацији евоцира период страховитог ратног затишја и привидног мира у коме Србија умире од задобијених рана и од новог подмуклог непријатеља – тифусне вашке, и изванредно примећује да је у целокупном роману *Време смрти* ово право време умирања. Уз помоћ драмских фрагмената драматизатор је успео да покаже и прикаже сићушног човека пред налетом незадрживе несреће, као и да без обзира на сву окрутност открије лице историје. Храброст пред непријатељем, а немоћ пред тифусом, управо је то апсурд времена и најпотпуније сазнање о трагичном распону судбине српског народа након колубарске битке. Вешт као драмски приповедач истанчаног осећаја за актуелизацију историје, Михиз је сачинио, по многима, доста успешнију драматизацију у поређењу са *Колубарском битком*. Уравнотеживши дијалошко и сценско, митско и свакодневно, створио је претекст за снажну, узбудљиву и потресну представу.

По речима Петра Волка, Михиз није тежио радикалним захтевима који би га навели да напише потпуно нову драму, нити се пак одлучио на експеримент прекомпоновања фрагмената из романа како би начинио модерну трагичну визију. У његовој драматизацији суочени смо са низом документаристичких појединости које прате појаву тифуса, развој болести, агонију појединаца и муке болничара и лекара уз готово немо посматрање официра и ратника. У мозаику личних судбина и несрећа издвојио је неколико ликова који „наткриљују стање умирања“[5] , и све што се у *Ваљевској болници* догађа, све остале судбине и сва умирања само су „оквир за причу о три различита приступа и схватања живота,

[5] Петар Волк, *Ваљевска болница*, Илустрована политика 28.2.1989.

па самим тим и смрти."[6] На темељу животних прича троје јунака, мајора Гаврила Станковића, Преровца, пркосног сељака Милоја Дачића и сликарке Надежде Петровић, Михајловић је развијао идеју о рату, људским патњама, смислу борбе и човековој потреби да се побуни против смрти чак и онда када су средства те побуне крајње ирационална. Кроз индивидуалне призме ова три лика преломљена је свест о осећају неминовности пред сусретом са смрћу и потреба да се према умирању успостави некакав, какав такав однос. У просторима између појављивања главних јунака, драматизатор је налазио места за приказивање групних јунака, рањеника и медицинара, а реалистичку структуру романа преточио је у мозаик сценских појава.

Згуснута трагедија српског народа, сужавање трагедије на неколико јунака, и повремене хуморне сцене настале као отпор смрти, али и као пркос једног народа да се подсмехне и највећој опасности допринели су да *Ваљевска болница* постане успешнија драматизација у односу на *Колубарску битку*.

У овој драматизацији не треба тражити оригиналност по сваку цену, јер је то ипак само фрагментарно исказивање Ћосићеве уметничке истине, а та истина је сама по себи довољно снажна да на крају свакога суочи не само са историјом већ и са садашњим временом.

1.4. ЗАКЉУЧАК

Као и све историјске драме, тако су и обе ове драме захтевале да у примаоцима дела постоји пробуђено интересовање за преиспитивање прошлости, као и потреба да се национална историја поново сагледа и доведе у извесну везу са датим тренутком у коме дело (драма) настаје. Појава ових Михизових драматизација, а потом и самих представа, означиле су датум у присуству новије српске историјске драме на сценама домаћих позорница друге половине двадесетог века. Михизове драматизације можемо уврстити у историјске драме новога типа и окарактерисати их као драме преиспитивања прошлости.

Историјски ломови који су се догађали пре, а нарочито након Другог светског рата, помогли су да се и у аутору драматизације и у читаоцима, односно гледаоцима, створи историјска дистанца од приказиваних збивања, и жеља да се прошлост реконструише на начин који ће допунити и исправити званичну историју. Тако обликовано драмско дело има претензије да буде и један вид корекције историје који може ићи од истинитијег и хуманијег виђења историографских чињеница до давања универзалних значења појединим збивањима и јунацима из наше не тако давне, а славне историјске прошлости.

ЛИТЕРАТУРА

Волк Петар, *Ваљевска болница*, Илустрована политика 28.2.1989.

Лазаревић Славко, *У главној улози народ*, Илустрована политика 10.1.1984.

Милосављевић Александар, *Хероји самоуништења*, Дневник, Нови Сад, 5.2.1989.

Мујчиновић Авдо, *Драмски рецитал: Драматизација романа „Време смрти" Добрице Ћосића у Југословенском драмском позоришту*, Политика експрес 04.01.1984.

Путник Радомир, *Поједностављен роман*, Политика, 6.2.1989.

Путник Радомир, *Слике минулог времена*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2010.

Фрајнд Марта, *Историја у драми драма у историји,* Нови Сад, Стеријино позорје, Прометеј, Институт за књижевност, 1996.

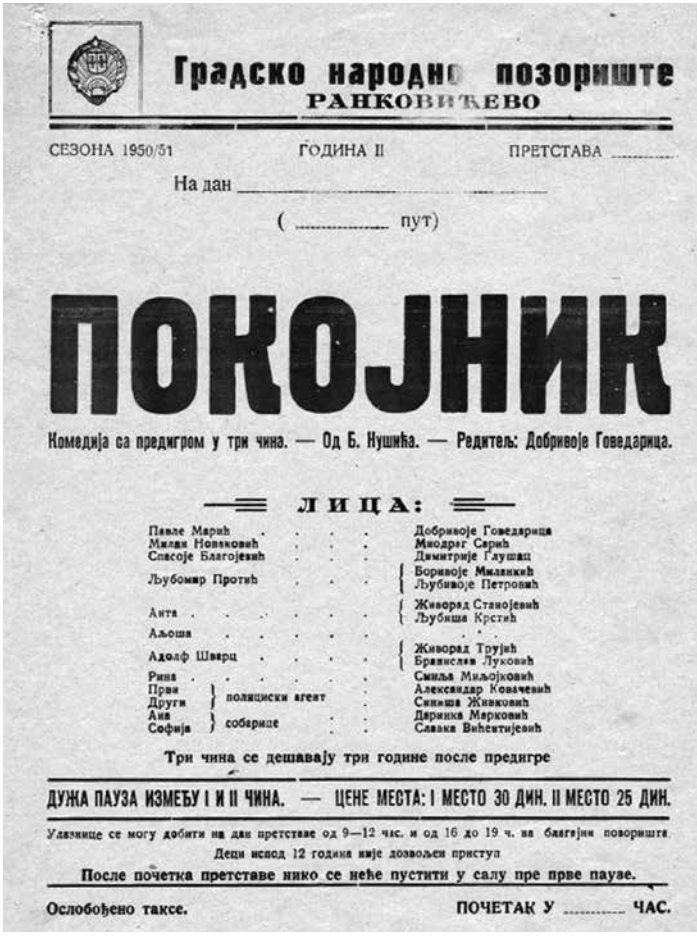
[6] Александар Милосављевић, *Хероји самоуништења*, Дневник, Нови Сад, 05.2.1989.

Мирјана Савић

НУШИЋ НА КРАЉЕВАЧКОЈ СЦЕНИ

Дела Бранислава Нушића присутна су читав век на аматерској и професионалној позоришној сцени у Краљеву. Први сусрет са Нушићевим хумором мештани су имали почетком 20. века, захваљујући гостовањима путујућих позоришних дружина. Од 1949, када је краљевачко позориште први пут добило статус професионалног, до данас, на краљевачкој сцени било је око тридесет премијера Нушићевих комада, од којих је представа „Сумњиво лице" са чак осам премијера, најизвођенија представа у историји позоришта. У раду је начињен осврт и на драмске секције фабрика, школа, градских и сеоских културно уметничких друштава, у чијем раду су учествовали краљевачки глумци и редитељи. У истраживачком поступку, поред литературе, коришћени су извори првог реда, односно непотпуно сачувана документација Краљевачког позоришта, грађа из збирки и фондова архива и музеја у Краљеву, Чачку, Крагујевцу и Београду и лична архива Миломира Недељковића, извори другог реда, односно локалне новине и часописи као и наративни извори.

Кључне речи: Краљево, Ранковићево, позориште, глумац, редитељ, Бранислав Нушић, премијера, драмске секције.



Градско народно позориште
РАНКОВИЋЕВО

СЕЗОНА 1950/51 ГОДИНА II ПРЕТСТАВА .....

На дан _____

(..... пут)

ПОКОЈНИК

Комедија са предигром у три чина. — Од Б. Нушића. — Редитељ: Добривоје Говедарица.

ЛИЦА:

Павле Марић	Добривоје Говедарица
Милан Новаковић	Миодраг Сарић
Спасоје Благојевић	Димитрије Гаушић
Љубомир Протић	Боривоје Миланкић / Љубивоје Петровић
Анта	Живорад Станојевић / Љубиша Крстић
Аљоша	
Адолф Шварц	Живорад Трујић / Бранислав Луковић
Рина	Смиља Миљојковић
Први / Други — полицијски агент	Александар Ковачевић / Синиша Живковић
Ана / Софија — собарице	Даринка Марковић / Славка Вићентијевић

Три чина се дешавају три године после предигре

ДУЖА ПАУЗА ИЗМЕЂУ I И II ЧИНА. — ЦЕНЕ МЕСТА: I МЕСТО 30 ДИН. II МЕСТО 25 ДИН.

Улазнице се могу добити на дан претставе од 9—12 час. и од 16 до 19 ч. на благајни позоришта

Деци испод 12 година није дозвољен приступ

После почетка претставе нико се неће пустити у салу пре прве паузе.

Ослобођено таксе. ПОЧЕТАК У ..... ЧАС.

Бранислав Нушић рођен је у Београду 8. октобра 1864, у цинцарској трговачкој породици, као Алкибијад Нуша. Основну школу и прва два разреда гимназије завршио је у Смедереву, потом школовање наставља у Београду. Права је студирао у Грацу и Београду, где је 1884. дипломирао, претходно променивши име у Бранислав Нушић. Истакао се као писац, дипломата, новинар, зачетник реторике у Србији и фотограф аматер. Један је од најистакнутијих српских комедиографа. Био је драматург Народног позоришта у Београду, управник Српског народног позоришта у Новом Саду, оснивач Позоришта у Скопљу и управник Народног позоришта у Сарајеву. Учествовао је у Српско-бугарском рату 1885. и Првом светском рату, у којем му је погинуо син. За редовног члана Српске краљевске академије изабран је 1933. Колики је Нушићев значај за српски театар, донекле илуструје податак да је на дан његове смрти, 19. јануара 1938, фасада зграде београдског Народног позоришта била увијена у црно платно.

Занимљива је веза Бранислава Нушића и Краљевчана. Радослав Веснић (Краљево, 1891 – Београд, 1980), истакнути глумац, редитељ, професор дикције, преводилац, писац и новинар, годинама је блиско сарађивао и дружио се са Нушићем. Веснић је први поставио на сцену Народног позоришта у Београду Нушићев комад *Покојник*, у новембру 1937, свега два месеца пре него што је Нушић преминуо. Даринка Вукотић Плаовић (Краљево, 1919 – Београд, 2007), чувена драмска уметница и професор, остала је упамћена по улози Анђе у Нушићевом комаду *Сумњиво лице*, док јој је на почетку каријере, најзначајнија улога била Нушићева Госпођа Министарка.[1]

Публика у Краљеву први сусрет са Нушићевим хумором имала је почетком 20. века, захваљујући гостовањима путујућих позоришних дружина. Сачувани подаци сведоче о гостовањима путујућих позоришта Фотија Иличића, Душана Топаловића, Михаила Лазића Млађег и других.[2] Путујуће позориште Антонија Пелагића радило је од 1900. до 1906, са седиштем у Краљеву. Након Првог светског рата, у Краљеву су осниване дилетантске позоришне дружине међу занатлијама и радницима „Будућност" и „Абрашевић", као и у оквиру соколских организација, спортских друштава, школа и сл.[3] У граду није било наменски направљеног простора за позоришне представа, тако да су, у недостатку адекватнијег простора, угоститељски објекти, попут хотела „Париз", „Југославија", „Гранд хотел Студеница" и других, постајали својеврсни расадници позоришне уметности.[4]

У периоду између два светска рата, недовољно финансирање позоришта изазивало је константно незадовољство у Краљевини Југославији. Своје политичке

[1] *Ибарске новости*, 1. мај 1957, 6.

[2] *Путујуће позоришне дружине у Срба до 1944*, Београд, 1993, 195.

[3] Мирјана Савић, Позоришни живот у Краљеву 1897–1944, *Наша прошлост*, бр. 8, Краљево, 2007, 57.

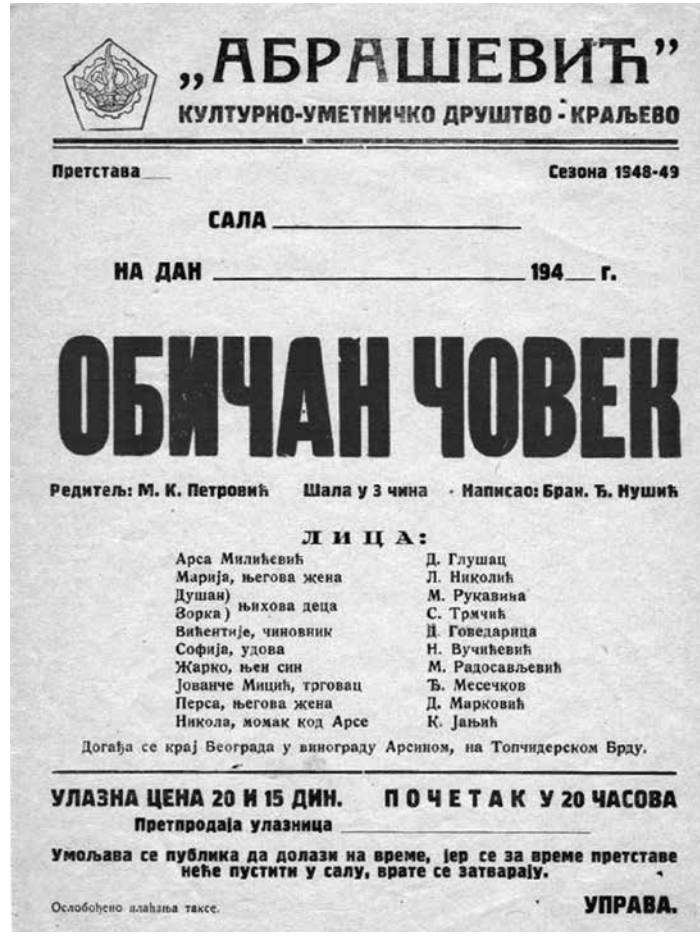
[4] *Исто*, 46–48.

и програмске ставове драмски писци су изложили у *Резолуцији* од 17. октобра 1930, где је између осталог, истакнута потреба поклањања веће пажње националном репертоару, драмској књижевности и позоришту уопште.[5] У Краљеву су, у складу са интересовањем публике, на репертоарима позоришних дружина и драмских секција, од домаћих писаца, најчешће била дела Јована Стерије Поповића, Јанка Веселиновића, Косте Трифковића и незаобилазног Бранислава Нушића.

Нушићево стваралаштво учинило га је, још за живота, познатим и признатим широм Југославије. Поводом седамдесетог рођендана књижевника и академика Бранислава Нушића, „Повлашћено Народно позориште" из Ниша, 28. новембра 1934. у краљевачком хотелу „Југославија" одиграло је комедију *Ожалошћена породица*, у режији Николе Динића.[6] Међу позоришним трупама које су често изводиле Нушићеве комедије на гостовањима у Краљеву било је и „Београдско мало позориште" Душана Животића.[7]

Други светски рат и масовно стрељање цивила у Краљеву, у октобру 1941. прекинули су на неко време сва културна дешавања. Иницијативом Министарства просвете и окружног начелника, у Краљеву је 1943. основано Српско народно позориште Округа краљевачког, које је врло успешно радило до 1944, често гостујући у другим градовима. Малобројни сачувани позоришни плакати и вести у листу „Ново време" не садрже податке о извођењу Нушићевих комада.

Након ослобођења, новоустановљена власт за један од својих приоритета одређује просвећивање народа, што позоришта, професионална и аматерска, чини врло популарним медијима за културно уздизање народа. Велика пажња поклањана је осмишљавању репертоара, који је морао бити у складу са идеолошким и политичким стандардима нове власти. У дефинисању позоришног репертоара, преузимани су совјетски културни образци и потенцирано братство и јединство као



„АБРАШЕВИЋ"

КУЛТУРНО-УМЕТНИЧКО ДРУШТВО - КРАЉЕВО

Претстава___ Сезона 1948-49

САЛА _____

НА ДАН _____ 194__ г.

ОБИЧАН ЧОВЕК

Редитељ: М. К. Петровић Шала у 3 чина Написао: Бран. Ђ. Нушић

ЛИЦА:

Арса Милићевић	Д. Глушац
Марија, његова жена	Л. Николић
Душан) његова деца	М. Рукавина
Зорка)	С. Трмчић
Вићентије, чиновник	Ђ. Говедарица
Софија, удова	Н. Вучићевић
Жарко, њен син	М. Радосављевић
Јованче Мицић, трговац	Ђ. Месечков
Перса, његова жена	Д. Марковић
Никола, момак код Арсе	К. Јањић

Догађа се крај Београда у винограду Арсином, на Топчидерском Брду.

УЛАЗНА ЦЕНА 20 И 15 ДИН. ПОЧЕТАК У 20 ЧАСОВА

Претпродаја улазница _____

Умољава се публика да долази на време, јер се за време претставе неће пустити у салу, врате се затварају.

Ослобођено плаћања таксе. УПРАВА.

један од главних темеља нове Југославије. Прави процват доживљавају различите дилетантске глумачке групе на свим нивоима, од културно уметничких друштава и глумачких ентузијаста – аматера у фабрикама и предузећима, до школских драмских секција. У Југославији је током позоришне сезоне 1946/1947. радило 47 професионалних и полупрофесионалних позоришта, на чијим репертоарима је било 74 дела домаћих писаца, а од укупног броја дела страних аутора, 59 су била дела руских, тј. совјетских писаца.[8] У Краљеву и околним селима, од децембра 1944. до фебруара 1946, оформљено је 40 културних екипа које су, закључно са новембром

[5] Љубодраг Димић, *Културна политика у Краљевини Југославији: 1918–1941*, III, Београд, 1997, 302–311.

[6] Музеј позоришне уметности, Београд, Збирка *Позоришни програми и плакати*, инв. бр. 8714/2.

[7] Драгољуб Обрадовић Кондис, *Старо Краљево*, Краљево, 2007, 139.

[8] Бранко Петрановић, *Историја Југославије 1918–1988*, књ. 3, Београд, 1988, 128.

1947, извеле преко 350 представа.[9]

Међу културно уметничким друштвима, континуираним радом издвојила се Културно-уметничко друштво (група) „Абрашевић", основано 1926. у Краљеву, као огранак београдског друштва. С обзиром да у граду није постојало професионално позориште, они су делимично преузели ту улогу, уз значајну стручну помоћ Радослава Веснића, знамените личности српске позоришне уметности. Наиме, по повратку из заробљеништва у Краљево 1945, Веснић је постављен за директора краљевачке гимназије и председника Народног фронта. Бројне обавезе нису га спречиле да узме активно учешће у раду краљевачког „Абрашевића".[10] У оквиру акција „Радник – сељак" и „Град – селу", драмска секција КУД „Абрашевић" је, почевши од 1945, заједно са градским занатлијама и групама радника из Ложионице, Железничке радионице и Фабрике вагона, израдила малу монтажну позорницу, за чије монтирање није било потребно пуно труда. Припремили су неколико једночинки, међу којима су биле *Власт* и *Протекција* Бранислава Нушића, и камионом су обилазили села у околини Краљева, бесплатно изводећи представе.[11] Веснић је режирао и играо главне улоге у многим представама, све до 1947, када напушта Краљево и одлази да ради као редитељ у Војвођанском народном позоришту у Новом Саду.[12] Културно уметничка група „Абрашевић" извела је премијерно Нушићеву комедију *Протекција* 3. априла 1947, у сали позоришта, а режисер и глумац био је Добривоје Говедарица, касније постављен за првог директора првог професионалног позоришта у Краљеву (Карановцу).[13]

Наступе краљевачког КУД „Абрашевића" током сезоне 1947/1948. пратило је 8.500 гледалаца. Драмска секција учествовала је на 24 приредбе, од којих су 11 чинила гостовања у околним местима. Најчешће приказивани били су комади *Покојник*, Б. Нушића и *Лажа и Паралажа*, Ј. Ст. Поповића.[14] Сезона 1948/1949, започета је премијером представе *Обичан човек*, Б. Нушића, у режији Милана Петровића Батеје, о којој је опширно писано у локалном листу „29. новембар", што се може сматрати и првом сачуваном позоришном критиком.[15] Готово истовремено, драмска секција Гимназије спремила је и извела Нушићево *Сумњиво лице*.[16]

У време највећег успона драмске секције КУД-а „Абрашевић", општинске власти одлучиле су да професионализују његов рад. Одлуком општинских органа и решењем Министарства просвете НРС, 9. августа 1949, основано је Градско народно позориште Ранковићево, које је са званичним радом кренуло 1. фебрара 1950.[17]

Репертоар позоришта у Ранковићеву био је сличан репертоарима других позоришта у Србији. Углавном су приказивани комади из националне књижевности, дела руских писаца и прикази из свакодневног живота народа. Министарство просвете Народне републике Србије 7. октобра 1949. одобрило је предлог репертоара Управе Градског народног позоришта у Ранковићеву са комадима: *Ујка Вања*, Антона Чехова, *Прст пред носом*, Јоже Хорвата, *Лажа и парлажа*, Јована Стерије Поповића, *Зона Замфирова*, Стевана Сремца, *Хајдук Станко*,

[9] *29. новембар,* Краљево, 29. новембар, 1947, 2.

[10] Радослав Веснић био је директор краљевачке гимназије од 1945. до 1947. Радослав Веснић, Аутобиографија, Београд, 1998, 128.

[11] Путујући по околини, Позориште је посетило и рударе рудника „Копаоник" на Белом Брду изнад Лешка, са представом *Власт* Бранислава Нушића. Добривоје Говедарица, *КУД „Абрашевић" Краљево: грађа за монографију*, Краљево, 1976, 83. Необјављено; Мирјана Савић, Позориште у Краљеву 1945–1956, *Наша прошлост*, бр.12, Краљево, 2012, 145. (У даљем тексту: М. Савић, *Позориште у Краљеву 1945-1956*...)

[12] Међуопштински историјски архив у Чачку, Окружни Народни одбор Чачак 1944–1947, К-22, Извештај 11. децембар 1946.

[13] Народни музеј Краљево, Историјска збирка – *Плакати и леци*, И-инв.бр. 1839. (У даљем тексту: НМК, Плакати, И- инв.бр. 1839)

[14] Драмска секција Абрашевића је учествовала на 24 приредбе, од којих је 11 гостовало у околним местима. Мирослав Стаменовић, Културно – уметничко друштво Абрашевић у Краљеву, *Наша прошлост*, бр. 3, Краљево, 1988, 180.

[15] НМК, *Плакати*, И- инв.бр. 1838.

[16] *29. новембар,* Краљево, 31. децембар 1948, 3.

[17] Краљеву је промењено име у Ранковићево од 1949. до 1955. М. Савић, Позориште у Краљеву 1945–1956..., 146; Драгана Чолић, Градско народно позориште Ранковићево (Краљево) 1950–1956, *Театрон*, бр. 78, 79, 80, Музеј позоришне уметности Србије, 1993, 145. (У даљем текасту: Д. Чолић, *Градско народно позориште Ранковићево*...)

Јанка Веселиновића, *Олуја*, Александра Островског и чак четири комада Бранислава Нушића: *Протекција*, *Обичан човек*, *Покојник* и *Сумњиво лице*. Касније су направљене измене, па је у извештају послатом надлежнима стајало да је обновљено седам комада, спремљено нових пет и то „8 домаћих комада, 2 руска, 1 совјетски и 1 амерички".[18]

Наредне сезоне,1950/1951, изведена су четири Нушићева дела: *Власт и светски рат*, *Обичан човек*, *Покојник,* редитеља Добривоја Говедарице и *Ожалошћена породица*, гостујућег редитеља Небојше Ћосића. Улогу Проке Пурића, општинског чиновника, тумачио је Драгољуб Ненадовић, управник Народног позоришта у Ранковићеву 1953–1954.[19]

Публика је током позоришне сезоне 1951/1952. имала прилику да види на сцени чувено Нушићево дело *Госпођа министарка*, редитеља Миодрага Сарића. Осим као редитељ, Сарић се истакао и у улози Чеде Урошевића, зета.

Једна од најдинамичнијих сезона у Народном позоришту Ранковићево везана је за Живојина Жику Миленковића, глумца који је из нишког Народног позоришта. Миленковић је прешао у Ранковићево крајем септембра 1952, прихвативши да, поред глуме, обавља и дужност управника позоришта. Током сезоне 1952/1953, у складу са репертоаром од чак 20 различитих представа, изведене су и две Нушићеве, *Др* и *Ожалошћена породица*, редитеља Небојше Ћосића.[20] Што се тиче глумачких остварења, локални критичари су за најзапаженије представе у тој сезони прогласили *Смрт мајке Југовића* и обновљену Нушићеву представу *Ожалошћена породица*, у којој је неколико пута гостовао глумац Радослав Павловић Ђаша. [21]Проширена је сцена, обогаћена сценографија и створени су услови за организовано гостовања значајних глумачких имена попут Раше Плаовића,


КУЛТУРНО - УМЕТНИЧКА ГРУПА
„АБРАШЕВИЋ" ИЗ КРАЉЕВА

Дана 3. IV. 1947 год. у сали позоришта

ПРОТЕКЦИЈА

Шала у 5 чинова од Нушића

Шаптач: О. Костантиновић, сценариста: Д. Мицић, редитељ: Д. Говедарица

ЛИЦА:

Министар, друг Ђорђе Јовић
Драгиња његова кћи, другарица Вера Митровић
Персида његова сестра, другарица Олга Дугалић
Аћим Кукић, претседник суда, друг Ђорђе Месечков
Савета његова жена, другарица Јела Миловић
Јулка) њихова деца Смиља Грмчић
Светислав) Раде Мишовић
Манојло брат Аћимов, Димитрије Гушац
Јованка његова кћи, другарица Милева Милутиновић
Младен Ђурић адв. кандидат, друг Миодраг Ђорђевић
Једна жена, другарица Дара Марковић
Администратор, друг Љубомир Сенћански
Практикант, друг Божидар Анђелковић
Сава Савић ћумругија, друг Добривоје Говедарица
Момак код министра, друг Душан Новаковић

Догађа се: I, III и V чин у Манојловој кући II чин Министров кабинет, IV чин Министров стан

УЛАЗНИЦЕ СЕ ПРОДАЈУ У Краљеву на благајни

ЦЕНА 12 И 15 ДИНАРА

Почетак у 20 час. увече

УПРАВА

Љубинке Бобић и Даринке Вукотић Плаовић, рођене у Краљеву. [22] Даринка Вукотић Плаовић је једном приликом у интервјуу за „Ибарске новости" истакла да је „Нушићева министарка њена највећа улога".[23]

Народно позориште у Ранковићеву је у априлу, мају и јуну 1954. извело осам дела, односно 54 представе, које је видело 15.183 посетиоца.[24] Међу завршним премијерама те сезоне, 10. јуна 1954. изведена је и Нушићева

[18] Историјски архив Шумадије Крагујевац, НООК Крагујевац (1949–1951), Кут. 1949/IV, *Одобрење Министарства просвете НРС*, 7. октобар 1949.

[19] НМК, *Плакати*, И- инв.бр. 1694; Краљевачко позориште, Каст листе 1956–2008.

[20] М. Савић, *Позориште у Краљеву* 1945–1956... , 158.

[21] Д. Чолић, *Градско народно позориште Ранковићево*..., 146.

[22] Александра Касапинов, *Историјат Краљевачког позоришта:* дипломски рад, Академија лепих уметности, Београд, Краљево, 2005, 13. Необјављено. У даљем тексту: А. Касапинов, *Историјат Краљевачког позоришта*...

[23] *Ибарске новости*, Краљево, 1. мај 1957, 6.

[24] *Исто*, 30. април 1954, 6.

комедија *Др*, редитеља Славка Ђорђевића.[25] Таква динамика подразумевала је и строгу дисциплину током рада. Драгољуб Ненадовић, управник позоришта, приликом спремања представе *Др* казнио је редитеља и глумца Славка Ђорђевића „одбитком 10% свих принадлежности за месец јуни 1954" због одсуства са две пробе.[26]

Од укупно десет позоришник комада представљених 1954/1955, два су била из пера Бранислава Нушића, *Власт* и *Београд некад и сад,*[27] редитеља и сценографа Бранислава Бране Дамњановића.[28] Премијера представе *Власт,* 21. октобра 1954, била је приређена у оквиру обележавања десетогодишњице ослобођења Краљева и у спомен 90 година од рођења Бранислава Нушића.[29] Одлуком општинских власти, Краљевачко позориште 1956. престаје да буде професионално.

Осим на репертоару позоришта, дела Бранислава Нушића, често су била заступљена и у програмима ученичких и радничких дилетантских дружина, као на разним такмичењима и фестивалима крајем педесетих година прошлог века. КУД„Абрашевић" Краљево је 24. јуна 1956, у сали позоришта, извело Нушићеву драму *Тако је морало бити*, у режији Лепосаве Николић, глумице. [30] Осим као редитељ, Лепосава Николић се у представи појављује и у улози Марије, супруге Јована Потребића, док је улогу Момка из радње играо њен деветогодишњи син Марко Николић, данас глумац Народног позоришта у Београду, познат и по многим глумачким остварењима у серијама и филмовима.[31]

Учествујући на Фестивалу културно просветних друштава 1957. одржаном на сцени Аматерског позоришта, Културно просветно друштво „IV краљевачки батаљон" из Врбе извело је Нушићеву увек актуелну комедију *Сумњиво лице*. На смотри пионирских, ђачких и војних дружина 1959. у Краљеву, у финалу се нашло четири представе, међу којима и Нушићева *Власт*, редитеља Уроша Анђелковића, коју су извели ученици краљевачке Школе ученика у привреди.[32] Слично је било и у околним општинама. Драмска секција КУД „Мида Тримуновић" у Рашкој обновила је 1959. Нушићеву комедију *Обичан човек*, која је пред рашком публиком била извођена и 1954.[33] У склопу рада драмских секција у краљевачким школама и током каснијих година, настављено је са праксом припремања представа домаћих комедиографа и драмских писаца, међу којима су повремено била заступљена и Нушићива дела.[34]

Исте године када је укинуто краљевачко професионално позориште, захваљујући иницијативи Сретена Степића, глумца аматера, као и неколицини љубитеља позоришта, углавном радника краљевачких фабрика „Магнохром" и „Железничка радионица", Градски народни одбор оснива Аматерско позориште Краљево.[35] Да би оправдали подршку грађана и друштвених организација, позоришни аматери настојали су да разноврсним репертоаром, са доказано атрактивним комадима, привуку пажњу публике и оправдају наклоност грађана. Прва представа коју су припремили и извели била је Нушићева комедија *Пут око света*, у режији Здравка Лукића, чија је премијера била 17. новембра 1956. Пред-

[25] Историјски архив Краљево, Скупштина општина Краљево, Кут. бр. 633, Извештаји о позоришту 1951–1962, лист. 4; НМК, *Плакати*, И-инв. бр. 1651.

[26] Историјски архив Краљево, Збирка Вариа, бр. 161, Градско народно позориште у Краљеву.

[27] НМК, *Плакати*, И- инв.бр. 1667.

[28] *Егзалтација духа: 60 година краљевачког позоришта*, Краљево, 2012, 77. (*У даљем тексту: Егзалтација духа...*)

[29] НМК, *Плакати*, И-инв. бр. 1664.

[30] *Исто*, И-инв.бр. 1840.

[31] Марко Николић, рођен у Краљеву 1946, глуму је дипломирао на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду. Члан је Народног позоришта од 1970. године. Од 1963. до данас играо је око 100 улога у позоришту, филму и на телевизији.

[32] *Ибарске новости*, Краљево, 5. јун 1959, 6.

[33] *Исто*, 11. децембар 1959, 4.

[34] Поводом 120 година од рођења Бранислава Нушића, ученици осмог разреда Основне школе „Димитрије Туцовић" Краљево 1984. припремили су и извели драме Петра Кочића *Јазавац пред судом* и Бранислава Нушића *Госпођа министарка*. Исто, 10. мај 1984, 7.

[35] Позориште је носило назив Аматерско позориште Краљево до почетка седамдесетих година, потом Позориште „14 октобар" Краљево и Позориште„Краљевачки октобар" до 1996. А. Касапинов, *Историјат Краљевачког позоришта...*, 10–11.

става је изведена осам пута.[36]

С једне стране, успели су у својим плановима да задрже публику, а с друге стране наишли су на критику. Наиме, у локалном листу „Ибарске новости" 1957. изашао је чланак у коме је истицано да идејност и васпитање морају бити основе драмске и репертоарске политике. Позоришту је замерано што, уз оправдање да публика то тражи, „оживљава буржоаски укус", исувише често приказујући драме *Ивкова слава* Стевана Сремца, *Хајдук Станко* Јанка Веселиновића, италијанску драму *Два наредника*, као и Нушићеве једночинке *Мува*, *Кнез Иво од Семберије*, *Светски рат* и *Аналфабета*.[37] Таква критика довела је до привременог заокрета у осмишљавању позоришног репертоара. Акценат је стављен на дела савремених домаћих писаца (Фадил Хаџић, Живојин Гавриловић, Маријан Матковић и др.) и неколико страних аутора (А. Кацуна, А. Стриндберга, А. Харвуда, Ј. Л. Карађаелеа и др). Такође, 1959. покренут је курс позоришне уметности превасходно намењен сеоским првенственим радницима, којим су били обухваћени историјат позоришта и основни елементи сценског стваралаштва. Исте године, основана је академска и омладинска сцена.[38]

Захваљујући Миодрагу Сарићу, редитељу, публика у краљевачком Аматерском позоришту наставила је да се смеје Нушићевом хумору уз представу *Аутобиографија*, током сезоне 1961/1962. и *Сумњиво лице* током сезоне 1962/63.[39] Режирања Нушићевих комада прихватио се и Раде Мишевић. Прво је режирао представу *Ожалошћена породица*, 1961/62, затим Нушићево вече (*Дугме*, *Лето*, *Мува*, *Два лопова* и *Светски рат*), премијерно изведено 21. априла 1963, а потом комад *Покојник*, у октобру 1964, поводом обележавања стогодишњице од рођења Бранислава Нушића.[40] Такође, поводом јубилеја 100 година од рођења Бранислава Нушића, у локалном листу „Ибарске новости", објављен је кратак фељтон о



Народно позориште – Краљево

СЕЗОНА 1954/55 — ЧЕТВРТАК 21-X-1954 ГОД. — ПРЕТСТАВА 12

ПРЕМИЈЕРА

У оквиру прославе Десетогодишњице ослобођења Краљева и у спомен 90-годишњице рођења Бранислава Нушића великог српског комедиографа и писца недовршеног комада

ВЛАСТ

НУШИЋИЈАДА У ЧЕТИРИ ЧИНА

Написали: I чин Б. Нушић, II, III и IV чин у духу Нушићевог стваралаштва М. Живковић

Декор: ДОБРИЛА ВЕЛИЧКОВИЋ — Сценарист: АНКА ШАРИЋ — Пом. редитељ: МИОДРАГ МАРИЋ — Редитељ: ДОБРИЦА РАДЕНКОВИЋ

Лица:

Светозар Поповић, министар . . . Брана Дамњановић
Лепосава, његова жена . . . Милица Кончаревић
Милоје, министров таст . . . Драгољуб Ненадовић
Мира, његова жена . . . Даринка Марковић
Арса, министров стриц . . . Димитрије Глушац
Добросав, министров школски друг . . . Момчило Рашић
Момак из министарства . . . Миодраг Марић
Госпа Мица, проводаџика . . . Славка Видељијевић
Кум Сава . . . Мића Милићевић
Кума Цана . . . Мара Трајковић
Роса, собарица код министра . . . Љиљана Љубичић
Васа, опанчар . . . Љубивоје Петровић
Службеник из луднице . . . Божидар Андрић

Радња се догађа почетком IV деценије XX века у Београду.

Дуже паузе после II и III чина.

Технички радови: ЖИВОРАД ТРУЈИЋ — Шминкер: АНА БАРЈАКТАРЕВИЋ — Осветљење: СВЕТА ПАВЛОВИЋ

ЦЕНЕ: I место 60, II место 50 динара.

Улазнице се продају на благајни позоришта на дан представе од 9—12 и од 16 часова до почетка представе. Требовања синдикалних подружница примају се дан раније

Нушићу као новинару са псеудонимом Бен Акиба и о његовом учешћу у ратовима.[41]

Средином шездесетих година колектив Аматерског позоришта у Краљеву бројао је око 70 чланова, распоређених у три ансамбла – два аматерска и пионирску сцену. Они су 14. маја 1967. прославили скроман јубилеј, извођење педесетог позоришног дела од свог постанка, драме Роберта Болта *Недосањани снови Џима Черија*. Међу пет премијера које су претходиле јубиларној, педесетој премијери, било је и дело Бранислава Нушића *Хајдуци*, у режији Димитрија Глушца, која је доживело 23 репризе.[42] У локалном часопису „Октобар", посвећеном културним дешавањима у граду, наведено је да је просечно по сезони било 40–50 представа, као и да је током сезоне 1965/1966. позориште имало 63 наступа пред

[36] Краљевачко позориште, Каст листе 1956–2008.

[37] *Ибарске новости*, Краљево, 6. септембар 1957, 4.

[38] *Исто*, 11. септембар 1959, 8.

[39] Краљевачко позориште, Каст листе 1956–2008.

[40] Нушићево вече доживело је 17 извођења. *Егзалтација духа...*, 124.

[41] *Ибарске новости*, Краљево, 23. октобар 1964, 9; Исто, 30. октобар, 9.

[42] Краљевачко позориште, Каст листе 1956–2008.

публиком у Краљеву и околини.[43] Један од заљубљеника у позориште забележио је да је током 10 година рада Аматерског позоришта било 122.080 посетилаца, чему је свакако допринео репертоар прилагођен укусу и захтевима публике.[44] Поводом обележавања две деценије бављења глумом краљевачких аматера Првослава Рачића и Радивоја Кандића, у априлу 1974. изведена је шеста премијера Нушићевог *Сумњивог лица*, редитеља Петра Говедаревића.[45] Сава Барачков, сценограф Театра „Јоаким Вујић" у Крагујевцу, за ову представу осмислио је занимљиву сценографију, живописно осликане монтажне кулисе са мотивима различитих ентеријера .[46] Током прве недеље представа је извођена само за раднике краљевачких радних колектива, а имала је укупно 23 репризе.[47] Александар Ковачевић, редитељ, оставио је дубок траг на позоришну уметност Краљева.[48] Режирао је преко 30 позоришних представа и програме поводом разних јубилеја, али понајвише је заслужан за афирмацију позоришне уметности јер је формирао генерацију глумаца, као један од иницијатора и оснивача радничких позоришта у Фабрици вагона и Магнохрому 1975. Са радницима драмске секције Фабрике вагона Краљево, припремио је и 21. септембра 1976, премијерно приказао седму премијеру представе *Сумњиво лице*, која је доживела чак 56 извођења. У складу са одлуком редитеља, читаву глумачку поставу чинили су мушкарци. Глумац Миломир Недељковић, прихвативши се обавезе сценографа, осмислио је минималистичку сценографију у којој је доминирала фотеља, као симбол власти о коју се сви отимају и празан рам за слике у коме се смењују портрети представника владајуће династије. Представа је учествовала на Зонској смотри драмског стваралаштва радника индустрије и рударства Србије у Кикинди и Горњем Милановцу.[49]

Захваљујући тесној сарадњи између Аматерског позоришта у Краљеву и фабричких драмских секција КУД Фабрике Магнохром Краљево „Магнохром" и КУД Фабрике вагона Краљево „Живан Маричић" успостављеној крајем седамдесетих година, Александар Ковачевић је режирао још две представе по Нушићевом тексту. Са глумцима позоришта и члановима драмске секције КУД-а „Магнохром" припремио је представу *Покојник,* премијерно изведену 8. септембра 1977. Представу *Народни посланик*, чија је премијера у краљевачком позоришту била 13. априла 1980, Ковачевић је нешто касније поново приредио у сарадњи са КУД-ом Фабрике вагона Краљево „Живан Маричић".[50] Од укупно 16 глумаца, 11 глумаца Аматерског позоришта глумило је у обе представе. Осим са драмским секцијама у фабрикама, краљевачко аматерско позориште сарађивало је и са другима. Иницијативом еминентног краљевачког сликара Бранислава Јаблановића, неколико глумаца краљевачког позоришта помогло је драмској секцији КУД-а „Живан Маричић" у Жичи да припреми представу *Госпођа министарка*. Представа је гостовала у многим градовима и постигла успех на Фестивалу драмских аматера Србије у Малом Црнићу 1980. године, када су Бранислав Јаблановић, редитељ и Миле Цвијовић, глумац, освојили награде за режију и најбоље остварење. Новинар Душан Стојић је за представу *Госпођа*

[43] *Доказана зрелост*, Октобар, год. 2, бр. 14, Краљево, мај 1967, стр. 1.

[44] Александра Касапинов, *Историјат Краљевачког позоришта...*, 11.

[45] *Ибарске новости*, Краљево, 18. април 1974, 9.

[46] Сава Барачков (Кумане у Банату, 1929 – Крагујевац, 2006), сценограф. Дипломирао 1955. године на Академији примењених уметности у Београду, на одсеку сценографије, у класи професора Миленка Шербана. Од 1954. до 1991. радио као сценограф Театра „Јоаким Вујић" у Крагујевцу. Управник Театра био је од 1962. до 1967. године. Урадио је преко 200 сценографија. Сарађивао је са многим истакнутим редитељима. Већину сценографија радио је у режији редитеља Петра Говедаровића, Душана Михаиловића, Јована Булајића, Јосипа Лешића, Дејана Мијача, Радивоја Лоле Ђукића, Александра Ђорђевића и других. Осим сценографијом, бавио се костимографијом, графиком и другим ликовним делатностима.
Био је више пута награђиван на Сусретима позоришта „Јоаким Вујић" и на „Стеријином позорју". http://www.novibechej.com/index.php/vas-profil/kultura132/likovnost/301-sava-barackov

[47] *Ибарске новости*, 25. април 1974, 13;

[48] Александар Ковачевић (Краљево, 1931 – Краљево, 1999). Завршио Позоришну школу и Академију за позоришну уметност у Београду. Радио у позориштима широм Србије, Македоније, Црне Горе, али најчешће у Краљеву. Добитник је бројних признања за позоришно стваралаштво, међу којима је и Новембарска награда Краљева. Исто, 28. новембар 1979, 23.

[49] *Исто*, 7. октобар 1977, 8.

[50] Краљевачко позориште, Каст листе 1956–2008.

министарка написао и компоновао истоимену песму. Запажен наступ имали су Живодраг Гајовић и Душанка Орлић, који су недуго потом постали глумци краљевачког аматерског позоришта.[51]

Током позоришне сезоне 1975/1976. пет пута је играна Нушићева представа *Хајдуци* у режији Велимира Митровића. Друга премијера представе *Хајдуци*, у режији Јована Булајића, почев од 31. марта 1983, имала је 18 реприза. Трећа премијера представе *Хајдуци*, 12. децембра 1995, у режији Милета Цвијовића, имала је укупно 12 извођења.

Запажен успех остварио је и комад *Обичан човек*, где је Драган Марковић Варга преузео на себе обавезе редитеља, сценографа, костимографа и композитора. О његовом успешном раду сведочи чланак у локалној штампи у коме стоји: „Пародирајући текст на начин Дејана Мијача, он је врло духовито пронашао неколико решења, на пример мешање игре текста и приватног односа глумца према том тексту."[52] Представа је била припремљена и изведена у сарадњи КУД Фабрике вагона „Живан Маричић" и Позоришта. Након премијере 28. марта 1986, доживела је још 42 репризе. Улогу Жарка Дамљановића тумачио је Зоран Милић, који је у спомен на улогу свом сину дао име Жарко. Шеснаестогодишњи Небојша Дугалић, данас признати глумац, редитељ и професор глуме, наступао је у представи Обичан човек, свирајући гитару.[53]

Након 37 година аматерског статуса, одлуком Скупштине општине Краљево, позориште 1993. поново добија статус професионалног, промениви назив у Краљевачко позориште.[54] Поводом Дана позоришта, 27. марта 1997, *Сумњиво лице*, најизвођенија представа у краљевачком позоришту, доживела је осму премијеру. Представа је била посвећена успомени на Сретена Степића, који је преминуо 1996. Заслужан за континуиран рад позоришта, добитник бројних награда и одликовања за рад, међу којима и звање Заслужног грађанина Општине Краљево 1968, код савременика је остао упамћен као „најпознатији Јеротије Пантић" и „велики ловац на плаву рибу".[55] Редитељ Нинослав Шћепановић, студент четврте године Факултета драмских уметности у Београду, режирао је представу у филмском маниру, са израженом динамиком.[56]

У склопу Краљевачког позоришта, иницијативом Биљане Константиновић, првакиње Краљевачког позоришта, оформљена је 2000. године Школа глуме „Сцена", намењена талентованој деци од 7 до 18 година. Они су припремили и 3. јуна 2002. премијерно приказали Нушићев комад *Ујеж*, у режији Биљане Константиновић, Сабине Савковић и Предрага Павловића. Представа *Фамилија*, премијерно изведена на сцени Краљевачког позоришта 16. децембра 2008, у виду адаптације текста Нушићеве *Ожалошћене породице*, једна је од најпосећенијих представа последњих година. Адаптацију текста, као и сценско и сценографско осмишљавање урадио је редитељ Мидраг Динуловић. Представа је имала 20 извођења, закључно са сезоном 2012/2013.[57]

[51] По казивању Мила Цвијовића, Краљево, 3. децембар 2014.

[52] *Ибарске новости*, 3. април 1986, 9.

[53] Небојша Дугалић рођен је у Краљеву 1970, где је завршио основну и средњу школу. Дипломирао је на Факултету драмских уметности у Београду 1994, у класи професора Владимира Јевтовића. Осим у Краљевачком позоришту, играо је и на сценама Народног позоришта, Југословенског драмског позоришта, Атељеа 212, Битеф театра, Мадленијанума и др. Од 1998. године ради као шеф класе глуме на Академији уметности у Београду. За ванредног професора глуме изабран је 2001. године, а звање редовног професора стекао је 2007. Остварио је бројне улоге у телевизијским драмама, на радију и филму.

[54] Позоришту је 27. јуна 2001. потврђен оснивачки акт. Краљевачко позориште, Архивска грађа.

[55] По казивању Миломира Недељковића и Мила Цвијовића, Краљево, 5. децембар 2014.

[56] *Ибарске новости*, Краљево, 4. април 1997, 7.

[57] Краљевачко позориште, Каст листе 1956–2008.

КУЛТУРНО-УМЕТНИЧКА ГРУПА (ДРУШТВО) „АБРАШЕВИЋ“ ИЗ КРАЉЕВА

Сезона: 1946/47.

ПРОТЕКЦИЈА
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Добривоје Говедарица
Шаптач: О. Константиновић
Сценарист: Д. Мицић
Глумци и улоге: Ђорђе Јовић (Министар), Вера Митровић (Драгиња, његова ћерка), Олга Дугалић (Персида, његова сестра), Ђорђе Месечков (Аћим Кукић, председник суда), Јела Миловић (Савета, његова жена), Смиља Трмчић (Јулка, њихова ћерка), Раде Мишовић (Светислав, њихов син), Димитрије Глушац (Манојло, Аћимов брат), Милева Милутиновић (Јованка, његова кћи), Миодраг Ђорђевић (Младен Ђурић, адв. кандидат), Дара Марковић (Једна жена), Љубомир Сенћански (Администратор), Божидар Анђелковић (Практикант), Добривоје Говедарица (Сава Савић, ћумуругџија), Душан Новковић (Момак код министра).

Сезона: 1948/49.

ОБИЧАН ЧОВЕК
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Милан К. Петровић Батеја
Глумци и улоге: Димитрије Глушац (Арса Милићевић), Лепосава Николић (Марија, његова жена), Милан Рукавина, Смиља Трмчић (Душан и Зорка, њихова деца), Добривоје Говедарица (Вићентије, чиновник), Ђорђе Месечков (Јованче Мицић, трговац), Даринка Марковић (Перса, његова жена), К. Јањић (Никола, момак код Арсе).

Сезона: 1955/56.

ТАКО ЈЕ МОРАЛО БИТИ
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Лепосава Николић
Инспицијент: Милорад Чопић
Шаптач: Анка Рајлић
Сликарски радови: Добрила Величковић
Власуљарски радови: Мића Анђелковић
Глумци и улоге: Јован Потребић (Јаков Недељковић, виши чиновник), Цица Спасић, Лепосава Николић (Марија, његова жена), Радмила Ђорђевић (Јела, ћерка), Даница Савковић (Станка, ћерка), Душан Тодоровић (Ђорђе Ђорђевић, Јелин муж), Милош Мачковић (Обрад Ђорђевић, учитељ у пензији), Бошко Анђелковић (Јанковић, трговац), Милорад Чопић (Милан, његов син, вереник Станкин), Мирко Трнавац (Љубомир Несторовић), Душица Ћајић (Софија, служавка код Ђорђа), Марко Николић (Момак из радње).

ГРАДСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РАНКОВИЋЕВО

Сезона: 1950/51.

ПОКОЈНИК
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Добривоје Говедарица
Глумци и улоге: Добривоје Говедарица (Павле Марић), Миодраг Сарић (Милан Новаковић), Димитрије Глушац (Спасоје Благојевић), Боривоје Миланкић, Љубивоје Петровић (Љубомир Протић), Живорад Станојевић (Анта), Љубиша Крстић (Аљоша), Живорад Трујић, Бранислав Луковић (Адолф Шварц), Смиља Милојковић (Рина), Александар Ковачевић (Први полицијски агент), Синиша Живковић (Други полицијски агент), Даринка Марковић (Ана, собарица), Славка Вићентијевић (Софија, собарица).

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РАНКОВИЋЕВО

Сезона: 1951/52.

ГОСПОЂА МИНИСТАРКА
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Миодраг Сарић
Глумци и улоге: Мирослав Папакоча (Сима Поповић), Смиља Милојковић (Живка), Љиљана Љубичић (Дара), Миодраг Сарић (Чеда Урошевић), Душан Станојевић (Др

Нинковић), Мирко Даутовић (Риста Тодоровић), Љубиша Крстић (Пера Каленић), Љубивоје Петровић (Пера), Димитрије Глушац (Ујка Васа), Мирослава Трипковић (Тетка Савка), Даринка Марковић (Тетка Даца), Миодраг Поповић (Јова, поп Арсин), Драгослав Видосављевић (Теча Панта), Дамњанка Бељанска (Соја), Живорад Трујић (Сава Мишић), Јованка Гилић (Учитељица енглеског), Славка Виђентијевић (Анка), Мирољуб Тлачинац (Штампарски шегрт)

Сезона: 1952/53.

ОЖАЛОШЋЕНА ПОРОДИЦА
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Небојша Ћосић

Глумци и улоге: Димитрије Глушац (Агатон Арсић), Милисав Јакшић (Танасије Димитријевић), Драгољуб Ненадовић (Прока Пурић), Љубиша Крстић (Трифун Спасић), Живорад Станојевић (Мића Станимировић), Миодраг Марић (Др Петровић, адвокат), Мира Трипковић (Симка, Агатонова жена), Даринка Марковић (Вида, Танасијева жена), Душанка Тодић (Гина, Прокина жена), Смиља Милојковић (Сарка, удовица), Љиљана Љубичић (Даница).

Сезона: 1953/54.

ДР
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Славко Ђорђевић

Глумци и улоге: Миливоје Николић (Живота Цвијовић), Мирослава Трипковић (Мара, његова жена), Живорад Станојевић (Милорад), Љиљана Љубичић (Славка), Славко Ђорђевић (Ујка Благоје), Смиља Станојевић (Госпођа Благојевић), Божана Стојовић (Госпођа Протић), Драгана Ерић (Госпођа Драга), Љубивоје Петровић (Велимир Павловић), Драгољуб Ненадовић (Рајсер, професор), Миодраг Поповић (Николић, чиновник), Даринка Марковић (Сојка), Миле Марић (Сојкин муж), Славка Виђентијевић (Клара), Љубинка Николић (Девојчица с букетом), Анка Шарић (Марица), Душанка Николић (Пиколо), Света Здравковић (Пепика).

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ КРАЉЕВО

Сезона: 1954/55.

БЕОГРАД НЕКАД И САД
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Брана Дамњановић
Помоћник редитеља: Љубивоје Петровић
Сликарски радови: Добрила Величковић
Сценарист: Љиљана. Љубичић
Осветљење: Миливоје Николић
Технички радови: Колектив столарске радионице

Глумци и улоге: Добрица Раденковић (Станојло), Даринка Марковић (Перса, његова жена), Момчило Рашић (Никола, њихов син), Милица Кончаревић (Милица, његова жена), Анкица Шарић (Зорица), Ана Барјактаровић (Буба), Мића Милићевић (Миле), Димтрије Глушац (Јоца, Персин брат), Миле Марић (Јоцин син), Мира Цекић (Госпођа Поповић), Божидар Андрић (Господин Поповић), Љубивоје Петровић (Дуле), Сава Јовановић (Пијаниста), Славка Виђентијевић (Маникирка), Љиљана Љубичић (Новинар и репортер), Драгољуб Ненадовић (Господин са корзоа).

Сезона: 1954/55.

ВЛАСТ
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Добрица Раденковић
Помоћник редитеља: Миодраг Марић
Декор: Добрила Величковић
Сценарист: Анка Шарић
Осветљење: Света Павловић
Технички радови: Живорад Трујић
Шаптач: Ана Барјактаревић

Глумци и улоге: Брана Дамњановић (Светозар Поповић, министар), Милица Кончаревић (Лепосава, његова жена), Драгољуб Ненадовић (Милоје, министров таст), Даринка Марковић (Мара, његова жена), Димитрије Глушац (Арса, министров стриц), Момчило Рашић (Добросав, министров школски друг), Миодраг Марић (Момак из министарства), Славка Виђентијевић (Госпа Мица, проводаџика), Мића Милићевић (Кум Сава), Мира Три-

пковић (Кума Цана), Љиљана Љубичић (Роса, собарица код министра), Љубивоје Петровић (Васа оџачар), Божидар Андрић (Службеник из луднице).

АМАТЕРСКО ПОЗОРИШТЕ КРАЉЕВО

Сезона: 1956/57.

ПУТ ОКО СВЕТА
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Здравко М. Лукић
Глумци и улоге: Димитрије Глушац (Јованча Мицић), Даринка Марковић (Перса, његова жена), Драгољуб Видосављевић (Господин Тома, Пензионер), Милорад Чопић (Професор; Глумац), Мирослава Трипковић (Савета; Комшинице), Д. Тодоровић (Земљишка; Апотекар; Риста), Сретен Степић (Мика; Телеграфиста; Јанаћко), М. Савић (Сима, Марвени лекар, Шегрт), Здравко Лукић (Човек с ногом), Ј. Матић-Лукић (Јулишка, собарица), Спасојевић (Сава, Благајник, Бен Мохарем), Шаптовић (Портир, Илија), Б. Јеленковић, М. Драгутиновић (Изасланици), И. Рабовић (Кондуктер), Б. Анђелковић (Светислав; Детектив; Председник Стрељачке дружине), Н. Маслов (Поглавица племена Оџиџи), С. Милојевић, С. Јеленковић, Б. Пријић (Црнци), Ј. Потребић (Во Ки), Стојковић (Бен Синд), Б. Јовановић (Јан Ци), И. Робовић (Молак Заде; Чио Чи), Б. Љубичић (Ла Ло), С. Петровић (Лао Ки; Назлија), Б. Пријић (Ђулеа; Учитељица), Е. Драгојловић (Ајша; Председница Женске подружнице), Д. Вујанац (Сима Мута).

Сезона: 1961/62.

ОЖАЛОШЋЕНА ПОРОДИЦА
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Раде Мишевић
Костими: Живка Атанасковић
Осветљење: Животије Савић
Израда декора: Драги Анђелковић
Шаптач: Капламовић Душанка
Глумци и улоге: Бранислав Балшић (Агатон Арсић, срески начелник у пензији), Миодраг Бишевац (Танасије Димитријевић, трговац), Сретен Степић (Прока Протић, општински чиновник), Савић Животије (Трифун Спасић, незапослен грађанин), Добрица Миленковић (Мића Станимировић), Цекић Мирко (Др Петровић, адвокат), Нада Орлић (Симка, Агатонова жена), Перка Марковић (Вида, Танасијева жена), Ксенија Миловановић (Гина, Прокина жена), Десанка Костић (Сарка, удовица), Живомирка Пантић (Даница).

Сезона: 1962/63.

СУМЊИВО ЛИЦЕ

Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Миодраг Сарић
Декор: Драгољуб Анђелковић
Светло: Животије Савић
Глумци и улоге: Сретен Степић (Јеротије Пантић), Десанка Костић (Анђа, Јеротијева жена), Ксенија Миловановић (Марица, ћерка), Фердинанд Бартуловић (Вића), Мирко Цекић (Милисав), Бранислав Балшић (Жика), Бранислав Луковић (Таса, практикант), Петар Лазовић, Слободан Ракић (Ђока) Миодраг Бишевац (Алекса Жуњић), Радивоје Кандић (Газда Спаса), Животије Савић (Газда Миладин), Славољуб Симовић (Јоца, пандур).

Сезона: 1962/63.

НУШИЋЕВО ВЕЧЕ (ДУГМЕ, ЛЕТО, МУВА, ДВА ЛОПОВА И СВЕТСКИ РАТ)
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Раде Мишевић
Декор: Драги Анђелковић
Светлосни ефекти: Животије Савић
Глумци: Сретен Степић, Бранислав Балшић, Десанка Костић, Миодраг Бишевац, Љубица Поповић, Димитрије Глушац, Горица Корићанин, Радивоје Кандић, Добрица Миленковић.

Сезона: 1964/65.

ПОКОЈНИК
Писац: Бранислав Нушић

Редитељ: Раде Мишевић
Асистент редитеља: Миодраг Бишевац
Шаптач: Миодраг Костић
Костим: Живка Атанасковић
Декор: Драги Анђелковић
Светла: Животије Савић
Глумци и улоге: Душан Тодоровић (Павле Марић), Милош Танкосић (Милан Новаковић), Првослав Рачић (Спасоје Благојевић), Миодраг Бишевац (Љубомир Протић), Сретен Степић (Анта), Добривоје Говедарица (Аљоша), Радивоје Кандић (Адолф Шварц), Љубица Поповић (Рина), Славољуб Симовић (Полицијски агент 1), Љубинка Вујовић (Полицијски агент 2), Љиљана Поповић (Ана, собарица), Љиљана Радовановић (Софија, собарица).

Сезона: 1973/74.

СУМЊИВО ЛИЦЕ
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Петар Говедаревић
Сценограф: Сава Барачков
Шаптач: Драгана Миљковић
Светло: Миле Цвијовић
Глумци и улоге: Сретен Степић (Јеротије Пантић), Нада Станков (Анђа), Цвета Ђоковић (Марица), Бранислав Балшић (Жика), Зоран Јованов (Виђа), Првослав Рачић (Милисав), Радивоје Кандић (Таса), Душан Тодоровић (Алекса Жуњић), Миломир Недељковић (Ђорђе Ристић), Животије Савић (Газда Миладин), Димтрије Глушац (Газда Спаса), Бранислав Вуковић (Јоса).

Сезона: 1975/76.

ХАЈДУЦИ
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Велимир Митровић, као гост (к.г.)
Сценограф: Марија Дамјановић к.г.
Костими: Десанка Ћендић и Љубинко Вујовић
Израда декора: Ђорђе Петровић
Глумци и улоге: Зоран Јованов (Сима Глуваћ), Јовица Нетковић (Брана), Жељко Станков (Мита Трта), Сретен Степић (Миле Врабац), Славољуб Ђорђевић (Чеда Брба), Дивна Павловић (Перса) Верољуб Андријанић (Стамболић), Брана Закић (Професорка), Првослав Рачић (Сељак).

Сезона: 1976/77.

СУМЊИВО ЛИЦЕ
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Александар Ковачевић
Асистент редитеља: Милош Тодоровић
Шаптач: Бојана Пантић
Сценограф: Миломир Недељковић
Костими: Десанка Ћендић
Израда декора: Ђорђе Петровић
Светло: Животије Савић
Глумци и улоге: Сретен Степић (Јеротије Пантић), Душан Тодоровић (Жика), Миле Цвијовић (Виђа), Првослав Рачић (Милисав), Радивоје Кандић (Таса), Зоран Дамњановић (Алекса Жуњић), Миломир Недељковић (Ђока), Живко Траиловић (Миладин), Драган Лешкиновић (Газда Спаса), Ђорђе Петровић (Јоса).

Сезона: 1977/78.

ПОКОЈНИК
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Александар Ковачевић
Сценограф: Драгољуб Сретеновић
Шаптач: Драган Здравковић
Гардеробер: Десанка Ћендић
Светло и тон: Миле Цвијовић
Глумци и улоге: Жељко Станков (Павле Марић), Радослав Пајић (Милан Новаковић), Животије Савић (Спасоје Благојевић), Првослав Рачић (Господин Ђурић), Миле Цвијовић (Господин Протић), Верољуб Андријанић (Анта), Славољуб Ђорђевић (Младен Ђаковић), Драга Лазаревић (Миле), Бранка Закић (Рина), Бојана Пантић (Вуковица), Љиљана Гуњић (Агнија), Драгољуб Сретеновић (Полицијски агент), Драган Здравковић, Драган Лазаревић (Носачи ковчега), Љубодраг Крунић, Михаило Карданов (Продавци новина), Драгољуб Сретеновић, Жика Радујевић, Сретен Степић, Миломир Недељковић (Певачи из Гробљанске улице).

Сезона: 1979/80.

НАРОДНИ ПОСЛАНИК
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Александар Ковачевић
Сценограф: Миломир Недељковић
Техничко вођство: Миле Цвијовић
Шаптач: Драган Бајовић
Костим: Десанка Ћендић
Израда декора: Ђорђе Петровић

Глумци и улоге: Сретен Степић (Јеврем Прокић), Бранка Закић (Павка, његова жена), Драгана Закић (Даница, њихова кћи), Мирослав Карданов (Спира, Јевремов пашеног), Милена Илић (Спириница), Миломир Недељковић (Ивановић, адвокат), Ксенија Миловановић (Госпа Марина, његова тетка), Драган Здравковић (Секулић, полицијски писар), Радивоје Кандић (Јовица Јерковић), Драган Бисенић (Сима Сокић), Верољуб Андријанић (Срета), Душан Тодоровић (Младен), Димитрије Глушац, Животије Савић, Првослав Рачић (Народ).

Сезона: 1982/83.

ХАЈДУЦИ
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Јован Булајић к.г.
Музика: Душан Стојић
Избор костима: Десанка Ћендић
Техничко вођство: Миле Цвијовић
Столарски радови: Ђорђе Петровић

Глумци и улоге: Жикица Гајовић (Чеда Брба), Душанка Цвијовић (Перса), Верољуб Андријанић (Миле Врабац), Миломир Недељковић (Мита Трта), Миле Цвијовић (Сима Глуваћ), Војислав Пантелић (Брана), Бранка Зарић (Професор), Драган Лешкиновић (Сељак), Бранка Сретеновић (Магаре).

Сезона: 1985/86.

ОБИЧАН ЧОВЕК
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ, сценограф, костимограф, композитор: Драган Марковић Варга
Суфлер: Биљана Милашиновић
Светло: Војкан Степић
Израда декора: Ђорђе Петровић

Глумци и улоге: Зоран Милић (Жарко), Снежана Туфегџић (Зорка), Сретен Степић (Виђентије), Миле Цвијовић (Арса), Звездан Андрић (Душан), Жикица Гајовић (Јованче), Душанка Цвијовић (Марија), Биљана Петровић (Софија), Нада Станков (Перса), Драган Премовић (Никола), Драган Хамовић, Н. Урошевић, Предраг Павловић (Упадице), Милена Јевтовић, Петар Петровић, Анушка Јончић, Драгош Бабић, Драган Арсић, Небојша Дугалић (Музика).

Сезона: 1994/95.

ХАЈДУЦИ
Писац: Бранислав Нушић
Режија: Миле Цвијовић
Избор музике: Миле Цвијовић
Сценограф: Зоран Савковић
Шаптач: Милена Марковић

Глумци и улоге: Предраг Стојиљковић (Брана), Вукман Ракочевић (Сима Глуваћ), Владимир Карајловић (Миле Врабац), Ђорђе Андрић (Мита Трта), Владан Славковић (Брба Харамбаша), Катарина Булатовић (Перса), Светозар Тошић (Стамболић), Јелена Јовановић (Учитељица), Владо Миловановић (Магаре), Живодраг Гајовић (Чича са мочугом).

КРАЉЕВАЧКО ПОЗОРИШТЕ КРАЉЕВО

Сезона: 1996/97.

СУМЊИВО ЛИЦЕ
Писац: Бранислав Нушић
Редитељ: Нинослав Шћепановић
Шаптач: Сандра Ђокић
Сценограф: Весна Пајдић
Костимограф: Саша Маринковић
Композиотор: Жељко Јоксимовић
Инспицијент: Дејан Божовић
Техничка опрема: Зоран Милић

Глумци и улоге: Миле Цвијовић (Јеротије Пантић), Биљана Константиновић Хамовић (Анђа), Горица Станковић (Марица), Драган Хамовић (Виђа), Миломир Недељковић (Жика), Верољуб Андријанић (Милисав), Славољуб Ђорђевић (Таса), Предраг Павловић (Ђока), Зоран Дамјановић (Алекса Жуњић), Жикица Гајовић (Газда Миладин), Предраг Марковић (Предраг Марковић).

Сезона: 2001/02.

УЈЕЖ
(Школа глуме Сцена)
Писац: Бранислав Нушић
Режија: Биљана Константиновић, Сабина Савковић, Предраг Павловић
Кореограф: Сабина Савковић
Адаптација костима: Стефан Савковић
Суглер, инспицијент: Невена Вељовић
Техничко вођство: Миле Цвијовић
Тон: Светозар Тошић
Гардероба: Оливера Живковић
Техничка екипа: Зоран Милић, Живодраг Гајовић
Глумци и улоге: Павле Пајић (Професор Лазић), Андријана Павловић (Госпођа Лазић), Данијела Живић (Дана), Дејан Радовановић (Заре), Аклександра Мијаиловић (Ружица), Драган Јовановић (Господин Марковић; Агент), Симион Ракић (Господин Сушић), Владимир Радовановић (Јован), Невена Варевац (Госпођа Арсић), Тамара Михајловић (Госпођа Живановић), Лидија Цветић, Анча Димовски (Госпођа Спасић), Дуња Аксентијевић (Госпођа Јанковић), Вишња Ћирић (Госпођа Марковић), Кристина Мијаиловић (Госпођа Јелић), Марина Димовска (Госпођа Сушић), Ивана Максимовић (Госпођа Коваљевска), Анђела Марковић (Мара), Александра Стојановић (Софи).

Сезона: 2008/09.

ФАМИЛИЈА
По тексту Бранислава Нушића *Ожалошћена породица*
Режија, адаптација и сценски дизајн: Миодраг Динуловић
Костимограф: Стефан Савковић
Музички аранжмани: Раде Кубуровић
Инспицијент: Вукман Ракочевић
Тон: Светозар Тошић
Светло: Миле Цвијовић
Гардероба и реквизита: Оливера Живковић
Израда костима: Оливера Живковић, Љубинко Вујовић, Јелена Павловић, Бисерка Бандука
Суфлер: Нада Станков
Дизајн шминке: Нијаз Мемиш
Браварски радови: Драган Милић
Столарски радови: Зоран Милић, Слободан Гајовић, Марко Живковић
Пиротехника: Марјан Мршовић
Глумци и улоге: Предраг Павловић, Зоран Церовина (Агатон), Јелена Бартуловић (Симка), Славољуб Ђорђевић (Прока), Горица Динуловић (Гина), Славица Петровић (Вида), Живорад Гајовић (Танасије), Верољуб Андријанић (Трифун), Биљана Константиновић (Сарка), Владан Славковић (Мића), Вукман Ракочевић (Адвокат), Јасмина Радовић (Даница), Миладин Јевремовић (Жандар), Љубинко Вујовић (Мата).

ИЗВОРИ

Краљевачко позориште, Архивска грађа;
Каст листе 1949–1956;
Каст листе 1956–2008.

Народни музеј Краљево, Историјска збирка – Плакати и леци.

Историјски архив Краљево, СОК, Извештаји о позоришту 1951–1962, Кут. 633;

Збирка, Вариа, бр. 161, Градско народно позориште у Краљеву.

Међуопштински историјски архив у Чачку, Окружни Народни одбор Чачак 1944–1947, К-22.

Историјски архив Шумадије, Крагујевац, Народно-

ослободилачки одбор округа Крагујевац, Крагујевац (1949–1951), Кут. 1949/IV.

Музеј позоришне уметности, Београд, Збирка *Позоришни програми и плакати*, инв. бр. 8714/2.

Породична архива Миломира Недељковића, глумца Краљевачког позоришта.

Необјављена грађа:

Александра Касапинов, *Историјат Краљевачког позоришта*, дипломски рад, Академија лепих уметности, Београд, Краљево, 2005.

Добривоје Говедарица, *КУД „Абрашевић" Краљево: грађа за монографију*, Краљево, 1976, 83.

Периодика:

Драгана Чолић, Градско народно позориште Ранковићево (Краљево) 1950–1956, *Театрон*, бр. 78, 79, 80, Музеј позоришне уметности Србије, 1993.

Мирослав Стаменовић, Културно-уметничко друштво „Абрашевић" у Краљеву, *Наша прошлост*, бр. 3, Народни музеј, Историјски архив, Краљево, 1988.

Мирјана Савић, Позоришни живот у Краљеву 1897–1944, *Наша прошлост*, бр. 8, Народни музеј, Историјски архив, Краљево, 2007.

Мирјана Савић, Позориште у Краљеву 1945–1956, *Наша прошлост*, бр.12, Народни музеј, Историјски архив, Краљево, 2012.

29. новембар, Краљево, 1947–1949.

Ибарске новости, Краљево, 1953–1997.

Октобар, год. 2, бр. 14, Краљево, мај 1967.

ЛИТЕРАТУРА

Путујуће позоришне дружине у Срба до 1944, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1993.

Радослав Веснић, *Аутобиографија*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1998.

Љубодраг Димић, *Културна политика у Краљевини Југославији: 1918*–1941, III, Стубови културе, Београд, 1997.

Драгољуб Обрадовић Кондис, *Старо Краљево*, Краљевски гласник, Краљево, 2007.

Бранко Петрановић, *Историја Југославије 1918–1988*, књ. 3, Нолит, Београд, 1988.

Егзалтација духа: 60 година краљевачког позоришта, Краљевачко позориште, Краљево, 2012.

Ана Милановић

ОДРЕЂЕЊЕ ПОЗОРИШНЕ ЛУТКЕ

Позоришну лутку (у даљем тексту: лутка) одредићемо у складу са законима драмске уметности који се по Сергеју Обрасцову, руском луткару и теоретичару луткарства, чувају у позоришту, на филму и на телевизији.[1] „Позоришна лутка је сваки објекат који, анимиран од стране глумца луткара, представља неки сценски лик. Њена сценска функција је особина која је разликује од свих осталих врста лутака."[2] Под синтагмом „сваки објекат" подразумевамо како лутке које су креирали уметници, тако и предмете из свакодневног живота и из природе у којима је уметничко око луткара (креатора, редитеља и глумца) открило елементе неког лика. На тај начин ова једноставна дефиниција обухвата изузетно разнолико богатство манифестовања лутке у сценским уметностима 20. и почетка 21. века.

По француском теоретичару луткарства Алену Рекоингу позоришна лутка је објекат који је покренут драмском интерпретацијом (која може да буде видљива или невидљива) уз помоћ било ког средства које је измислио њен аниматор. Лутке, које дефинише као „експресивне предмете", Рекоинг сматра мобилним објектима који се стварају са свешћу о њиховој позоришној функцији (са намером да се анимирају и употребе за позоришну игру), која их разликује од лутке играчке и аутомата.[3]

Пошто смо сценску функцију позоришне лутке означили као њену диференцијалну карактеристику у односу на све друге постојеће врсте лутака, потребно је да спецификујемо њену улогу и место у свету позоришта. Како је драмски, живи глумац неоспорни владар у позоришту, лутку је неопходно одредити у односу на глумца и његову уметност.

[1] *Какв ше бдеш ти, Театр?* (дијалог између Јурија Завадског и Сергеја Обрасцова), Литературнаја газета, Москва, 17. 1. 1973.

[2] Ана Миловановић, *Увод у теорију луткарства*, у часопису „Учитељ", 1992, бр. 39, стр. 81.

[3] Roger-Daniel Bensky, *Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionnette*, Editions A.-G. Nizet, Paris, 1971.

По Обрасцову, театрална изражајност лутке је не само огромна, већ у неким облицима и већа него изражајност глумца. Међутим, поред предности, глума лутком има и ограничења, на која Обрасцов непристрасно указује. Сликовито описујући ликове које лутка није у стању да дочара на сцени, он наводи примере женских ликова из романа Лава Николајевича Толстоја: „Наташа Ростова и Ана Карењина су пресликане с верношћу и истинитошћу сваке појединости, оне су јединствене и непоновљиве као и све живе жене."[4] За Ану Карењину каже: „Ја бих је препознао на улици. Ја знам боју њене косе, њен ход, њена рамена, њене руке. Знам како плеше руску игру, како седи на коњу."[5] Зато Ану, са свом сложеношћу њеног лика, никада не може да дочара лутка. Јер лутка је лишена мимике, незаменљивог средства изражавања субјективног, тананих осећања и комплекса психолошких особина. Као и најјачег глумачког „оружја" – погледа. Луткине очи су мртве чак и кад су покренуте. Природно је да лутка не може да замени човека на сцени, истицао је Сергеј Обрасцов.[6]

„Међутим, лутка, пошто не представља ни копију ни минијатуру неког одређеног човека, може да представи човека уопште, његова универзална својства. (За разлику од глумца који никада не може да поништи своју конкретну људску појаву на сцени и представи неког „апстрактног" човека.) Лутка, по Обрасцову, зато једина може да представи лик Оморике, симбола несрећно заљубљене жене (Оморика и Храст се безмерно воле, али пошто живе на супротним обалама реке, њихова љубав се не може остварити). Оморика представља уопштени, до крајњих граница, лик несрећно заљубљене жене и зато га лутка, као тип, као готова датост, а не портрет неког индивидуализованог лика, може идеално изразити. Лутка може да представи само једну типску особину, једну емоцију, емоционално стање (и, евентуално, пар секундарних особина)."[7] Обрасцов сматра да је снага лутке управо у чињеници да није жива, да није човек и да зато може да представи портрет човека уопште. Ако у стварању луткарског лика задатак луткара не представља буквално имитирање човека, већ уопштавање његових карактеристика, ових или оних људских особина, онда се у сукобу тих карактеристика рађају нова уопштавања, широка, оштра, узбуђујућа, каже Обрасцов.[8] Луткине антимимезијске природе била је свесна и луткарка Телевизије Београд Кора Ајхер: „Лутка није имитација човека, како многи мисле, напротив, лутке имају баш оне особине које човек нема."[9] За разлику од лутке, глумац никада не може да поништи своју конкретну, људску појаву на сцени, глумац на позорници може бити само човек, не може бити човек уопште нити може да представи неког апстрактног човека, управо зато што је и сам човек, каже Обрасцов.[10]

Бугарски теоретичар луткарског позоришта Васил Стефанов сматра да је лутка, сама по себи, једно уопштавање; она је концентрат одређене количине субјективних црта које су, процесом концентрације, изгубиле своја субјективна обележја. За лутку је карактеристично да не постоји никакав психолошки развитак њеног лика, она не може дуго да „мисли", нити може да субјективно преживљава. „Само ‚живи' човек (а то у позоришту значи глумац) може да преломи догађаје дубоко кроз себе, да их дуго иживи, разложи на широк спектар оцена и реакција. Лутка није живи човек, нити живо биће већ предмет, ‚мртва' ствар која се једино анимирањем (анимирати значи ‚удахнути душу', од латинског израза ‚анима', што значи душа) може претворити у сценски лик. То значи да је основно изражајно средство лутке покрет (гест, поза и кретање) и да се дочаравање њеног сценског лика речима тек допуњује."[11]

Способност да представи опште је репрезентатив-

[4] Sergej Obrascov, *Šta je lutka*, Scena, Novi Sad, 1984, br. 1, str. 12.

[5] Sergej Obrascov, *Šta je lutka*, Scena, Novi Sad, 1984, br. 1, str. 13.

[6] *Какво представявя кукленият театър* (у зборнику: Какво и как в кукления театъ), Комитет за изкуство и култура, София, 1971, стр. 5.

[7] *Какво представявя кукленият театър* (у зборнику: Какво и как в кукления театър), Комитет за изкуство и култура, София 1971, стр. 6

[8] Ана Миловановић, *Антологија луткарских текстова* (са Уводом у луткарску драматургију), Креативни центар, Београд, 2001, стр. 11.

[9] *Деца хоће Плинковицу и Плонковицу*, Политика експрес, 9. јун 1966.

[10] *Какво представявя кукленият театър* (у зборнику: *Какво и как в кукления театър*), Комитет за изкуство и култура, София 1971, стр. 75.

[11] Ана Миловановић, *Антологија луткарских текстова* (са Уводом у луткарску драматургију), Креативни центар, Београд, 2001, стр. 11.

ни капацитет лутке. О том луткином потенцијалу говори чешки теоретичар луткарства Емил Хавлик: „Типизација слика и уопштавање околног света јака су и важна уметничка средства позоришта лутака. У случају да уметник жели, у било којој компоненти луткарске представе, да уопшти одређене појаве из живота, употребљава методу смањивања количине индивидуалних особина и то и у физичком и у психичком смислу, и поред тога бира само најтипичније особине."[12]

Бугарски луткар Станчо Герђиков сматра да лутка поседује неоспорну предност над глумцем, која се састоји у њеној уређеној и неограниченој способности стилизације. Глумци никада не могу да побегну од своје људске физиономије, могу да се крећу само на начин на који им кости и мишићи дозвољавају, а глумчев говор може изразити много гласовних варијаната, али не и говор друге особе. Најважније је да, упркос свим напорима, он остаје глумац: особа која претендује да буде нека друга особа.[13] Овај феномен драмске глумачке уметности сликовито је описао амерички филмски глумац Кевин Костнер, признајући да никада није могао да се добро сакрије у филму, јер чак и иза улога које су имале мало заједничког са његовом личношћу, провиривало би његово ја.[14]

На ову изражајну лимитираност драмских глумаца указао је почетком 20. века писац симболичких драма Морис Метерлинк, по коме глумци, зато што су ограничени својим физичким карактеристикама, нису довољно погодни носиоци за портретисање архетипских фигура његове драматургије.[15] „Ниједан глумац није у стању да обухвати човека јер је и он сам човек", сумира изражајну ограниченост драмског глумца Емил Хавлик.[16]

За разлику од драмског глумца, лутка не само да не поседује способност натуралистичког представљања ликова на сцени, већ је она супротна самој њеној природи и глумачком задатку. Још у 19. веку француска књижевница Жорж Санд проблематизовала је смисао постојања лутака које се труде да буду натуралистички верне: „Постављам себи питање какав је њихов циљ и које користи ће уметност имати од позоришта аутомата. Колико се марионета буде повећавала и више наликовала на човека, толико ће представа вештачких глумаца бити тужнија, а каткад и страшнија."[17] У првој половини 20. века, Мејерхољд је у есеју о две врсте луткарског позоришта упечатљиво указао на сву бесмисленост употребе лутке супротно њеним изражајним могућностима и потребама: „Други директор који такође своју лутку подешава према живом човеку, убрзо је приметио да кад почне да усавршава њен механизам, лутка губи део свога шарма. Њему се чак учинило да се лутка свим својим бићем противи томе варварству. Тај се директор на време опаметио кад је видео да постоји граница. Ако је прећеш, неизбежно ћеш лутку заменити човеком."[18] Мејерхољд правилно уочава да неадекватна употреба лутке у позоришту доводи до њеног укидања: „У тежњи да понови стварност ‚каква она јесте', директор усавршава своју лутку, усавршава је све дотле док му не дође у главу да је једноставније решење тог сложеног задатка да замени лутку човеком."[19] О иманентној природи и глумачком задатку лутке посредно говори Ролан Барт пишући да традиционални јапански луткарски театар „Бунраку не циља ‚оживљавању' нежива предмета оживљавањем једнога дијела тијела, једног исјечка човјека, а све чувајући његову улогу ‚дијела'. Он не тражи хиљење тијела већ, ако можемо тако рећи, његову осјетну апстракцију."[20]

Шездесетих година двадесетог века пољска теоретичарка Кристина Мазур је, истражујући продирање изражајних средстава луткарског позоришта у позориште

[12] Emil Havlik, Osnovni principi glume javajkom, Jugoslovenski festival djeteta, Šibenik, 1964, str. 6.

[13] Steve Tilis, *Towards an Aestetic of the Puppet*, Greenwood Press, 1992, str. 43.

[14] Мариянска-Хаджиминев, *За киноактора*, София, 2002, стр. 76.

[15] Steve Tilis, *Towards an Aestetic of the Puppet*, Greenwood Press, 1992, str. 46.

[16] Emil Havlik, *Osnovni principi glume javajkom*, Jugoslovenski festival djeteta, Šibenik, 1964, str. 6.

[17] Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str. 103.

[18] V. E Mejerholjd, *O pozorištu,* Nolit, Beograd, 1976, str. 117.

[19] Ibid.

[20] Rolan Bart, *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989, str. 81.

живог глумца, открила да ренесанса лутке и ренесанса опредмећене личности глумца проистичу из исте позоришне тенденције.„Марионета се не гура у регионе који су јој недоступни. Утолико пре што антинатуралистичке тенденције у позоришту непрекидно долазе до речи и она тада стиже на сцену да би играла са глумцем, а не да би се борила са њим или му конкурисала."[21] Закључак Мазурове да лутка, уколико не стреми стварању илузије и натуралистичкој игри, не само добија своје, специфично место у позоришту, већ постаје равноправна глумцу, његов достојан партнер, изузетно је важан за потврђивање значаја и неопходности лутке у позоришту.

Предметност лутке и њен однос са глумцем луткаром представља дистинктивну карактеристику лутке у позоришном универзуму. Јер, лутка је самосвојни естетски објекат, она је „тело" глумца луткара, она је, како тврди руски теоретичар луткарства Михаил Корољов, уметнички инструмент који замењује психофизичка средства глумца у процесу изградње сценског лика. Разлика између позоришта живог глумца и луткарског позоришта састоји се у томе што је суштина првог присуство и стваралаштво глумца, а другог присуство и стваралаштво луткара са лутком као инструментом.[22] Сложени однос лутке и луткара одређује пољски теоретичар Јануш Галевич: „У случају дела приказаног на сцени луткарског позоришта, глумац ‚позајмљује' свој глас (вербално звучање) и ‚феномене' покретних сценских ликова, међутим не позајмљује оптичке феномене који су нам дати преко лутке."[23] Указивање на луткину оптичку репрезентативност не значи да глумац не учествује у визуелном представљању лика лутке, већ да визуелну манифестацију луткиног делања глумац дели са лутком (односно са њеним аутором, ликовним уметником).

Тиме се отвара значајно питање о коме теорија луткарства расправља још од почетка 20. века: да ли лутка представља скулптуру или сценски лик, односно како одредити уметничку природу лутке. Први теоретичар који је о тој дилеми писао, био је Чех Отокар Зих: „Разуме се да се лутке одлучно разликују од скулптура, али се ипак разлика у њиховим облицима не појављује као суштинска. Принципијелна разлика се састоји у томе да се лутке покрећу и да говоре. Оне су лишене изражавања ситних покрета тела и пре свега од онога, што нас у великом позоришту можда више од свега занима, мимике лица која изражава душевно стање хероја."[24] Зих је међу првима указао и на сценску функцију лутке као њену диференцијалну специфичност и један вид ограничености луткине експресивности. Немачки теоретичар Лотар Бушмејер поставља слично питање: да ли се позориште лутака јавља као група покретних скулптура или њену суштину чини позоришна игра, на које одговара тезом да се лутка, прелазећи из области ликовне у драмску уметност, преображава у субјекат. Бушмејерова теорија о лутки као потенцијалном глумцу указује на предметност лутке у којој види и њену највећу вредност.[25] Чешки теоретичар луткарства Ерих Колар такође разматра уметничку природу лутке (скулптура или сценски лик) и на питање које се намеће: „Луткарство – ликовна или позоришна уметност?", одговара да је позоришна. Као посебан аргумент у прилог свог мишљења наводи да је позориште лутака увек нова реакција глумаца и луткара на нову реакцију публике.[26] Вирџинија Павлова, бугарска луткарска редитељка, сматра да у луткарству, као синтетичкој сценској уметности, посебну улогу има ликовна уметност чијем су специфичном језику подређене све остале уметности. Оживљавање лутке је процес тесно повезан са ликовним карактером луткарске уметности у којој се, кроз ликове-симболе и њихове међуодносе, дата мисао сугерише ликовним путем. Ликовни карактер стваралаштва лутком или сликање радње у име ликова које води до ликовног сугерисања једне мисли, она види као једну

[21] Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str 131.

[22] Сергеј Образцов, Редитељ условног театра, ВИТИС, Софија, 1982, стр. 6.

[23] Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str. 134.

[24] Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str. 113.

[25] L . Buschmeyer, *Die kunst des Puppenspiels*, Erfurt, 1931, str. 35.

[26] Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str. 133.

од основних законитости коју налаже лутка.[27] Корољов у ликовности лутке види изражајни квалитет, јер за разлику од многих случајева драмске глуме, где физичка форма човека самог не може да нам открије његов духовни свет, ликовни уметник који креира лутку може да представи духовно на најпрецизнији и најубедљивији начин.[28]

Констанца Ковракова-Лоренц, бугарска теоретичарка, објавила је 1987. године студију *Луткарство као синергијски уметнички жанр*, у којој теоријску дилему класификовања луткарства као уметности решава на сложенији начин од својих претходника. Луткарство се, по њој, одређује „као синергија ликовних и приказујућих форми које такође разликују лутку као предоџбену ‚игру' јер игра лутака делује преко односа напетости између полазних својстава елемената и њихових функција. Решењу те трајне супротности доћи ће се путем спољашњег динамизовања предметности које ће водити сталном отуђивању оба основна елемента. Динамизација помоћу покрета, гестова, поза (ставова), помера унапред процес ‚оживљавања' ствари који енергично захтева отуђивање и ‚постваривање' приказујућих људи."[29] Резултат комуникације према унутра између субјекта – луткара и објекта – лутке „представљање синергетски феномен, чији елементи међусобно утичу једни на друге, отуђују своја основна својства – бити субјект и бити објект – и на тај начин се њихове функције у представи размењују."[30] Ковракова указује на однос између субјекта – луткара и објекта –лутке као на изузетно важан елемент луткарског стваралаштва. Дистинктивне особине које поседује лутка у односу на живог глумца су, првенствено, симболичност и метафоричност. Павлова и Корољов, поред наглашавања ликовног карактера лутке, сугеришу и њен симболички карактер. Лутка је, као симбол, моћна у уопштавању и специфична естетска суштина луткарске уметности крије се у њеној метафоричности, сматра Вирџинија Павлова.[31]

По Корољову, луткарски театар по својој природи воли метафоричне форме и изразе.[32] Амерички теоретичар луткарства Стив Тилис, сматра да је лутка предиспонирана за реализацију сценских метафора, за разлику од живог глумца, чије тело не може носити метафоре као такве, не изазива, као лутка, публику онтолошким парадоксом дупле визије (објекта преко живота) и не поставља дубока питања о креацији и контроли.[33] Италијанска теоретичарка луткарства Брунела Ерули уверена је да без метафоричног изражавања нема луткарског театра: „Марионета, одувек сматрана за хибридан, вансеријски предмет, због чега је често и сметала, схваћена је и прихваћена као носилац сложеног визуелног говора и суштинске упитаности о оном другачијем, о хетерогеном јер она стално подсећа и опомиње да нема представе без метафоричног и кондензованог поступка."[34]

ЗАКЉУЧАК

Позоришна лутка је сваки објекат који, оживљен од стране глумца луткара, представља неки сценски лик. Њена сценска функција је особина која је разликује од свих осталих врста лутака.

У позоришту лутку одликује, и од драмског глумца диференцира, њена предметност и специфичан однос са глумцем луткаром, неограничена способност сти-

[27] Вирџинија Павлова, Специфика на кукленото искуство – постојано привлекателна сила, у: Куклено изкуство, София, НАТФИС, 1993, стр. 76–77.

[28] M. Mikhail Korolov, *A Producer's Reflections on the Roles of the Actor and Disigner*, u: *The Puppet Theatre of the Modern World*, George G. Harrad Co, LTD, London, 1967, str. 21.

[29] Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str. 163.

[30] Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str. 162.

[31] Вирџинија Павлова, Специфика на кукленото искуство – постојано привлекателна сила, у: Куклено изкуство, София, НАТФИС, 1993, стр. 75.

[32] M. Mikhail Korolov, *A Producer's Reflections on the Roles of the Actor and Disigner*, u: *The Puppet Theatre of the Modern World*, George G. Harrad Co, LTD, London, 1967, str. 21.

[33] Steve Tilis, *Towards an Aestetic of the Puppet*, 1992, str. 166.

[34] Brinela Erili, *Melting pot,* u časopisu „Scena", Novi Sad, 2000, br. 5-6, str. 78.

лизације и могућност представљања општих, типских сценских ликова које карактеришу симболичност и метафоричност.

Пошто је лишена могућности изражавања мимиком и погледом, лутка не може да дочара танана осећања, субјективно преживљавање, психолошки развитак и комплекс психолошких особина драмских ликова, односно не поседује способност натуралистичког представљања ликова на сцени. Истицање и представљање малобројних и битних одлика сценског лика јесте иманентно својство лутке. Лутка може да представи само једну типску особину, једну емоцију, емоционално стање (и, евентуално, пар секундарних особина). Типизација и уопштавање одређених појава из живота јака су и важна уметничка средства лутака. Снага лутке лежи управо у њеној предметности, у чињеници да није жива, да није човек (глумац) и управо зато што не представља ни копију ни минијатуру неког одређеног човека, она може да представи човека уопште, његова универзална својства.

Лутка је самосвојни естетски објекат, она је „тело" глумца луткара, његов уметнички инструмент. Ликовни карактер лутке је њен посебан изражајни квалитет, који значајно доприноси дочаравању ликова духовних, метафоричних и симболичних одлика. Специфична естетска суштина уметности лутке крије се у њеној метафоричности и симболичности.

Лутка не само да има своје специфично место у позоришту, већ је, својим уметничким креацијама, равноправна драмском глумцу и његов достојан партнер. Специфично поље деловања лутке, њој иманентни делокруг у позоришној уметности, стваралачки се преплиће, допуњује и обогаћује управо игром са живим глумцем.

Марија Петричевић

БАЛЕТСКИ УМЕТНИК МИЛОШ РИСТИЋ (I ДЕО)

Заборављени првак балета Народног позоришта у београду

УВОД

Иако Милош Ристић заузима значајно место у историји српског балета, његово име мало је познато не само у нашој широј јавности већ и међу нашим театролозима. Томе је највише допринела околност да је пред улазак партизана у Београд 1944. године побегао из земље са једним бројем уметника Народног позоришта. Као и известан број других уметника који су наступали током окупације, сматран сарадником окупатора и, мада незванично, проглашен за издајника, Милош Ристић је престао да постоји не само за нашу јавност већ и за театрологе.

Мало је писаних трагова о животу и раду овог балетског уметника. Многи драгоцени документи о настанку, развоју и достигнућима професионалне балетске делатности на београдској сцени нестали су (тачније, уништени) пре свега у немачком бомбардовању југословенске престонице 6. априла 1941. године, када је страдала и зграда Народног позоришта. Велика празнина у опустошеној балетској документацији споро се попуњавала после Другог светског рата. О раду Народног позоришта у периоду окупације уопште се мало писало, он је или прећуткиван или обрађиван штуро и, углавном, у оквирима репертоарске политике. Тако се све до двадесетих година двадесетог века није радило ни на театролошким обрадама наших балетских уметника који су емигрирали. Све то је допринело да данас имамо веома мало поузданих и целовитих балетских студија и историјских текстова који се баве балетском

уметношћу у Србији у периоду до краја Другог светског рата.

У постојећим студијама Милош Ристић помиње се као партнер великих балерина српске балетске сцене Нине Кирсанове и Наташе Бошковић. А у књигама и радовима о историји нашег балета Ристић се налази једино као име у низу солиста Балета Народног позоришта. Посебну пажњу посветила му је једино Милица Јовановић у кратком тексту у зборнику *Српска музичка сцена,* затим, у одредници од стране и по у књизи *Првих седамдесет година – Балет Народног позоришта*, као и у неколико новинских чланака. Права слика о величини и значају овог уметника добија се тек када се сакупе подаци о његовом животу и раду који су разбацани, попут каменчића мозаика, по оновременој дневној штампи, позоришним часописима, кратким одредницама речника балета и збиркама позоришних плаката. Наравно, као први Србин првак балета Народног позоришта у Београду и први српски балетски уметник који је успешно заиграо на светској сцени, па као кореограф и педагог класичног балета, а изнад свега као изузетан уметник, Милош Ристић одавно је заслужио да сви ти „каменчићи" буду сакупљени и састављени у једну што је могуће вернију и потпунију слику о њему.

Оригинални извори о наступима Милоша Ристића у иностранству малобројни су и тешко доступни, али се његова каријера и рад у свим областима балетске уметности на београдској сцени у периоду између два светска рата може поуздано и темељно реконструисати.

Као балетска звезда, на сцени Народног позоришта у Београду блистао је од 1939. до 1944. године. Својом виртуозношћу изазивао је одушевљење публике, какво до данас, по речима његових савременика, није виђено. Али до ангажмана првог играча Народног позоришта није лако стигао. По повратку из иностранства, где је своје изузетне уметничке квалитете потврдио радећи са светским балетским уметницима, Милош Ристић није у Народном позоришту наишао на широм отворена врата. А његови наступи, иако ретки и у статусу хонорарног играча, изазивали су такву реакцију публике и критике да се може рећи да је пре свега захваљујући притиску јавности постао солиста Балета Народног позоришта у Београду. Шта је разлог оваквог односа управе Народног позоришта, пре свега Балета и Опере, према Ристићу тешко је са сигурношћу утврдити. Али, да би се одговор макар и наслутио, неопходно је сагледати слику стања Балета Народног позоришта пред Други светски рат.

Бекство из земље прекинуло је каријеру Милоша Ристића у тренутку када је био на врхунцу славе, уметничке снаге и креативности, у тренутку када се тек размахнуо и био спреман да полети у нове врхунске играчке и кореографске креације. У туђини, међутим, никада није добио прилику да на великој сцени искаже своје умеће. Мучен великом носталгијом, умро је у емиграцији, не само далеко од своје земље него и заборављен, потиснут на маргину историје балета свога народа.

Остало је да време учини своје, да се у неком новом добу исправи неправда и да балетски уметник Милош Ристић добије место које му припада у историји нашег балета. Тешко да то може бити утеха за трагичну судбину овог не само изузетног балетског уметника већ и дивног човека, каквим га описују многи његови савременици.

ОСНИВАЊЕ И РАЗВОЈ БАЛЕТА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ

Традиција класичног балета у Србији није ни дуга ни обимна. Она почиње тек после Октобарске револуције доласком руских балетских уметника, емиграната, у Београд. Било је међу њима већ афирмисаних уметника, као и оних којима је револуција прекинула успешно започету каријеру. Делујући у свим областима балета (играчи, кореографи, педагози, руководиоци балета) они су поставили темељ балетске уметности у Србији.

За датум почетка рада професионалног балета код нас узима се 8. мај 1920. године. Тада је на премијерном извођењу опере *Евгеније Оњегин* Петра Иљича Чајковског први пут на сцени Народног позоришта у Београду заплесала професионална балетска играчица, Рускиња Марија Бологовска, која је одиграла „Руску игру".

Балет Народног позоришта у Београду основан је као саставни део Опере, са скромним амбицијама, да допуњава оперске представе балетским дивертисманима и соло нумерама. Први кореограф и солиста била је гђа

Клавдија Исаченко, која је за сезону 1920/21. спремила балет за оперу *Вилин вео* од Петра Коњовића и *Веселе жене виндзорске* од О. Николаја. Она је основала и први балетски ансамбл за потребе Народног позоришта у Београду који је чинило шест балетских уметница (Нина Хитрова, Марија Бологовска, Ана Јурењева, Наталија Бошковић, Соња Станисављевић и Ната Милошевић).

„У току прве две године стварања балета у нас, позоришних сезона 1920/21. и 1921/22. г-ђа Исаченко је са својом школом давала балетске дивертисмане, састављене из разних тачака пластичних игара. Тако је у сезони 1920/21 у којој се балет први пут појавио на нашој позорници, дато 12 претстава. Идуће сезоне 1921/22 дато је 6 претстава."

Оснивањем Глумачко-балетске школе у Београду, која је отворена 1. децембра 1921. године, почиње формирање првих генерација домаћих балетских играча. Наравно, први педагози били су руски уметници.

Велики значај за развој домаћег балета имао је долазак балетске уметнице Јелене Пољакове 1922. године. После гостовања у Београду, она је прво ангажована као шеф Балета и прва балерина љубљанске Опере, а онда је прешла у београдско Народно позориште за шефа Балета у сезони 1922/23, а затим и за наставницу класичног балета у Глумачко-балетској школи.

Од самог почетка своје делатности, београдски балет је био подједнако окренут ка класичном балетском изразу и отворен за бројне иновације у оквиру тог израза. Таквој оријентацији поставиле су темељ Клавдија Исаченко, као модерно оријентисана наставница пластичних игара у Глумачко-балетској школи, и Јелена Пољакова, као класична примабалерина и педагог.

Прве самосталне кораке Балет Опере Народног позоришта начинио је извођењем одломака из балета *Шчелкунчик* П. И. Чајковског, 22. јануара 1923. године, у кореографији Јелене Пољакове.

Прва целовечерња балетска представа у Народном позоришту у Београду изведена је 19. марта 1923. године, такође у кореографији Јелене Пољакове, а у режији Т. Павловског. Дириговао је Илија Слатин. На програму су били балети *Шехерезада* од Н. Римског Корсакова и *Силфиде* П. И. Чајковског и Ф. Шопена. Поставком ових балета Пољакова је почела постепено да изграђује стандардни репертоар.

Убрзо после Пољакове, у новембру 1923. године у Београд долази Нина Кирсанова са партнером Александром Фортунатом. И овај балетски пар солиста ангажован је у Балету Народног позоришта. Нина Кирсанова постала је прва балерина, а Александар Фортунато постављен је 1924. за шефа Балета, кореографа и првог играча. Фортунато наставља да обогаћује класични балетски репертоар који је поставила Јелена Пољакова и до краја 1926, до кад је он био на челу Балета, на сцени Народног позоришта први пут били су изведени балети *Лабудово језеро* П. И. Чајковског, *Копелија* Л. Делиба, *Жизела* А. Адама и фантастични балет Оскара Недбала *Делија крпа*.

Постављање ових балета на сцену Народног позоришта био је значајан корак у осамостаљивању Балета од Опере и изграђивању властитог репертоара. На оваквом класичном репертоару балетски ансамбл се технички изграђивао и уметнички растао, али се истовремено васпитавала и публика.

Свој допринос обогаћивању класичног репертоара београдског Балета дао је и Фјодор Васиљев поставком *Очаране лепотице* П. И. Чајковског. У његовој режији наступили су примабалерина Јелена Пољакова, Наташа Бошковић и први играч Макс Фроман. Фјодор Васиљев поставио је на београдску сцену и балет у Рубинштајновој опери *Демон*. На челу Балета Народног позоришта он је био свега једну сезону 1926/27, те није ни имао прилике да нешто више уради и да већи допринос развоју нашег балета. У току ове сезоне београдској публици представљен је још само балет *Валпургијска ноћ* из опере *Фауст* Шарла Гуноа.

У периоду до Другог светског рата репертоарску политику и балетски сценски израз креирали су шефови Балета који су истовремено били и први играчи, и кореографи, и балетски педагози, и редитељи.

Маргарита Фроман, која је од 1927. до 1929. године била и шеф Балета Народног позоришта, примабалерина и кореограф, дала је изузетан допринос развоју нашег балета. Балетски репертоар Народног позоришта она обогаћује не само класичним већ и савременијим страним и домаћим балетским делима. У овом периоду на сцени Народног позоришта први пут су изведени ба-

лети: *Лептири*, М. Фокина, на музику Р. Шумана, *Играчке* К. Дебисија (либрето А. Хале), *Лицитарско срце* К. Барановића, *Рајмонда* А. Глазунова, *Жар птица* и *Петрушка*, И. Стравинског, *Дон Жуан* К. В. Глука, *Тророги шешир* М. де Фаље, *Коњић вилењак* Ц. Пуњија, *Прича о Хонзи* О. Недбала. Поред ових балета, Маргарита Фроман је у сезони 1936/37. у Београду поставила интегрално балет П. И. Чајковског *Шчелкунчик*.

Бранко Драгутиновић сматра да су две сезоне које је она провела на челу Балета „по разноврсности стилских и карактерних тачака балетског репертоара и по вредности постигнутих извођачких резултата, (…) најзначајније раздобље у активности београдског Балета између два (светска) рата."

Београдски балет се веома брзо развијао. Почетни период развоја трајао је свега пет година, а већ крајем деценије може се рећи да је достигао висок ниво. У том тренутку, у сезони 1930/31. на његово чело долази велики Антон Романовски, али се задржава веома кратко, од 10. септембра 1930. до 31. јула 1931. године. Он поставља балете *Дафнис и Клое* М. Равела, *Живота* К. Сен-Санса и обнавља *Шехерезаду*.

У периоду од 1931. до 1934. године, када је шеф Балета била Нина Кирсанова, примабалерина, кореограф и редитељ, изведено је највише балетских премијера, од оснивања до краја Другог светског рата. Тада су изведени балети: *Човек и коб* по *Петој симфонији* П. И. Чајковског, *Љубав чаробница* М. де Фаље, *Тајна пирамиде* Н. Черепњина, *Соната великог града* А. Тансмана, *Јесења поема* Ф. Шопена, *Цвеће мале Иде* П. Кленауа, *Вила лутака* Ј. Бајера, а као гости Пиа и Пино Млакар постављају балете *Легенда о Јосифу* и *Тил Ојленшпигел* Р. Штрауса. Може се уочити да Нина Кирсанова није радила само на обогаћењу репертоара у смислу квантитета, већ и квалитета. Наиме, она је смело отворила врата модерном балетском изразу, пре свега преносећи по први пут на београдску сцену симфонијски балет са филозофском темом *Човек и коб*. Синтезом класичног и пластичног балетског израза Леонид Мјасин је реализовао апстрактан садржај *Пете симфоније* Чајковског стварајући кореографску симфонију, која приказује вечиту борбу човека са судбином. Иако овај, може се рећи, смео подухват Нине Кирсанове није наишао на повољне оцене код критике, он ипак представља још један корак приближавања европским балетским токовима.

Велику пажњу домаће јавности привукао је и кореографски експеримент Пие и Пина Млакара на музику Р. Штрауса. Поставка *Приче о Јосифу* изазвала је чак читаву полемику у домаћој јавности око тога да ли треба играти целим стопалима или на врховима прстију, односно, поделила је јавност за и против модерног балетског израза у нашој средини.

Балети *Живот једног дана* и *Ендимион* Макса д'Олонда и *Мисли* Сибелијуса изведени су премијерно у сезони 1934/35. када је шеф балета, кореограф и први играч био Борис Књазев.

На челу Балета Народног позоришта, као шеф, први играч, кореограф и режисер најдуже се налазио Анатолиј Жуковски (од 1935. до 1941). Постављајући, пред Други светски рат, стилизоване националне игре и домаће балете (*Огањ у планини* А. Пордеса и *У долини Мораве* С. Настасијевића) Жуковски усмерава развој нашег балета ка стварању националног балетског стила и даје особени печат овом историјском периоду српског балета.

Од класичних балета у режији А. Жуковског изведени су *Франческа да Римини* П. И. Чајковског, по Д. Лишину, *Златни петао* Н. Римског-Корсакова, по балетској верзији М. Фокина, *На балу* по валцерима Ј. Штрауса и *На Кавказу* И. Иванова.

На сцени Народног позоришта у Београду између два рата гостовали су и страни кореографи: Јелена Никољска из Прага и Борис Романов из Париза, као и знаменити играчи: Ана Павлова, Тамара Карсавина, балетски пар Сахаров, Клотилда и Александар, балетска трупа Курта Јоса и балетска трупа Рудолфа Лабана. Та гостовања су представљала и признање квалитета београдског балета. Међутим, Балет Народног позоришта је свој врхунски квалитет доказао и успешним гостовањима у Атини (1933), Софији (1938), Прагу (1938), где је освојио прву награду на Међународном такмичењу, и Франкфурту на Мајни (1939).

Дакле, за свега две деценије, у друштвеној средини која није имала никакву традицију класичног балета, Балет Народног позоришта у Београду успео је да досегне такав уметнички ниво који му је пред Други светски рат

обезбедио угледно место у централној Европи.

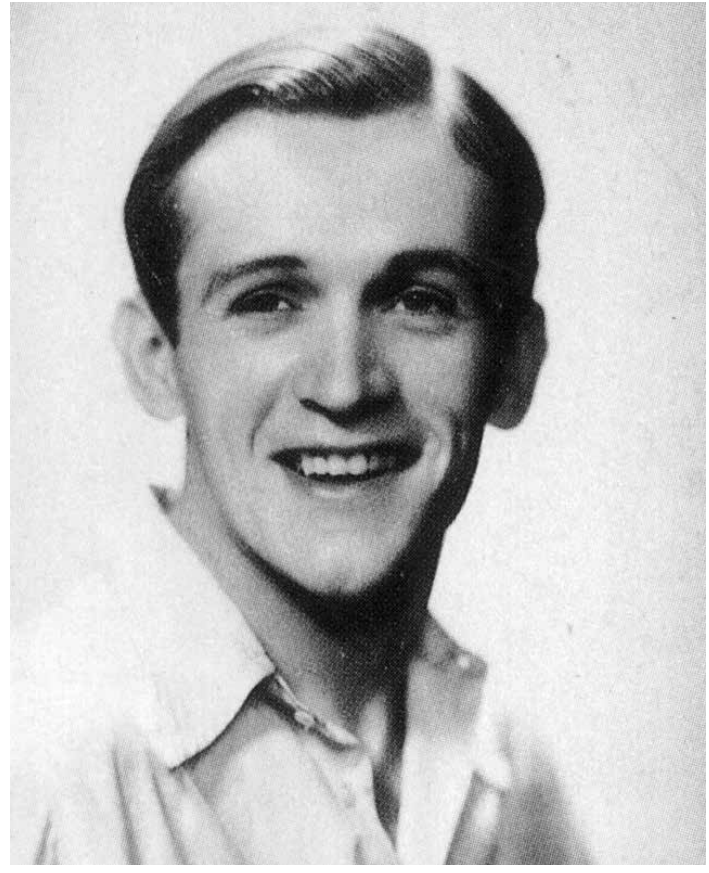
Највише заслуга за динамичан развој нашег балета имали су руски уметници. Они су неприкосновено доминирали у свим доменима балетске уметности. Домаће балетске снаге најпре су се јавиле у женском балетском ансамблу и оне су биле из Глумачко-балетске школе, затим из Школе Јелене Пољакове, а касније и из одсека за балет при Музичкој академији, који је поред Јелене Пољакове водила и Наташа Бошковић.

Солисткиње београдског Балета до краја Другог светског рата биле су: Јелена Пољакова, Маргарита Фроман, Нина Кирсанова, Наталија Наташа Бошковић, Ана Роје, Јања Васиљева, Марина Олењина, Аница Прелић, Даница Живановић, Рики Леви, Марија Бологовска, Олга Шматкова, Наталија Миклашевска. На челу мушког дела балетског ансамбла као први играчи до краја Другог светског рата били су: Сергеј Стрешњев, Александар Фортунато, Макс Фроман, Антон Романовски, Борис Књазев, Анатолиј Жуковски, Милош Ристић и Александар Доброхотов.

Само један поглед на низ првих играча Балета Народног позоришта намеће питање ко је тај наш човек који је успео да се нађе на месту на коме су пре њега била тако велика балетска имена.

Просто је невероватно да се пре Милице Јовановић то нико није запитао. Оправдање за прећуткивање Милоша Ристића може се наћи у његовом наступању на сцени за време немачке окупације Србије. Али тешко је прихватити то као једини разлог, поготово ако се има у виду да он није једини који је наступао у том периоду, као и да су за његову уметничку величину знали многи балетски уметници који су изградили своје каријере после Другог светског рата, тек када Милоша више није било на тој сцени.

Вео тајне којим је име Милоша Ристића остало обавијено Милица Јовановић је својим радовима почела да открива, али се уметничка величина првог Србина који је стао на чело нашег националног балета може сагледати тек када се тај вео потпуно подигне.



МИЛОШ РИСТИЋ
(1913–1989)

Пут Милоша Ристића до сцене и успеха био је тежак и пун препрека. Вођен љубављу према балету, уз много рада, труда и вере у себе, Ристић је ипак успео да оствари свој сан. Нажалост, због последица Другог светског рата тај сан је трајао кратко и завршио се трагично.

Рођен је у радничкој породици, 4. децембра 1913. године, у Сремској Митровици. У првој години његовог живота отац одлази од куће, а затим мајка са малим Милошем 1918. прелази у Београд у потрази за послом. По доласку у Београд, Милошева мајка прво ради по кућама, а онда успева да нађе стални посао као настојница једне зграде у Македонској улици. Сиромашан живот уз мајку, касније и очуха, без пријатеља и без икаквог сусрета са плесом и позориштем није указивао да мали повучени дечак Милош носи у себи велики играчки таленат. Завршио је, по његовим речима, Терезијску основну школу и кренуо у гимназију. Међутим, незадовољан

његовим учењем, очух малог Милоша даје на електричарски занат. Често је као калфа стајао пред зградом Народног позоришта гледајући господу како улазе у фоаје. Сваки пут када је пролазио поред позоришта оно га је привлачило попут магнета. Како је сам једном приликом рекао, мислио је тада „да никада неће остварити сан да уђе у позориште". Ипак, једне недеље поподне купио је карту за стајање, а случајност или прст судбине хтели су да то буде баш балетска представа. Изводио се балет *Копелија* са Наташом Бошковић и Максом Фроманом у главним улогама. То је био преломни тренутак у његовом животу. Открио је тада нови свет, свет игре, који га је потпуно опчинио. За њега, по његовим речима, осим позоришта „више ништа није постојало". Због незаинтересованости за занат, мајстор га је избацио, а дечак је почео да помаже мајци на послу само да би зарадио за позоришну карту. Често је, иако без пара, долазио и стајао пред позориштем. Дечака молећивог погледа запазио је билетар који цепа карте на улазу у Народно позориште и често га је пуштао и без карте на представу. Долазио је и за време проба. Непримећено би се увлачио иза кулиса или у гардеробу. Његова једина жеља била је да и сам постане део тог света, да заигра под светлима позорнице, да постане балетски играч.

Мајка је имала разумевања за Милошеву жељу, али не и материјалних могућности за балетско школовање свог сина. Зато му некако проналази хонорарни посао у Министарству просвете. Радио је тамо као помоћни момак, отварао врата, разносио пошту и од те невелике зараде плаћао часове балета које је почео да узима код Јелене Пољакове. Али после само месец дана школовања код Пољакове она је проценила да мали Милош нема талента и способности за игру и да је његово балетско школовање само узалудно бацање новца. Колико је та процена Јелене Пољакове, коју је изговорила пред малим Милошем, била дубоко урезана у његовом срцу сведочи и Ристићево сећање на тај тренутак, које је изнео у писму упућеном Милици Јовановић 1970. године: „То ме је много заболело, ухватио сам моју маму под руку и рекао ајдемо мама, ти си сирота, госпођа Пољакова воли богате." Међутим, Милошева љубав и упорност били су велики. „Отишао сам код Марине Олењине, имала је само три ученика, али је радила са мном и успела је да ме убаци у позориште као хонорарног члана." Марина Олењина је била његов први прави учитељ, али и велика доброчинитељка. Давала му је бесплатне часове, а она и њен муж, Вук Драговић, заслужни су и за Милошев први излазак на сцену Народног позоришта. Било је то када је Милош имао нешто више од десет година. Статирао је у комаду Мерешковског *Петар и Алексеј*. Редитељ представе Јурij Ракитин, на молбу Олењине и Драговића, пустио је непознатог дечака Милоша Ристића да статира. По тврдњи Милице Јовановић, Милош је до краја живота Олењину и Драговића сматрао својим добротворима, „док Олењина није памтила своје добротворство". Таленат Милоша Ристића запазили су и помагали и други, пре свега Нина Кирсанова.

О односу Милоша Ристића и Јелене Пољакове, на основу својих сазнања Милица Јовановић је рекла:

„Зашто Милош није волео Јелену Пољакову, коју ми данас сви сматрамо легендом и која је то још за живота заслужила својим деловањем, јасно се види из његовог писма. Милош о томе није говорио и једина његова изјава о Пољаковој, први и једини документ те врсте јесте ово његово писмо.

И Димитрије Парлић ми је у једном разговору потврдио да Пољакова Милоша није волела. Она је, иначе, прихватала силан свет и имала је огромне заслуге за наш балет. Не могу без ње да замислим наш балет и наше солисте. Тиха, скромна, права дама. Вероватно да је било нешто код Милоша или његове маме што је од прве одбило Пољакову. Ту је морало бити нешто. Морамо имати у виду да је она дошла из једне друге, аристократске средине, и да је имала строге критеријуме руске школе класичног балета шта треба да поседује један класичан балетски играч.

Милош је имао феноменалну технику и за данашње појмове. И дан-данас би могао да стане уз највећа савремена балетска имена. Он је први у Београд увео ту феноменалну мушку виртуозну технику, огромне скокове, али уметничка изражајност му је била слаба страна. Ту морамо бити објективни, али то не значи ништа. Он је техничком лакоћом, говором тела, изражавао то што треба. Вероватно да је Пољакова то сматрала нижим сценским достигнућем. То је наравно само моја претпо-

ставка, јер и да је жива не верујем да би такву дискусију допустила.

Милош је био мало чудно грађен. Имао је лепе, дугачке, изражене ноге, мало већу главу. Балетски играч треба да изгледа као класична статуа и ту се зна колико је глава по пропорцијама у телу. Ми на слици видимо да је он био веома леп, млад човек, међутим, у том неком општем гледању код њега је глава по пропорцијама била мало већа. Можда је и то засметало Пољаковој. То је ипак остала једна неразјашњена тајна и ми можемо само да претпостављамо."

Да Милош Ристић није био баш идеалне балетске грађе сведочи и наш познати академски сликар и сценограф Народног позоришта Владимир Маренић: „Милош је био низак и ситан, то је за једног балетског играча била мана, али је био изванредан скакач и важио је за играча који је био необорив са врха. Нико није могао да га замени. Као човек био је врло једноставан, по мом мишљењу скроман и дискретан човек, али и другарчина, увек широке руке."

Супруга господина Маренића, Славија, која је за време окупације била млада и перспективна балерина, за Ристића каже: „Био је низак и ситан и данас са таквим изгледом не би могао да буде балетски играч, али је имао манир на сцени и леп скок и добре позиције. Не би са њиме могли да се носе ни Мишковић ни Трнинић. Био је одличан играч и оно што је показао на сцени увек је лепо показао, баш како се у класичном смислу и тражило. У опхођењу је био врло пријатан човек, увек љубазан и приступачан."

Ипак најаутентичније сведочење је оно које даје партнерка Милоша Ристића, Вера Костић: „Био је мањи него што је било пожељно за једну балерину мог раста. Ако бих се попела на прсте, била бих за прст виша од њега. Увек сам држала мало главу на десно или на лево, њега ради, мада ми то никада није тражио. Није био развијене грађе, али је то остајало у сенци његове сјајне игре. Он је имао урођен нерв за балет, то неко има или нема, то се не учи, за то се мора имати осећај."

СТЕПЕНИЦЕ КА ВРХУ БАЛЕТСКОГ НЕБА

Ушавши у позориште на мала врата, повремено статирајући у балету, Милош је учио гледајући, понављајући виђено, примајући савете искусних играча. Његов напредак био је видљив. Почео је да добија улоге које нису захтевале само статирање.

Први пут име Милоша Ристића на плакату Народног позоришта у Београду срећемо 1930. године. У представи *Лабудово језеро* (50. пут), одржаној 16. фебруара 1930, наступио је у „Наполитанској игри". У сезони 1929/30. у *Очараној лепотици* игра „Валс", у *Причи о Хонзи* наступа међу Сатирима и Лакрдијашима, а у *Коњицу вилењаку* игра „Пољску игру". На плакату за премијеру *Жоржа Дандена* (1. јул 1930) Ристића налазимо међу Морнарима.

Међутим, у „Годишњаку Народног позоришта" за 1929/1930. није забележено име Милоша Ристића иако су плакати потврдили да је он у овој сезони наступао на сцени националног театра.

Следеће сезоне (1930/31) повећан је број Ристићевих наступа у поменутим балетима, али добија и нове, додуше, споредне балетске улоге. У балету *Жар-птица* (једно од Страшила), *Рајмонди* (један је од Каваљера у првом чину). У балету *Коњиц вилењак* поред нумере „Пољска игра", у којој је наступио и претходне сезоне, у представи одржаној 14. марта 1931. године, у корист Руског црвеног крста, под покровитељством краљице Марије, почиње да наступа и у „Влашкој игри" поред Лакетића и Балиоза.

Таленат младог Ристића запазио је током свог кратког рада у београдском Народном позоришту и Антон Романовски. Он Ристићу поверава улоге у три балета која је поставио на сцену Народног позоришта у овој сезони.

У обновљеној симфонијској поеми *Шехерезада* (6. април 1931) Ристић игра као један од Црнаца. Истог дана премијерно је изведен и балет *Жавота* по музици К. Сен-Санса, у коме је наступио у балетској нумери „Bourrée". Премијерно је у овој сезони изведен (23. јуна 1931) и балет *Дафнис и Клое* у коме је Ристић наступио као један од Гусара и један од Пастира. Режију и кореографију сва три балета урадио је А. Романовски.

Први пут у својој каријери Ристић се појавио у *Жи-*



зели 30. јуна 1931. У овој представи Нина Кирсанова је наступила као гошћа, јер је у то време била чланица трупе Ане Павлове. Тада, плешући у групи Сељака и Ловаца, Ристић вероватно није могао ни претпоставити да ће једнога дана заиграти као партнер Нине Кирсанове, и то баш у *Жизели*.

После кратког и неуспешног ангажмана, а услед више несрећних околности, велики балетски уметник Антон Романовски из Београда одлази у Букурешт. Као школован играч, кореограф и одличан педагог, он је за кратко време рада у Народном позоришту уочио Ристићеве велике играчке могућности и повео га са собом у Букурешт. Тиме је определио даљи развој каријере овог младог балетског уметника.

„Много пре других, данас чувених националних балета, Београд је сазнао да постоји мушка и женска класична балетска техника. Романовски је донео код нас ту изванредну мушку технику. Тада су наши играчи и играчице први пут видели скокове на тај начин. Романовски је већ тада био у годинама, али их је сам показивао. Милош је отишао са Романовским у Букурешт и тамо се усавршава и од Романовског учи ту врхунску технику коју Жуковски није могао да стекне у школи Пољакове, која је била изразити стручњак за технику женске класичне балетске игре." Поред Романовског, своје огромно знање Милошу Ристићу је у Букурешту пренела и велика Вера Карали. Она је посебно допринела његовом уметничком усавршавању, дајући му бесплатне часове и пружајући му пуну професионалну и моралну подршку. Дакле, већ на почетку своје каријере Милош Ристић је стекао балетску технику и знање од два врхунска балетска уметника светског гласа.

Већ после неколико наступа на позорници Румунске државне Опере у Букурешту, Ристић је скренуо пажњу на себе својом пластиком и својим темпераментом. Под будним оком добрих педагога нагло је напредовао. У то време Вера Карали била је кореограф Румунске опере и руководилац Балетског студија у Букурешту. Као њен партнер, Милош Ристић је наступао у балету *Ирис* румунског композитора Н. Нотарија на сцени румунске државне Опере. То је био његов први велики успех и прва главна улога у којој је наступио као алтернација Романовског. Са Вером Карали наступао је и у балету *Дафнис и Клое*. Две сезоне (1931/32. и 1932/33) Ристић је био стални члан ове опере. Његов очекивани напредак на сцени у Букурешту нагло је прекинут јер је због тешке болести своје мајке морао да се врати у Београд.

У јесен 1933. Милош Ристић је поново у Београду у коме проводи тешких годину дана. Умире му мајка, а због слабе професионалне ангажованости живи у беди. Повремено наступа у Народном позоришту захваљујући, пре свега, Марини Олењиној и Нини Кирсановој, која је у то време била примабалерина, кореограф и шеф Балета Народног позоришта.

И поред изузетног напретка у развоју, и у техничком и уметничком смислу, наступа у споредним балетским деоницама. У балету *Тајна пирамиде* један је од Египћана, у *Петрушки* игра Кочијаша, а на плакату представе *Жар-птица* налазимо га међу Наказама. Као Пјеро наступа у другој слици балета *Вила лутака*, у *Копелији* је један од Француових другова, а у *Лабудовом језеру* игра „Чардаш".

Сходно својим могућностима, Нина Кирсанова се трудила да Ристића ангажује у свакој премијерној представи, а и кад год је била потребна нека алтернација. Током целе сезоне 1933/34. Ристић редовно наступа у кореографској симфонији *Човек и коб*, која је премијерно изведена 19. јануара 1934. у режији и кореографији Нине Кирсанове по Мјасину. У првом делу „Енергија" један је од Људи, док у другом делу „Љубав" наступа у друштву Доброхотова, Крстића и Росијског.

У балетима премијерно изведеним 28. марта 1934. *Прича о Јосифу* и *Тил Ојленшпигел*, у кореографији Пие и Пина Млакара, Ристић наступа заједно са М. Панајевим, А. Доброхотовим и Р. Крстићем; у *Причи о Јосифу* игра Боксера и Хелата, у *Тилу Ојленшпигелу* наступа у групи грађана и пијарица, али посебну пажњу привлачи у „Галантном пару" као партнер Данице Живановић и Соње Ланкау.

Ангажованост Милоша Ристића у представама Народног позоришта у сезони 1933/1934. није прибележена у *Годишњаку Народног позоришта* за 1933/34, али је он у наступима ван сцене Народног позоришта ипак најављиван као члан. Тако наступа и у *Матинеу ученица-ка балетске школе Гђе Јелене Пољакове* „уз суделовање чланова Народног позоришта". Матине је одржан 15. априла 1934. Из програма видимо да у првом делу „Шпанску игру" из *Лабудовог језера* плешу „гца А. Проскурникова и М. Ристић, члан Народног позоришта". У другом делу, у нумери „Плави Дунав" Ј. Штрауса, наступа у „Валцеру", првом „Pas de trois" са Ј. Васиљевом и М. Панајевим и „Pas de quatres" са Љ. Колесниковом, М. Коржинском и М. Панајевим. Исти Матине изведен је на сцени код Споменика 6. маја 1934. године.

И у *Балетском дивертисману*, премијерно изведеном 25. априла 1934. на малој позорници палате „Луксор", Ристић наступа у друштву балетских играча Народног позоришта. „Чардаш" на музику Чајковског игра са Отилијом Језершек, Тамаром Максимовом и Симом Лакетићем. У „Арапској игри" Вердија наступа са Симом Лакетићем. Игра и „Мазурку" Моњушка, „Валс" Штрауса и валцер „Плави Дунав".

И поред тога што његов статус у Народном позоришту није био нимало повољан (нити је било наговештаја да би могао да се поправи) Ристић се полако али сигурно пробијао у прву поставу балетског ансамбла. Јасну и отворену подршку у то време, поред Нине Кирсанове и Марине Олењине, имао је међу критичарима и београдском публиком. Његов таленат и квалитет није могао да се игнорише.

Крајем ове сезоне заиграо је у друштву водећих балетских уметника београдске сцене. Наиме, 16. јуна 1934. у режији и кореографији Нине Кирсанове премијерно су изведени балети *Јесења поема*, балет у једном чину на музику Ф. Шопена, и *Соната великог града*, балет у три слике на музику А. Тансмана. Из плаката Народног позоришта којим се најављује ова премијера види се да Ристић наступа у *Јесењој поеми* у нумери „Vals No. 2" заједно са Ј. Васиљевом (соло играчица), М. Панајевим и М. Олењином. У *Сонати великог града* Ристић у првој и трећој слици игра Бонвивана са Доброхотовим. Балети су приказани заједно са комичном опером у једном чину *Ђани Скики* Ђакома Пучинија.

Балет *Јесења поема*, кореографска поема у једном чину, позната и по називу *Јесење лишће*, настао је по либрету Ане Павлове на музику Фредерика Шопена. Кирсанова је ово дело поставила у својој режији и кореографији. Она је играла и главну улогу – Хризантему. Дириговао је Предраг Милошевић, декор је био креација Станислава Беложанског, костими су били дело Милице Бабић. У балету у три слике *Соната великог града* по либрету Курта Јоса на музику Александра Тансмана Кирсанова је, такође, играла главну улогу – Флепер. Сценограф овог балета био је Владимир Жедрински.

Критика је, међутим, премијеру ових балета оценила као потпуни промашај Нине Кирсанове. Наиме, ниједан од критичара није нашао оправдање за постављање ових балета, сматрајући да приказана дела нису донела ништа ново или оригинално.

Али, и поред негативне критике о поставци ових балета, критичари нису могли да не примете изузетан наступ балетског ансамбла, па и Милоша Ристића. Критичар „Политике", др Милоје Милојевић, износи лошу оцену о овим балетима – кореографију је оценио као једноличну, али упућује похвале за „играчке домете ансамбла". Он истиче да је ансамбл остварио свој задатак јер је „беспрекорно оживео све оно што је гђа Кирсанова од њега тражила". Милојевић нарочито истиче „мла-

дог изванредно даровитог Милоша Ристића".

Стручне оцене игре Милоша Ристића за годину дана његовог наступа на београдској сцени нису биле нарочито детаљне и честе. Разумљиво је да се критичари нису нарочито бавили њиме с обзиром на то да није имао главне балетске улоге, али и запажања попут овог Милојевићевог довољно су наговештавала да се од њега доста очекује.

Оштар напад на Кирсанову довео је до непотписивања ангажмана за наредну сезону и њеног одласка из Београда. Балет Народног позоришта остао је без руководиоца, кореографа и примабалерине, а Милош Ристић без сигурне подршке и великог пријатеља. У том тренутку без сталног ангажмана и са неизвесном будућношћу, Ристићу се насмешила срећа. На позив Пина Млакара, заједно са паром Млакар, Даницом Живановић и Михаилом Панајевим, одлази у Швајцарску где добија ангажман у Циришком градском позоришту и то као солиста. Овде проводи две сезоне (1934/1935. и 1935/1936), учествујући у светском праизвођењу југословенског балета *Ђаво на селу*. Поводом премијере балета *Ђаво на селу* у часопису „Der Tanz" посебно је истакнута „народски свежа варијација скокова Милоша Ристића изведених у колу".

Изузетним талентом и, нарочито, својим високим и лаким скоковима Ристић је одмах привукао пажњу. Потврду налазимо у позоришном часопису „101. Spielzeit Stadttheater Zurich", који већ на самом почетку Ристићевог ангажовања 1934. године објављује његову слику као солисте балета и репертоар представа у којима наступа: *Ђаво на селу*, *Легенда о Јосифу*, *Тил Ојленшпигел*, *Вила лутака* и *Лицитарско срце*. Коначно је почео да му се остварује дечачки сан: не само да заигра већ и да заблиста пуним сјајем на балетском небу. Изузетан успех који је постигао, признања и похвале које је добио од балетских уметника и стручњака само током прве сезоне нису заслепиле Ристића. У жељи да се још више усаврши, он користи сваку прилику да посећује часове угледних балетских стручњака. Тако, време између две позоришне сезоне два пута користи да се у Паризу усавршава код Љ. Јегорове, Х. Розена (Росен) и О. Преображенске.

Ристићу су много користили савети и упутства светског уметника Сержа Лифара, који је тада био на челу балета Париске опере. Колики је Ристићев квалитет био у то време доказује и податак да је суделовао у балетским представама познатог балетског мајстора Војзиковског, који му је понудио ангажман у Америци.

Највероватније да Ристић није прихватио понуђени ангажман, како су 1936. писале београдске новине „због породичних прилика" – али и због неодслуженог војног рока. Уместо одласка у Америку, он поново потписује уговор са Градским позориштем у Цириху и са партнерком Мајом Киблер (Kübler) креће на турнеју по Швајцарској. Турнеју завршавају тријумфалним концертом одржаним у Београду 10. марта 1936. на Коларчевом универзитету, уз клавирску пратњу Лис Хајдман. Ево како је „Самоуправа" најавила овај концерт: „У уторак 10. марта, у сали Коларчевог универзитета, приређује се једно велико балетско вече, на којем ће се појавити бивши члан балета београдског Народног позоришта, г. Милош Ристић, који је пре две године ангажован у опери Градског позоришта у Цириху. У току последњих година наш млади уметник се необично усавршио те је код сваког свог новог наступа доживљавао велики успех. Један од последњих његових личних успеха био је у премијери Моцартовог балета 'Регрутовање', у коме је имао главну улогу Хидела. Циришке новине као на пример 'Ноје Цирихен Цајтунг', 'Велтвохе', подвлаче велики успех г. М. Ристића. Као његова партнерка, представиће се први пут нашој публици гца Маја Киблер, прва солисткиња циришке опере, коју данас убрајају међу најбоље швајцарске балерине. Уметници доносе своје костиме, израђене по нацртима сликара г. Кокића. На клавиру прати талентована швајцарска пијанисткиња, гца Лиси Хајнеман."

У тексту објављеном у „Српској сцени" бр. 4 од 15. новембра 1941, стоји да је Ристић из Београда отишао у Париз јер је био ангажован у париском позоришту „Алхамбра" и да у лето 1936. у Паризу склапа ангажман на две године са чувеном балетском трупом Ballet Russe du colonel de Basil и са њима одлази на турнеју по Аустралији и Новом Зеланду. Међутим, „Алхамбра" је лондонско позориште и највероватније да се све описано одиграло у Лондону, јер се у наставку текста каже да је Ристић провео два месеца у Лондону са трупом Ballet

Russe. Овај ангажман имао је велики значај за Ристићево балетско усавршавање, јер у то време са њим ради један од првих играча и педагога трупе Ролан Жерар (Roland Gérard). Он је нарочито допринео да Ристић још више развије своју играчку технику. Са трупом Ballet Russe du colonel de Basil путовао је на турнеје у Египат, Индију, Аустралију, Нови Зеланд, Италију, Немачку и Скандинавију. То је био период када се Милош Ристић коначно формира у играча виртуозне технике. У наведеном извору налазимо и податак да се Ристић после ове турнеје вратио у земљу због неодслуженог војног рока. Међутим, треба имати у виду и да је њему управо у том периоду истицао двогодишњи уговор са трупом Ballet Russe du colonel de Basil, потписан, како стоји у истом тексту, у лето 1936. године.

О периоду Ристићевог живота и рада у иностранству, односно наступима са трупом Ballet Russe du colonel de Basil, нема прецизних података сачуваних код нас. Штампа наводи, углавном, уопштене и доста непрецизне податке па није сасвим јасно када је и где тачно наступао, а немамо ни података о томе какве су биле критике са наступа по иностранству.

На београдску балетску сцену, после дуже паузе, Милош Ристић се враћа солистичким концертом 12. маја 1938. године. Концерт је одржан у згради Мањежа под називом *Концерт Милоша Ристића уз суделовање Наташе Бошковић*.

Београдска штампа посветила је велику пажњу овом концерту, најављујући га, а затим и објављивањем критика. „Време" је још од 7. маја свакодневно најављивало концерт представљајући Ристића као члана Руског балета из Монте Карла и подсећајући на његов маестралан концерт са Мајом Киблер од пре две године. И „Правда" не пропушта да подсети на тај концерт, као и да истакне играчке квалитете Милоша Ристића. „Г. Ристић је данас играч који одлично влада свима елементима технике и класике, са младалачком гипкошћу и полетом. На једној солидној основи и са већ зрелим уметничким инстинктом, г. Ристић је развио све финесе својих играчких и експресивних вредности до завидног предела. За време свог последњег боравка у иностранству и рада са највећим мајсторима балета на свету он се још више усавршио. Његови скокови јединствени су, па ће он њима сигурно и овог пута изазвати френетични аплауз као што је то било на његовом последњем концерту у Београду пре две године."

Пишући о овом концерту у „Политици", Милоје Милојевић истиче да је Милош Ристић један од „најлепших играчких талената које ми Словени имамо, и један од најистакнутијих југословенских балетских играча". И овом приликом, Милојевић по ко зна који пут апелује да је „дужност меродавних" да Ристића задрже у Београду и да он мора добити место у балетском ансамблу Народног позоришта. И примабалерина Народног позоришта Наташа Бошковић даје своју подршку Ристићу самим својим наступом са њим. Управа Народног позоришта, тачније Балета и Опере, није показивала толико одушевљење, али с друге стране није могла ни потпуно да игнорише уметнички квалитет Милоша Ристића, па га од децембра 1938. ангажује као хонорарног првог играча. Међутим, однос Управе према Ристићу није се много променио. Он је за тих годину дана био ангажован испод својих могућности и квалитета. И поред тога, његова популарност код публике је стално расла, а критичари нису пропуштали прилику да упуте речи критике и апела управи Народног позоришта да се Милош Ристић прими за сталног члана Балета Народног позоришта. Интригантан је податак на који упућује дневна штампа маја 1939. године. Наиме, у најавама премијере балета *Франческа да Римини* и *Златни петао*, које је крајем ове сезоне поставио А. Жуковски, Милош Ристић се истиче у први план као један у низу првих носилаца главне мушке улоге. Међутим, Ристић није наступио ни у једном од ових балета ни на премијери, 2. јуна 1939, ни на репризи 5. јуна 1939. Ако претпоставимо да је у питању новинска грешка, како објаснити да се та грешка понавља пет дана за редом, а последњи пут два дана пред премијеру.

Тешко је данас утврдити какав је био однос између Жуковског и Ристића, да ли је ту било професионалне зависти, осећаја страха, професионалне и егзистенцијалне угрожености од младог и изузетно перспективног играча, или можда нечег другог?!

Ристић никада није рекао ништа против Жуковског, али се из једне његове изјаве Милици Јовановић може наслутити да је ту било и борбе против конкуренције:

„Када сам 1974. године била у Шпанији у гостима код Ристића, између осталог, причао ми је и о свом сусрету са Жуковским у Америци. Не сећам се тачно године, али било је то између 1970. и 1974. Описао ми је њихов врло срдачан сусрет, да су лепо поразговарали и да се Жуковски добро држи. Међутим, Милошев коментар у контексту тог њиховог сусрета био је: 'Ја њему ништа нисам узео за зло. Он није успео да ми смета'. То значи да је било нечега, али Милош више од тога није желео да прича. Ту је очигледно постојало неко ривалство иако ни по чему, гледајући с балетске, уметничке стране, нису били ривали. Жуковски је био карактеран и полукарактеран, предиван, врхунски играч. Оно што је био Милош у свом жанру то је Жуковски био у свом. Али очигледно да се слава Милошева тако распламсавала да је могуће да је Жуковски имао неки мали опрез који је ишао на питање егзистенције."

Узрок неблагонаклоног односа управе Опере и Балета према Ристићу може се потражити и у лошем стању унутар куће, не само у сезони 1938/1939. када се Ристић враћа у Београд, већ и у наредним сезонама. Да је у периоду пред Други светски рат, тачније у сезонама 1938/39, 1939/40. и 1940/41. вођена лоша политика у врху Опере којој је Балет припадао по организационој структури, па и у врху самог Балета, указују и афере и скандали који су потресали Балет Народног позоришта, а које је тадашња штампа помно пратила и оштро критиковала.

СТАЊЕ У БАЛЕТУ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА ПРЕД ДРУГИ СВЕТСКИ РАТ (Сезоне 1938/39, 1939/40. и 1940/41)

У тренутку када Милош Ристић започиње своју борбу за место у Народном позоришту, ансамбл Балета је био на високом уметничком нивоу. Међутим, стање унутар Балета било је веома лоше. Више од две године место директора Опере, којој је Балет по организационој структури припадао, било је упражњено. За све то време променило се неколико вршилаца дужности и то је доприносило да се санирање прилика у уметничком смислу одуговлачило. Одсуство човека који би сигурном руком, као уметнички организатор, уздигао Оперу и Балет, осећало се у израђивању репертоара и припреми премијера, исто тако као и у режији и (не)рационалном искоришћавању уметника.

У позоришној сезони 1938/39. дошло је до промена у руководству и међу играчима Народног позоришта. Директор Опере, од маја 1938. године, постао је први диригент Загребачке опере Ловро Матачић, а за шефа Балета постављен је први играч Анатолиј Жуковски, који је од 1935. био на тој функцији, али у статусу вршиоца дужности.

Прве играчице биле су Наташа Бошковић, Јања Васиљева, Марина Олењина и Аница Прелић. Ристић је ову сезону завршио као хонорарни први играч.

Пред почетак своје прве позоришне сезоне на месту директора Опере Матачић није много обећавао, заправо није изнео никакав конкретан план рада Балета. Показало се да управа заправо и није придавала значај раду Балета, односно, да га је третирала као помоћни део Опере и током сезоне 1938/39, као и наредне 1939/40. Стање у Балету са доласком новог директора Опере и постављањем Жуковског за шефа Балета, не да се није поправило, већ се још више погоршало. У односу на претходне сезоне, балетски репертоар је смањен са дванаест на девет дела, са по једном премијером у обе сезоне.

Материјални положај балетских уметника био је веома лош. Плате нису биле у сразмери са платама уметника у иностранству нити са њиховим уметничким способностима, годинама службе, постигнутим успесима и скупоћом. Плате примабалерине и првих солисткиња кретале су се између 1.500 и 3.500 динара месечно. Хонорарни уметници су били у још тежем положају. Скромни хонорари добијали су се само по наступу, а балетске представе су биле ретке. Повишица од сто, двеста динара, која је неким уметницима почетком ове сезоне дата (а некима само обећана) није много поправљала материјално стање уметника.

Постојао је и проблем снабдевања наших балерина потребним техничким реквизитима: патикама и трикоима за игру и вежбу.

На почетку сезоне 1939/40. једино конкретно што је било учињено на добробит Балета јесте постављање

Јелене Пољакове за балетског педагога у Народном позоришту. Овај потез наишао је на одобравање и похвалу и стручњака и јавности јер је балетском ансамблу управо недостајао на његовом челу ауторитет који би „био у стању да пробуди из летаргичног сна наш балетски ансамбл и да од њега створи изврсну стваралачку трупу."

На другој страни, почетак ове позоришне сезоне обележио је сукоб Управе Народног позоришта са Марином Олењином. Тај сукоб је резултирао непотписивањем уговора за нову позоришну сезону прве карактерне играчице Марине Олењине, што се лоше одразило на рад престоничког балета. Као главни узрок конфликта између Марине Олењине и Народног позоришта наведен је у штампи проблем нерегулисаног статуса и плате. Наиме, Марини Олењиној је понуђено потписивање уговора у новој сезони по коме би јој био одузет ранг прве карактерне играчице, који је држала годинама, и била мања плата, док је ранг прве карактерне играчице и, наравно, већа плата био додељен дотадашњој другој карактерној играчици.

Овај догађај био је само кап која је прелила чашу; гнев јавности, па и самих балетских уметника, излио се у виду оштрих критичких текстова на рачун Управе Народног позоришта, Опере и Балета.

Пре свега, скреће се пажња на нека горућа питања која битно утичу на успешно функционисање Балета, па се, стога, и захтева и њихово хитно решавање. Матачићу се пре свега замерало што није изнео у јавност право стање у Балету, што није изнео програм рада у наступајућој сезони и што је занемарио проблем персоналних питања од којих зависи рад Балета.

Оштра критика и најтемељнији приказ стања у београдском Балету изнети су у тексту објављеном у „Правди":

„Мишљења смо да би у интересу одређивања уметничких вредности чланица – солисткиња (и соло играча), врло корисно било одредити и њихову ранг листу (узевши при томе у оцену и њихову стручну школску спрему), затим балерине – солисткиње не употребљавати за играње безначајних и малих улога. Исто тако се не сме дозволити да наше балерине служе као статисткиње, јер би увођењем ове немиле праксе балетска уметност била сведена на најнижи ниво."



Плакат за концерт М. Ристића и Н. Бошковић у Цириху 1939.

Пошто је почетком сезоне 1939/40. наговештен одлазак у иностранство младе и талентоване Тамаре Полонске, аутор овог текста, подсећајући на случај Марине Олењине, апелује на Матачића да преиспита праве узроке одласка Олењине и Полонске и да не дозволи такав губитак за наш балет. „Управа нашег позоришта не би смела да дозволи да се у будућности понови стара историја тј. да наше младе и талентоване уметнице играња (било из којих разлога) одлазе у иностранство."

Међутим, као највећи проблем аутор текста истиче то што „наш балет већ дуги низ година нема свог правог и сталног балет-мајстора (као и кореографа)" и сматра да би управо решавањем овог проблема Балет могао да преброди лоше тренутно стање.

Без намере, како сам аутор каже, да потцењује труд и рад г. Жуковског, он поставља питање директору Опере г. Матачићу из којих разлога место балет-мајстора тако дуго није попуњено или зашто у крајњем случају Жуковски није постављен, утврђен као стални балет-мајстор. „Према још неутврђеним обавештењима, г. Жуковски је

у својству привременог шефа балета и нехотично у одабирању својих сарадника и сарадница за извођење солистичких партија у појединим балетима уносио по који пут и необјективна расуђивања, поводећи се личним моментима и на тај начин и несвесно потцењивао и рушио уметнички ниво балетских извођења, јер при овом одабирању није водио довољно рачуна о уметничким предиспозицијама појединих уметника или уметница за карактерну или класичну балетску игру и није водио рачуна о њиховој стручној школској спреми.

Уношење горњих мотива у наш балетски ансамбл неповољно је утицало на добар и правилан уметнички рад нашег балета, на хармонију у балетском хору, на добру вољу за рад и активност чланова и чланица. Ако се ово стање буде и даље продужило, у будућности би се могла појавити оправдана опасност не само да се у балету створе котерије, него би слично стање могло довести у питање и његово даље правилно функционисање и постојање."

Решење овог питања аутор текста види у постављању Милоша Ристића за балет-мајстора и истиче неангажовање Милоша Ристића за сталног члана Народног позоришта као један од већих пропуста управе. „Исто тако хоћемо да скренемо пажњу на једног нашег уметника играња, који у нашем позоришту још није могао заузети оно место које би му морало припадати по његовим уметничким способностима. То је г. Милош Ристић, који се својим досадашњим радом у иностранству, својим самосталним наступањима у Београду већ афирмирао као балетски играч европске класе. И евентуално ангажовање г. Ристића за нашег балет-мајстора представљало би првокласну аквизицију за нашу уметност играња, а његов рад би, свакако, подигао уметнички ниво нашег балета. Свакако би се наша публика искрено радовала да се нађе пута и начина да г. Ристић од стране нашег театра буде, и поред г. Жуковског, ангажован као стални уметник.

Свакако због одсуства једног сталног балет-мајстора београдски балет није на довољно високом уметничком нивоу он није довољно активан. Као што је већ познато, у прошлој позоришној сезони даване су две балетске премијере, односно само једна (са два мања балета). Међутим, београдски балет, по способности чланица – солисткиња (а чији је број врло ограничен – јер их заједно са примабалерином има око осам до десет), по њиховој стручној спреми, њиховом уметничком осећању, вољи за рад и, што је врло важно, за сада бар донекле поправљеним условима за живот, после повишица које су крајем прошле сезоне одобрене, могао би дати много више. (…)

Не упуштајући се овом приликом у анализу уметничког карактера и стремљења нашег балета, интереси нашег театра и нашег уметничког угледа императивно захтевају да се место сталног балет-мајстора одмах попуни. Ми не можемо дозволити да акробатија потисне у позадину освештане принципе класичне игре: грациозност и племенитост у изразима покрета. Из којих разлога је потребно да се свака балетска манифестација или балетски испит претворе у прави меч 'пируета' и 'фуета'.

Је ли оправдано да се неко младо створење учи да туче рекорд у 'фуетама' и да се до изнемоглости окреће у 'пируетама'. Наш балет и наше балетске уметнице треба да имају за једини циљ негу праве балетске уметности, која се састоји у отмености линија, у поетској лепоти једног 'девелопеа' или 'арабеске' и свима тим покретима дати пуну естетску вредност. Све ово мора бити извођено једним рафинованим укусом. (…)

Балет може бити разонода, али је балет у првом реду уметност. Сад је на управи нашег театра (а специјално на г. Матачићу и г. Жуковском) да нашем балету покажу нове путеве и да му даду уметничког полета (јер је наш балет анемичан) да му створе уметничку идеологију. Материјал којим се располаже је одличан, само треба сваку уметницу и уметника поставити на право место."

Током годину дана стање у Балету се није поправило. О томе сведочи анонимни апел Управи Народног позоришта за побољшање стања у Балету, који се појавио на крају сезоне 1939/40. Многим личностима које се интересују за позоришну уметност, нарочито за балет, као и редакцијама дневних листова, разаслат је литографисани елаборат о питању Београдског балета, под насловом *Престонички балет и његови проблеми у светлости истине*, без потписа аутора, а по форми апел једног круга заинтересованих.

У уводу апела најпре је констатовано да је наш ба-

лет у назадовању, а затим су аутори навели шта је по њиховом мишљењу довело до тога.

„Недовољно посвећивање пажње од стране Управе неговању балетских уметница и уметника, његовог подмлатка, невођење никаквог озбиљног рачуна о балетском репертоару, извесни неразумљиви поступци Управе Народног позоришта (или Дирекције Опере) према извесним најодличнијим чланицама балетског ансамбла, довели су до тога да се у Балету распирују страсти које су довеле до личних нетрпељивости између Управе и уметница и појединих балетских уметница међу собом, што је све изазвало да уметнички ниво нашег балета у овој години осетно падне. Изгледа, као да је Управи нашег Народног позоришта (или Дирекцији Опере) за ове последње године било најважније чување личних позиција, па макар и по цену срозавања уметничког нивоа. Никакве добронамерне критике па макар са које стране долазиле нису помогле, никад није вођено рачуна о томе, да се доведу у склад интереси посетилаца, интереси театра и уметности."

Даље се наглашава да Балет Народног позоришта већ дужи низ година нема правог и сталног балет-мајстора ни кореографа, што је допринело да се „уметнички ниво неких балетских изведби срозао врло ниско." Апелује се да је неопходно што пре попунити место сталног балет-мајстора и сталног кореографа, али и да се мора поправити положај самих балетских уметника одређивањем ранг-листе балетских солисткиња и повећањем плата у Балету.

„Приказавши само у најкраћим цртама проблеме и потребе нашег престоничког Балета, ми се поуздано надамо да ће г. Предић, управник престоничког театра, у сарадњи са г. Матачићем, једном можда ослобођен необјективних и злонамерних сугестија, увидети оправданост ових наших добронамерних напомена и да неће више дозволити да толерисањем досадашњег стања у Балету стави у питање добро функционисање и постојање наше балетске уметности. Из свега произилази, да се намеће једна темељна реорганизација нашег балета, која ће поставити солидне темеље за процват наше балетске уметничке културе."

Током лета, пред почетак наредне сезоне, 1940/41, уследили су и други новински текстови који су се осврtали на рад балета. Критике и примедбе су исте као и оне пре годину дана.

Износе се чињенице којима се скреће пажња јавности да се Балет у Народном позоришту третира као помоћно одељење Опере. Пре свега се наводи да се током сезоне 1939/40. десило да у току два месеца за редом није било ниједне балетске представе. Наиме, почетком сезоне 1939/40. утврђен је план гостовања у Опери, закључени су уговори са појединим певачима из других опера или онима који нису хтели да се вежу као стални чланови за београдску Оперу. Тим уговорима је био предвиђен број гостовања сваког певача, а да при том није направљен план, односно, није се водило рачуна да нема довољно термина за испуњење уговора. Зато је жртвован балет. Одузети су дани за балетске представе и у тим терминима су даване оперске представе са гостима. Дакле, при закључивању уговора за гостовања потпуно се заборавило на потребе Балета Народног позоришта, тачније, није ни постојао план Дирекције Опере у којем Балет има своје одређено место. Незадовољство чланова Балета изашло је у јавност.

„Чланови Балета незадовољни су запостављањем целе установе, бацањем у други ред и свођењем на обичног помагача Опере, коме се не даје ни довољно представа, нити му се иначе поклања пуна пажња. Даље, само дељење партија врло често изазива протест и тешке сукобе међу чланицама и између ових и вођства балета, а то се, затим, преноси на Дирекцију Опере и саму управу Позоришта. И у Балету има случајева запостављања појединих уметника, нуђење услова које они не могу примити, понижавања. Балет губи потребне чланове, што такође смањује његову вредност. (Шта је, на пример, поново са г-ђом Марином Олењином, која ни овога пута још није потписала уговор [за предстојећу 1940/41. сезону – прим. М. П.] па је Београдски балет спао тако на једну једину карактерну играчицу?) (…)

Ограничићемо се, овога пута, да набројимо само још неколико захтева, који потичу из самога Балета. Потребно је да Београдски балет добије сталног балет-мајстора и сталног кореографа. (…) Затим треба утврдити ранг-листу чланова и чланица Балета. На тај начин избегли би се многи негативни сукоби и одређи-



М. Ристић и Н. Бошковић: „Плава птица" из балета ***Очарана лепотица*** П.И. Чајковског

вање вредности, које се испољава кроз додељивање партија, на пристрастан начин. Питање балетског подмлатка такође треба решити на погодан начин. Најзад, питање техничке гардеробе која се не даје играчима и играчицама, такође захтева своје решење."

Међутим, и поред свих јавних критика, Управа Народног позоришта и Балета није учинила ништа конкретно да се поменути проблеми реше. Није ни покушала да постави сталног балет-мајстора. Настављена је пракса са довођењем страних уметника, који су као гости постављали балете. Тако је у Народном позориште дошло до гостовања брачног пара Млакар, затим Романова и поново Млакаревих. Гостовања су трајала месец-два, колико је потребно да се спреми једна премијера, а уметници су се затим враћали у своја матична позоришта док је београдски Балет настављао да „животари даље". За то време у њему су се догађале врло непријатне ствари: отпуштање чланова без критеријума, одређивање партије у операма и у старим балетима најчешће без обзира на уметничке способности и услед тога сукоби и свађе.

Брачни пар Млакар позван је да припреми премијеру три краћа балета (*Прометеј* Бетовена, *Баханал* Вагнера и *Игру карата* Стравинског). Премијера је била најављена за 23. новембар 1940. Међутим, до премијере није дошло јер су они изненада напустили Београд, а управника позоришта, као и Министарство просвете о томе обавестили накнадно писмом из Зиданог Моста! Управа Народног позоришта се тим поводом огласила у јавности кратким саопштењем у коме износи да је била „изненађена њиховим наглим одласком и прекидом рада, па ће повести енергичну истрагу да се утврди ко треба да сноси одговорност за овај случај."

Афера са брачним паром Млакар, која је избила на почетку сезоне 1940/41, осветљава поменуте проблеме у Балету Народног позоришта из новог угла. Постаје потпуно јасно да не постоји добра организација унутар позоришта, да Балет нема адекватне услове за рад, али и да постоји кочење промена унутар Балета.

Управа Народног позоришта, и поред честе прозивке у штампи није никада дала конкретно и јасно објашњење шта се заправо десило и зашто је дошло до тога да су Млакареви учинили један тако непрофесионалан гест. У јавности су се, међутим, незванично ширили разне приче у којима су Млакареви, углавном, представљани у ружном светлу, а за Управу позоришта се налазило оправдање и разумевање.

Београдска дневна штампа није, међутим, дозволила да је гласине у јавности спутају у захтеву да се открије истина и позадина целог догађаја.

Тако се најпре као узрок одласка Млакаревих наводи то што „балетска премијера није могла бити спремљена до датума који је њима одговарао. Дуже, међутим, нису могли да се задрже због свога уговора у Минхену." Чињеница је да је премијера Лоткиног балета *Лук* каснила. Уместо 10. октобра, како је на почетку сезоне било најављено, Млакареви су овај балет премијерно извели на београдској сцени 17. октобра 1940. Из тога се може закључити да је и почетак рада на балетима *Прометеј*, *Баханал* и *Игра карата* био померен. Наиме, првобитно је било планирано, односно најављено, да рад на поменута три балета отпочне након премијерног прикази-

вања Лоткиног балета *Лук*.

Позадину овог догађаја најупорније и најтемељније покушао је да осветли новинар „Правде" В. Васиљевић, познат као оштар критичар рада управе Народног позоришта, а пре свега Опере и Балета.

Сматрајући то својом дужношћу, Васиљевић износи неке њему познате чињенице у вези са овим случајем. Пар Млакар закључио је споразум о гостовању још пре почетка ове сезоне, међутим, њихов уговор је нестао. Они су свој примерак заборавили у Минхену, а други, који је требало да буде у Народном позоришту, није могао да буде нађен. Млакареви су већ започели рад када је закључен нови уговор.

„Међутим, у исто време, Пио и Пина Млакар изјавили су да не могу да раде под условима на какве су наишли и да ће прекинути рад и отпутовати. Разлог је био тај што нису имали довољно простора за пробе. (…) Разлог који је, свакако, врло јак и оправдан. Тада је нађено решење. Неке драмске пробе пребачене су у Руски дом, односно на Коларчеву задужбину и балет је добио довољно простора.

Рад је настављен и – одједном прекинут. Зашто? Свакако, опет се некој жељи кореографа није хтело, или није могло изаћи у сусрет. Колико се може сазнати, у питању је био датум премијере, односно завршетак рада Млакара. (Тај рад, напомињемо, по уговору није се имао састојати само у спремању премијере, већ и у учешћу Пие и Пина Млакара у три прве представе)."

Овај случај је и „међу самим члановима Балета изазвао прилично незадовољство, сем, можда, код оних који су били против Млакара због намере г. Матачића да покуша да их задржи у Београду као сталне чланове, са функцијама шефа балета и кореографа. (И ту чињеницу не треба да испусте из вида надлежни, када буду давали објашњење читавог догађаја)…"

Пошто ни после двадесет дана од догађаја јавности нису саопштени резултати истраге, Васиљевић је оптужио директора Опере Матачића и управника Народног позоришта Вељковића да ћутањем желе да заташкају аферу, надајући се да ће се на њу заборавити, и да ће изненађеност Управе у кратком службеном саопштењу оставити утисак да заиста није знала шта се дешава, тј. да Млакари нису имали никаквог повода да напусте Београд. Васиљевић оптужује Управу да нереаговањем на неосноване оптужбе против Млакаревих заправо жели да публика сама свали сву кривицу на њих.

На основу података којима располаже, Васиљевић поставља нека питања на која, како сам каже, он зна одговор, али је „боље да одговоре други". Тако ће се доћи до праве истине и „до тачног одговора на све оне оптужбе које су неодговорно учињене против Млакара". Управа Народног позоришта није реаговала на Васиљевићеве нападе, као што никада није саопштила резултате најављене истраге случаја Млакар.

У таквим, не баш сјајним условима за рад и лошим професионалним и међуљудским односима, Милош Ристић је стрпљиво покушавао да избори своје место у Народном позоришту.

МИЛОШ РИСТИЋ – ПРВАК БАЛЕТА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

1. Улоге и наступи са балетским ансамблом Народног позоришта

а) Хонорарни ангажман
(Сезона 1938/39. и 1939/40)

После концерта са Наташом Бошковић у Мањежу, за Милоша је почела, како је сам рекао, „борба за гостовање у Народном позоришту". Ту борбу он је описао у мало речи, али из којих избија много горчине: „Са тешким мукама, једва су ми дали једног празника после подне, скоро без проба [*улогу* – М.П.] Мирка у балету *Ђаво на селу*. Поново борба да играм са Наташом *Лабудово језеро*, мој сан."

Као хонорарни први играч, Ристић је на сцени Народног позоришта почео да игра у сезони 1938/39. Први наступ имао је 1. децембра 1938. у улози Мирка у Лоткином балету *Ђаво на селу*. У улози Јеле партнерка му је била Јања Васиљева, Александар Доброхотов играо је улогу ђавола, а Бабу Марина Олењина.

Иако је наступио у светској праизведби Лоткиног балета *Ђаво на селу* у Цириху 18. фебруара 1935. и у њему играо на тој сцени, додуше не и у главној улози, Ристићу није пружена прилика да наступи и на београдској пре-

мијери 25. марта 1938. године. На премијери у Београду улога Мирка припала је Анатолију Жуковском, а Јела је била Наташа Бошковић. Тек када је дошло до измене у првој поставци, 1. децембра 1938, Ристић почиње на сцени Народног позоришта да наступа и у овој улози, а као партнерке смењивале су се Ј. Васиљева и Н. Бошковић.

Овом приликом балет *Ђаво на селу* изведен је у оквиру велике музичке манифестације којом је прослављена двадесетогодишњица уједињења Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Исте вечери Београдска филхармонија је, под вођством Л. Матачића, одржала свечани концерт посвећен делима југословенских композитора, са солистом првакињом опере Златом Ђунђенац. Радио станица је из свога студија извела Гундулићеву *Дубравку* са глумцима из Београда и Загреба и музику Ј. Готовца коју су изводили мешовити хор „Станковић" и радио оркестар. Дириговао је сам Ј. Готовац.

О овом музичком спектаклу у „Политици" пише др Милоје Милојевић и, наравно, не пропушта да истакне, пре свега, Милоша Ристића.

„Србин запажен већ одавно: озбиљно школован и развијен дугогодишњим радом у великим светским балетским ансамблима; са највећим похвалама дочекан на светским турнејама ансамбла коме је припадао од целе критике европске и оне ван Европе г. Ристић је као креатор главне улоге у нашем домаћем балету поново и сјајно доказао своју изванредно израђену технику игре, духовиту, стабилну, диференцирану и тако изразиту, и своју живу пластичну глуму, тако непосредну и снажну.

Играч коме одајемо пуно признање. Уметник коме је место у ансамблу балета свога родног града коме је уз то неопходно потребан."

Следећи наступ у овој сезони Ристић је имао већ 18. децембра 1938. у балету *Половецки логор* из опере *Кнез Игор*. У улози вође Половчана први пут је играо са А. Прелић као Половецком девојком, Васиљевом у улози Робиње и О. Гребеншчиковим као Ханом. У овој улози Ристић је наступио свега четири пута и то до почетка Другог светског рата. Током окупације ова опера се није приказивала, као ни балет из ње.

У овој сезони Ристић је почео да се смењује са Жуковским у још једном балету из опере. Уместо Жуковског у улози младог Грка у балету из опере *Фауст* Ристић је први пут наступио 29. јануара 1939. са Наташом Бошковић као Аспазијом и Аницом Прелић у улози Баханткиње. То је уједно био и једини Ристићев наступ у овом балету током сезоне 1938/39, иако је после овог уследило још пет његових извођења до краја сезоне. У балету из опере *Фауст*, Ристић током сезоне 1939/40. и 1940/41. чешће алтернира Жуковског и од укупно четрнаест изведених представа наступа у шест.

У улози Аспазије са Ристићем су по једанпут наступиле и Јања Васиљева (25. мај 1940) и Нада Аранђеловић у последњој целовито изведеној опери *Фауст* (30. март 1941). Од сезоне 1941/42. балет *Валпургијска ноћ* извођен је током окупације као засебна целина у комбинацији са другим, краћим балетима у једном чину, најчешће са *Болером* и *Силфидама*.

У *Лабудовом језеру* Ристић је учествовао у својим првим балетским корацима на позоришним даскама, али у улози Принца дебитује 5. јануара 1939. године. Била је то прва представа овог балета после паузе од више од годину дана и имала је карактер премијерне обнове јер „поново је овај балет простудиран у делимично измењеним улогама, са обновљеним костимима". У улози Принца Ристић је дебитовао играјући са балетским дивама Наташом Бошковић, као Одетом и Маријом Олењином, као Одилијом. Био је то велики дан за Ристића. Као да нису постојали наступи и тријумфи пре овога и то на сценама широм света. „Најзад су ми дали да играм, на Туциндан, пред Божић, али ипак имао сам среће, позориште пуно, и мој тријумф, у мом позоришту о којем сам тако дуго сањао, сан се остварио." Из његових речи стиче се утисак као да је тек наступивши у *Лабудовом језеру* на сцени Народног позоришта, сматрао да је постигао свој прави успех, досегао свој циљ. У овој улози, наступио је и у божићној представи од 9. јануара 1939. године са Н. Бошковић у улози Одете и Аницом Прелић у улози Одилије.

Критика Павла Стефановића објављена у „Правди" поводом Ристићевог дебија у *Лабудовом језеру* написана је с таквим усхићењем и дивљењем, да на читаоца оставља утисак као да ни сам аутор није још свестан да ли је посматрао обичног смртника или биће опседнуто музом игре.

„Читаво је мало чудо како је дечак београдских улица доспео до чисте експресивности академског плеса. Већ приликом његових ранијих гостовања у београдској опери истакли смо на овом месту неколико података о његовом успону, но та биографска документа не објашњавају оно што овде истичем: његову плесачку чистоту. Било је у многобројним балетским трупама, које шврљају континентима од дана ратног хаоса, толико изврсних играча, било их је и има их технички и перфектнијих од нашег младића, но мало њих достиже оне специфичне аутохтоности плесачке акције која, као жиг ћудљиве игре генија, блиста из телесне академске, класичне динамике тела г. Милоша Ристића."

Стефановић истиче да Ристић спада у оне малобројне уметнике „које издиже у висине невидљива, вечита Терпсихора, дах њихове сопствене поезије стваралаштва, етерична лакоћа једне унутарње озарености и раздрагано-сти, која се у њима буквално отелотворила, јер им је ушла у тело, као што се код других помазаника разговорила, ушавши им у језик (реч) код трећих уобличила, у ликовима њихове фантазије. Милош Ристић, плесач из овог града, од ове је најмалобројније породице.

Пенушави ковитлац који он подиже прошлог четвртка, играјући у *Лабудовом језеру* улогу усхићеног принца из старе европске легенде, чиста је песма. Не дотичемо се варљивих тумачења – 'Фуетеа', 'Пируета', пет основних поза, из којих сви мувмани клијају (у ногама и телима плесача, у главама теоретичара од барокног Менетриеа и Новера до Вигоноа, Приниера, Левинсона и Курта Сакса). На почетној страни свог драгоценог делцета (*Плес као уметничко дело*) Оскар Би нас је пријатељски упозорио на разочарења која нас на тој студиозној путањи очекују. Арнолд Хескел нас је такође посаветовао да исцрпну студију балетске граматике препустимо самим плесачима. Милош Ристић нам је пак, својим ономадошњим гостовањем показао да се песничка чар академског плеса раствара, открива и поклања сама од себе, носе ли га лаке ноге надахнутог уметника, какав је овај овдашњи младић.

Реч је, све једнако, о његовом првом чину. Његов бравурозни брио двеју кратких нумера, неизбрисивих у сећању гледалаца погодио нас је правце у дух. Чула ту не славе и не пирују. Само чиста, чистачка поезија. Но кроз њу, зар бисмо пропустили да се одамо, зар бисмо смели изоставити признање да смо чак и ми штошта научили: на пример, тајну специфичног уметничког деловања покрета тела за разлику од деловања увежбаног тела које се, у првобитној суштини статично, стилизованом акцијом постепено ставља у покрет. Ристићев плесачки круг преко бине, са телом нагнуте осовине ка замишљеном центру тог тако лепог, тако пролазног круга, био је тог вечера изграђен по чистим и искључивим законима динамике тела. То нису сукцесије поза и мувмана, комбинаторички склопљене у плесачки трик динамизма. То су истинске слике истинског покрета, покрета који постоји по себи и за себе и који као кругови у води, нестаје како и чим статика мира настаје."

У то време, без сваке сумње, на српској балетској сцени није постојао бољи и перспективнији балетски уметник од Милоша Ристића. Његове наступе у поменутим улогама београдска публика је сваки пут поздрављала френетичним аплаузима, каквим је ретко који од наших уметника био награђиван, а његови солистички концерти су имали и по две и три репризе. Међутим, управа Опере и Балета је игнорисала ту чињеницу, сматрајући да је довољно што је Ристића хонорарно ангажовала иако и та ангажованост није одговарала његовим способностима и квалитетима.

Са несигурним хонорарним статусом у Народном позоришту Ристић није пропустио прилику да током лета 1939. свој квалитет докаже и на сцени лондонског „Ковент гардена", наступајући, према писању наше штампе, као први играч трупе Ballet Russe du Colonel de Basil. Потврду за овај Ристићев боравак и наступ у Лондону налазимо у књизи The Ballets Russe. У њој налазимо податак да је Ристић, 30. јуна 1939, наступио у „Ковент гардену" на премијери балета *Паганини* Сергеја Рахмањинова, у Фокиновој кореографији у две улоге – као један од Паганинијевих двојника и као један од Флорентинских младића. Није искључено, иако у овој књизи није наглашено, да је касније Ристић имао и запажене главне роле. Наступати као први играч ове чувене руске балетске трупе заиста је био доказ врхунског квалитета, а наступ на сцени „Ковент гардена" велика част.

Да ли је Ристић, незадовољан својим статусом у Народном позоришту у Београду, био спреман да сасвим

напусти наш балет или су гостовања у иностранству била само упозорење, нећемо никада сазнати, али индикативно је да је почетком септембра 1939. године, дакле на прагу нове сезоне, најављено да Ристић у октобру, одлази на турнеју у Индију, Аустралију, Јужну Америку и Нови Зеланд, са трупом Ballet Russe du Colonel de Basil.

Међутим, судећи по томе да је 14. октобра 1939. наступио на премијери трију балета, које је, као гост, припремио Романов, Ристић на ову најављену турнеју није отишао.

У сезони 1939/40. на челу балетског ансамбла Народног позоришта налазио се Анатолиј Жуковски, као шеф Балета и први играч. Главна инструкторка била је Јелена Пољакова. Прве играчице биле су Наташа Бошковић, Јања Васиљева и Аница Прелић. Милош Ристић је тек после више од годину дана од повратка у Београд, 5. децембра 1939, примљен за сталног члана Народног позоришта, односно, постао је званично први играч, и то решењем управе бр. 8201, од 5. децембра 1939. године.

С обзиром на то да су током те године критике на рачун Управе позоришта биле све чешће и оштрије, уз захтев да се Ристић прими за сталног члана Народног позоришта, стиче се утисак да он пре свега јавности треба да захвали за промену свог професионалног статуса. Једна таква критика, испоставило се касније, објављена је у „Правди" управо истог дана када је донето решење о Ристићевом пријему за сталног члана Народног позоришта.

Текст говори о нерешеном питању ангажовања М. Ристића у Балету Опере и изражава чуђење и публике и критике зашто питање сталног ангажовања Милоша Ристића у престоничком балету још није коначно повољно решено.

„Изванредне уметничке способности г. Ристића, његови досадашњи успеси у иностранству и код нас, као и признања великих балетских шефова и врло повољне уметничке стручне критике, биле су свакако довољне да меродавни фактори ово питање узму у повољну оцену и донесу решење које ће бити не само једна морална сатисфакција за поступак наше средине према г. Ристићу, него ће оно ићи и у прилог престижу наше националне балетске уметности.

У интересу престижа наше балетске уметности, ми молимо г. Предића, управника Народног позоришта, и г. Л. Матачића, директора Опере да нам кажу, шта стоји на путу дефинитивном ангажовању г. Ристића у Балету наше Опере (не као обичног солисте) и који су разлози који онемогућују решење овог питања; зашто је г. Ристић до сада тако запостављен од стране меродавних фактора који руководе Балетом, и са којим правом се све то дешава."

Ангажовање Ристића за сталног члана балетског ансамбла значило је решавање његовог професионалног, али и социјалног статуса. Иако су Жуковски и Ристић били играчи који „обично на различите начине тумаче балетске партије" по ангажованости на сцени Ристић је био запостављен све до одласка Жуковског из Народног позоришта.

У сезони 1939/40. највећи догађај за Београдски балет био је долазак Бориса Романова. Он је у Београд дошао по позиву дирекције Опере Народног позоришта. У то време радио је као гост у румунској Опери и био у сталном ангажману у Метрополитен опери у Њујорку. Његово гостовање у Београду било је уметнички догађај првог реда, а за Балет Народног позоришта велика част и прилика да сарађује са једним од највећих балетских уметника у свету. У то време, поред Фокина и Мјасина, он је био најпознатији светски кореограф.

Као гост, Романов је на сцену Народног позоришта поставио три нова балета. То су били *Тамара* М. А. Балакирјева, балетска легенда у једном чину, либрето по поеми М. Ј. Љермонтова, *Балерина и бандити* В. А. Моцарта, балет у једном чину (на музику балетске свите *Les petits riens*, Менуета из *Симфоније* у Ес-дуру и *Мале ноћне музике*) и *Болеро*, шпанска балетска поема Мориса Равела. Сва три балета ликовно је опремио сликар и костимограф Владимир Жедрински, а за диригентским пултом био је Ловро Матачић. То је била једина балетска премијера у овој сезони.

Романов није остао на премијери ових балета јер је морао да отпутује због својих обавеза у Метрополитен опери. После одгледане генералне пробе Романов је новинару „Времена" о поставци балета рекао: „Постоје две врсте балета. (…) Балет који се игра ногама и балет који се игра главом. Овај први је варијетски балет, који у себи нема ничег дубљег. Онај други могао би се

назвати 'универзитетским балетом' јер је у њему најважнија ствар интелект. Везујући ова два главна елемента, добијамо балет у коме се постиже врхунац уметничког стварања. Прилазећи раду, који је трајао месец дана, руководили смо се овом синтезом. Три балета која сам спремио у Београду рађена су на бази савремене игре. Ако су ови балети успели, онда врло велики део заслуге припада члановима Београдског балета, који су са пуно озбиљности пришли раду и са пуно разумевања реализовали све оно што сам од њих тражио.(…)

Ансамбл београдског балета може слободно да се мери са балетским играчима светског гласа. У самом ансамблу пронашао сам велике таленте и верујем да би Београдски балет значио врло много, када би имао и добре другоразредне играче, као што има добре прваке и добар балетски хор."

На премијери одржаној 14. октобра 1939. Ристић је наступио у балету *Балерина и бандити* у улози вође бандита (Салваторе Алфонс Гомес де Валеро). Аница Прелић му је била партнерка као његова вереница, а Наташа Бошковић и Анатолиј Жуковски наступили су у главним улогама, као Шарлота и Мартинез. Иако у другом плану, у овом балету Ристић је виртуозним наступом успео да одушеви и публику и критичаре, али је своје балетско умеће и таленат у правом светлу показао на репризи *Болера,* када је играо главну улогу.

Београдски Балет доказао је на премијери свој високи квалитет и способност да оствари и велике кореографске и уметничке захвате попут ових, које је пред њега поставио Романов. Ова три балета, различитих епоха и стилова, дисциплиновани и уравнотежени балетски колектив припремио је за месец дана јер Романов није имао више времена. Сва три балета Романов је поставио на београдској сцени у својој кореографији и режији. Премијера се претворила у тријумф балетске уметности, праћен овацијама публике.

Нарочито одушевљење изазвао је балет *Болеро*. Уметници су толико опсенили публику својом игром да је *Болеро* био поновљен и на премијери 14. октобра, када је Жуковски наступио као Кабалеро, а Прелићева као Гитана, и на првој репризи 20. октобра 1939. са М. Ристићем као Кабалером и Н. Бошковић као Гитаном. То је био први случај ове врсте у историји београдског


„Валпургијска ноћ" (*Фауст*, Шарл Гуно)

балета.

Позоришна критика посветила је пуно пажње премијери и репризи ових балета, указавши на успоне и домете целокупног балетског подухвата.

Ристић је, иако у споредној улози вође бандита у балету *Балерина и бандити*, оставио веома снажан утисак и на публику и на критичаре, оригиналним приступом и креативношћу, што нарочито истиче П. Стефановић у „Правди": „Вођ бандита, г. Ристић, играч знатне техничке спреме, унео је галантне кокетерије и комике у безазлену игру разбојничког препада."

Пишући о Ристићевом наступу на премијери сви аутори не пропуштају да нагласе и неправедну запостављеност Ристића у односу на његове играчке способности, а највеће огорчење и критику рада Балета Народног позоришта исказује Милоје Милојевић у „Политици": „Кад човек види склад постигнут од нашег балетског ансамбла, по стоти пут зажали што до данас још није решено питање директора и редитеља балетског дела престоничкога позоришта. То је креација која

задовољава потпуно и 'пали'.

Балетски кор је био на висини проблема. И солисти.

Гђа Бошковић је низу својих успеха додала још два нова, и велика, креирајући улогу Тамаре и балерине Шарлоте Чели. Велики мајстор гђа Бошковић доказује да у нашем српском крилу, у нашем југословенском крилу, почивају особите играчке способности, које се потврђују и игром г. Милоша Ристића – врло запостављеног при овој премијери (Зашто и са којим правом?!).

Игра г. Ристића призната у свету од великих балетских шефова и критичара, то је изванредан склад пун стила, гипкости, пун савршене технике до детаља обрађене, подржане музикалним инстинктом, што је учинило да је г. Ристић у великом свету био првак у ансамблима. Тим изузетним особинама г. Ристић је беспрекорно остварио улогу де Валера у балету Моцарта. (…) А речено ми је да је г. Ристић изврстан интерпрет и улоге Кабалера у 'Болеру'. Сви очекујемо да га о репризи видимо и у тој улози неизоставно.

У овом тренутку, и у интересу престижа српских уметничких способности у нашој југословенској заједници и ван ње, морамо да се запитамо шта је то што стоји на путу дефинитивном ангажовању тога одличног мајстора г. Ристића у ансамбл наше престонице. И шта је то што онемогућује ангажман наших одличних српских уметница, сестара Аранђеловић? И што г. Руњанин није више ту? И где је гца Роје? Ми хоћемо да наше народно позориште нађе места нашим домаћим уметницима поред других чланова руске народности, чију вредност знамо и ценимо. То је један од првих задатака, који очекују новога управника Народног позоришта у Београду."

И заиста, Ристић је својим задивљујућим наступом у улози Кабалера у *Болеру*, на репризи доказао да су критике оправдане. Милоје Милојевић је у свом тексту у „Политици" истакао:

„Са великим задовољством указујем на врло успелу креацију улоге Кабалера у балету 'Болеро', коју је, о репризи, остварио г. Милош Ристић. После врло успеле креације те улоге од г. Жуковског, нашег првог играча, о премијери, који је и ту улогу носио са ауторитетом играча од расе, као што и остале своје улоге увек носи, дошао је наш млади Милош Ристић да, остварујући и ту улогу, открије и опет сву расност своје игре, и сву лепоту и сигурност својих играчких развоја, и ставова, и сву своју играчку фантазију и лепо своје осећање за стилске нијансе у игри." А ту игру у *Болеру* Павле Стефановић је и описао у свом тексту. „Г. Милош Ристић дао је једну меру техничке перфекције која задивљује. Тај играч чврст као камен, прецизан и запањујуће стабилан, ослободио је своје тело скоро сваке тежине. Том занатском савршеношћу, којој нема такмаца у нас, додао је г. Ристић и погонску снагу афективног елемента, подстрекачки пулс живе младости."

Као једна представа, ови балети су током сезоне 1939/40. играни шеснаест пута. Поред редовног наступања у улози вође бандита у балету *Балерина и бандити*, Ристић је током ове сезоне наступао осам пута и у *Болеру*, као алтернација Жуковског, и то четири пута као партнер Наташе Бошковић, три пута као партнер Анице Прелић и једанпут у пару са Нином Кирсановом.

Балети *Тамара*, *Балерина и бандити* и *Болеро* као целина играни су 21 пут у току две узастопне сезоне, а затим се од 1. новембра 1941. приказивао само *Болеро* који је игран пет сезона до 1944. године, и у том периоду приказан је 62 пута.

После дуже паузе, балет *Жизела* поново се нашао на сцени Народног позоришта у Београду захваљујући Нини Кирсановој која га је обновила и то по други пут у својој каријери. Обновљена *Жизела* приказана је 24. новембра 1939. Дириговао је Алфред Пордес, а декор и костиме урадио је Павле Фроман. Нини Кирсановој у главној улози партнер је био А. Жуковски као кнез Алберт. На првој наредној представи 3. децембра 1939. у главним улогама Жизеле и Алберта први пут су заиграли Наташа Бошковић и Милош Ристић. Ова представа играна је у континуитету пет сезона до 1943. године и приказана је двадесет пута; М. Ристић играо је у шеснаест представа као партнер Наташе Бошковић, у једној као партнер Нине Кирсанове, док је Жуковски наступио са Наташом Бошковић у две представе.

У овој сезони Милош Ристић игра још једну премијерну улогу. Опера *Орфеј* К. В. Глука премијерно је изведена 29. фебруара 1940. године. У великом балету у 1, 2, 3. и 5. слици учествовао је целокупни балетски ансамбл, а главна сола играли су Н. Бошковић и М. Ристић. Кореографију балета урадила је Нина Кирсанова, пред-

ставу је режирао др Ерих Хецел, диригент је био Ловро Матачић, а декор и костими били су дело Владимира Жедринског. Премијери је присуствовао и Краљ Петар Други у пратњи свог гувернера, армијског генерала г. Петра Косића. Као Ристићева партнерка у овом балету, поред Наташе Бошковић, наступала је и Јања Васиљева.

Специјално за Бал зимске помоћи, одржан 3. марта 1940, на сцени код Споменика, Балет Народног позоришта спремио је две балетске слике у којима је учествовао цео балетски ансамбл. Премијерно су изведени: *Успомена на стари бал* (*Котиљон*) и *Свадбено коло*.

Котиљон је балетска игра, сложена према музици Јозефа Ланера, а у кореографији А. Жуковског. Костими су израђени по нацрту В. Жедринског. Соло партије извели су примабалерина Ј. Васиљева и Милош Ристић. Балет представља валцер из доба бидермајера пре 60-их година прошлог века. То је романтична слика првих таласа бала у којој су се „у фантастичним линијама покрета, под звуковима музике, парови у чудном додиру, препуштали својим осећањима."

Друга балетска игра приказује наш свадбени обичај у виду балета, који је састављен по музици Стевана Христића. „Сватови излазе из цркве, са српском црквеном заставом, младожења отпочиње игру, прате га остали мушкарци, а девојке прате њихове покрете, бирајући свака свога јунака, а затим се здружују у заједничко коло."

Овај Бал зимске помоћи био је најпосећенији од свих балова који су приређени претходних година у Народном позоришту. Томе је сигурно много допринео програм, али свакако и то што је први пут на њему свирала комплетна Београдска филхармонија којом је дириговао Ловро Матачић. Овај Бал зимске помоћи био је први који је преносио радио.

Уочи Другог светског рата представе кориснице, чији је приход био намењен за конкретне хуманитарне сврхе, биле су један од устаљених и уобичајених видова помоћи уметника својим колегама.

Какав је био материјални положај балетских уметника Народног позоришта говори и чињеница да је крајем сезоне 1938/39, први пут у историји Народног позоришта, изведена балетска представа корисница за сам балетски ансамбл. Било је то 31. марта 1939. године, а изведено је *Лабудово језеро*, у коме су у главним улогама наступили А. Жуковски, Ј. Васиљева и М. Олењина. Потреба за извођењем представе у корист балетског ансамбла показала се и крајем наредне позоришне сезоне 1939/40. Тако је 20. јуна 1940. одржана, у згради код Споменика, балетска представа у корист целокупног балетског ансамбла Народног позоришта. На програму су били балети *Тамара*, *Балерина и бандити* и *Болеро*. Главне улоге играли су Н. Кирсанова, Ј. Васиљева, А. Прелић, А. Жуковски, М. Ристић и А. Доброхотов.

Приход од ове, друге кориснице у историји Народног позоришта, био је подељен ангажованим члановима ансамбла. Хонорарни чланови балета за учествовање су добили свој хонорар, док су солисти, као и оркестар Опере са диригентом А. Пордесом учествовали пријатељски, без икакве накнаде.

Занимљиво је да Наташа Бошковић није учествовала у овој корисници, иако је имала две главне улоге у поменутим балетима. „Разлог њеног одсуствовања је, изгледа, у инциденту који је наступио прошле сезоне приликом сличне балетске кориснице. Чланице балета организовале су корисницу, а у извођењу балета узеле су учешће и њихове колегинице и колеге које немају сталне плате већ се сматрају хонорарним члановима. Приликом поделе новца један део балерина, неплаћени чланови, није узет у обзир. Њих једанаест или још више морало је да прими само хонорар који је одбор њихових колега одредио. Још тада тај несоцијални поступак неких чланица балета изазвао је негодовање, али је ствар заташкана због саме установе. Као што се види и ове године корисница балета имаће истоветан карактер, један број слабо плаћених статиста и хонорарних чланова узеће, можда у ужем обиму, удела на балетској представи, али неће узети удела у подели добити са кориснице."

Аутор текста потписан само иницијалом В, а може се претпоставити да је у питању Васиљев који је у овом листу редовно пратио збивања у Балету, искористио је одржавање кориснице, да још једанпут скрене пажњу на изузетно лоше стање у Балету. Он је пишући о разлогу одсуствовања Наташе Бошковић са ове представе, подсетио не само на неколегијалне односе унутар Балета, већ и на неопходност подизања плата, утврђивања



М. Ристић и Н. Аранђеловић: балет „Баханал" на музику из ***Танхојзера*** Р. Вагнера (1943)

ранг-листа балетских солисткиња и хитног попуњавања места сталног балет-мајстора и кореографа.

Пошто током сезоне 1939/40. није било повишица плата балетском ансамблу, управник позоришта, М. Предић, дозволио је да чланови Балета имају две балетске представе као своје кориснице. Била је најављена још једна корисница за почетак наредне сезоне. Међутим, пошто је управа Народног позоришта продужила сезону, одлучивши да се прва недеља јула посвети представама које ће се давати у корист слабо плаћених позоришних радника, још једна корисница за чланове Балета одржана је 4. јула 1940. Наиме, та друга корисница била је намењена хонорарним члановима Балета, и била је прва корисница хонорарних чланова од кад постоји београдски Балет. На сцени код Споменика том приликом, после дуже паузе, изведен је балет *Ђаво на селу* са Ј. Васиљевом, А. Прелић, М. Ристићем и А. Доброхотовим у главним улогама. Иначе, београдски балет имао је у том тренутку 11 хонорарних чланова.

б) Уочи Другог светског рата
(Сезона 1940/41)

Нову сезони (1940/41) Народно позориште започело је са новим руководством. Пензионисаног (указом Министарства просвете бр. 5096/40) управника Народног позоришта Милана Предића заменио је др Винко Витезица, али је њега врло брзо заменио професор Момир Вељковић. Основно опредељење нове управе било је очување традиције ове установе културе и жеља да се што јаче нагласи национални тон у позоришној уметности.

У складу са тим тежњама прва недеља нове сезоне била је недеља националне културе одржана од 6. до 12. септембра. Тих недељу дана приказивано је домаће драмско, балетско и оперско стваралаштво. Иницијатива за приказивање нашег националног стваралаштва на сцени Народног позоришта потекла је од директора Опере Л. Матачића пред крај претходне сезоне.

Пред почетак Другог светског рата Балет Народног позоришта у Београду имао је балетски ансамбл који је у другој деценији свог постојања доживљавао пуну уметничку зрелост. Врхунским извођењем постављеног репертоара, чланови балета и солисти показали су да су својим квалитетом и креативношћу спремни да успешно изведу сваки класични балет. На челу балетског ансамбла био је А. Жуковски као шеф Балета и први играч. Милош Ристић био је први играч, а први карактерни играч А. Доброхотов. Прве играчице биле су Н. Бошковић, Ј. Васиљева, Н. Аранђеловић, А. Прелић и карактерна играчица М. Олењина. Укупно играчица, са хонорарним, било је 27. Главна инструкторка била је Ј. Пољакова.

Током сезоне 1940/41. изведено је 13 балета, а од тога су четири била премијере. Балет Франа Лотке *Лук*, плесна поема у три дела (Младост, Љубав, Зрелост) премијерно је у згради код Споменика изведен 17. октобра 1940, а игран је још само једном, 20. октобра 1940. године. Као једна представа премијерно су, 15. фебруара 1941, изведена три балета. Први је био *Огањ у планини* Алфреда Пордеса, кореографски приказ у две слике. По народној причи саставио га је А. Жуковски. Други део чинио је комад *Из збирке југословенских игара*, дела више домаћих аутора (Љ. Бошњаковић, К. Барановић, С. Настасијевић и Ст. Христић), а трећа целина била је

Симфонијско коло, Јакова Готовца. Ови балети су увек играни као једна представа и то шест пута у овој сезони.

Од страних аутора изведени су следећи балети: *Тамара* М. Балакирева (пет пута), *Балерина и бандити* В. А. Моцарта (пет пута) и *Болеро* М. Равела (пет пута). Ова три балета извођена су у оквиру једне представе. Заједно су током једне вечери извођени и балети *Франческа да Римини* П. И. Чајковског и *Златни петао* Н. Римског-Корсакова (два пута), као и балети *Жизела* А. Адама и *Човек и коб* П. И. Чајковског (два пута). Балет *Лабудово језеро* изведен је шест пута.

Балет Народног позоришта се својим репертоаром и премијерама уклопио у нову политику ове националне позоришне куће. Шеф балета и први играч Анатолиј Жуковски пред чланове ансамбла поставља нову врсту играчког изазова. Наиме, он одлучује да своје дугогодишње интересовање за народни плес креативно реализује на сцени Народног позоришта. У ту сврху оснива фолклорну групу београдског балета у којој су били ангажовани Јања Васиљева и Милош Ристић, као и сви солисти Балета. Она је имала циљ да негује народну игру, наравно, кроз балетску стилизацију.

Прво балетско вече на коме је фолклорна група Балета на челу са А. Жуковским приказала народне игре у његовој балетској стилизацији одржано је 14. децембра 1940. године на Коларчевом народном универзитету, са уводним предавањем Љубомира Божиновића о народним играма.

У приказу ове балетске вечери критичар „Политике" Васа Медан од учесница истиче Јању Васиљеву за коју каже да „игра као права Српкиња", и Даницу Живановић, „која од свију чланица најбоље игра наше народне игре". Поред Жуковског „који је стизао свуда", посебно издваја и игру Милоша Ристића „чији је највећи успех: коловођа у *Тешком колу*" и Радивоја Крстића, „који је од мушких чланова најбоље знао нашу народну игру". Симфонијским радио-оркестром дириговао је Алфред Пордес.

Идеја стилизовања фолклора није била новина у нашој средини. Овај уметнички задатак већ дуже времена, са лепим успехом, остваривала је фолклорна група Маге Магазиновић.

Жеља А. Жуковског била је да створи јединствен „југословенски стил" у балету. У настојању да на балетску сцену уведе мотиве народне игре, А. Жуковски се није задржао само на стилизацијама постојећих народних игара већ настоји да оживи и балет заснован управо на фолклорној музици и плесу.

Прва премијера у овој сезони изведена је у корист Зимске помоћи, под покровитељством ЊКВ кнегиње Олге, 15. фебруара 1941. Било је то велико вече фолклорног балета. Као прва тачка вечери премијерно је изведен домаћи балет *Огањ у планини* на музику Алфреда Пордеса, по либрету и у кореографији Анатолија Жуковског. Извођењем је дириговао аутор Алфред Пордес, а костими и декор Владимира Жедринског били су стилизовани по народним мотивима. Исте вечери приказане су још две балетске целине: *Из збирке југословенских игара* и *Симфонијско коло*, обе у поставци Анатолија Жуковског.

После успелог извођења одломка Христићевог балета *Охридска легенда*, *Огањ у планини* први је покушај домаћег балета. Овај кореографски приказ у две слике заснива се на народној причи о љубави двоје младих, која почиње несрећно а завршава се срећно. Радња се дешава у планинским крајевима Јужне Србије (данашње Македоније) крајем 19. века. Наравно, и музика је писана у духу јужносрбијанске музике, а композитор се трудио да народна игра дође до што већег изражаја. Драмска тема, отмица девојке, послужила је ауторима само као повод да у балетско-музичкој стилизацији изнесу читав један низ стилизованих народних игара из тог краја. Прва слика балета догађа се на бачилу у планини и ту се играју кола: „Чобанско коло", „Игра са ханхарима" и коло које изражава чежњу за слободом. Друга слика догађа се пред манастиром. Ту се игра „Девојачко коло", „Обећање", „Молитва", „Момачко коло", „Старовремска игра", „Невестинско коло" и „Тешко коло".

До приказивања балета *Огањ у планини* дошло је на идеју Момира Вељковића. Наиме, након премијере Фолклорне групе народног позоришта на Коларчевом универзитету (14. децембар 1940) Вељковић је изразио жељу да се и на позорници Народног позоришта изведе национални балет.

Огањ у планини извео је целокупни балетски ансамбл, предвођен првим играчима и солистима Милошем

Ристићем (Млади чобанин), Јањом Васиљевом (Девојка), Аницом Прелић (Њена другарица), Радивојем Крстићем (Стари чобанин), Александром Доброхотовим (Харамбаша), Олегом Гребеншчиковим (Стари кмет) и Игором Гребеншчиковим (Игуман).

Други део концерта дириговао је Ловро Матачић и неке од изведених игара већ су имале премијеру на Фолклорној вечери изведеној на Коларчевом универзитету (12. децембар1940).

Из збирке југословенских игара чинило је пет игара на музику југословенских композитора: „Игра са језера" Љубомира Бошњаковића, „Хрватска игра" Крешимира Барановића, „Папучарка" Светомира Настасијевића, „Врзино коло" истог аутора и „Сватовско коло" Стевана Христића. Главни носиоци игре били су: Ј. Васиљева и М. Ристић као Срби, А. Прелић и А. Доброхотов као Хрвати и М. Олењина и С. Лакетић као Словенци.

Круна овог концерта било је *Симфонијско коло*, балетска апотеоза по музици Јакова Готовца, у коме су, такође, наступили балетски прваци, солисти и хористи. Читаво вече било је у режији А. Жуковског. На овој премијери први пут су били употребљени пројекциони апарати којима су остварени за оно време нови светлосни и декоративни ефекти под руководством инжењера Веље Јовановића. Била је ово једина премијера балетског ансамбла Народног позоришта у сезони 1940/41.

Сви ангажовани уметници спремали су ову премијеру са великим пожртвовањем, јер услови нису били идеални и рок је био кратак, али су сви радили са задовољством. О томе најбоље сведочи изјава А. Жуковског.

„Сви интерпретатори, од највећих до најмањих уложили су сав труд и вољу да допринесу овој представи. Али због краткоће времена, због бројних представа и последњих премијера није нам пружена могућност да студирамо колико би хтели…"

О напорном раду сведочи и изјава Александра Доброхотова: „Радили смо много па смо прилично уморни. Кад се томе још дода да на дан представе имамо генералну пробу, онда се може добити права слика о уложеним напорима."

Диригент београдске Опере Алфред Пордес за три недеље је написао две стотине страна оркестарске партитуре и сто педесет страна клавирског извода, и то углавном ноћу, како је сам рекао.

Носиоци главних улога Јања Васиљева и Милош Ристић, као и остали, Д. Живановић, А. Прелић и С. Лакетић, нису скривали одушевљење што играју у националном балету.

Непосредно пред генералну пробу, обучен у јужносрбијанску ношњу, са пушком у руци, Ристић је изјавио: „Задовољан сам да нам се једном указала прилика да играмо наш балет из Јужне Србије. Као класични играч прилагодио сам се свим нашим играма. Изабран је пут да на нашој позорници добије место национални балет па и буде приказан у иностранству."

Балет *Огањ у планини*, по писању ондашње штампе, имао је огромног успеха. Публика га је одлично прихватила, а критичари, поред мањих замерки, износе похвалан суд и истичу значај развоја домаћег балетског стила.

„Режија и кореографија г. Жуковског имала је леп уметнички степен. Г. Жуковски нас је уверио да се умео интимно приближити и уживети у суштину проблема који собом носи покушај више уметничке стилизације мотивског материјала народне кореографије и наћи добра уметничка решења која имају своје психолошко оправдање и уверљивост.

У изврсним уметницима гђама Васиљевој и Прелићевој и г. Ристићу имао је г. Жуковски сјајне сараднике, а и остали солисти, као и цео балетски ансамбл био је на пуној висини задатка. Показало се и овом приликом да наш балет по солистима и као целина може бити првокласно уметничко тело када му се поклони потребна пажња. Утолико је већа одговорност оних лица од чије воље зависи рад или нерад овог одличног ансамбла."

„Од солиста г. Ристић био је изврстан као млади чобанин и својом прецизном техником и полетом освојио је све гледаоце. Гђа Васиљева била је, као и увек врло солидна и са пуно женствене љупкости играла је девојку из горњег села. Са врло изразитим и темпераментним покретима играо је вођу 'Чобанског' и 'Момачког кола' г. Лакетић. Као Харамбаша и вођа 'Игре са ханхарима' и 'Старовремске игре' био је г. Доброхотов одличан."

„Разноврсност и оригиналност кореографског дела, и ако је постављен сав на народном фолклору, шаренила и живописности костима и типова, дивна игра наших балетских уметника, све чини да ће ова балетска пре-

мијера остати дуго на репертоару."

И заиста, балет је постао веома популаран код публике и обећавао је дуг век на сцени Народног позоришта. Међутим, због немачког бомбардовања Београда и рушења зграде Народног позоришта изведен је само шест пута за непуна две месеца од премијере. Више није постављан на репертоар Народног позоришта.

Још један премијеран наступ имао је Ристић у овој сезони. Опера *Ђоконда* А. Понкиелија премијерно је изведена 13. новембра 1940. године. Ристић је у балету ове опере наступио у улози Фебуса, док му је, као Краљица ноћи, партнерка била Јања Васиљева. Кореограф балета био је А. Жуковски, а редитељ и диригент представе М. Полић.

Иако не премијеран, за Ристића је био нов и наступ, уместо Жуковског, у балету из опере *Пикова дама* и то први пут 16. октобра 1940. Од девет представа у сезони 1940/41. соло у балету трећег чина опере, са Наташом Бошковић, Ристић је одиграо у три представе, поред поменуте још и у представама од 25. октобра и 21. децембра 1940. године.

У периоду пред почетак Другог светског рата готово да није било балетске представе у којој Ристић није био ангажован на сцени Народног позоришта. Коначно су његови играчки квалитети били признати у правом смислу и на прави начин за једног балетског уметника. Најчешће наступа са Наташом Бошковић и Јањом Васиљевом, а у појединим алтернацијама са Надом Аранђеловић и Аницом Прелић.

Последња позоришна сезона пред Други светски рат (1940/41) нагло је прекинута 6. априла 1941. бомбардовањем Београда. Том приликом страдало је и Народно позориште. Обе сцене, велика, у згради код споменика кнезу Михаилу, и мала, на Врачару, у Мањежу, биле су онеспособљене за рад. Велика је била потпуно, а мала делимично разрушена. Штета коју је тада претрпело Народно позориште била је само једним делом надокнадива – у оном материјалном смислу – док је историја позоришта заувек била оштећена, пре свега страдањем доброг дела документације.

Врло брзо након бомбардовања, већ 16. априла, чланови Народног позоришта на челу са Добрицом Милутиновићем почели су са рашчишћавањем рушевина у згради код Споменика и преправкама зграде на Врачару. Радило се брзо, пожртвовано и без одмора како преостали материјал не би уништила киша.

Пре свега добровољним радом чланова позоришта, зграда на Врачару оспособљена је за пробе и припреме за наредну сезону и у њој је започет рад 5. маја 1941, али није било услова да се ту одржавају и представе све док није потпуно реконструисана. После шест месеци у њој је отворена нова позоришна сезона 1. октобра 1941. Све до поправке и реконструкције велике сцене код Споменика 20. јуна 1942. године, драмске, оперске и балетске представе Народног позоришта извођене су у Мањежу и у дворани Коларчевог универзитета, која је остала неоштећена у бомбардовању. У Коларчевој задужбини изводио се најчешће балет, али је техничка неопремљеност позорнице условила велика прилагођавања.

Балетски уметници нису, међутим, чекали почетак сезоне и оспособљавање сцене Народног позоришта, већ су се одмах организовали у две групе које су предводили Анатолиј Жуковски и Милош Ристић и почели су да приређују концерте које су наизменично давали у Коларчевом универзитету током маја, јуна и јула 1941. Прилагођен условима, репертоар је био састављен од појединих краћих балета, делова из балета и балетских нумера на музику страних и домаћих композитора, као и тачака наших и страних националних игара. Први такав концерт одржан је већ 23. маја 1941. под називом *Балетски матине групе чланова балета Народног позоришта*. На челу ове групе били су Милош Ристић и Наташа Бошковић, а суделовали су и Даница Живановић, Аница Прелић, Јелена Корбе, Ира Кушнарова, Радмила Стефановић, Радивоје Крстић, Александар Лебедев и други. На програму су били: Штраусов *Плави Дунав*, комични балет по Мјасину, *Спектар руже* Вебера по Фокину, дивертисман из *Очаране лепотице* Чајковског, *Шпанска игра* од Де Фаље и Шопенов *Валцер*. Исти програм ова група поновила је 6. јуна у препуној сали Коларчевог универзитета.

„Програм балетског матинеа био је занимљив и разноврстан. Веома се свидео гледаоцима. Дуг и спонтан аплауз, награда напредним и талентованим извођачима. Најсрдачније су, наравно, примљени прваци нашег балета гђа Наташа Бошковић и г. Милош Ристић, љубимци

публике, који су прво одиграли Шопенов Валс, а затим је г. Милош Ристић извео 'Шпанску игру' од де Фаље. (…)

И овога пута прима-балерина гђа Наташа Бошковић и први играч г. Милош Ристић освојили су публику, која их је изазивала да понове неке од својих игара. Балетски ансамбл, уигран и складан, допринео је да ово балетско матине успе у сваком погледу." Уметнике је за клавиром пратио млади композитор и пијаниста Милан Ристић, који је заменио брачни пар Конради.

Први концерт друге групе, коју су предводили А. Жуковски и Ј. Васиљева, састављен из балетских фрагмената и стилизованих народних игара, под називом *Велики балетски матине*, одржан је 25. маја 1941. у дворани Коларчевог универзитета, а исти програм ова група је поновила 13. јуна 1941.

Охрабрена великим успехом и интересовањем публике група балетских уметника предвођена првацима Милошем Ристићем, Наташом Бошковић и Аницом Прелић одржала је 1. јула 1941. концерт на Коларчевом универзитету са новим програмом. Изведене су *Силфиде* Шопена, први чин Делибове *Копелије*, балета који десет година није извођен на београдској сцени, и *Половецки логор* Бородина. Наступиле су балерине Д. Живановић, Ј. Колесникова, И. Кушнарова, Р. Стефановић, С. Торбица, Т. Максимова и господа А. Доброхотов, Р. Крстић, С. Ержен, Н. Тарновски и многи други.

Наравно, и друга група балетског ансамбла Народног позоришта проширила је свој програм па је 13. јула 1941. заједно са својим гостима приредила на Коларчевом универзитету *Велику уметничку смотру*. Био је то програм састављен од до тада неизвођених соло и групних тачака класичног балета, модерног фолклора, џез музике, али и народне песме. Редитељ овог програма била је Вера Греч. Цео програм је спремио А. Жуковски, а поред њега и Ј. Васиљеве учествовали су Т. Максимова, З. Марковић, Ј. Корбе, И. Кушнарова, А. Доброхотов, С. Ержен, Р. Крстић, Д. Парлић и Н. Тарновски.

Балетски матинеи које су приређивали чланови балетског ансамбла Народног позоришта наишли су на велики успех и интересовање код публике. То их је охрабрило да наставе са овим приредбама, које су биле на веома високом уметничком нивоу. Лоши услови и ратно време нису спутали креативност и затворили душу балетских уметника. Напротив, трудили су се да својим изузетним наступом надокнаде недостатак комплетне позоришне сцене и да својој верној публици приреде бар мало задовољства и радости у тим тешким данима.

Веселу атмосферу у групи коју је предводио Ристић, у којој се радило са пуно елана, преноси новинар „Обнове". Он их је посетио на проби у још не сасвим санираном Мањежу.

„У пространој дворани у којој се држе балетске пробе заћутао је клавир. Весело се разлеже свежи смех младића и девојака. То наш први играч Ристић кроз смех, у шали, подражава кораке које ансамбл није 'чисто' извео. И само по томе што се на његов знак сви поново постављају у линију и он насмејано вели: 'Да поновимо!' осећа се да је он тај који припрема цео концерт, јер је, иначе, њихов однос савршено другарски и пријатељски…"

Београд је умео да покаже нашим играчима да зна да цени ту њихову добру вољу – концерти које су приређивале балетске трупе увек су били добро посећени и топло поздрављени.

Још један од таквих матинеа одржан је на Коларчевом универзитету 16. јула 1941. године. Изведене су *Силфиде* од Шопена, дивертисман из *Очаране лепотице* Чајковског, *Le spectre de la rose* од Вебера и Штраусов балет *На лепом плавом Дунаву*. Поред Анице Прелић, партнерке Милоша Ристића биле су Нина Кирсанова и Нада Аранђеловић које су се после дуже паузе поново појавиле пред публиком. Кирсанова је наступала у *На лепом плавом Дунаву*, а Нада Аранђеловић у *Спектру* и *Очараној лепотици*. Учествовали су и многи други чланови Балета Народног позоришта. Клавирска пратња били су г. и гђа Конради, а соло виолина г. Ролер.

Већ 20. јула, одржана је још једна „Балетска претстава у дворани Коларчевог универзитета". Изведени су други чин *Лабудовог језера*, први чин *Копелије* и *Половецки логор*. Овога пута са Ристићем је поред Н. Аранђеловић и А. Прелић, наступила и Јања Васиљева. На овим концертима Васиљева и Ристић нису наступали заједно, али је ово била ретка прилика јер су А. Жуковски и Н. Бошковић у том тренутку припремали заједнички наступ. Наиме, они су 26. јула „поред другог чина *Лабудовог језера*, освеженог и употпуњеног новим варијацијама", приказали и *Копелију* без дивертисмана који је било немогуће

извести на позорници Коларчевог универзитета због ограниченог простора. Сванилду је играла Н. Бошковић, партнер (Франц и Принц) јој је био А. Жуковски, Копелијуса је играо Р. Крстић, а Даница Живановић је први пут наступила у карактерној роли као Супарница. Наташа Бошковић је у другом чину први пут код нас извела „Луткину шпанску игру" са кастањетама коју је играла на својим гостовањима у иностранству. У том чину Радмила Стефановић први пут је играла улогу Црнца.

У периоду од два месеца балетски ансамбл Народног позоришта, подељен у две групе, извео је укупно девет концерата на Коларчевом универзитету. Ово је био једини начин да сви балетски уметници наступају, јер је сцена Коларчевог универзитета била мала да би на њој могао да наступи цео балетски ансамбл. Поред неадекватне бине постојало је још низ проблема због којих балетске представе нису могле да се изводе у целини и на одговарајући начин. Недостајао је и адекватан декор, специјалне кулисе, али и оркестарска пратња. Сву магичност балетског изражавања тешко је било дочарати са два клавира и једном виолином. Па, ипак великом љубављу и уметничком снагом балетски уметници су успевали да надокнаде све недостатке и сваки пут задиве публику својом игром.

в) Доба окупације
(Сезона 1941/42, 1942/43, 1943/44)

Током окупације Народно позориште је као институција само формално било потчињено Министарству просвете Владе српског народног спаса, њиме фактички управља војно-бирократски апарат Трећег рајха на челу са војним заповедником за Србију. Позориште није поседовало аутономију ни у конципирању текуће, ни у конципирању премијерске продукције, односно могла су да се приказују само дела са одобрене листе, дакле она чија садржина и чије идејне поруке нису у супротности са културном политиком новог европског поретка.

Народно позориште је морало прихватити наставак своје делатности у окупираној земљи као и све јавне службе. Ту чињеницу и специфичност балетске уметности као професије треба имати у виду када се говори о раду балетских уметника за време рата. Наиме, балетски



Цирих, 1934, новине „101 Spielzeit Stadttheater", уз Ристићеву слику објављују и репертоар у коме наступа

уметници нису били у ситуацији да себи могу да допусте прављење великих пауза у раду. За њих дужи прекид у раду значи и коначан раскид са професијом. Кад се говори о раду балетских играча у време окупације земље, неопходно је имати у виду да је балетска уметност строго одређена и кратког века, без могућности прекидања рада. Припремање за ову професију почиње од најраније младости, од детињства, и значи трајно стручно и животно опредељење. Стога се балетски уметници нису смели осуђивати због њиховог наступања за време окупације. Они практично нису имали избора између играти или не играти, јер би одлука да се не игра значила и завршетак каријере, а балетски ансамбл је у то време био састављен од уметника који су били, и по животном добу, и по уметничким интерпретацијама, у зениту моћи.

Услови у којима се одвијао рад у позоришној сезони 1941/42. били су тешки у сваком погледу. Техничке могућности позорнице на Врачару биле су лоше, а није било ни грејања. Балет Народног позоришта био је у посебно незавидној ситуацији. У пожару велике зграде

уништени су декори, костими, па и она основна средства: патике, трикои, хитони. Пре рата те ствари су се набављале из Италије, а услед ратних прилика није се могло до њих доћи. Чланови Балета ставили су Народном позоришту на располагање те неопходне ствари из своје личне гардеробе. Том својом несебичношћу, омогућили су, заправо, одржавање представа.

Број чланова ансамбла битно се смањио. Око четвртине чланова напустило је позориште одмах после бомбардовања или у току сезоне, а свака лична промена у балетској поставци изискивала је увежбавање са новим члановима и већ постојећим ансамблом.

За новог управника Народног позоришта, на почетку сезоне 1941/42. године, постављен је Јован Поповић, правник који се у младости бавио глумом и режијом. Међутим, сходно ратним временима, брзо је долазило до промена па је већ након два месеца уместо Поповића на место в.д. управника дошао Светомир Настасијевић. До промена на челу Балета Народног позоришта долазило је још чешће. На почетку сезоне 1941/42. Жуковски је био први играч, кореограф и шеф балета у оставци. Заменио га је, новембра 1941, Велизар Гођевац, некадашњи корепетитор у трупи „Руских балета" Сергеја Дјагиљева. Он се на месту шефа Балета задржао врло кратко, до 12. маја 1942, када уговор о ангажовању за примабалерину, кореографа и шефа Балета потписује Нина Кирсанова. Њен ангажман је трајао нешто више од две сезоне, до 1. септембра 1944. године.

Пред отварање прве ратне сезоне (1941/42) балетски ансамбл Народног позоришта бројао је 40 чланова, 24 балерине и 16 играча, од тога 26 запослених. На челу ансамбла налазиле су се Наташа Бошковић, Јања Васиљева, Аница Прелић, Нада Аранђеловић, Анатолиј Жуковски, Милош Ристић и Александар Доброхотов.

Дивертисмани су били главно обележје прве ратне сезоне. Изведено их је чак десет, углавном у кореографији А. Жуковског. Ристић је наступио у сваком од њих, у по неколико нумера по дивертисману. То су биле нумере: „Тешко коло", „Игра у двоје" С. Настасијевића, „Адаџо" Гуноа, „Валцер" и „Пролећна игра" Штрауса, Дригоов „Харлекино и Колумбина" („Адаџо", Варијације Колумбине и Варијације Харлекина). Партнерка му је била најчешће Н. Аранђеловић, а затим и Ј. Васиљева.

У тим дивертисманима игран је стилизовани фолклор, игре на музику српских композитора Настасијевића, Христића, Бошњаковића и других, али и нумере из класичних балета. Обично је био ангажован цео балетски ансамбл, солисти и прваци.

Поред дивертисмана често су играни и балети у једном чину из репертоара пре рата: *Болеро* (15 пута), *Валпургијска ноћ* (13 пута) и *Силфиде* (8 пута). У њима је Ристић наступао као партнер Наташе Бошковић и Јање Васиљеве, и свега једанпут у *Валпургијској ноћи* са Надом Аранђеловић и два пута у *Болеру* са Аницом Прелић.

Сва три балета била су приказана 1. новембра 1941. Занимљиво је да се на овој представи Н. Бошковић јавља у редитељској улози. Наиме, она је редитељски обновила *Силфиде* у којима су главне ликове играли Ј. Васиљева и М. Ристић. Као партнери они су наступили и у *Валпургијској ноћи*, док А. Жуковски и А. Прелић играју *Болеро*. Диригент је био Освалд Бухолац.

На новоотвореној сцени Мањежа, балетски ансамбл Народног позоришта појавио се пред београдском публиком 8. октобра 1941. Приказан је романтични балет *Жизела* Адолфа Шарла Адама, а као допуна ове велике представе изведен је дивертисман.

У улози Жизеле наступила је примабалерина Наташа Бошковић, краљица вила била је примабалерина Јања Васиљева, улогу принца Алберта играо је први играч Милош Ристић, а шумара Илариона први карактерни играч Александар Доброхотов. Дириговао је Драгомир К. Ризнић, који је, иначе, овај балет дириговао и на премијери. Костими су рађени по нацртима Милице Бабић.

Дивертисман је био састављен од балетских нумера на музику наших и страних композитора у кореографији А. Жуковског. У оквиру дивертисмана игран је Гуноов „Адаџо", а премијерно је изведен „Менует" од Бетовена. Под називом „Балада", овом приликом, први пут је изведена инсценација музике „Тужнога валса" од Недбала као једна мистична средњовековна игра. Од домаћих аутора играна су у другом делу дивертисмана, Настасијевићева дела „Српска игра", „Игра у двоје" и игра за цео ансамбл „Тешко коло".

Поред целокупног балетског ансамбла, у дивертисману су наступили, у појединачним тачкама, примабале-

рине, солисткиње и солисти: Ј. Васиљева, Н. Аранђеловић, А. Прелић и први играчи А. Жуковски, М. Ристић, А. Доброхотов. И овим делом концерта дириговао је Д. Ризнић, а костиме је урадила М. Бабић.

Жизела је у овој сезони одиграна укупно пет пута, а Ристић је наступио као партнер Наташе Бошковић у три представе.

Иако се прва ратна сезона одвијала у заиста тешким условима, не само у техничком смислу већ и под притиском ратне психозе и немаштине, ни ова позоришна сезона није остала без балетске премијере. Изузетним напором и залагањем целог балетског ансамбла на челу са А. Жуковским, за пола године рада дате су две премијере.

Праизведба балета *У долини Мораве* на музику Светомира Настасијевића по либрету А. Жуковског, и премијера балета *На балетском часу* Јохана Штрауса сина и Јозефа Ланера, остварене су 3. јануара 1942.

Своју познату симфонијску свиту *У долини Мораве*, коју је компоновао 1926. године, Светомир Настасијевић је уступио за балетско извођење, по жељи А. Жуковског, и у главним цртама дао упутства за њено сценско остварење. Балет *У долини Мораве* приказан је у облику симфонијске свите у седам делова који су били повезани својом унутарњом музичко-психолошком садржином. Ово специфично дело остварио је на сцени целокупни балетски ансамбл Народног позоришта, на челу са првацима Јањом Васиљевом (Девојка) и Милошем Ристићем (Момак), а алтернације су били Аница Прелић и Анатолиј Жуковски.

Редитељско-кореографска тенденција Жуковског у овом балету била је да у седам слика прикаже „два млада и полетна живота која су никла на српској груди и која су прожета бескрајном љубављу према њој. Њихове су душе чисте и отворене за све добро."

Балет *На балетском часу* у једном чину састављен је од мањих дела Јохана Штрауса сина и Јозефа Ланера, односно није специјално писан балет од тих аутора. Тако да се под овим називом и са оваквом музиком балет *На балетском часу* давао само у београдском Народном позоришту. Даровиту ученицу Флору тумачила је Нада Аранђеловић (алтернација Ира Васиљева), првог играча Нарциса Милош Ристић, маестра Феутелија Анатолиј Жуковски (алтернација Радивоје Крстић), његову нећаку Аделу тумачила је Јелена Корбе (алтернација Ира Кушнарова), Аделиног партнера Александар Доброхотов, асистента школе Радивоје Крстић, импресарија Меценатија Владимир Лебедев, корепетитора Клавикордиуса Олег Гребеншчиков, почетницу Клару Рут Нидербахер, Кларину мајку Евгенија Верешчагина, собарицу Радмила Стефановић.

Кореографију и режију оба балета урадио је Анатолиј Жуковски. Декор је дело Миомира Денића, костими Милице Бабић, а дириговао је др Ханс Хернер.

И публика и критика примиле су веома лепо ове балете, мада се балет *На балетском часу* на репертоару задржао нешто дуже и чешће је био извођен. Краћи живот овог балета на сцени Народног позоришта пре се може објаснити разлозима вануметничке природе него незаинтересованошћу публике. Наиме, балет *У долини Мораве* на репертоару се одржао две сезоне и имао је четрнаест реприза, а после Другог светског рата није приказиван. Јединствен балет *На балетском часу* приказиван је три сезоне и укупно је изведен 21 пут.

Критика је посебну пажњу посветила балету *У долини Мораве*. Опширан приказ овог балета после премијере дао је у „Обнови" Момчило Милошевић и, између осталог, оценио дело као „полазну тачку у тражењу самосталног музичког стила". Посебно је нагласио да су „седам ставова композиције, са својим сликарским евокацијама и балетским реализацијама као нека мала синтеза наше историје, сељачког и витешког српског народа кроз столећа, испуњена мукотрпним радом и херојским подвизима за чување ове долине…" Похвално се изразио о кореографији Жуковског напомињући да је пред њим био тежак задатак „јер разноликост музичких елемената је тражила и разноврсна кореографска решења". Он закључује да је овим балетом „ударен темељ српском балету стилизовањем народних игара и искоришћавањем елемената пластичног и мимичког балета".

„Извођачи су уложили велике напоре и разумевање за ову врсту балета, нарочито гђа Јања Васиљева и г. Милош Ристић. Као солисти много су дали од себе и допринели су успеху у реализовању овог значајног подухвата у развоју српског балета."



Чланови Балета народног позоришта у Београду са Маргаритом Фроман. У врху Николај Машеров, до њега десно Милош Ристић

Избор балета био је у духу актуелне културне политике. Српска власт је тежила да промовише националну културу и ојача националну свест. Истовремено са јачањем националног настојало се приближити идејама нове Европе кроз германизацију културног живота.

Под ознаком премијере 2. маја 1942. изведен је концерт из два дела под називом „Велико балетско поподне". Режију и кореографију, урадио је А. Жуковски, изузев за нумеру „Пинокио". Костими су били дело М. Бабић, а премијерно је пред београдском публиком дириговао Јулиј Ковалски, диригент Радио Београда.

На програму првог дела концерта нашла су се дела страних композитора, соло игре:

1. Вебер – „Оберон" (Увертира)
2. Лорцинг – „Холандска игра"
3. Дебиси – „Игра лутака"
4. Дворжак – „Хумореска"
5. Сук – „Песма патње"
6. Албениц – „Шпанска песма"
7. Бајер – „Лов за срећом"
8. „Пинокио", соло Милош Ристић у сопственој кореографији;

У другом делу концерта приказане су стилизације наших народних игара на музику домаћих композитора. У овом делу приказана је и игра грчких брђана „Калиматијас" коју је по оригиналним грчким народним мотивима обрадио Гребеншчиков:

1. Гребеншчиков – „Калиматијас"
2. Бошњаковић – „Девојачко коло"
3. Настасијевић – „Стара српска игра"
4. Гребеншчиков – „Момачко коло"
5. Настасијевић – „Игра у двоје"
6. Христић – „Игра"
7. „Тешко коло"

Ристић је на овој премијери, у првом делу програма одиграо само соло нумеру „Пинокио" у сопственој кореографији. Било је то прво извођење ове нумере коју је Ристић касније често играо. У другом делу концерта Ристић је наступио у две нумере у Настасијевићевој „Игри у двоје", са Јањом Васиљевом, и у нумери „Тешко

коло". Поред познатих солиста наступили су и млађи чланови Балета као солисти и у групним извођењима, док на овој премијери нису учествовале ни Наташа Бошковић, ни Нада Аранђеловић.

Сан о ружи (*Spectre de la rose*), балетска поема у једној слици од Жан-Луја Водоајеа, на музику К. М. Вебера, једна је од најчешће играних балетских нумера током окупације. Милош Ристић (Ружин дух) и Наташа Бошковић (Девојка) извели су овај балет, по Фокиновој кореографији, у згради на Врачару 25. марта 1942.

Ксенија Шукуљевић-Марковић у књизи *Наташа Бошковић, примабалерина, кореограф и педагог* наводи да је ово било премијерно извођење иако и сама констатује да на плакату не стоји ознака премијера. Дневна штампа такође најављује да се овај балет изводи први пут. Међутим, ово је био први пут да је балет стављен на репертоар Народног позоришта, али не и његово прво извођење на овој сцени. Из програма се може видети да су Наташа Бошковић и Милош Ристић *Сан о ружи* извели на сцени Мањежа, на концерту Милоша Ристића, уз суделовање Наташе Бошковић, 12. маја 1938. године.

У овој сезони *Сан о ружи* Ристић и Бошковићева извели су и у оквиру Оперско-балетског матинеа, у корист оболелог Александра Руча, члана Опере, 17. маја 1942. године. Ристић је у улози Ружиног духа био незаменљив, једноставно није било на нашој сцени балетског играча који је могао да изведе ту бравурозну Фокинову кореографију. Као Ристићеве партнерке, улогу Девојке, после Наташе Бошковић, играју Нада Аранђеловић и Вера Костић.

Одмах по завршетку сезоне 1941/42, чланови Народног позоришта, на челу са Нином Кирсановом, Аницом Прелић, Вером Костић и Милошем Ристићем, приредили су велику балетску представу на Летњој позорници на Калемегдану 20. јула 1942. То је био први пут да је једна балетска представа код нас изведена у природи, под отвореним небом, па је овај концерт изазвао велику пажњу. „На програму су били: у Ристићевој кореографији Штраусов балет *Лепи Дунав*, по Мјасину и Веберов *Сан о ружи*, по Фокину, *Улична играчица* Албениз-Гранадос: *Шпанска игра* у кореографији М. Ристића по Мјасину."

Пред крај позоришне сезоне 1941/42. године долази до осипања Балета. Из балетског ансамбла одлазе Анатолиј Жуковски и Јања Васиљева. Ира Васиљева и Јелена Корбе наступале су још у неким представама до краја 1942, а онда и оне одлазе. То је веома ослабило балетски ансамбл јер је мало зрелих играча остало. Младе снаге нису могле да изнесу већ постојећи репертоар и да реализују нове балетске представе озбиљних и обимних захтева. То је довело до осиромашења репертоара у предстојећој сезони 1942/43. Између осталог, нису реализовани ни балети на којима је рад био започет средином маја 1942. Наиме, у оквиру једне премијере требало је да буду изведена три потпуно нова и до тада престоничкој публици неприказана балета: *Аполон и Дафне* немачког композитора и диригента Леа Шписа, *Ромео и Јулија* симфонијска поема Петра И. Чајковског обрађена као балет или, тачније, као кореодрама, и *Балетска свита* Макса Регера, балет у четири слике с уводом и финалом. Кореографију и режију сва три балета радио је А. Жуковски.

У балету *Аполон и Дафне* улога Дафне била је намењена Наташи Бошковић, а Аполона Анатолију Жуковском. Лик Јулије у балету *Ромео и Јулија* требало је да игра Јања Васиљева, а Милош Ристић Ромеа. У *Балетској свити* улогу Коломбине припремала је Наташа Бошковић, Пјерету Нада Аранђеловић, Арлекина Милош Ристић.

Када је маја 1942. поново постављена за шефа Балета, кореографа и примабалерину Народног позоришта Кирсанова је затекла раније одређени репертоар у коме су доминирали балетски дивертисмани, балетска поподнева, матинеи појединих балетских школа, балетске вечери, једночини балети, опере и драме у којима је учествовао и балет, претежно у кореографијама Анатолија Жуковског. На репертоару су била четири балета који су приказивани пре рата: *Болеро*, *Силфиде*, *Валпургијска ноћ* и *Жизела* и нови: *У долини Мораве* С. Настасијевића и *На балетском часу* Јозефа Ланера и Јохана Штрауса. Дивертисмани су били састављени од различитих нумера и подељени у три врсте: националне игре на бази фолклора, класичне игре, и комбиновани, а приказивани су заједно са краћим балетима или операма. Балетски ансамбл са солистима наступао је у операма и драмама у којима је било балетских игара. Диригова-

ли су наши диригенти, али и немачки – као гости – све до одступања немачке војске из Београда. Кирсанова није ништа мењала у репертоару до краја ове сезоне. Уосталом, имала је и веома мало времена јер се сезона завршила 15. јула у згради на Врачару, а у згради код Споменика 1. јула.

Међутим, пред Нином Кирсановом и целим балетским ансамблом стајала је нова сезона која је обећавала један потпунији, интензивнији и богатији рад. Отварањем обновљене позоришне зграде код Споменика 20. јуна 1942. тај рад је, већ самим тим, био олакшан, како за спремање дела тако и за њихово извођење на сцени.

На самом почетку нове сезоне, која је отворена 1. септембра у обе зграде, директор Опере Светомир Настасијевић говорио је о оперском и балетском репертоару за предстојећу сезону 1942/43. „У Балету је, поред реприза дела из прошле сезоне предвиђен следећи репертоар: На првом месту долази Делибова, код нас врло популарна 'Копелија'. Затим ново домаће балетско дело 'Краљевић и Мирјана' према народној приповеци, од композитора Петра Стојановића. Три балета за једно вече: 'Аполон и Дафнија' од Леа Шписа, 'Балетска свита' од Регера и 'Карневал' од Шумана. Инсценација Шубертове 'Розамунде'. Намењена деци 'Вила лутака' од Бајера и 'Чаробна фрула' од Дригоа. Од домаћих композитора извешће се 'На селу' од Ст. Христића и 'Сабор' од Настасијевића". Међутим, ниједан од наведених балета није постављен на сцену током ове сезоне.

Као руководилац и шеф Балета, Кирсанова је морала да прихвати много мањи обим рада и скромнији репертоар од планираног. Успоставила је репертоар у коме су и даље доминирали дивертисмани и балети у једном чину.

На репертоару су се налазили, београдској публици већ добро познати, балети *Валпургијска ноћ* извођен током сезоне 8 пута, *Болеро* (15 пута извођен,), *На балетском часу* (8 пута), *Силфиде* (6 пута), *Жизела* (9 пута) и *Позив на игру* Вебера (изведен свега једанпут). Домаћи балет *У долини Мораве* изведен је само два пута на почетку сезоне. Ово је била прва сезона у којој није било нових великих балета. Краћи балети играни су по два заједно, или у комбинацији са дивертисманом или опером.

У почетку дивертисмане је Кирсанова радила са А. Жуковским, а самостално или са другим ауторима поставља их од новембра 1942. године. Од укупно седамнаест одржаних дивертисмана самостално је урадила девет. Дивертисман из народних игара даван је седам пута, а дивертисман из разних игара десет пута. У народном дивертисману извођене су тачке од Христића, Настасијевића, Бошњаковића, Гребеншчикова, док су у мешовитом дивертисману извођене тачке Штрауса, Албеница, Лорцинга, Росинија, Бетовена, Марквина, Дригоа, Јелапе, Ханшман-Кригера, Грига, Бизеа, Рожицког, Недбала, Шица, Гребеншчикова и Кастро Падиље.

У овој сезони репертоар је био обогаћиван једино новим балетским нумерама. Биле су то: „Позив на игру" Вебера, „Игра са огледалом" Бетовена, „Тиролска игра" Шица, „Плави Дунав" и „Бечка крв", Ј. Штрауса, „Арлекинада" Дригоа, „Индуска игра" Ружицког, „Полка-Променад" Ханшмана, „Мексиканска игра" Кастро Падиље, „Хабанера" Јалапа. Све ове нумере спремила је Н. Кирсанова, шеф Балета.

Наташа Бошковић дала је две тачке: „Игра са кастањетама" Марквина и „Арагонска хота" Монреала у кореографији Терезине и О. Торес.

Први пут су на репертоар постављене нумере „Маштање девојака" и „Јапанска игра" Гребеншчикова и „Арапска игра" и „Живот цвета" Грига, у извођењу Д. Живановић и Ј. Колесникове.

Од нових улога Ристић је остварио наступ са Н. Бошковић у „Pas classique espagnol" на музику Жила Маснеа, у кореографији Олге Преображенске. Ова нумера изведена је премијерно у оквиру дивертисмана 9. септембра 1942. године.

У оквиру дивертисмана у режији и кореографији А. Жуковског 12. октобра 1942, М. Ристић и Н. Бошковић извели су први пут балет *На лепом плавом Дунаву* Ј. Штрауса у кореографској поставци Н. Кирсанове. Овом приликом оркестром је, као гост, дириговао Немац Херман Шредер. Ова нумера играна је, у оквиру дивертисмана, још четири пута у сезони, увек у комбинацији са балетом *Жизела* Адолфа Адама.

Са Нином Кирсановом Ристић је премијерно извео „Арлекинаду" Дригоа 20. фебруара 1943, такође у ок-

виру дивертисмана и у кореографији Нине Кирсанове. Веома популарна код публике, „Арлекинада" је редовно извођена у оквиру дивертисмана састављених од нумера страних композитора, тако да су је Кирсанова и Ристић играли у овој сезони седам пута.

Одлазак великих балетских соло уметника била је прилика да се много више ангажују млади играчи и Кирсанова их је максимално форсирала да постану солисти. Главне улоге у репертоару преузели су први играчи: Аница Прелић, Нада Аранђеловић, као и Александар Доброхотов који су до тада били у сенци великих балетских звезда. Милош Ристић је преузео улоге А. Жуковског, и може се рећи да је он носио цео репертоар, са партнеркама Н. Бошковић, Н. Кирсановом, Н. Аранђеловић и А. Прелић.

У свим представама *Валпургијске ноћи* и *Силфида* изведеним у сезони 1942/43. Ристић је наступио са Н. Бошковић. Она му је била партнерка и у *Жизели*, изузев у две представе у којима је наступио са Нином Кирсановом. У *„Болеру"*, најизвођенијој балетској представи ове сезоне, А. Прелић је заменила Н. Бошковић у пет представа. Јања Васиљева била је Ристићева партнерка у балету *На балетском часу* у пет представа, а у три представе уместо ње наступила је Н. Аранђеловић, која је и потпуно преузела ову улогу када је Ј. Васиљева напустила позориште.

Са Аницом Прелић Ристић је наступао у овој сезони у балету *У долини Мораве*, и у, веома често извођеној, Настасијевићевој „Игри у двоје". Дивертисмани састављени од нумера домаћих аутора завршавали су се „Тешким колом" које је увек водио Ристић.

Током 1943. године балетски ансамбл Народног позоришта често је наступао и на сцени Коларчевог универзитета. Изведено је низ концерата под јединственим називом „Велико балетско поподне". Програм ових концерата углавном је био састављен од нумера које су се играле у оквиру дивертисмана на сцени Народног позоришта, али је било и тачака које су изведене премијерно.

Прво „Велико балетско поподне" одржано је на Коларчевом универзитету 14. фебруара 1943. године. На програму су биле класичне карактерне и наше игре на музику: Бајера, Лорцинга, Шопена, Грига, Чајковског, Де Фаље, Ружичког, Настасијевића, Бошњаковића, Гребеншчикова, и др. Наступили су Н. Кирсанова, Н. Бошковић, М. Ристић, Д. Живановић-Денић, Љ. Колесникова, Ј. Корбе, В. Костић, Р. Стефановић, К. Обрадовић, Ј. Пуљо, С. Црњански, Р. Крстић, С. Ержен. За клавиром је био И. Туршић.

Ондашња штампа писала је да су карте за овај концерт распродате за само два дана, па је већ 11. фебруара почела продаја карата за репризу овог концерта 18. фебруара. Врло брзо, већ 22. фебруара, одржана је и друга реприза, односно треће „Велико балетско поподне", са измењеним програмом.

Из најаве у „Новом времену" за тај „потпуно нов програм са још лепшим тачкама" сазнајемо које су нумере извођене на трећем концерту „Великог балетског поподнева".

„Тако ће на Дебисијеву музику Милош Ристић, Вера Костић, Т. Обрадовић, С. Црњански и С. Петровић играти балетску поему *После подне једног фауна*, примабалерина Наташа Бошковић и Милош Ристић играће на Веберову музику *Сан о ружи*. Шеф балета Народног позоришта Нина Кирсанова играће 'Коломбину' на музику од Дригоа. Наташа Бошковић играће 'Индуску игру', Милош Ристић 'Дендиа' на музику Росинија, Нина Кирсанова 'Замбра-Кориду' на музику Кирога-Грандоса, Јелена Корбе 'Пиле' на музику Гребеншчикова, Даница Живановић и Љиља Колесникова (…) оригиналну игру са Јаве, Р. Стефановић и С. Ержен 'Холандску игру' на музику Лорцинга. На музику Де Фаље Наташа Бошковић, Милош Ристић, Катарина Обрадовић, И. Драгутиновић, С, Црњански и С. Петровић играће шпанску игру, на музику Шица, Д. Живановић, Љ. Колесникова 'Тиролску игру' итд."

Серија ових концерата настављена је и у марту. Са потпуно новим програмом прваци београдског Балета наступили су на Коларчевом универзитету 14. марта 1943. године.

У најави за овај концерт у „Новом времену" истакнуто је да програм „већ по самој подели тачака и игара у њима пружа ту новост да ћемо оне који су играли чисто класичне тачке сада гледати у некој карактерној игри, а друге које смо знали из фолклорних игара гледаћемо у некој стилизованој класичној игри.

Ово велико балетско пододне интересантно је за љубитеље музике и игре већ и по томе, што ће се овом приликом играти и старе игре које публика ретко може сада да види поред чисто модерних – па чак пластичних тачака. Тиме се добија једна пријатна мешавина стилова и међу гледаоцима наћи ће се доста њих који ће тек овом приликом моћи да оцене колико је за модерну пластику, на пример, неопходно савршено владати старом класичном школом."

Играли су Н. Бошковић, М. Ристић, Д. Живановић, Љ. Колесникова, В. Костић, Р. Стефановић, Ј. Корбе, Р. Нидербахер, С. Ержен, Р. Крстић, С. Лебедев, М. Момчиловић, Р. Милошевић, и др.

На програму је поред разних дивертисман-нумера био и балет у једном чину *На лепом плавом Дунаву* у кореографији Мјасина, који је за позорницу Коларчевог универзитета прерадио први играч београдског Балета Милош Ристић.

И ово балетско пододне имало је велики успех. Карте су биле брзо распродате па је, за све оне љубитеље балета који су због тога били ускраћени за изузетан доживљај, концерт поновљен 23. марта.

Београдска публика је показала велику наклоност према балетским приредбама, што је свакако дало и велики полет балетским уметницима да често наступају. С друге стране, с обзиром на то да током ове сезоне на сцени Народног позоришта није било балетских премијера, осећала се потреба за једним већим балетом који би задовољио и жеље публике, али и омогућио уметницима да се искажу кроз нову креацију.

Све то је свакако допринело да балетски уметници, на челу са Наташом Бошковић и Милошем Ристићем, искористе паузу између две сезоне и припреме Делибову *Копелију*. Избор није био случајан. Сматрали су да ће баш овим познатим балетом обрадовати публику презентујући јој нешто што дуго није видела на нашој сцени, а што ће неоспорно бити балетска посластица.

После паузе од осам година Делибова *Копелија* је у целини премијерно изведена 14. августа 1943. на сцени Коларчевог универзитета. „Обновљена 'Копелија' спремљена је са пуно труда и љубави по обрасцима старих мајстора. Класични део за овај балет дала је Наташа Бошковић, док је карактерни део дао Милош Ристић, првак балета."

У извођењу *Копелије* учествовале су све наше познате балетске снаге: Аница Прелић, Вера Костић, Даница Живановић, Тилка Језершек, Тамара Максимова, Радивоје Крстић, Никола Тарновски и велики оркестар Радио Београда под управом Златка Тополског.

Показало се да је ово био прави потез. Премијера *Копелије* је имала велики успех. Реприза је изведена 17. августа.

„Што се тиче самих извођача, могли би да кажемо да су ови, с обзиром на краткоћу времена које су посветили опреми 'Копелије', потпуно задовољили. Наша позната примабалерина Наташа Бошковић доказала је још једном да претставља балетску снагу којом се може поносити. Исто тако и наш балетски првак Милош Ристић доказао је своје квалитете и сигурност у свим покретима."

Због великог одушевљења и интересовања публике *Копелија* је изведена и трећи пут 22. августа. „Судећи по спонтаним и срдачним аплаузима којима је публика поздрављала уметнике како на отвореној сцени тако и после претставе, овај балет је доживео редак успех. Велики успех на првим двема претставама, као и велики број љубитеља уметности који нису могли доћи до карата за прве две претставе, приморавају приређиваче да изиђу и по трећи пут пред нашу публику. (…)

У најлепше моменте, које смо видели ових балетских вечери, спада 'Чардаш', који играју Милош Ристић и Аница Прелић са ансамблом, као и соло-игре Наташе Бошковић. Затим скоро цео други чин, који се одиграва у зачараној кући чаробњака Копелиуса међу његовим луткама, где се одиграва низ комичних и духовитих сцена. Трећи чин, који је у ствари састављен од дивертисмана а претставља визије полуделог старца Копелијуса, оставља на гледаоце велики утисак необично успелим играма, које су са пуно труда и знања, као и уметничког смисла, обрадили прваци нашег балета, и то класични део Наташа Бошковић, а карактерни део Милош Ристић. Оваквим постављањем овог балета, који се игра сада свуда у свету са великим успехом, Наташа Бошковић и Милош Ристић забележили су један кореографски успех, који је наша публика заслужено наградила својим бројним присуством и искреним одобравањем."

Занимљиво је уочити да је дневна штампа најављујући премијеру *Копелије* у Коларчевом универзитету истицала да се овај балет поново изводи пред београдском публиком после осам година паузе. Нигде није ни поменуто да је *Копелија* изведена свега две године раније (26. јула 1941) али без дивертисмана, такође на Коларчевом универзитету. У главним улогама наступили су Н. Бошковић и А. Жуковски. Можда је то нецеловито извођење балета допринело да се оно „не рачуна". Чињеница је да то извођење није било поновљено и да у штампи није било реакција после концерта, што је, може се претпоставити, такође допринело да се на њега тако брзо заборавило. На другој страни, савремени театролози пређуткују ово извођење *Копелије* Милоша Ристића и Наташе Бошковић. У књизи Ксеније Шукуљевић-Марковић посвећеној Наташи Бошковић ово, по свему судећи маестрално, Милошево и Наташино извођење *Копелије* није уопште забележено.

Судећи по интересовању публике, новинари и критичари су наговештавали да ће *Копелија* дуже времена бити приказивана у Београду. Истовремено, истицала се неопходност и нада да ће овај балет бити пренет на сцену Народног позоришта, пре свега због тога што сала Коларчевог универзитета није била погодна за балетске представе. „Уређење дворане је такво да публика у партеру не може да прати све покрете играча који су несумњиво у балетским приредбама важни, нарочито на покрете ногу. Услед тога дешавало се то да је половина броја посетилаца била приморана да напусти своја седишта и да са стране, стојећи посматра извођење. Исто тако недовољност светлосних ефеката, чинили су то да су неке сцене биле прилично бледе без довољно убедљивости. Ово се нарочито односи на сцене у којима је главну реч имао стари чаробњак Копелијус. Потребно је стога да управа Народног позоришта усвоји 'Копелију' за своју сцену, и то у самом почетку овогодишње позоришне сезоне."

Нажалост, управа Народног позоришта и самог Балета није показала ни заинтересованост ни вољу да се овај балет нађе на репертоару Народног позоришта у наредној сезони. Зашто? – остаје нејасно, па и чудно, с обзиром на то да је и Кирсанова на почетку овог свог ангажмана изразила намеру да обнови *Копелију* на сце-



ни Народног позоришта

Ипак, репертоар Балета Народног позоришта у новој сезони (1943/44) био је знатно обогаћен. После годину дана рада под сталним надзором Нине Кирсанове, подмлађени балетски ансамбл стекао је зрелост и снагу за нова балетска остварења, што је оставило простора за Н. Бошковић и М. Ристића да се прихвате и редитељских, односно кореографских послова. Дивертисмани су задржани, али су знатно ређе извођени.

За премијерна извођења на сцени Народног позоришта на почетку сезоне били су најављени балети: *Карневал* Р. Шумана и *Чаробни дуђан* Ђ. Росинија заједно са обновљеним балетом *Балерина и бандити* на музику В. А. Моцарта у оквиру једне вечери. Као друга премијера најављени су балети *Балетска свита* Макса Регера, Шпицов балет *Аполон и Дафне* и *Баханал* из Вагнерове опере *Танхојзер*. Домаћи балет требало је да репрезентује дело Петра Стојановића *Краљевић и Мирјана*.

За разлику од Опере која у овој сезони није остварила ни једну премијеру, а планирала их је чак пет, и дра-

ме која је најавила 13 премијера, а остварила свега пет, Балет је у овој сезони био најуспешнији у остваривању најављених планова на почетку сезоне. Од планираних шест, премијерно је реализовано три балета. Нису изведени балети *Аполон и Дафне* и *Краљевић и Мирјана*, али су уместо њих премијерно изведена друга два балета: *Фантастична симфонија* на музику Хектора Берлиоза и *Поподне једног фауна* на музику Клода Дебисија. Тако да је заједно са балетом *Балерина и бандити,* који је изведен као премијера у новом кореографском руху Нине Кирсанове, укупно било шест балетских премијера на сцени Народног позоришта.

Од балета који су се и раније изводили, на репертоару су били: *Сан о ружи* (пет пута), *Валпургијска ноћ* (седам пута), *Болеро* (девет пута), *На балетском часу* (четири пута). *Силфиде* је била стара представа, али у новом руху. У обнови Н. Бошковић и њеној кореографији по Фокину балет *Силфиде* изведен је 25. новембра 1943. године. Наступили су Н. Бошковић, Н. Кирсанова, В. Костић и М. Ристић. Ансамблом је дириговао, као гост, Немац Рихард Милер Лампертс. То је било и једино извођење овог балета у сезони 1943/44. године. *И Жизела* је изведена свега једанпут у овој сезони, 8. новембра 1943. Међутим, ово извођење било је посебно вредно пажње јер је Кирсанова први пут наступила у улози Краљице вила, уз Наташу Бошковић као Жизелу и Милоша Ристића као Алберта. И овога пута дириговао је Рихард Милер Лампертс. *Жизела* је изведена у комбинацији са дивертисманом, како се обично и изводила током рата. Наступ Кирсанове и Ристића био је запажен и у овом, другом делу балетског концерта. Заједно су одиграли „Арлекинаду" Дригоа, у којој су били стални пар и без које није могао да прође готово ни један дивертисман. Одиграли су и *На лепом плавом Дунаву* Ј. Штрауса у кореографији Кирсанове. Овом приликом Ристић је наступио са Наташом Бошковић у „Хоти", једној од ретко извођених нумера. У „Игри у двоје" стално је наступао са Аницом Прелић, а и „Тешко коло" није се могло одиграти без Ристића. Иначе, балетски дивертисмани су и у овој сезони били најчешће извођени (13 пута).

Ово је била позоришна сезона у којој је Народно позориште имало планове и акције за побољшање, пре свега, професионалног нивоа својих представа и рада куће у целини. Честе су биле аудиције за пријем нових чланова. Тако и балетски ансамбл добија нове младе снаге. Затим започиње са радом и Експериментална сцена, најпре на Коларчевом универзитету, а затим, због неспоразума са управом ове куће, наставља рад на позорници Народног позоришта. У току ове сезоне долази и до промене у руководству, на чело Опере долази Стеван Христић.

У првом делу сезоне, до 1. јануара 1944. свим представама опере и балета диригују, као гости, Немци Освалд Бухолц и Рихард Милер Лампертс. Затим диригентске палице преузимају домаћи диригенти Стеван Христић, Даворин Жупанић и Војислав Илић – Пироћанац.

Последња позоришна сезона под окупацијом, поред свих амбиција управе, почела је, са закашњењем, 11. октобра 1943. године. Међутим, за балетски ансамбл Народног позоришта може се рећи, с обзиром на њихову континуирану активност, да су спојили претходну и долазећу позоришну сезону. Наиме, после успешног приказивања *Копелије* они су наставили са приказивањем балетских концерата под називом „Велико балетско поподне", на Коларчевом универзитету све до почетка сезоне у Народном позоришту.

Први у низу јесењих концерата „Великог балетског поподнева" одржан је 28. септембра 1943. године у режији првакиње београдског Балета Н. Кирсанове. Програм је као и раније био састављен од дела страних и домаћих аутора: Штрауса, Бетовена, Шопена, Маснеа, Росинија, Кастро Падиље, Де Фаље, Ст. Христића, Настасијевића, Бошњаковића, Ружицког, Шица, Марквина, Лорцинга, Монреала, Гребеншчикова. Као солисти наступили су Н. Бошковић, Н. Кирсанова, А. Доброхотов, О. Језершек, Т. Максимова, В. Костић, Р. Стефановић, Р. Крстић, Н. Тарновски, С. Ержен, В. Лебедев…

Заједно са Вером Костић, Ристић је наступио у Шопеновом делу „Смрт и девојка", Наташа Бошковић била му је партнерка у „Хоти", а Аница Прелић у Настасијевићевој „Игри у двоје". „Игру ватре" изводи са Нином Кирсановом, Катарином Обрадовић, Иванком Драгутиновић, Стефанијом Црњански и Јасмином Пуљом. Живописна кола на музику Гребеншчикова, Бошњаковића, Настасијевића и Христића била су увек велика

атракција за публику, па су и овог поподнева приказана у интерпретацији Милоша Ристића, Анице Прелић, Тамаре Максимове, Отилије Језершек, Радивоја Крстића и многих других чланова београдског Балета. У својим наступима „Милош Ристић био је силан, сигуран, вешт и неуморан".

У режији Нине Кирсанове приређено је и „Велико балетско поподне" одржано 12. октобра 1943. на сцени Коларчевог универзитета.

На програму су била дела Бетовена, Шопена, Штрауса, Маснеа, Лорцинга, Кастро Падиље, Марквина, Де Фаље, Ружицког, Шица, Монреала, Христића, Настасијевића, Бошњаковића, Гребеншчикова.

У програму из два дела, нешто измењеном у односу на претходни, наступили су сви чланови Балета Народног позоришта на челу са Нином Кирсановом, Наташом Бошковић и Милошем Ристићем. Оркестром је дириговао Рихард Милер Лампертс.

И овога пута Ристић је са Вером Костић наступио у Шопеновој нумери „Смрт и девојка", у Дригоовој „Арлекинади" игра са Надом Аранђеловић, а у Настасијевићевој „Игри у двоје" партнерка му је Аница Прелић. Са Наташом Бошковић игра „Pas classique – espagnole" Маснеа и „Хоту" Монреала, а наступа и у „Dansa del Fuecco" Де Фаље и у Христићевом „Тешком колу".

Као прву премијеру у овој сезони истраживачи наводе извођење Дебисијевог балета *Поподне једног фауна,* 20. новембра 1943. године, у комбинацији са балетом *Сан о ружи* у Ристићевој кореографији по Фокину, дивертисманом и *Валпургијском ноћи*. Кореографију балета *Поподне једног фауна* К. Дебисија по Б. Нижинској поставио је Милош Ристић.

На плакату нема ознаке премијере, па претпостављам да су истраживачи то сматрали грешком или пропустом када су извођење Дебисијевог балета навели као премијерно. Чињеница је да је овим извођењем балет *Поподне једног фауна* први пут постављен на репертоар Народног позоришта, али ово није било и први пут да је изведен на сцени Народног позоришта. Милош Ристић и Тамара Фарчић извели су овај балет 2. априла 1939. управо у Народном позоришту, на солистичком концерту Тамаре Фарчић. Могуће је да је то био разлог што на плакату није стојала ознака за премијерно извођење. Треба рећи и да су овај балет Вера Костић и Милош Ристић пред београдском публиком изводили, у Ристићевој кореографској поставци по Б. Нижинској, на његовом солистичком концерту на Коларчевом универзитету 5. новембра 1942, и на концерту „Велико балетско поподне" 22. фебруара 1943. године.

Током ове сезоне балет *Поподне једног фауна* изведен је три пута на сцени Народног позоришта. Сва три пута улогу Фауна играо је Ристић, а Вера Костић била му је партнерка као прва Нимфа.

Балет *Сан о ружи* изведен овом приликом није нов на сцени Народног позоришта, али је ново то што је овога пута Ристићева кореографија по Фокину. Дух руже био је Ристић, а Нада Аранђеловић Млада девојка. Заједно са Надом Аранђеловић Ристић је на овој представи играо и у *Валпургијској ноћи*, док је у оквиру дивертисмана имао своју популарну соло тачку „Пинокио".

Прво наредно извођење истог овог програма, само без *Валпургијске ноћи* било је на сцени Коларчевог универзитета 11. децембра 1943. под већ уобичајеним називом „Велико балетско поподне."

За непуних месец дана од ове, назовимо је ипак, прве премијере у Народном позоришту у овој сезони, у оквиру једне вечери, 15. децембра 1943. године, премијерно су изведена три кратка балета: *Баханал* у једној слици, на музику Рихарда Вагнера из опере *Танхојзер* („Венус берг"), *Балерина и бандити* балет у једном чину, на музику В. А. Моцарта, либрето М. Петипа, и *Карневал* балет у једној слици, на музику Роберта Шумана.

Баханал је изведен у кореографији М. Ристића, који је и тумачио лик Сатира, док је Н. Аранђеловић била Нимфа.

Балет *Балерина и бандити* био је познат београдској публици од раније у кореографији и режији Б. Романова. Овога пута изведен у редитељској обради Нине Кирсанове, по кореографији и режији Романова, обновљен и освежен, имао је карактер премијере. У новој подели играли су: Нада Аранђеловић (Шарлота Чели), Александар Доброхотов (Маркиз де Босежур), Милош Ристић (Салваторе Алфонсо) и Аница Прелић (Мерцедес). С обзиром на то да је овај балет био најигранији у том периоду (изведен је 16 пута) показало се да је Кирсанова учинила добар потез што га је обновила.



„Балет 'Балерина и бандити' заснива се на правом Моцартовском стилу, пун грациозности духа, лакоће и префињене лепоте, а који је верна слика на дворовима у 18. веку. Да би се ова слика употпунила, гђа М. Бабић-Јовановић дала је веома интересантне костиме у колору."

Мада се у то време *Карневал* с успехом играо на свим великим светским позорницама, ово је било његово прво постављање за нашу публику. Режију и кореографију, по Фокину, урадила је Н. Бошковић, док су главне улоге у овом балету у једној слици припале Нади Аранђеловић (Коломбина), Милошу Ристићу (Арлекино) и Александру Доброхотову (Пјеро). *Карневал*, је заправо музичка свита, која својим живописним ставовима црта и карактерише ликове и догађаје на једном карневалу. „Цела инсценација за овај балет је у колонама стубова који су украшени шлајерима и брокатом, са мозаичним патосом, тако да и са њом долази до пуног изражаја сва раскош прве половине 18. века, века барока и романтике."

Сва три балета изведена су у декору Миомира Денића и костимима Милице Бабић, а диригент је био Рихард Милер Лампертс. Као целина три балета представа је до краја сезоне играна десет пута. Једино је балет *Балерина и бандити* једном изведен одвојено, у комбинацији са дивертисманом, на сцени у Брегалничкој улици.

Последња премијера на сцени Народног позоришта током окупације била је 8. априла 1944. година. Премијерно су изведени балети *Фантастична симфонија* Хектора Берлиоза и *Чаробни дућан* Ђ. Росинија – О. Респигија. Оба балета представљала су новост за нашу позоришну публику јер на нашој сцени до тада нису били у целости извођени. Извесни мањи одломци играни су у облику соло-тачака или дуета. Оба балета, према Мјасиновим кореографским скицама, поставио је и режирао први играч Милош Ристић. Први балет протумачен је класичном и модерном игром, док је други био строго класичан.

Главну улогу, Младог песника, у *Фантастичној симфонији* играо је Милош Ристић, а партнерка му је била Нада Аранђеловић. Алтернација су били шеф београдског балета Нина Кирсанова и први карактерни играч Александар Доброхотов. Иначе, Ристић је *Фантастичну симфонију* имао прилике да изводи под Мјасиновом управом, па је поред Мјасина играо једну од главних улога у овом балету.

И у *Чаробном дућану* Милош Ристић и Нада Аранђеловић били су носиоци главних улога. Ово су биле последње Ристићеве премијерне улоге на сцени Народног позоришта. Представом је дириговао Војислав Илић, декор је био дело Миомира Денића, а костими су урађени по нацртима Милице Бабић.

О начину на који је Миомир Денић приступио сценографском решењу балета *Фантастична симфонија* и *Чаробни дућан* сазнајемо из његове изјаве „Сценографско решење за балет Берлиозове 'Фантастичне симфоније' претставља тежњу за што већим истицањем игре и жељу да се створи што више могућности за њено нормално развијање. Сценограф који поставља балетски комад, уосталом, узима на себе знатно тежи задатак, јер је лишен већег дела захвалних елемената којима се ствара успео сценски изглед. Приморан да не рачуна с пластиком пода позорнице, која је врло значајна за

општи изглед сцене, он исто тако мора да се одрекне и постављања сцене у предњим и задњим плановима – само да би извођачима створио што већи простор. Тиме је, разуме се само по себи, увелико отежано постизавање штимунга и перспективних илузија.

Пошто балетске игре постављају сликару много услова и не допуштају му да буде слободан и узме маха, уобичајено је да се решавање балетске сцене сведе на фрагментарно подвлачење елемената или, у најчешћем случају, да се спроведе делимична или потпуна сценска стилизација.

'Фантастична симфонија' се састоји из пет сасвим различитих слика. Оне се ређају једна за другом на отвореној позорници и без икакве паузе, те је и тиме било условљено њихово сценско решење. Стога су сценски елементи пренети у задњи план позорнице. Потпуна илузија простора може се постићи само сликарском претставом која је прилагођена техничким захтевима позорнице. Решење помоћу тзв. Проспекта (сликарско решење средњег зида позорнице) потпуно одговара захтевима балетске игре, јер пружа мирну позадину и на тај начин истиче до танчина сваки покрет извођача. Ја мислим да овај начин решавања изгледа балетске сцене у свему испуњава задатак постављен сценографу.

Росинијев 'Чаробни дућан' допушта сценографу местом на коме се одиграва и једноставношћу својих техничко-сценских захтева да до ситница изрази свој став и сликарски темперамент. Ја сам ову балетску слику решио топлим тоновима елемената декора и њиховим смелим обликом. Тежило се да се изглед позорнице замисли са фантастичном радњом и збивањем и да се у исто време подвуче и нагласи место где се радња дешава."

Нажалост, није било много времена да ови балети заживе пуним животом на сцени Народног позоришта. Изведена је само још једна представа, 10. априла 1944. године. За свега неколико дана, 16. априла 1944, на православни Ускрс, Београд је доживео ново бомбардовање – овога пута од стране савезника, Америке и Велике Британије. То је довело до великог разарања југословенске престонице и прекида рада Народног позоришта до 30. јуна. Представе су од 30. јуна до 4. септембра 1944. игране искључиво на летњој позорници у Брегалничкој улици бр. 5.

Балети *Фантастична симфонија* и *Чаробни дућан* никада више, ни после Другог светског рата, нису изведени у Београду. У *Чаробном дућану* под ознаком „Деца" са непознатим дечаком наступила је као десетогодишња балерина Милица Зајцев.

„Иако се у сећање десетогодишње девојчице не треба поуздати, нарочито ако се то сећање казује после педесет и две године, ипак неки детаљи са припрема и са прве две представе су ми се дубоко урезали у памћење.

Генерална проба. Милош Ристић је на сцени када игра, а иначе одмах силази и гласно, са тактом и ауторитетом исправља играче, осветљење, детаље на костимима… У првој слици *Фантастичне симфоније* Ристић је као млади песник имао костим сличан одећи Бајрона, са припијеним трикоом и широким рукавима, у руци је држао гушчије перо, којим је 'писао' своју поезију и дивио се Визији своје драге, коју је, мени се тако чинило, веома поетично играла Нада Аранђеловић. Дивила сам се њеној сигурној играчкој техници.

Сећам се да је Ристић неколико пута враћао почетак треће слике – која се дешавала у декору који је подсећао на рајске вртове, а у њима је Даница Живановић, висока, лепа, отмена, у прозрачном хитону играла са плавокосим, исто тако, веома лепим партнером Славком Ерженом. Запамтила сам да су они, на захтев кореографа Ристића, више пута почињали своју игру, а он их је, то не памтим зашто, враћао.

Свој излазак на сцену у *Чаробном дућану* памтим као једно од својих првих већих сценских искустава. Имала сам, разуме се, трему, која је нестајала чим ме обасјају рефлектори. Мој партнер, дечак којем, нажалост, нисам запамтила име, нити се сећам да сам га икада после априла 1944, сретала у своме животу, био је примеран и послушан. Нас двоје нисмо имали много проба на сцени. Улоге нису биле тешке, нисмо играли, само смо морали 'глумити' и лепо се кретати. Костими су били заиста лепи. Мој је био прекрасан: светло плави тафт, са розе апликацијама и црним везом, а најљупкије је изгледала велика машна у струку и мали бели муф… Наш задатак је био да будемо пристојна, а помало радознала деца, да се одушевљавамо луткама у продавници, која у



нашем сну постаје чаробни дућан."

Премијерних извођења балета у једном чину и балетских нумера било је ван сцене Народног позоришта и у овој сезони (1944/45), у оквиру наступа балетског ансамбла на концертима које су припремали на Коларчевом универзитету.

Чланови балета Народног позоришта током окупације увек су се безрезервно одазивали сваком позиву за одржавање хуманитарних концерата, као што су и појединачно веома често учествовали на концертима такве врсте. Прогласу Централне управе за зимску помоћ балетски ансамбл Народног позоришта одазвао се на тај начин што је приредио две заиста изузетно успеле представе на Коларчевом универзитету, једну 21. новембра и другу, репризну, 24. новембра 1943. године. Поред чланова балета Народног позоришта Н. Бошковић, Н. Аранђеловић, Н. Кирсанове, Д. Живановић, М. Ристића, Р. Дрндаревића, наступили су и Олга Грбић Торес, и чланице студија модерног балета Смиље Мандукић. Концерти су били веома посећени па је и приход у корист незбринуте српске сиротиње био добар. Успеху је пре свега допринео изузетно богат и пажљиво одабран програм са 16 балетских тачака међу којима је било и премијерно изведених нумера. Уметнике је пратио Велики радио-оркестар.

Највећу пажњу и публике и критике изазвало је извођење *Нимфе и фауна* на музику Бетовеновог „Прометеја". Штампа је ову нумеру најавила као „премијерно извођење Бетовеновог балета" код нас, међутим, Ристић је, *Нимфу и фауна* први пут играо са Иром Васиљевом, у сопственој кореографији, на концерту 17. фебруара 1940, на Коларчевом универзитету.

На овом концерту смењивале су се нумере и партнерке, али Ристић је био неуморан, понесен игром једнако добар у различитим типовима балетских нумера. У првом делу концерта са Н. Бошковић наступио је и у Веберовом балету *Сан о ружи*. На другом концерту, одржаном 24. новембра, уместо Наташе Бошковић са Ристићем је у овом балету наступила Н. Аранђеловић.

У другом делу концерта Дригоов „Адаџо" игра са Надом Аранђеловић, а Делибов „Адаџо" са Наташом Бошковић. Са Даницом Живановић изводи Росинијеву „Тарантелу", а са Олгом Грбић Торес Бретонову „Хоту". Наступа и у два кола, од Христића и Бошњаковића.

Колико је Ристић доминирао сценом, био бриљантан, говори и приказ концерта објављен у „Новом времену". Аутор је похвалио игру Ристићевих партнерки, пре свега Наде Аранђеловић, у балету *Нимфа и фаун* и Наташе Бошковић у *Сан о ружи*, али Ристић је тај који је својим наступом изазвао неспутано и нескривено одушевљење аутора текста потписаног иницијалима Д. М.

„Нада и Милош имали су прилике да нас узбуде својом моћном уметношћу у Бетовеновој игри *Нимфе и фауна*, која претставља праву малу драму у природи, балетски свестрану, а музички експресивну. Још више смо се дивили сјајној техници Аранђеловићеве у Дригоовом „Адаџу", где се игра и израз пењу до највише бравуре коју може дати балет на прстима. Један блистав пар Нада и Милош, толико је избалансиран, рутиниран и хармоничан да утисак не бледи ни дуго после претставе. (…)

У *Сну о ружи* два магистрална уметника, она [Н. Бошковић, прим. М.П.] и Ристић, такмиче се за траку кла-

сичног савршенства. Не, то није акробатија већ дух романтичне поетичности и пријатне слободе духа у бајци. Тешки окрети играча у ваздуху, филигранско испреплетање, дрхтање на прстима Наташе и једно и друго само су превасходни занос играча без мане. (…)

Засебно поглавље заслужује велики балетмајстор Милош Ристић. Укус његовог аранжмана служи му на част. А његова игра, као што рекосмо, у ствари је незаменљиви дар чијем се замаху и издашности заиста дивимо. Уметник особите класе, неисцрпан креатор и импровизатор, увек и у сваком расположењу подобан да створи апсолутну хармоничност уметничке бравуре са својом партнерком. Нема игре коју он не би извео са магистралном јасноћом, у фином маниру, са младалачким заносом и учитељском педантеријом. Изнад свега је једна паганска разиграност са свима украсима – од оних нагонских до крајње рафинираних.

Да ли ће се код нас наћи још један такав мајстор?"

Ристићева игра, технички савршена, уметнички надахнута, никога није остављала равнодушним. Он је плениo на сцени коју год улогу да је играо. А колико је фасцинирао својом игром сведочи и Милица Јовановић. „За време окупације гледала сам га у *Жизели* неколико пута са Наташом Бошковић, гледала сам и његове концерте са Вером Костић.

У другом чину *Жизеле* он је апсолутно играо оно што је и Нижински некада играо, пре двадесет и више година, код Дјагиљева. Ја сам онда била дете, али су неки утисци тако снажни да ја тачно памтим шта је играо и како је био обучен. Тад сам први пут видела jetés en tournés по кругу у codi другог чина *Жизеле*, doublle tour, ваздушне tour en l'air на колену, велики број пируета, оно што је одликовало и совјетску мушку технику класичног балета, али тек после Другог светског рата.

Имао је јако висок скок и јако лепо, нечујно приземљење. Све је било врхунски тачно изведено и отуда та виртуозност. Та чистота извођења тешких корака у класичној балетској уметности је ретко достижна. Био је и одличан играч шпанске игре, што је реткост код уметника класичног балета."

Бранкица Кнежевић

ЈОШ САМ ТУ

Разговор са балетском уметницом Љубинком Добријевић

Ваш пут кроз свет уметничке игре траје више од шест деценија. Тај креативни поход је, верујем, био проткан многим дилемама и проблемима. Како сте се борили и изборили са њима?

Мислим да је од суштинског значаја чињеница да од самог почетка нисам имала дилему да је оно што сам изабрала једино могуће и да ће припадати искључиво мени и мојим стремљењима. Константан рад и стално учење су добар рецепт и проблеме на које сам наилазила решавала сам искључиво на тај начин, што чиним и данас. Природна предиспозиција за одређени посао или животно опредељење је веома важна, али не и довољна. Од изузетног, можда и пресудног значаја је огроман рад, али и жеља да се досегне савршенство.

Уметнички развој балетског уметника захтева много одрицања. Да ли је, према Вашем мишљењу, структура личности пресудна у формирању уметничког бића, тако комплексног и сензибилног?

Изузетно је сложен процес развоја балетског уметника и условљен је многим чиниоцима, као што су: физички изглед, флексибилност, психичка стабилност, а посебно спремност да се подвргне потпуној дисциплини. Значи, апсолутно живети према захтевима свог позива. Често помислим да наше уметничко опредељење има много заједничког са религијом. Уколико своје биће усмериш у том правцу, очекује те трновит пут, али на крају ипак стигнеш до суштине и онога што очекујеш од плесне уметности. Мени је свакако било теже јер сам класичан балет почела да учим са тринаест година и у кратком периоду сам морала да савладам оно што деца постижу већ са десет година. Нисам сигурна да бих успела на том путу препуном препрека да није било велике подршке мојих педагога. Изузетно су ми помогли да остварим свој сан. Једна девојчица из Ужица једнога дана стала је на сцену. И тако, пуних шездесет година, још сам на сцени. Још сам ту.

Нераскидива нит Вашег приватног, али и уметничког бивствовања, јесте Петар Добријевић, кога помињем са великим поштовањем. Врхунски уметник, играч, кореограф, педагог, Ваш дугогодишњи партнер у животу и на сцени, такође је оставио дубок траг у свету балетске уметности. Да ли Вас је само љубав водила у том уметничком походу?

Изузетно је тешко сажети у неколико реченица какав је био наш живот. То је, заправо, заједнички пут кроз историју балета 20. века, сарадња са најбољим кореографима, врхунским педагозима. Наша заједничка звезда водиља била је глад за знањем које ћемо потом пренети другима. О томе би заиста требало написати књигу. Перо је био прави ерудита.Тако је и прилазио нашем позиву, а заступао је став да није важна прошлост, већ садашњост и будућност. На тај начин смо ишли кроз живот и наша уметничка стремљења. Једноставно, били смо срећни. Наш примарни циљ био је да конструктивним радом оставимо нешто иза себе. Уколико то није било могуће, из одређених разлога, ишли бисмо тамо где бисмо могли да остваримо своје циљеве. Наше место увек је било у балетској сали. Дисали смо исти ваздух са плесачима. Тај тренутак испуњености није могла да замени ниједна позиција, нити директорско место. У потрази за тим осећајем ништа није могло да нас заустави. Селили смо се бар двадесет пута. А на питање да ли нас је само љубав водила на том заједничком путу, одговарам: наравно, најлепше је у животу када се догоди истинска љубав, све друго долази само по себи. Петар и ја смо били тандем у сваком смислу. Сада, када га више нема, настављам путем који смо зацртали.

Гостовали сте као педагог и кореограф у најугледнијим светским балетским компанијама попут париске Опере, миланске Скале, Националног балета у Кијеву, римске Опере. Многе светске балетске звезде развијале су се поред Вас. Који приступ у раду користите како бисте из њих извукли оно најбоље?

Морате поседовати велико знање и бити добар психолог. Комуникација са плесачима је пресудна, а посебно препознавање момента када им је потребна помоћ. Неопходно је да им у правом тренутку покажете пут који треба да следе. Попут путоказа који им говори куда треба да крену. Улога педагога је да мотивише играче и извуче оно најбоље из њих. Због тога не волим да чујем оно што се често потенцира – да неко ствара некога. Та теорија је потпуно погрешна јер не можете створити уметника уколико он не поседује одређене предиспозиције. Никада ми то и није био циљ. Била сам срећна уколико су успели, а следили пут који сам им показала. Предуслов за успех је искључиво рад и тотална преданост позиву. Огромно је задовољство радити са великим уметницима, посебно када та сарадња траје деценијама, као што је случај са чувеном Наталијом Макаровом са којом сам 2013. године у Националном балету Кијева поставила балет *Бајадера*, у њеној кореографској верзији. Ипак, приступ у раду увек је исти; и малом детету које тек почиње своје балетске кораке, али и великим, афирмисаним уметницима, прилазим на исти начин. Уз много респекта, са једне стране према напору првих да науче, а других да стигну до савршенства. Некако, у дубини бића, сви остајемо деца која имају потребу да буду виђена, али и усмерена на прави пут до постизања максимума у својим аспирацијама. Када радим са плесачима, зовем их децом (не љуте се). Ипак, нисам раме за плакање нерадницима, болесним амбицијама које излазе из оквира балетске уметности и нису у складу са кодексима који постоје у нашој узвишеној професији. Ту сам бескомпромисна.

Посматрајући Вас у балетској сали стичем утисак да никада нисте уморни. Шта је извор Ваше виталности и неисцрпне енергије?

Тешко је одговорити на ово питање. Свако носи у себи одређено наслеђе из окружења из кога је поникао. Виталност, позитивна енергија, воља да се нешто постигне, а уз то и несебично преношење својих достигнућа другим људима којима је то потребно, можда је управо у томе тајна способности да добро комуницирам са плесачима. Најзад, у балетској сали сам своја и то ме испуњава срећом.

Балет у Србији свакодневно се суочава са великим искушењима и константно је на испиту издржљивости. Какав је ваш став по овом питању?

Искрено, забринута сам за будућност балета у нашој земљи. Не бих желела да било кога повредим овом констатацијом, али већ годинама пратим развој и стање балетске уметности код нас и долазим до закључка да се тај посебан и по много чему специфичан сегмент уметности константно суочава са перспективом која није у складу са потенцијалима и захтевима 21. века. Упркос многим тешкоћама у којима се налази читаво наше друштво и проблемима који објективно постоје, ипак не налазим оправдање за дату ситуацију. Са друге стране, мислим да Београд, али и Србија, могу заузети



Љубинка и Петар Добријевић, Балет Монте Карло, 1988.

значајније место у културном животу, не само на локалном, већ и на регионалном нивоу. Сматрам да је неопходан подстицај који би у блиској будућности морао дати резултате и отворити даље путеве за развој. Узимајући у обзир нашу богату традицију, потенцијал, природну надареност, уз адекватан приступ школовању и добру програмску политику у театру, можемо достићи завидан ниво. Подсетићу Вас да је београдски Балет у прошлости био прави амбасадор културе на светском нивоу. Наши уметници су били гости угледних фестивала на којима смо се дружили и размењивали искуства. У то време била сам члан трупе Мориса Бежара, која је тада била на врхунцу свог уметничког развоја и достигнућа.

Сувишни су додатни аргументи када се само сетимо наших угледних уметника који су своје место пронашли под окриљем највећих светских балетских трупа. И данас постоје даровити млади уметници који само чекају прави тренутак да покажу свој раскошни таленат. Зато је потребно да објединимо све постојеће структуре и дамо снажан импулс како бисмо се отворили према актуелним тенденцијама и на тај начин покушали да постанемо део светске балетске сцене. Тако бисмо отворили нови пут развоја балетске уметности која значајно обележава културу једног народа.

Поменула сам Ваш ангажман у балетским компанијама широм света. Ипак, мој утисак је да сте посебно срећни и испуњени управо када радите у Београду.

Истина је, не варате се. Искрено верујем да сваки човек у животу направи круг, а то се догодило и мени. Налазим срећу и радост радећи са нашим плесачима. У балетској сали се осећам дивно јер испред себе видим младе људе којима је моје знање потребно. Говорим и у име свих својих колега који су, можда, прерано заборављени. Сећам се ситуације када смо постављали *Паките* и *Франческу да Римини*, овде у Београду и када није баш ишло како сам ја замислила, мој Перо ми је рекао: „Буди стрпљива. Ми смо им потребни." И био је у праву јер, како сам већ раније рекла, они су наша деца.

Посебно се радујем пројекту који ме ускоро очекује у Народном позоришту, а то је балет *Копелија*, који ћу

поставити на нашој сцени. То ће уједно бити и прослава два значајна јубилеја: мојих осамдесет година животног трајања и шездесет дивних балетских година.

Ваш живот је права ризница успомена и обележен је сарадњом са највећим светским балетским стваралаоцима 20. века. Један од најзначајнијих уметника који је оставио неизбрисив траг у развоју балета и поставио нове смернице, свакако је чувени Морис Бежар, чији сте најближи сарадник били дуги низ година. Поделите са нама утиске о сарадњи са овим великаном балета.

Велику улогу у мом, али и Петровом животу и нашим стремљењима, одиграла је неколицина педагога који су значајно утицали на наше уметничко формирање. Пре свега, Асаф Месерер и Виктор Гзовски. И, наравно, велики Морис Бежар. Много се писало о њему, његовом делу и остварењима, али мислим да то није довољно. Револуционар, геније, креатор, кореограф, мислилац, визионар, али, пре свега, Човек. Никада за себе није рекао да је кореограф, већ катализатор свега што га окружује. Судбина му је била наклоњена, те га је и послала на пут којим је ходао пуним срцем, осветљавајући га и другима који су имали срећу и привилегију да га следе. Међу њима смо били и нас двоје, Петар и ја.

Поменула бих и један за мене значајан догађај из 1963. године. Тада смо били на турнеји у Јужној Америци. Душка Сифниос, која је играла главну улогу у чувеном Бежаровом балету *Болеро*, очекивала је своје прво дете, а ја сам се једног јутра пробудила и уз кафу испричала свом Петру сан у коме ме је лично Бежар позвао и рекао да морам да научим *Болеро*. Петар се само насмејао и рекао ми да сигурно постоји још балерина које би Бежар изабрао пре мене. Нешто касније, за време балетског класа, кроз један мали прозор погледао је Бежар и позвао ме је да изађем. Ставио ми је руку на раме и рекао: „Мораш да..." А ја сам додала: „...да научим Болеро." Ја сам учила оригинал од Душке Сифниос, а друге балерине од мене. Ту су биле: Маја Плисецкаја, Карла Фрачи, Лучијана Савињано, Сузан Фарел и, најзад, Јорг Дон у мушкој верзији, али истој кореографији.

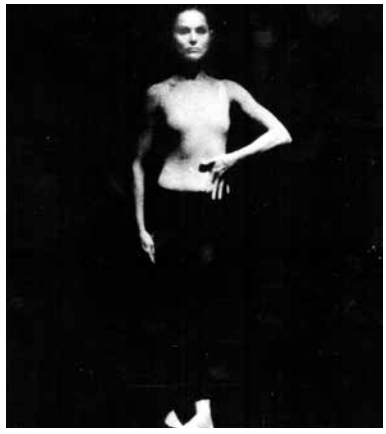
Од нашег првог сусрета, у креацији *Посвећење пролећа*, давне 1959. године, Морис нам је показао прави смисао нашег позива, али изнад свега, открио нам је истину уметничког постојања коју он сам никада није изневерио. Поштовао је и веровао у традицију, али са дозом критичности, посебно према конвенционалности, често виђеној у том домену. Имао је јасну визију будућности и зато је његов опус био апсолутно јасан публици 20. века. Бежар је плесном театру дао другу димензију.

Свих двадесет година проведених у Бежаровом *Балету XX века* биле су веома конструктивне, без претензија за славом и популарношћу. Веровали смо дубоко у оно што смо радили и били апсолутно предани ономе чему смо припадали. Никада се нисмо жртвовали нити били несрећни. То није била само професија плесача, или, касније, педагога, кореографа, било је то звање у правом смислу те речи.

И као што није неопходно да се верници моле у истом храму, тако смо и ми полетели нашим крилима, пронашли неке нове хоризонте, ипак, не удаљавајући се професионално од Мориса. Није необично, али ни случајно, да протекле три деценије следимо пут осветљен његовом бакљом...

Морис и Перо су нас напустили, отишли су на неку нову адресу, у космос и вечност. Тужна и болна страна растанка преброђена је сазнањем да ништа, а посебно дух, не одлази дефинитивно, не напушта нас, већ постаје све ближи и већи, упркос протоку времена.

Београд, март 2015.



ЉУБИНКА ДОБРИЈЕВИЋ

Педагог, балетмајстор и кореограф, Љубинка Добријевић дипломирала је у Балетској школи *Љујо Давичо* у Београду. По завршеном школовању ангажована је у ХНК у Загребу, где остварује низ мањих и већих улога у балетима Маргарите Фроман, Димитрија Парлића, Пие и Пина Млакара, Октавија Чинтолезија и других. Са супругом Петром Добријевићем одлази у Париз где започињу значајну међународну каријеру. Анагажована је у *Theatre D'Art du Ballet*, као солисткиња и прва балерина, што јој омогућава даљи развој у балетима Фокина, Мјасина, Жанин Шара, као и у раду са врсним педагозима као што су Виктор Гзовски, Олга Преображенска, Љубов Јегорова и други.

Велика прекретница у њеном професионалном животу започиње сусретом са Морисом Бежаром у Паризу, као и оснивањем његове трупе *Балет XX века* у Бриселу. Та сарадња трајала је шеснаест година, а у том периоду Љубинка Добријевић одиграла је све значајне улоге у балетима овог генијалног кореографа: *Посвећење пролећа*, *Девета симфонија*, *Краљица Маб*, *Actus Tragicus*, *Жар птица*, *Нижински*, као и чувени *Болеро,* у којем је наступала са четрдесет мушкараца. Преносила је Бежарове балете радећи са најистакнутијим звездама тог времена као што су: Маја Плисецкаја, Наталија Макарова, Карла Фрачи и другим. По завршетку играчке каријере посвећује се педагошком раду, као доцент у школи миланске Скале где формира многе играче, данас значајне личности у свету балетске уметности. Међу њима су: Александра Фери, примабалерина *assoluta*, Паула Канталупо, примабалерина у Балету Монте Карла, Давид Момбана, кореограф, и многи други. За *Teatro Comunale* у Фиренци поставља *Силфиде* Михаила Фокина, потписује кореографију за *Incontro con la Danza* и *Класичну симфонију* Прокофјева. За фестивал „Фјорентински мај" поставља праизведбу балета *Actus Terzo* који доживљава 150 извођења широм Италије, у римској Опери, *Teatro Regio* у Торину и многим европским земљама.

По повратку у Брисел, као асистент и кодиректор у *Балету XX века* Мориса Бежара поставља *Други бранденбуршки концерт*. Са Петром Добријевићем, као својеврсни амбасадор Бежаровог кореографског опуса поставља *Четири последње песме* Рихарда Штрауса у парискоj Опери, а затим и у Будимпешти, Антверпену и Мадриду.

Значајан део њене каријере обележила је и сарадња са Наталијом Макаровом. Радиле су заједно на многим пројектима од којих издвајамо: припрема репертоара за *Juris Theatre* на Бродвеју, рад на реализацији балета *Бајадера* у Рио де Жанеиру, као и рад на новој поставци *Бајадере* у кореографији Макарове у Националној опери у Кијеву 2013. године.

Уз редован педагошки рад поставља балет *Пакита* на Балетској академији као и *Switch on Bach* у Националном театру у Минхену. У римској Опери поставила је III чин балета *Бајадера* 2012. године.

Са Петром Добријевићем била је директор Балета у Сарбрикену у Немачкој, где поставља балете: *Франческа да Римини* Чајковског, *Скитска свита* Прокофјева, *Преображена ноћ* Шенберга, *Шест прелида* Рахмањинова, *Копелија* Делиба, *Игра* Дебисија...

За познату компанију *Ballet de Monte Carlo* припрема балете *Жизела*, *Лабудово језеро*, *Силфиде* и многе друге, а истовремено са Петром Добријевићем у Будимпешти поставља *Шест прелида* и *Преображену ноћ*. Врло значајан ангажман Добријевићи су остварили у Швајцарској где су основали и водили прву Балетску академију у којој је за седам година, захваљујући адекватном програму, формирано преко педесет балетских уметника. Као директор Балета миланске Скале, такође, са супругом поставља балет *Пакита* који су уз балет *Франческа да Римини* поставили и у Народном позоришту у Београду 2006. године. У част свог супруга, Љубинка Добријевић је на истој сцени поставила балет *Дуо* на музику Шенберга, 2010. године.

Ирина Стојковић Кикић

ПОПУЛАРИЗАЦИЈА КЛАСИЧНИХ ДРАМСКИХ ТЕКСТОВА ИЗ ШКОЛСКЕ ЛЕКТИРЕ - ПРЕПОРОД ИЛИ МИЛОСРДНО УБИСТВО -

УВОД

Стицајем повољних околности, Музеј позоришне уметности Србије имао је све неопходне техничке и људске ресурсе, те је 2011. године развио програм радионица назван *Позориште у мојој школи*. Пројекат је намењен ученицима основних и средњих школа, а осмишљен је са намером да подстакне читање и разумевање драмских дела обухваћених обавезном лектиром, упозна учеснике са изражајним средствима и законитостима позоришне уметности, припреми их и охрабри за улазак у позориште у својству публике или будућих професионалаца. Аутор и координатор целокупног програма и водитељ свих радионица је дипломирани драматург Ирина Стојковић Кикић, библиотекар – виши кустос, задужена за просветно-педагошки рад Музеја. Четворогодишњи рад са ученицима и њиховим професорима и стално допуњавање и кориговање садржаја и форме радионица изнедрили су *позоришну преводницу*, нову методу тумачења класичних драмских текстова помоћу изражајних средстава популарне културе, осмишљену посебно за потребе савладавања драмских текстова из обавезног школског градива.

Позоришна преводница као елемент музејске едукације представља вид неформалног учења и понуђена је посетиоцима у облику допунских, ваннаставних активности, с намером да поспешује читање, разумевање драмских текстова, доприноси стицању разнородних функционалних знања, развој критичког мишљења и креативних потенцијала. У теоријском контексту заснива се на постулатима и савременим смерницама музеологије, педагогије и театрологије. У све ове три области, а нарочито у последњој, међутим, постоје теоретичари чије учење и данас (превасходно с аксиолошког становишта) оспорава популарну културу, вредност и значај њених израза. Тако, нпр. у складу с уверењем да је позориште елитна уметност, свако довођење ове високо постављене сфере намењене посвећенима у додир с популарним, с нечим што је свакоме питко и разумљиво, *позоришну преводницу* осветљава као метод који подстиче дилетантизам и обезвређује како дело тако и његово тумачење јер одвлачи пажњу ученика од законски прописаног савлађивања градива класичним начинима учења. Без претензија да се овом приликом упуштамо у филозофију уметности, *позоришна преводница* ће овде бити разматрана као „work in progress", а елементи популарне културе који су у овај процес укључени прихватају се у кључу антропологије као феномен социокултурног контекста. Од примене *позоришне преводнице* највећу корист треба да имају ученици, дакле она је превасходно допринос педагошкој методици, а тек посредно музеологији и театрологији у оквиру којих се очекују даља и дубља елаборација њених могућности.

Овим радом, дакле, разматрају се процедуре и особине *позоришне преводнице*, начин на који ова метода инструментализује популарну културу, предности и мане њене примене у настави и, на крају, спектар ефеката које може да произведе. Посебна пажња посвећена је етичком питању да ли је оваква популаризација класичних драмских текстова из школске лектире препород драмске баштине или милосрдно убиство комада, писца и, у крајњој линији, самог позоришта.

КУЛТУРНЕ ПОТРЕБЕ УЧЕНИКА

Музеј позоришне уметности Србије не може директно да утиче ни на стање у позоришту ни на стање у просвети. Ипак, будући да се по дефиницији основне делатности (прикупљање, обрада, чување и приказивање сведочанстава о позоришном животу) налази на месту њиховог укрштања, обавезан је да допринесе и једном и другом. Помажући позоришту и школи, Музеј брине о очувању театарске баштине, подстиче савремено стваралаштво и улаже у формирање будуће професије и публике (позоришне и музејске) – а то му и јесте посао и сврха.

У време затртих вредности и мерила, кад је стварност физички и духовно опасна, жива комуникација ризична и практично укинута *online* каналима, не постоје ни узор ни ауторитет који би децу упутили како да постану образовани, радознали, вредни и радни људи. Систем надлежан за бригу о деци, васпитање и образовање, дужан је да изнедри и активно понуди младима ваљан путоказ и излаз. Позориште неће решити све проблеме пред којима у истом реду стоје и деца и њихови родитељи и наставници, али извесно је да може да им обезбеди бар привремено уточиште и да олакша пут који им предстоји.

Међутим, криза српског друштва траје предуго и већину из генерације рођене између Дејтона и 5. октобра углавном не занима шта је култура, не тиче их се уздизање у лепом, већ углавном брину о пуком преживљавању вођени девизом „у се, на се и пода се". Српска јавност је била шокирана поражавајућим резултатима истраживања која су последњих година спровођена с циљем да се утврде нпр. културне потребе средњошколаца или ниво функционалног знања које српски ученици поседују и могу да покажу након завршеног циклуса обавезног основног образовања.[1] „Ученици средњих школа у Србији нису чести посетиоци догађаја

[1] Референтни су нпр. истраживање Културни живот и потребе ученика средњих школа у Србији које је спровео београдски Завод за проучавање културног развитка 2011. и резултати последњег тестирања Програма за међународно тестирање ученика (Programme for International Student Assessment) из 2013, на којем су наши ђаци у конкуренцији 57 земаља света заузели тек 41. место.

из области културе, што је у потпуности у складу са подацима о начинима провођења слободног времена. Чак 85.8 % средњошколаца ретко или никада не посећује музеје, а 84.5 % никада или ретко посећује књижевне вечери, док 79.0 % ретко или никада не посећује галерије. Такође, 77.8 % средњошколаца ретко или никада не посећује позоришне представе, а 74.0 % ретко или никада не посећује културно-историјске споменике и археолошка налазишта, док 71.3 % никада или ретко одлази у биоскоп." Као један од најутицајнијих фактора који утичу на ову слику средњошколских културних интересовања не налазе се ни територијална одређења нити условљеност крњом или непостојећом понудом у мање развијеним срединама већ недостатак новца. „Материјални положај (стандард) већине породица који имају ученика/е је веома тежак, па је, узимајући у обзир чињеницу да велику већину ученика издржавају родитељи, стандард ученика средњих школа у Србији једна од веома важних варијабли са великим утицајем на обим и квалитет културног живота средњошколске популације." (Мрђа, С. 2011: 125) Средњошколска популација која се активно бави било којим видом културне продукције (мимо ученика који иду у средње уметничке школе којима је стваралаштво део обавезног програма) према последњем истраживању спроведеном на националном нивоу износи само 5,2 %.

Културна интересовања стичу се у оквиру примарне породице, а развијају до нивоа културних навика инкултурацијом, кроз образовни стистем, а најлакше у оквиру вршњачких група. (Шешић-Драгићевић, М; Стојковић, Б. 2011: 28) У транзиционом српском друштву примарна породица једва да успева да одржи и минимум егзистенцијалне функционалности, тако да родитељи од школе очекују да деци усади, поред осталог, и интересовање за културу. И поред амбициозне просветне стратегије коју Србија има[2], транзиција је наше образовање довела до дијагнозе хроничног штрајка током ког просветари, с правом, сматрају да им није дужност да у школи (држећи само законски минимум наставе) посвећују пажњу ономе што су ученици могли да науче и код куће. Култура, и уметност као њен део, свакако спадају у тај зачарани круг немаштине и безвољности. У таквом миљеу никоме више није јасно шта је уметност, а шта шунд, а ретко ко има идеју куда ту децу треба усмерити.

Културни укус и културне навике деце и омладине последично негују масовни медији који „захваљујући *терору медијске куге* и *оргијом пажње*[3] којом опседају скоро сва чула својих коминтената, постају пресудни фактор ... и својим утицајем, не само да су смањили значај традиционалних институција културе (библиотека, музеја и позоришта) и њихове улоге у формирању културних потреба, него су преузели и њихову нормативну улогу" (Лазић, П. 2012). Школа и музеји се, ако су у конфронтацији с медијима, налазе на истој страни, па се у том смислу и њихова жеља да образују културна интересовања својих корисника донекле може изједначити. Лазић скалира културне потребе према степену развоја од дивљаштва до тачке на којој се данашња омладина налази, а коју назива *гуглаштвом*. Цитирајући даље Бориса Гројса, покушава да објасни порекло и мањкаве опсеге *web-made* знања ових младих људи: „У данашњем окружењу, музеју је неоспорно одузета нормативна улога. У нашем добу, масовни медији су ти који диктирају естетичке норме, пошто су одавно скинули музеј са престола његове кључне друштвене функције"[4]. Међутим, Гројс такође запажа да сама уметност има потребу да се укључи у медије, јер то представља широку јавну комуникацију и политику, то јест, ангажовањем уметности изван музеја омогућава јој не само да се „обраћа", него и да „заводи" неупоредиво ширу публику.

Породица, а за њом ни школа као формални ни институције културе као неформални ресурс васпитања и образовања тренутно у Србији немају потребан капацитет за развој културних навика. Масовни медији (на првом месту интернет) доступнији су и пријемчивији деци и младима од других извора знања, имају довољно

[2] Стратегија развоја образовања у Србији до 2020. године. Службени гласник РС 107/2012. доступна је на http://www.vtsnis.edu.rs/StrategijaObrazovanja.pdf

[3] *Терор медијске куге* и *оргија пажње* термини су које употребљава немачки филозоф Петер Слотердајк да би објаснио прекомерну медијску концентрацију на одређену појаву за којом треба формирати тржишну глад, те се на тај начин врши утицај на потрошача.

[4] Гројс, П. (2003). Das Museum im Zeitalter der Medien. Topologie der Kunst. München (према Лазић, П. 2012)

заводљиву снагу да лако дају замајац код укључивања корисника у размену знања, али је њихов интерес пре у финансијској добити него у квалитету информација које комуницирају. Ученицима тако измиче могућност да благовремено препознају и остваре културне потребе и досегну до самоактуелизације у периоду када постану зрели, самостални људи.

ОБАВЕЗНА ШКОЛСКА ЛЕКТИРА

У оквиру редовног програма српског језика и књижевности ученици основних и средњих школа сусрећу се са тридесетак драмских дела. Циљ обраде ових наставних јединица је савладавање прописаног градива, тј. упознавање ученика са изражајним средствима позоришне уметности, упознавање ученика са карактеристикама драме као књижевног рода, упознавање ученика са конкретним драмским делом и развој склоности и способности ка позоришној уметности.

Традиционални начин обраде методске јединице када је у питању драмско дело подразумева један до два школска часа по наслову. Од ученика се очекује да ће драмско дело (или одломак из текста) прочитати у оквиру самосталне припреме за час. Наставник је дужан да време намењено упознавању ученика с новим градивом расподели на представљање биографских података о аутору и његово позиционирање у оквиру стваралачке епохе којој припада, разматрање ученичког доживљаја драмског садржаја, уочавање драмског сукоба, тумачење драмских ликова, вредновање стилских особености (с акцентом на одлике драмског дијалога и драмске композиције, а у оквиру разредне наставе и на анализи драмског говорења), тумачење жанровских специфичности основних драмских врста. Овако захтевна агенда једва да даје простора за просто набрајање мотива присутних у делу, а камоли за дискусију о њима. Предавач у оваквим условима нема прилику ни да се осврне на инсценацију драмског дела. Ипак, у очекиване компетенције ученика, по завршетку образовног циклуса другог степена, убрајају се: разумевање разлике између драмског текста и његове сценске реализације, основних задатака улоге редитеља, глумца, сценографа, костимографа и осталих чинилаца сценског израза, могућност да наведу особености позоришне представе, телевизијске драме, радио-драме и музичке драме.[5] Као додатну активност с примарним циљем развијања говорно-језичких капацитета ученика, наставни план обично препоручује читање драмског текста наглас и по улогама. Драмске секције, које су биле веома популарне по српским школама до краја осамдесетих година двадесетог века и у чију делатност је спадало и приређивање школских представа, ретко где више постоје, а њихову улогу су преузеле све многобројније школе глуме и говора (које се посебно наплаћују, нису део обавезног курикулума нити га прате).

Професори нису стимулисани да се труде да обавезни програм приближе ученицима. Позоришта су принуђена да мисле на профит и како да задрже постојећу публику, али немају средстава да воде бригу о гајењу нове публике и правилном формирању њеног уметничког укуса. Институција која остаје могући заступник позоришта и драме у образовању младих јесте Музеј позоришне уметности Србије. Музеј нема шта да изгуби ангажујући се на овом проблему, а стиче вишеструку корист: публику, квалитетан програм, промоцију куће, промоцију струке, развија мрежу колегијалних односа са позориштима и школама. Управо у ову нишу сместио се програм радионица *Позориште у мојој школи*.

КЛАСИЧАН ДРАМСКИ ТЕКСТ

Подражавање својствено позоришном језику један је од првих начина на који дете спонтано почиње да учи о односима и свету који га окружују. Позориште подражава живот у свим његовим појавним облицима и аспектима. Као такво, свакако омогућава упознавање публике са бескрајно широким спектром искустава, што је за децу у развоју непресушан извор знања. Парадоксално, за позоришну уметност нема места у курикулуму српских школа (иако су ликовна и музичка уметност заступљене као посебни предмети и обавезне за све образовне профиле у Србији). Већина ученика дожи-

[5] Детаљније видети на http://www.ceo.edu.rs/component/content/article/2-uncategorised/143-standardi-u-obrazovanju

вљава школу као непожељну и наметнуту обавезу, вид присиле који треба избегавати докле год је то изводљиво у оквирима друштвено прихватљивог понашања. Зато већина њих књижевност ни не покушава да учи због знања, него само за оцену.[6] Иако можда не мора да испуни романтичарски идеал и да и само постане стваралачки чин, тумачење драмског дела ту постаје јалово понављање општих места.

Класичан драмски текст се у школама обрађује искључиво као незаобилазна јединица историје књижевности и то у контексту времена кад је настао, са – нарочито за дете или несигурног адолесцента одбојном – патином високе, елитне културе. Када их наставник постави пред драмски текст и каже им да се налазе пред „узорним и савршеним и веома значајним типичним књижевним и уметничким делом уопште" (Јовићевић, А. 1994), ученици – ако можемо да судимо на основу 85% учесника више десетина одржаних радионица у Музеју позоришне уметности Србије – одустају и пре него што покушају да прочитају задато дело. Упитани зашто нису прочитали текст, одговарају: *Досадно је* (без икакве или бар адекватне аргументације), *Нисмо могли да нађемо књигу* (што је обично само хорски изговор који служи уместо упознавања групе и едукатора), *Нисмо имали времена* (јер „имамо право да живимо свој прави живот" за који, парадоксално, испитаници одмах додају да неповратно „пролази на фејсбуку док они морају да уче"), *Ништа се не разуме – ко данас тако говори*, *Није јасно за читање јер се прескачу описи / не види се шта ко ради*, *Лектира је глупа и застарела*, *Од тога нема никакве користи/пара, Ако већ мора, желимо да читамо нешто што има смисла* (без навођења шта би то било).

За ово истраживање су једнако значајана још два сета ученичких одговора. Први нам указују на неповерење које ученици гаје према школском систему као ауторитету. Док су сви испитаници углавном сложни (и врло гласни) када се залажу да спорна драма не треба и не може да се прочита, када се од њих тражи да објасне шта мисле, зашто се од њих ипак захтева да читају задата дела – више од 40% њих ћути, око 30% одговара питањем *Зашто нас то питате?* најмање 10% ученика очигледно кокетира одговором *Не знамо*, док остатак закључује *Зато што нас мрзе наставници и хоће да нас малтретирају*, *Зато што су програме правили неспособни и необавештени старци*. Ово обавезно изазива негодовање присутног предметног наставника, па се као компромисно решење наводи нека стандардизована флоскула попут *Зато што је то добро за нас*, *Зато што треба да учимо школе да не бисмо морали да копамо канале*, *Зато што ту можемо да научимо много тога што је важно за живот, Зато што нам показују праве вредности и како треба да се понашамо у животу*. Други сет одговора су они које ученици најчеће дају када их питамо шта је то што очекују од драмског дела из лектире: *Да нешто научимо, Да научимо неку велику и универзалну истину, Да видимо како треба да се понашамо у правом животу, Да научимо које су праве вредности у животу.* Међутим, већина не уочава или не мари за чињеницу да се ови искази суштински подударају с оним што наставници очекују од њих да прихвате као сврху читања.

Као предуслов за успешну реализацију радионице потребно је да учесници разумеју зашто је задата драма одабрана да буде у лектири, тј. које особине неко драмско дело треба да има да би, као што ће се касније испоставити, једнако испуњавало и очекивања ученика и твораца школског програма. Овде се богато служимо театролошким дефиницијама класичног драмског текста које изводи Иван Меденица.[7] Сваки текст, не само драмски, има структурне амбивалентности (празнине, недетерминисаности), из чега проистиче његова имманентна нестабилност, непрекидно узмицање значења, што даље призива интерпретацију као нужно средство за конституисање фикционалног света текста и његових значења. У случају драмског текста, та интерпретација се своди на праксу сценског попуњавања празнина. Као што смо видели, ово схватање је мутирало у радикалан

[6] Детаљније о овом проблему сликовито пише Љубинка Ненадић (2014) у чланку *Како и зашто учи ђак у Србији* http://ljubinkabobanedic.blogspot.com/2014/08/kako-i-zasto-uci-ak-u-srbiji.html

[7] Меденица је аутор који се током последње деценије у Србији најинтензивније бави семиолошком дефиницијом и анализом класичног драмског текста као и могућностима његове интерпретације, а у својим истраживањима ослања се на теорије и ставове Ролана Барта, Умберта Ека, Патриса Пависа, Бернадра Дорта, Ан Иберсфелд, Жака Дериде и др.

став да је цео текст заправо једна велика празнина која се попуњава искључиво кроз процес интерпретације, што је даље произвело оштру реакцију и покушај да се поставе бар извесна ограничења интерпретацијском захвату." (Меденица, И. 2000: 124) Меденица се позива на Пависа и објашњава да „класични текст (не само драмски) поседује додатне амбивалентности које настају кроз процес удаљавања од изворних околности рецепције, кроз промене временског и културног контекста (Меденица, И. 2000: 124); а потом и на Дорта када образлаже да је класична драма „она која нам, услед своје многоструке архаичности (историјске и језичкопоетичке, прим. аут.) постаје готово неразумљива" до те мере да „данас немају никакав смисао. Из овог закључка, Дорт изводи захтев за сценом, као јединим средством да се, кроз реконструисање и реобликовање изворног текста, класичан драмски текст учини разумљивим." (Меденица, И. 2000: 127) Трагајући даље за вредностима, тј. значењима која остају препознатљива и важећа кроз ма колики проток времена и која год померања у простору и тиме неки текст чине класичним дамским текстом, Меденица утврђује да „универзални садржај драмског текста постоји, али се он не састоји у одговорима које нам то дело пружа, већ у питањима која поставља, у питањима од општег и вечног значаја која превазилазе изворни контекст дела." (Меденица, И. 2000: 129)[8]

Пошто се утврди шта је то класичан драмски текст и да су питања која он третира управо она с којима се ученици суочавају у свакодневном животу (колико год на први поглед то њима не делује тако) потребно је увести појмове ефемерности позоришног чина, катарзе и режије. Наиме, потребно је да буде јасно да се кључни ефекат позоришта не реализује на сцени, већ да се представа у својој пуноћи одиграва тек након спуштања завесе, у глави гледаоца, а да њен смисао (да изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих ефеката) и значај потпуно зависе од рецепције приказаног/виђеног у свести публике.

Поверење ученика се стиче тако што им се објасни да није ни чудо што не воле и да су потпуно у праву кад не читају драме из лектире кад им нико од њихових професора није рекао да ти текстови и не треба да се читају. Ова игра речи делотворно уводи причу о три важне особине драме: сваки драмски текст је писан с намером да буде изведен, игран на сцени, а не да остане међу корицама књиге; текст представе и текст драме нису једно исто; сцена има свој посебан језик којим говори, а реч (знак) у том језику може бити баш све и било шта јер се значење виђеног на сцени генерише у смислену реченицу (означено) тек у гледаочевој свести. Режија је један од начина да се прочита драмски текст. Ако су у прилици да гледају у позоришту представу по комаду из лектире, ученици треба да разумеју да ће им тамо бити приказан аудио/видео запис редитељевих размишљања док чита драмски текст, тј. инсценација одговора које он даје на универзална питања која поставља класичан драмски текст.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Када се на исти правац поставе класичан драмски текст као полазиште и интерес ученика као исход, преостаје да се отклоне евентуалне препреке које онемогућавају ученицима да разумеју прочитани текст. Ученицима неизоставно треба дати слободу да верују да је режија коју су могли да виде у позоришту (као, коначно, и тумачење дела које им је професор понудио у школи) само једно од могућих читања комада. И то нас доводи до појма у коме је садржана бит *позоришне преводнице* – а то је интерпретација.

Дефиниција појма интерпретације обавезно стоји на полазишту сваког истраживања значења и значаја уметничког дела, и у ту сврху овде може да послужи објашњење чешког теоретичара Павела Коубе: „Један од кључних појмова савремене филозофске расправе, који је, истовремено, у тесној вези са методолошким основама такорећи свих хуманистичких области, јесте појам интерпретације. Резултат дугог развоја нововековног мишљења од Канта преко Ничеа до данас, јесте општеприхваћени поглед да метафизички схваћено сазнање, у коме бисмо изворним начином дошли до надвременских стварности, није могуће, чак је и непо-

[8] О непосредним техникама које се користе да би се ови и слични теоријски ставови изложили тако да буду јасни основцу или средњошколцу биће речи касније.

жељно. И међу узајамно веома различитим филозофским концепцијама влада необична сагласност о томе да не постоји никакав привилеговани, чисти приступ предметима који би сами по себи били истинити и у својој истинитости независни од нашег схватања." Није потребно овом приликом улазити у опширну расправу о видовима и нивоима разумевања које појединац може да оствари у комуникацији с уметничким делом[9], већ је важно да се разуме да свака интепретација дела јесте и треба да буде интерпретација света чији је део јер „ниједан говор нити дело не постоји ‚по себи', у чистом ‚објективном' виду, да постоје само разна поимања, разна приближавања оних који се са делом срећу, који га преображавају и уоквирују тако што га усађују у све новије контексте. Истовремено је, наравно, јасно да ни онај ко непостојање ‚објективног' критеријума интерпретације теоријски признаје и рефлектује, неће радо прогласити да није могуће распознати добру интерпретацију од празних, тексту неодговарајућих, или са стварима невезаних говора." Све ово говори у прилог тези да „права интерпретација дела не може да не буде интерпретација света, а да буде у њему, и зато је једнако необична као и филозофска интерпретација." (П. Коуба, 2011: 76, 83)

У теоријском контексту за *позоришну преводницу* су и по питању могућих начина интерпретације уметничког дела, у овом случају класичног драмског текста, поново значајна размишљања Ивана Меденице. У књизи *Класика и њене маске* савремени критичар и теоретичар издваја три модела интерпретације класичног драмског текста: реконструкцију, актуализацију и деконструкцију. Реконструкција „тежи разумевању изворних конотација класичне драме и изворног начина њеног играња/тумачења, да би се ти контексти пренели што је могуће верније савременој публици, која никад не може све да прихвати, већ само оно то је доступно и блиско њеном знању и осећајности" (Меденица, И. 2010). Актуализација представља преношење драмске приче из изворног историјског контекста у одговарајући савремени контекст, које не сме да се заустави само на спољашњим појавним облицима, на површини, већ је упутно да редитељ пронађе у тексту нове значењске и акционе контексте који ће бити живи, читљиви и значајни за рецепцију нашег доба. Трећи вид интерпретације класичног драмског текста је деконструкција. Овај модел дозвољава редитељу да се оглуши о стилску и мисаону усклађеност које су императив у традиционалном театру (а одликује и реконструкцију и актуализацију) и даје му за право да своју представу гради од мноштва самосталних сценских знакова, често разграђујући поједине делове текста и прекомпонујући их у „чудовиште које долази из дубина историје, из другог света у чијим ходницима можемо да се крећемо"[10]. Режије у којима је примењена деконструкција не нуде само једно читање, већ колоплет могућих читања текста. Четири постулата на којима лежи деконструкција као редитељски поступак јесу: „1. откривање значењских и формалних амбиваленција класичног комада, и оних иманентних драмској форми и оних насталих губљењем изворних конотација (културних, интелектуалних, друштвених, поетичких, језичких) у савременој рецепцији; 2. одржавање те вишезначности путем одлагања синтезе – редитељског концепта, става или коментара; ако не бесконачног одлагања (режија је увек избор), онда довољно дугог да се открије што више релевантних значења; 3. стилска и жанровска самосталност система сценских знакова (књижевно вербалних, гестуралних, просторних, костимских, музичких, ритмичких...), који међусобно улазе у дијалог, па чак и конфронтацију, чиме се на сцени конкретно остварују вишезначности класичног текста (лозинка редитељске деконструкције је *инсценација пре интерпретације)* и 4. драматуршка разградња: фрагментаризација, скраћивање, колажирање, прекомпоновање и сл., али само ако је у функцији остваривања вишезначности." (Меденица, И. 2010: 63)

[9] Коуба у цитираном чланку издваја три врсте разумевања: разумевање из ситуације, разумевање одређене ситуације, тј. историјско тумачење и разумевање ситуираности које је заправо филозофска, уметничка интерпретација.

[10] Одломак из цитата Антоана Витеза наведен према тексту И. Меденице.

ПОЗОРИШНА ПРЕВОДНИЦА

Музеј није позориште, ученици нису позоришни професионалци, радионица није представа, али то не значи да *позоришна преводница* у интерпретацији драмског дела не може да покуша да искористи систем изведен по аналогији са деконструкцијом као редитељским поступком. Наиме, ученици се подстичу да током радионице детектују доминантне мотиве, ликове и сукобе у тексту, а затим да експериментишу изражајним средствима којима већ владају и каналима комуникације којим располажу и да помоћу тих средстава разложе и разумеју изабране елементе, а потом и да у свом кључу регенеришу значење драмског дела или оних његових сегмената који их се највише дотичу.

Под изражајним средствима овде се подразумевају: језик карактеристичан за узраст учесника, оригинални, компиловани или у потпуности преузети аудио и видео записи, ликовни радови, примењена уметност, *body art*, музика и сл. Као канал комуникације првог избора ученици се махом опредељују за интернет (ту доминирају *youtube*, *facebook*, *twitter* и *instagram*), а потом и мобилну телефонију (*sms*), моду (стил одевања, избор модних детаља, тетоваже, пирсинг, *nail art*), геџете и дизајниране предмете за свакодневну употребу.

Као илустрација из праксе послужиће одломак из позива упућеног београдским средњим школама када је припремана радионица #Коштана:

„Учествоваће млади људи (углавном од 15 до 25 година) међу којима ће, поред средњошколаца, бити студенти или последипломци који могу да помогну ученицима, свако са становишта своје струке (драматургије, ликовне и примењене уметности, музике, историје, етнологије).

На почетку имамо видео анкету *Да ли и зашто треба читати Коштану?*, потом читамо/причамо/препричавамо, гледамо и слушамо како је то раније изгледало на сцени, дискутујемо о временском контексту, проучавамо епоху, разматрамо да ли је та Коштана уопште употребљива данас, зашто је толико страна и ужасна кад се нађе у лектири и онда се бацамо на главну ствар: покушавамо да направимо нешто што данас има прихватљив облик. У обзир долази све, нпр. инстаграм, налози на ФБ, препричавање кроз твитове јунака, мајица за Коштану, шоља за Миткета, Стојанова соба, минђуше за Кату, телефон за Салче, пријава против Миткета, Васкин HBO, Коштана у стрипу, реп препев... Смисао ћемо покушати да ухватимо и да га сачувамо. Ако побегне... вратиће се. Завршавамо опет видео анкетом *Ко је Коштана?*"

Играјући се са питким и познатим појмовима и појавама из свакодневног живота, ученици изнова стварају, реанимирају дух драмског дела које им до малочас није ништа значило. Истовремено препознају, користе и развијају нова уметничка дела популарне културе (музика, фотографија, *vine*, *meme*, *video art*, *machinima*, *gaming*, *twitting*, *captioning*, *demovational posters*…) и представљају их јавности путем масовних медија (*online*). На овај начин они систематизују утиске и стечена сазнања о задатом делу и, преко радова које стварају (а који недвосмислено имају атрибуте израза популарне културе), промовишу ово дело међу вршњацима. Интерактивност интернета (као и анонимност учесника *online* комуникације) дају прилику да се постављени садржај дистрибуира истовремено на више канала, да се брзо развије дискусија о приказаном (вербализована или кроз даљу размену мултимедијалних садржаја) и да се нови, шири круг учесника готово несвесно укључи у процес учења. Оно што је ученицима било страно и одбојно, сад препознају као своје и радују му се.

Радионица попут #Коштане траје, са две краће паузе, око пет сати. Отвара се мултимедијалном презентацијом у оквиру које се каталошки представљају друштвено-историјски контекст у коме је драма написана, као и досадашњи живот дела Боре Станковића на српским сценама (кроз фотографије, плакате, сценографске и костимографске скице, преслушавање, тј. гледање аудио и видео записа из музејских збирки). Следи заједничко читање уводне дидаскалије комада, а потом се ученицима показују две фотографије – једна на којој је приказана унутрашњост музеја Боре Станковића у Врању (која представља реконструкцију изгледа диванханата с краја 19. века) и друга, преузета нпр. из таблоида Глорија, на којој је приказан изглед луксузно опремљене дневне собе познатог локалног бизнисмена. Први задатак је да ученици одаберу која од две фотографије представља Хаџи Томин дом. Едукатор у наставку под-

стиче ученике који су се определили за другу опцију да, увек ослањајући се на дело, са што више детаља допуне изглед собе (ћилими = кожна гарнитура, сушено воће = собни бар с мини винским подрумом...) На тај начин ученици постављају замишљену сценографију у којој ће се одвијати њихова Коштана. Са елемената декора, прелази се нпр. преко личне реквизите на карактеризацију ликова (на стакленом кафе-сточићу стоји кристална пепељара и у њој кључеви од најновијег BMW-а: чији то могу кључеви да буду – Томини – зашто Томини, какав је Тома човек, ако вози такав аутомобил; зашто Стојан вози бицикл, да ли Коштана свуда иде таксијем и колико Салче има неплаћених казни за Бус плус...) Предимензионирани звучници у дну собе одвешће нас до дискусије о томе шта ко воли од музике у комаду (ко диригује, ко игра уз коју музику, а ко и зашто вазда фалшира) – тј. до елаборације појма популарне музике и њене потенцијалне примене у театру. Замолићемо ученике да колажном техником, од илустрација из магазина или с интернета, дизајнирају одговарајућу одећу за ликове у драми, а потом ћемо им понудити да нацртају/опишу/изаберу тетоваже које ликови имају под одећом коју су им изабрали. На овом последњем примеру је згодно протумачити разлику између физичке и унутрашње радње, а све с циљем даље анализе карактера.

Проигравајући део по део комада у сарадњи с едукатором, ученици га заправо на лицу места интерпретирају и у властитој режији опремају „представу" из личног фундуса знања и вештина. Једном подстакнути да креативно промишљају текст који је пред њима, ученици радо настављају да истражују самостално или у мањим групама. На крају сваке радионице оставља се време да свако од учесника може да представи целој групи предмет свог интересовања и размишљања, као и резултат креативног процеса подстакнутог тим поводом. Временско ограничење ретко дозвољава озбиљну синтезу добијених решења у целину, али то, свакако, није мана. Напротив, врло често се испостави да мањи број ученика захтева додатне термине за наставак рада на истој теми. (Када је реч о #Коштани, ученици су након прве тражили да се одржи и друга, контрарадионица:

„Коштану смо прошли пут прочитали као згодну, (само)свесну, манипулативну девојку, која не очекује превише од будућности, а врло добро уме да искористи тренутак у коме се налази и богато да наплати свако своје незадовољство и трпљење.

На следећој радионици ћемо се бавити одбраном Коштанине части. Дакле, ако Коштана није прорачуната спонзоруша, ко је онда? Чиме је заслужила судбину која ју је снашла? Да ли је уопште за нешто крива? Да ли је крива што је жива? Да ли су је искривили други, или је сама била склона паду? Ко је одговорнији за њену судбину, родитељи или музика? Да ли је платила превелику цену за премало музике? Да ли је она херој или жртва?

Почећемо са представљањем резултата с прве радионице, а онда ћемо се подробније бавити опцијом Б (невина, наивна девојчица) и разматраћемо могућност да су А Коштана (олошара) и Б Коштана (овчица) две стране једне исте плоче.

Поред Коштане, посветићемо се мало подробније и другим ликовима, посебно Стојану."

Учесници радионице #Коштана нису гледали ниједну представу, нити ТВ или филмску адаптацију дела Боре Станковића, а на почетку рада су сматрали да је довољно да прочитају само препричавање лектире доступно на интернету[11]. Након првог виђења и заједничке обраде појединих делова драме (у дисконтинуитету) сви до једног су комад прочитали у целости, а половина учесника је наставила да долази и на наредне радионице посвећене како овом, тако и другим комадима.

У већини случајева, све што *позоришна преводница* произведе потиче из контекста драмског дела и треба да остане у домену фиктивног. Преведено на језик популарне културе, кажу учесници радионице, то значи *Crime Scene Investigation #Koshtanah*. Све што је забележено у тексту комада представља доказе који ће помоћи истражитељима-радионичарима да проникну у смисао и сврху догађаја из драме, да пронађу кривца и позитивца и одмере им одговарајуће казне и награде. Једни бирају да се идентификују с ликовима (па праве нпр. ФБ профиле кроз које показују биографију и црте драмских карактера); други заузимају позицију критичара (праве

[11] http://www.lektireonline.com, https://twitter.com/lektire, http://www.znanje.org/lektire/lektire.htm, https://www.facebook.com/lektire и слични извори.

нпр. плакате којим позивају народ на линч писца); трећи бирају да осмисле директне елементе замишљене позоришне представе (цртају костимографске скице, бирају музику за представу, праве идеалне глумачке поделе). У свакој групи пак догађа се да део ученика искористи *позоришну преводницу* и у супротном смеру, тј. да се наоружани новим знањем и искуствима врате на традиционално, формално тумачење књижевног дела, тј. да не нађу задовољство и интерес у креативном приступу интерпретацији. Најчешће ту одлуку образлажу речима: *Много је компликовано; Мора много да се мисли; Лакше је да само набубаш напамет из свеске и добијеш пет.* Ипак, већина доминантан утисак о радионицама описује као *Необично корисно потрошено слободно време.*

У сигурном забрану драмске игре (а не на улици) ученици могу да пробају све оно што у правом животу не би увек могло/требало/смело/умело да се ради (*Do not try this at home, we are trained professionals*). Катарза не изостаје, а будући да је она суштина драмског дела, и поента оваквог његовог тумачења је ту. Будући да млади не иду у позориште, позориште – под условом да желимо да га сачувамо од пропасти, морамо макар кроз интерпретацију драмског дела да доведемо њима. Испоставило се да су ученици – тек пошто и сами прођу кроз (макар и рудиментни) стваралачки процес – у стању да га осveсте и разумеју уметничко дело које из њега проистиче. Императив је, зато, да едукатор који их спроводи кроз овај процес поседује валидне квалификације и са стране позоришта и са стране педагогије, а институција у којој се програм одвија (музеј у овом случају) неопходне техничке и материјалне услове.[12]

Позоришна преводница сведочи шта је све потребно за стварање једне позоришне представе и како се она гради на темељима драмске економије и сценских условности. Ова метода зато побољшава перцепцију ученика као будуће позоришне публике, али истовремено развија и креативну црту која неке од њих може одвести и до професионалног бављења театром. Дакле, на нов и неконвенционалан начин се долази до давно зацртаног и сасвим конвенционалног образовно-васпитног циља савладавања прописаног градива (упознавање ученика са изражајним средствима позоришне уметности, упознавање ученика са конкретним драмским делом, развој индивидуалних способности и склоности ка позоришној уметности).

У овом процесу, ненамерно, али врло лако може доћи до „исклизнућа", до одступања од традиционалног оквира тумачења класичног драмског текста. Од искуства и вештине едукатора је да препозна овај тренутак и, ако процени да је за групу тако боље, да преусмери ток назад на првобитни колосек. Ипак, није беспредметно ни пустити ученике да, подстакнути задатим делом, виде шта могу сами да створе и ван предвиђеног оквира. Неформалност музејске едукације дозвољава да се ток радионице по потреби измести ван стандардног курикулума. У најбољој верзији овог сценарија долази до рађања потпуно новог уметничког дела. У том случају, полазно драмско дело послужило је само као мотив, инспирација. Више не можемо да говоримо о оживљавању заборављеног, запуштеног, о препороду занемареног. Старо више не постоји, убили смо га из чистог милосрђа, за љубав новог и лепоте приче.

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА У ФУНКЦИЈИ МУЗЕЈСКЕ ЕДУКАЦИЈЕ

„За разлику од дела високе уметности, која смо (на)учени да тумачимо у школи, односно да препознајемо обрасце форми који треба да нас асоцирају на одређена значења (иако се често дешавало да нисмо у стању да повежемо једно с другим), те да такав однос међусобног саображавања сагледавамо као оно што дели стваралаштво из домена елитне културе од било којег другог стваралаштва, популарна култура комуницира мање обавезујућу, али и даље препознатљиву и схватљиву, те подложну интерпретативном стандардизовању, везу између форме и поруке, проширујући на тај начин круг оних који су у стању да одговоре на дату комуникацију. Компетенција за то не мора да зависи од нивоа формалног образовања или живота и позиционираности у

[12] Више о техничким условима организације музејских радионица видети у књигама Talboys, G. K. (2010). Using Museums as an Educational Resource. Farnham, Surrey, GBR:Ashgate Publishing Ltd. и Talboys, G. K. (2011). Museum Educator's Handbook. Farnham, Surrey, GBR:Ashgate Publishing Ltd.

одређеном социокултурном контексту. Ствара се учествовањем у самој комуникацији која се остварује кроз популарну културу, односно стицањем искуства о њој и у погледу ње, те повезивања тога с искустовом живота у свету, онаквом какав је." (Жикић, Б. 2012: 336) Жикићева размишљања о популарној култури могу да се примене када се анализирају ефекти *позоришне преводнице*. Њен циљ је интерпретација уметничког дела, али њом се, такође, и ствара културни производ с одређеним карактеристикама које су подударне делима популарне културе која настају и дистрибуирају се у окружењу масовних медија. Он популарну културу доживљава као врсту медија, начин да се међу стваоцима и конзументима уобличавају и посредују културни ставови о одређеном феномену и због тога јој додељује функцију *наткогнитивног културног оруђа*. Сматра је, такође, једним од кључних фактора културног живота заједнице јер верује да тај културни живот опстаје на основу интересовања која су развијена пре на бази неформалног него формалног учења у култури. У овим ставовима проналазимо утемељење за даљи труд и развој како *позоришне преводнице,* тако и других видова музејске едукације који би користили манифестацијама популарне културе јер „њена основна особина је да врши демократизацију јавног културно-преференцијалног простора, нуђењем идиосинкратичких облика, често еклетичког стваралаштва, који су намеравани да постану јавно конкурентни, у тржишном, културно-преференцијалном и медијском смислу." (Жикић, Б. 2010: 27)

Ипак, изгледа да више од пола столећа постојања и све бржег ширења утицаја популарне културе није довољно да јој се уз сваки помен, макар успут не оспори значај и све очигледнија надмоћ над претходећим правцима у уметности (и шире). Примера ради, Александра Јовићевић у својим предавањима (Увод у студије перформанса, Интердисциплинарне студије Универзитета уметности у Београду) запажа да је савремено друштво презасићено појавним облицима популарне културе и ову појаву назива *терором популарне културе*. Своју тезу „заснива на теорији *краја уметности* Артура Дантоа и уметности доступне свима (Ворхол), као и Деборовом *друштву спектакла*, у виду критике савремене поп културе и/или спектакла који продиру у све домене уметности и научних дисциплина, популаришући их, али истовремено симплификујући их и подређујући их мејн стриму тржишне логике." Она замера што се „култура све више приближава хипертекстуалној структури интернета, у којој једна информација, иако поједностављена, није никада потпуна, и води следећој непотпуној информацији." што доводи до тога да „се музеји претварају у робне куће, а универзитети у вечерње школе за брзо стицање диплома ... које нуде ‚склепано' знање и његову брзу апсорпцију." (Јовићевић, А. 2010) Основна замерка овог становишта је да поп култура више не подразумева субверзивност која ју је у деценијама непосредно по настанку красила, већ да се свела на заводљивост производа који се нуде на продају.

Особине које популарну културу чине пријемчивијом и прихваћенијом од традиционалне културе коју бране заступници политичке, академске и интелектуалне елите широм света су: емоционалност (повезаност израза популарне културе са животним искуством појединца и заједнице тј. утисак непосредности, уверење да се изражено односи и на нас лично), прогресивност (стална смена израза и њихових значења и начина на који их заједница тумачи и на основу њих гради ставове о свету, а што је далеко видљивије на микроравни него као радикална промена на макроравни), раскид с традицијом (као отпор наметнутим доминантним значењима и вредностима који узрокује отпор високој култури), контрадикторност, задовољство и спектакл. Из карактеристика овог последњег, вероватно, проистичу објективне и у сваком контексту прихватљиве примедбе популарној култури: наиме, „како се спектакуларни садржаји свакодневно умножавају те сваки жели бити замијећен, популарна култура рађа све екстравагантније и спектакуларније изричаје. Управо због тога често се оптужује да је претјерана, кичаста, вулгарна и површна." (Лабаш, Д; Миховиловић, М. 2011: 106)

У контексту *позоришне преводнице* то би значило да се популарно сасвим погрешно поистовећује с баналним и због тога оптужује да убија праву уметност, осведочену вредност класике. Ма колико *youtube*, графит или *visual novel* формално не одговарају узвишеној позицији и тону задатог дела, они, ипак, могу и хоће да

ученицима објасне суштину класике. Заправо, популарна култура овде чини класичну уметност видљивом и доступном публици, чува је од непотребне декаденције и ларпурлартизма, и тако јој удахњује нов живот, омогућава опстанак. У доба *гуглаштва* једино на овај начин се шири спектар изражајних средстава којима деца располажу, богати се језик, а и то је један од циљева плана и програма наставе матерњег језика и књижевности. И, сложићемо се са Сторијем (2003), разлика између високе и популарне културе се, изгледа, не базира на садржају и значењу текста, нити у културној пракси, већ је створена спољa и више је индикатор квантитета него квалитета.

Ако културу схватимо као начин на који стварамо смисао о себи, свету око нас и могућност да размењимо то значење с другима, као својеврсни образац према коме, декодирањем значења, обликујемо властити поглед на свет[13] онда је јасно да „у популарној култури човек није само пасивни потрошач. Он активно ствара своја значења, сам производи нове популарне облике, сам одлучује шта ће конзумирати и хоће ли нешто конзумирати. Потрошач, дакле, није само несвесни следбеник идеолошких, политичких, капиталистичких и конзумеристичких тежњи, већ критички проматра, вреднује, одабира, ствара и дела у складу с властитим интересима и мотивима." (Лабаш, Д; Миховиловић, М. 2011: 102) Аутори наведене студије о масовним медијима и семиотици популарне културе детаљно сликају позицију савременог појединца који „како би се што боље снашао у мору популарних значења и задовољстава која га свакодневно окружују, као потрошач и произвођач популарне културе, требало критички да проматра њене облике и бројне изразе те да освести процесе њиховог кодирања и декодирања. На тај начин постаје прави представник *populusa*, активни члан друштва који проматра своју друштвену стварност, а облицима популарне културе користи се промишљено, свесно, те с циљем постизања прогресивне друштвене промене." (Лабаш, Д; Миховиловић, М. 2011:120)

Укључивање ученика у стваралачки процес приликом обраде класичног драмског дела из лектире није површна кокетерија с ауторитетом. Ми се овде очигледно користимо снагом која проистиче из једног од основних својстава популарне културе – из конфликта, младалачког бунта и устанка против наметнутих доминантних значења и вредности, али нам циљ никако нису ни хаос ни деструкција, већ је наш напор циљан подстицај још непробуђених, непрепознатих и неиспробаних дарова којима деца располажу, и које им у будућности могу бити позив и струка. Наводећи децу и адолесценте да се у оквиру радионица упусте у конфликт с традицијом, заправо разбуђујемо њихове културне потребе, проширујемо интересовања и усмеравамо укус.

Остаје, наравно, питање квалификације културног производа[14] насталог у овом процесу. Кључ евалуације проналазимо у антрополошком приступу проблему: „Антрополошки нагласак у било којој истраживачкој области, наравно, ставља се на људе, као на ствараоце, носиоце и конзументе културе, те на контекст у којем се људи организују на начин у којем њихове акције добијају функционални и симболички смисао и у којем су засноване на одређеним нормативним вредностима, а понекад и актима." (Жикић, Б. 2012: 328) Популарна култура овде није произвољни контрапункт елитној култури, она је једина култура с којом су данас деца и омладина у контакту. Зато је ни генерално, а нарочито не у контексту њене примене у *позоришној преводници,* не треба мерити аршинима којим се мере форме високе уметности, већ само и искључиво у односу на заједницу у којој настаје, дакле на друштво, интеракцију с друштвом и начин како је друштво чита и користи. Само преко вредности популарне културе нове генерације могу да појме и разумеју значај и вредност традиционалне, класичне културе. Без демистификације, осавремењавања, популаризације текста и увођења практичне позоришне конотације у наставу ученици не могу да савладају драмско дело и то је оно што ће га лагано истиснути прво из лектире, а врло брзо и с пиједестала класичне књижевне баштине.

[13] Дефиниција Стори, Џ. (2003), наведено према Лабаш и Миховиловић (2011).

[14] Ученички радови настали на радионицама у оквиру пројекта „Позориште у мојој школи" доступни су јавности на веб сајту Музеја. Од пролећа 2015. обезбеђено је њихово трајно похрањивање на посебној страници под називом „Театроглед", где ће, уз резултате радионица са школском децом, бити представљени и студентски радови из области театрологије.

ЗАКЉУЧАК

Образовни систем којим тренутно располажемо застарео је, јер је осмишљен у предтранзиционом периоду и предвиђен да се спроводи у далеко стабилнијем друштву, богатијим животним условима, чвршћим системом вредности и у моделу културне и просветне политике који је подразумевао и практично упознавање са позориштем – што данашњи ученици не добијају ни у траговима. У крајњој линији, школски програм је базиран на аналогној, линеарној и једносмерној структури у којој је предефинисано ко поседује знање, у ком облику ће оно бити предато, ко треба да га прими и у ком облику и до кад треба ту да га чува. *Online* доба у коме стасавају генерације садашњих ученика и интерактивно окружење на ком почива свест ових младих људи такав приступ тумачи као грешку у алгоритамској петљи коју треба изоловати и уклонити без зазора јер ремети стабилност и компатибилност остатка система. Настава књижевности је обесмишљена јер се ученицима обраћа на њима непознатом језику, што за последицу има да се за традиционална предавања везује превасходно осећање досаде. Развија се низ предрасуда које децу и младе удаљавају од учења, одбијају их од знања, уместо да их ка њему воде. У оквирима постојећег формалног образовања драма и позориште који су намењени живој речи, игри и (по увреженој дефиницији) забави и учењу, постају мртво слово на папиру. Таквим приступом убија се смисао не само позоришне уметности, већ и школовања, али и свака нада да ће се у новим генерацијама развити ваљана публика и будући театарски професионалци.

Примена методе *позоришне преводнице*[15] је један од ретких преосталих начина да се – у оквиру школског програма – искрено приближимо ученицима, да их негујемо, образујемо и васпитавамо без принуде, и да у њих усадимо љубав и спремност да трагају ка свом систему вредности и начинима да га поделе са светом, бране и сачувају. Ако у тумачењу драмског дела методом *позоришне преводнице* дође до одступања од традиционалног оквира обраде задатог књижевног дела у том смислу да се фокус помери са књижевно-историјске анализе комада *en général* на ма који релевантни конституент позоришне представе, ученици неће бити ускраћени за потребно знање. Напротив, тек ако су усредсређени само на једно изражајно средство позоришног језика, док стварају свој лични допринос замишљеној представи, добијају прилику да разумеју габарит целине, значај и смисао колективног уметничког чина, суштину позоришта. Иако на тој једној радионици сигурно неће стићи да „изрежирају" целу представу, свакако ће научити шта им је за то потребно и где то могу да нађу. Чврсто верујемо да је ово управо она позоришна клица која ће их, ако је благовремено посађена, повући да читају даље, више и чешће, и то кроз прави позоришни двоглед.

Музеј се пречесто доживљава само као место за складиштење истрошених успомена, а у суштини може да буде лако доступан и врло користан полигон за практична (и теоријска) истраживања из уске области за коју је специјализован – у овом случају позоришта – али и за све сродне гране науке и уметности. Поједини аспекти методе *позоришне преводнице*, осим за драмске текстове, примењиви су и у тумачењу осталих родова књижевности, дела ликовне и примењене уметности, музичке културе, одређених наставних јединица из историје и у настави страних језика. Будући да подразумева дар за уметност, широк спектар општих знања, врло конкретно позоришно образовање особе која методу

[15] **Бродска преводница** је грађевина који служи за изравнавање пловног пута, односно омогућава бродовима да свладају разлику у висини воде која настаје због природних или вештачких препрека на воденим токовима. На хидроцентралама подигнутим на великим, пловним рекама, без бродских преводница саобраћај би био онемогућен. Иако то не би утицало на функционалност саме хидроцентрале, свакако би у великој мери угрозило не само локално заједницу, већ и људску комуникацију на регионалном, чак и глобалном нивоу.

Позоришна преводница добија име по аналогији с бродском преводницом. То је метода којом се у оквиру наставе матерњег језика и књижевности ученицима – када се нађу пред препреком коју чини класичан драмски текст у обавезној лектири – помоћу посебно осмишљеног механизма радионице, омогућава да савладају градиво. Такође, исти овај механизам им даје шансу да се на линији сазнања крећу слободно, тј. да се по жељи врате на неку од претходних тачака и с новим искуством наставе рад. И овде би систем и без преводнице могао да настави несметано жељену производњу (школски – диплома, позоришни – представа), али без међусобне комуникације пре или касније би остао без смисла и сврхе.

користи у раду с децом и младима, и често премашује временске оквире школског часа – музеј се намеће као идеално место за њено спровођење.

ЛИТЕРАТУРА

Brottman, M. (2005). High Theory/Low Culture. Gordonsville, VA, USA: Palgrave Macmillan.

Вучковић, М. (1994). Драмско дело у настави књижевности и језика, Методички приручник за студенте и наставнике матерњег језика. Београд: Просвета.

Жикић, Б. (2010). Антрополошко проучавање популарне културе. *Етноантрополошки проблеми* (5,2) (17–39).

Жикић, Б. (2012). Популарна култура: надкултурна комуникација. *Етноантрополошки проблеми* (7,2) (315–341).

Коуба, П. (2011). Шта је интерпретација. *Трећи програм*. (49), 75–84.

Јовићевић, А.Б. (1994) Интерпретација и реинтерпретација класика у позоришту на крају XX века. Култура – Часопис за теорију и социологију културе и културну политику, (93–94), 9–22.

Јовићевић, А. (2010) Театрализација свакодневног живота: између „терора" поп културе и јавних наступа. http://www.uu-studije-performansa.tkh-generator.net/2010/03/28/907/ (приступано 14. 11. 2014).

Лабаш, Д; Миховиловић, М. (2011). Масовни медији и семиотика популарне културе. *Кроатологија*. (2) (95–122).

Лазић. П. (2012). Кратак преглед развоја културних потреба од дивљаштва до „гуглаштва". Диоген про култура магазин, http://www.diogenpro.com/uploads/4/6/8/8/4688084/kratak_pregled_razvoja_kulturnih_potreba___petar_lazic.pdf

Меденица, И. (2000). Покушај семиолошког дефинисања појма „класичан драмски текст". Зборник радова Факултета драмских уметности, (4), 121–130.

Меденица, И. (2010). Класика и њене маске. Нови Сад. Стеријино позорје.

Наставни планови и програми http://www.zuov.gov.rs/novisajt2012/naslovna_nastavni_planovi_programi.html

Наши ђаци поново „пали" на ПИСА тесту, http://www.politika.rs/rubrike/Drustvo/t49789.lt.html

Ненадић, Б. (2014). Како и зашто учи ђак у Србији. http://ljubinkabobanedic.blogspot.com/2014/08/kako-i-zasto-uci-ak-u-srbiji.html

Talboys, G. K. (2010). Using Museums as an Educational Resource. Farnham, Surrey, GBR:Ashgate Publishing Ltd.

Talboys, G. K. (2011). Museum Educator's Handbook (3rd Edition). Farnham, Surrey, GBR:Ashgate Publishing Ltd

Фиск, Џ. (2001). Популарна култура. Београд: Клио.

http://www.pisaserbia.org/

#Коштана, избор из материјала произведеног на радионици одржаној у Ноћи позоришта, 15. новембра 2014. и њеном наставку 6. децембра 2014. у Музеју позоришне уметности Србије доступан је на на сајту www.mpus.org.rs.

Биљана Остојић

180 ГОДИНА КЊАЖЕВСКО СРПСКОГ ТЕАТРА КРАГУЈЕВАЦ

180 година књажевско српског театра Крагујевац,
Аутор изложбе:
Биљана Остојић,
кустос
Изложба Музеја позоришне уметности Србије, 2015.



Крагујевац, „мала турска касаба", вољом кнеза Милоша од 1818. престоница је Кнежевине Србије и седиште првих националних институција (Кнежев двор, Типографија, Велики народни суд, Гимназија, Војна болница, Књажевско сербски театар, „Новине српске"...).

Вест о почетку рада Књажевско сербског театра прве су објавиле „Новине српске" чувеном стилизацијом: „Од како је сретенска скупштина била, од оног доба и за време исте скупштине, увесељава нас г. Ађим Вујић познати српски списатељ, представљењем разних игара у позоришном дому (театру), награђеном у зданију типографическом".

Књажевско сербски театар је основан иницијативом и заслугом Кнеза Милоша Обреновића и Јоакима Вујића, првог управитеља, редитеља, писца, глумца – „по примјеру почившего г. Волтера" – и први је значајни датум у историји српског театра. Кнез Милош Обреновић увидео је важност постојања театра за нову државу и умногоме је персонализовао његов рад.

Прва, историјска премијера у Србији: *Фернандо и Јарика* (Ekartshauzen – Вујић) одиграла се у Крагујевцу 15. фебруара 1835. увече, под ватрометом ракета („уметнички фајерверк мајстора Бермана"). Позориште у Крагујевцу радило је без званичног репероара, у дане празника и пригодних свечаности које заслужују театар – свакако по жељи господара Милоша.

Краткотрајно постојање Књажевско сербског театра (1835–1836), иако скромних естетских домета, у низу је првих организованих државних пројеката у Кнежевини Србији, има историјску вредност и обележја правог државног позоришта: зграду, позорницу, директора, чиновнике, глумце, оркестар, хор, представе... Услед недостатка историјских извора, не постоје јасно утврђени, формални разлози укидања Књажевско сербског театра 1836.

Професор Лицеја Атанасије Николић, обновио је 1840. краткотрајно рад театра представом *Душанова женидба*. После свега, Београд постаје нова стална престоница, а крагујевачко позориште наслеђује Театар на Ђумруку (1841–1842).

Сто осамдесет година позоришног живота у Крагујевцу подразумева периодизацију чији је основни критеријум позоришно трајање, а не постојање једне институције. Државно (дворско) позориште Књажевско сербски театар (1835–1836) и Театар Атанасија Николића (1840) означавају почетак институционалног позоришта у Србији.

Други период – позоришни континуитет до 1944. године – односи се на разноврсне организације позоришног живота изван институција – путујуће трупе, аматерска позоришта, соколско позориште, радничка позоришта...

И најзад, период после Другог светског рата, крагујевачко позориште се поново враћа у институционале оквире: Народно позориште, Позориште „Јоаким Вујић", Театар „Јоаким Вујић", Књажевско српски театар (од 2007)...

Књажевско српски театар у Крагујевцу је прво државно (дворско) позориште у Србији и почетак је континуираног позоришног живота у Крагујевцу.

Изложба „180 година Књажевско српског театра Крагујевац" сведочи о свим значајним фазама у раду и континуитету кроз различите епохе: од оснивања 1835, међуратног, ратног и послератног периода (1944–2015), закључно са фотографијама и плакатима последње премијере 28. фебруара 2015. *Принцип Суперстар (Месечари)*, аутора Небојше Брадића. Раритетне фотографије, плакати, сценографије Саве Барачкова и Миливоја Штуловића илуструју рад најстаријег српског позоришта.

Зоран Т. Јовановић

ЧЕТРНАЕСТО КОЛО „ДРАМСКЕ БАШТИНЕ“ У ЗНАКУ ДРАГОМИРА БРЗАКА

XIV коло библиотеке *Драмска баштина*, Издавач: Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2014.

У четрнаестом колу библиотеке *Драмска баштина*, коју издаје Музеј позоришне уметности Србије, објављено је пет драмских текстова Драгомира Брзака (1852–1904), које је критички приредио и студиозно обрадио др Александар Пејчић, књижевни историчар млађе генерације.

И одмах да кажемо: то је најкомплетније приређено коло у драгоценој серији српске драмске баштине, углавном необјављених, а по правилу извођених, драмских текстова српских драматичара, поглавито из 19. и прве половине 20. века.

Више него племенита била је намера Музеја позоришне уметности Србије пре две деценије да покрене ову едицију и широј јавности понуди на упознавање и поновну театролошку и драматуршку оцену драмске текстове, сачуване у рукописном фонду Музеја, а потом и из других извора, а пре свега из драгоцене, раритетне Библиотеке и Архива Народног позоришта у Београду. Ако се зна да свако коло садржи пет текстова, онда се простим збиром добија податак да је до сада штампано седамдесетак драмских остварења домаћих аутора.

О важности домаће драме, присетимо се речи уваженог театролога др Слободана А. Јовановића, којима време не умањује значај иако су исказане пре шест деценија:

„Сва наша позоришта била су и јесу свесна важности домаће драме. За разлику од стране драме, која, чак и кад је најбоља, остаје ипак донекле туђа и нашем гледао-



цу и нашем извођачу, домаћа драма даје широке могућности за пуну хармонију између публике и глумаца. Публика гледа своје људе, види своју средину, чује свој тон; глумци исто тако. Није случајна појава да су представе домаћих писаца, чак и када су ти писци врло слаби, посећеније неколико пута више но представе страних писаца, чак и када су ти писци одлични. Питање духовне блискости важније је но питање квалитета."

Ваља рећи, такође, да је Милан Грол, далеке 1921. године, визионарски указивао на изузетну важност националне драме за нашу позоришну уметност:

„Доброг позоришта, чак и у искључивом смислу извођења и технике, не може бити без националне драме, јер само у националној драми глумачка уметност развија се природно. Типови и карактери своје средине које глумац не само апстрактно схвата и замишља но осећа, за глумачку уметност су исто што је живи модел за ликовну уметност... Хоћемо ли, дакле, уопште своје позориште, морамо имати своје глумце и своју драму, на своме језику и из свог језика рођену. И само глумци који су кадри стварати свет своје средине по живим моделима и у пуном осећању живота у себи и око себе, биће кадри с успехом замислити и стварати свет другог поднебља, другог менталитета и друге културе".

Није згорег повремено се опоменути порука из прошлости којима време придодаје нове валере значаја, као што је овај о покушају обнове домаће драмске баштине, у едицији о којој је реч.

Покретачи те едиције су 1994. године пошли од констатације да су многи до сада извођени драмски текстови неповратно изгубљени, други затурени или тешко доступни, тако да већина старијих драмских аутора нема сачувана, а поготово нема комплетно штампана властита дела, те зато углавном и недостају савремене театролошке критичке студије о њима, а тиме српска драмска баштина добрим делом остаје ван савремених театарских токова.

Не треба, такође, посебно истицати да драмско дело, због двострукости свог живота – књижевног и позоришног – постоји за историју такође двоструко – од тренутка када је изведено, а потом када штампањем бива шире доступно и трајно сачувано за културну историју. А у сложеним друштвеним приликама током последњих стотину година у којима се развијала српска драмска књижевност неретко се дешавало да одређени драмски текст буде изведен, али остане необјављен.

У тренутку када је изведен – драмско дело је на својеврстан начин „објављено" пред публиком, и тиме, заправо, почиње његова улога у стварању драмске традиције, у оформљавању укуса позоришне публике, његово уметничко деловање у културном животу одређене средине, али тек одштампано дело бива трајно сачувано, улази у општи национални културни трезор.

***

Пример са објављених пет наслова Драгомира Брзака то на најбољи начин илуструје. Трудом и научном акрибичношћу Александра Пејчића у ситуацији смо да упознамо готово сва сачувана драмска дела овог, у доброј мери затуреног драмског писца.

Прва књига у колу је *Три светла дана*, настала у коауторству са Милошем Цветићем, глумцем и редитељем Народног позоришта. Та алегорија „из рата за ослобођење и независност“, премијерно изведена 1879. године, писана је у романтичарском духу, прожета родољубивим тежњама за ослобођење и национално уједињење Србије, статична је, без праве драмске радње, те није имала сценског успеха. Приређивач с правом примећује видан утицај поезије Ђуре Јакшића у „родољубивој реторици, мотивској залихи и у експресивној интонацији“[1].

Друга књига је *Мика практикант*, шала у једном чину, написана по туђој идеји, премијерно изведена 29. марта 1883. на сцени Народног позоришта у Београду, као и остали Брзакови драмски текстови. Шала је штампана наредне године у популарној „Библиотеци за грош“. Приређивач Пејчић налази да „Брзак следи Трифковићеву поетику у жанровском профилисању (комедија ситуације), латентној сатири у концепцији карактера, избору ситуација неспоразума, априорног закључивања“, што нарочито важи за његове две комедије *Мика практикант* и *Олују*. Та друга комедија премијерно је изведена 1899, у режији Милоша Цветића.

Обе једночине комедије сачувале су извесну сценску живост до данас и без обзира на местимичну сувишну речитост својих протагониста, остављају утисак да би се могле појавити и на савременој сцени или у телевизијској адаптацији. Обе имају јунаке из београдске малограђанске средине, са свакодневним брачним неспоразумима, готово би се могло рећи да личе на заплете из популарне серије Новака Новака *Позориште у кући*, али из деветнаестог века.

Далеко амбициозније су писана последња два драмска текста – *Мило за драго* и *Жртва*.

Драма *Жртва,* „слика из живота у 4 чина“, како стоји у поднаслову, савремене је тематике, догађа се у Београду. Остала је у рукопису, а 1897. аутор ју је послао на конкурс Матице српске. До данас није угледала светла позорнице. Разлог томе може бити што је и сам аутор уважавао примедбе које су рецензенти стављали његовом драмском тексту, те је није нудио за извођење. Уочена је предуга експозиција, која испуњава цео први чин. Нема јасно конструисаног драматуршког сукоба, уз епске исповести бројних ликова. Драма открива реалне друштвене проблеме: неутољиве коцкарске страсти, неумерено трошење, склапање бракова из чистог интереса, али све остаје у равни површног и неуверљивог сукоба – породичног, генерацијског, сведено на сладуњаву мелодраму.

Можемо се сложити са приређивачем „да карактеризација ликова није доследно изнијансирана, те се неретко огољује функција у радњи“, другим речима да нема карактеристичне сложености и психолошког понирања у ликове (већ стереотипно сучељавање: млади – стари, бахатост – скомност, штедљивост – расипништво итд.). Брзакова драма тако остаје као амбициозан, али неуспео покушај савременог сликања београдске средине с краја деветнаестог века.

Можда је с највише амбиција Брзак приступио писању свог најдужег драмског дела, „комедије у пет чинова“ – *Мило за драго* (1891). Брзак није навео извор по коме је написао своју комедију, а изворник је новела непознатог немачког аутора. Он је узео за узор шему популарне комедије Пјера де Маривоа (1688–1763) *Игра љубави и случаја*.

Као што је познато, у њој се „театрализује замена одела и улога између господара и слуга у намери да из непосредне близине упознају будућег супружника. Основа комичке забуне театрализована је монтажним поступком – на исту идеју долазе и младић и девојка, те се слуге нађу у улози господара и заљубљују се, као и ‚слуге‘ који не знајући за улогу друге стране, очајавају што је таква љубав, услед друштвених конвенција, немогућа. Код Брзака, истоветна је ситуација у квадрату, изузев што су ликови из аристократског, владарског слоја“, објашњава приређивач. Комедија у тако сложеној драматуршкој шеми, оптерећена је бројним празним и поновљеним репликама, испуњеним вербалним хумором, који не проистиче из психологије ликова, већ је углавном патетична реторика.

[1] Д. Брзак – М. Цветић, *Три светла дана,* 61.

Занимљиво је да приређивач Александар Пејчић налази да Брзак у комедији алудира на домаћи амбијент: „Иако се театрализују инострани дворови, недвосмислене су алузије на српски двор (мала кнежевина Хелменштајн-Хохенбург, окружена непријатељима, притиснута великим силама, а нарочито је ирониja у перцепцији мирног живота у кнежевини кад се има у виду ондашњи бурни друштвени и политички живот у Краљевини Србији)."

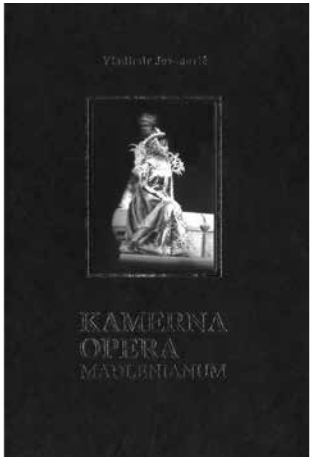
Брзак дугује понешто романтичарској драми, пре свега избором фабуле и ликова, а из класичне драматургије преузима препознатљив комедиографски заплет. Упркос томе, аутор се развојем заплета, мотивацијом поступака, па и концепцијом ликова, видно приближава реалистичком проседеу, што му и данас даје шансе да се у драматуршкој обради може наћи на сцени.

Уопште, корисна намера издавача и приређивача јесте да се објављивањем Брзакових сачуваних драмских текстова подстакне културна и позоришна јавност, да се скрене позорност на непознати и занемарени драмски опус, који, у сваком случају, саслужује напор да се преиспитају његове драматуршке вредности, при чему позоришта, телевизија, радио не би смели остати незаинтересовани.

Надежда Мосусова

ИСТОРИЈА КАМЕРНЕ ОПЕРЕ МАДЛЕНИАНУМ

Владимир Јовановић: *Камерна опера Мадленианум*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2014.



Аутор обимне публикације *Камерна опера Мадленианум* (520 страница, тврд повез, латиница, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2014), вокални педагог Владимир Јовановић, професор новосадске Академије уметности у пензији, у периоду 2000–2005. уметнички секретар Камерне опере и уједно извођач солиста, познат је српској уметничкој јавности по књигама о Николи Цвејићу, баритону, о Ђурђевки Чакаревић, мецосопрану, члановима југословенских и иностраних оперских кућа, по публикацијама посвећеним гостовањима Опере београдског Народног позоришта у иностранству (засада једином исцрпном сведочанству о турнејама београдске Опере), као и о другим темама које дотичу српску сцену (Маснеов *Дон Кихот*) и српску књижевност (*Десанка Максимовић као инспирација српских композитора*).

Да Владимир Јовановић није „подвукао црту" (збирка његових стихова и прича *Подвлачим црту* изашла је у децембру 2013), сведочи ново дело, историјат Камерне опере у Земуну. Књига обухвата период од почетка делања Камерне опере 1998. до престанка рада 2005. године, у ствари до престанка њене егзистенције у концепцији какву је зацртала и остварила управа од самог почетка. Јовановићево дело представља свеобухватно и врло детаљно урађен историјат „најмлађе" оперске установе на нашим просторима, деловање Камерне опере Мадленианум, приватног оперског предузећа – задужбине Мадлене Јанковић-Цептер.

У „увертири" књиге, некој врсти предисторије српских оперских прегнућа, са насловом *Од Опере на булевару до Камерне опере у Земуну* (11–45), Јовановић полази од 1868, тј. 1882. године, када је у Краљевском Народном позоришту изведена *Врачара* Даворина Јенка, прва српска оперета. На странама 13–15 посвећује сажет и прегледан приказ првој приватној опери у Србији, београдској „Опери на булевару", недржавној музичко-позоришној институцији басисте Жарка Савића, краткотрајне судбине у периоду 1909 –1911.

Без обзира што је Савић (и сам уметник и вокални педагог међународне репутације, притом и особа са знатним организационим способностима) уложио велики део личног иметка у „Оперу на булевару", опструкције су, као што знамо, довеле до

њеног затварања. Следи сажет али врло садржајан преглед историје Опере Народног позоришта у Београду, који покрива период од 1920. до 1990. године (стр. 16–33). Не губимо из вида да имамо историју наше Опере до сада подробније обрађену само за раздобље између два светска рата.

О самом настајању Камерне опере Мадленианум аутор нас обавештава на странама 33–43, уводећи нас у турбулентно време распале Југославије, бомбардовања Србије и Црне Горе, смене власти на прелому миленијума, када се реализовала замисао организатора и редитеља Гордана Драговића о стварању прве Камерне опере, како се испоставило, не само у Србији већ и на Балкану. Званични фактори са ређим изузецима нису имали разумевања за Драговићеве идеје, али су се ту нашли интелигентни, имућни пријатељи, агилни брачни пар Јанковић-Цептер, Милан и Мадлена, спремни за улагања такве врсте.

Ни наше мецене великог формата нису мимоишле опструкције са више страна, тако да смо свесни колико је храбрости и издржљивости (не само новца) морала имати добротворка уметности, госпођа Цептер, у средини где сваки епитет „приватно", од почетака разних културних и просветних делатности у Србији ствара одбојност (сетимо се тек невероватне предузимљивости Маге Магазиновић да крајем 1910. године у Београду отвори своју школу „ритмике и пластике", за разлику од Жарка Савића и Мадлене Јанковић – без икаквих средстава). Исто толико храбрости имао је и Гордан Драговић када је одлучио да уведе за наше просторе нов организациони модел, служећи се искуствима модерних театарских установа широм Европе.

Камерна опера је, наиме, била уметничко предузеће без сталног ансамбла, усмерена првенствено на младе и способне извођаче који су били ангажовани по пројекту, што значи да су стваране засебне екипе за сваку представу. Та су се савремена искуства односила и на склоп саме зграде Мадленианума, односно бивше „Земунске опере" која је обновљена из темеља. Да напоменемо да је ново здање имало и склониште у коме су се Земунци крили за време НАТО бомбардовања.

Прва глава, *Сведочења* (стр. 47–194), садржи интервјуе аутора књиге са уметницима директно везаним за делатност Камерне опере, која убрзо постаје и балетска (и издавачка!) установа. На првом је месту Гордан Драговић, руководилац Опере Мадленианум, њен уметнички директор, са најопширнијим текстом (50 страница), затим Весна Марковић, Драговићев заменик и координатор, Младен Јагушт, диригент, Крунислав Симић, играч и кореограф, Ноно Драговић, редитељ, Константин Костјуков, првак и шеф балета београдског Народног позоришта, први баритон Опере Народног позоришта Миодраг – Миша Јовановић, Балинт Варга, концертмајстор оркестра Камерне опере Мадленианум и редитељ и писац Радослав Лазић.

Сведочења интервјуисаних су драгоценост посебне врсте. На челу се налази интервју Гордана Драговића, чији се приказ, крцат занимљивостима, чита као какав напети авантуристички роман, са успонима и врхунцима, али без срећног краја. Камерна опера је престала да постоји априла 2005, с тим да се њен репертоар више нигде не понови. За младим оперским театром, који је био 2002. године учлањен у међународну асоцијацију „Опере Европе", зажалили су поред њеног директора и сви остали интервјуисани уметници и организатори, сматрајући с правом да је мењање концепције Мадленианума као Камерне опере, увођењем драмске компоненте у њен састав, створен један већ постојећи (данас, у модерном свету сцене, углавном напуштен) начин позоришне организације.

Каквог смо репертоара остали лишени говори нам и друга глава, *Критике* (стр. 195–351), која обухвата текстове о представама Мадленианума по сезонама, којих има шест. Укратко, аутор износи шта је писано о операма *Тајни брак* Д. Чимарозе, *Насиље над Лукрецијом* Б. Бритна, *Сињор Брускино* Ђ. Росинија, *Мудрица* К. Орфа у две верзије, *Две удовице* Б. Сметане и *Cosi fan tutte* Моцарта, и о балетима *Орфеј у подземљу* К. Симића, *Нижински – Златна птица* Г. Драговића, *Liederabend* Д. Сифниос и В.Логунова, као и *Triptih* Р. Уљеа.

Извођачка делатност овим није била исцрпљена. У трећој глави, *Театрологија – Библиографија* (стр. 361–436), налази се попис представа и концерата који су одржани у Камерној опери Мадленианум од 1998. до 2005. године, поред свих могућих података о броју представа, гостовањима у Србији и иностранству (што је изузетно

важно), о учесницима представа и концерата, о солистима, певачима и играчима, диригентима, редитељима, кореографима, сценографима, костимографима, хору и оркестру, либретистима и преводиоцима, укључујући такође издавачку делатност (објављен, између осталог, Вагнеров спис *Опера и драма*), која је престала да постоји 2003. године.

Четврта глава, *Личности и документа* (стр. 441–518), садржи хронолошки сређен избор ликовне и писане документације о настајању и делатностима Камерне опере Мадленианум у периоду од 1997. до 2005. године, затим уобичајене регистре, индексе имена личности и сценских дела, као и податке о аутору и сажетак на енглеском језику.

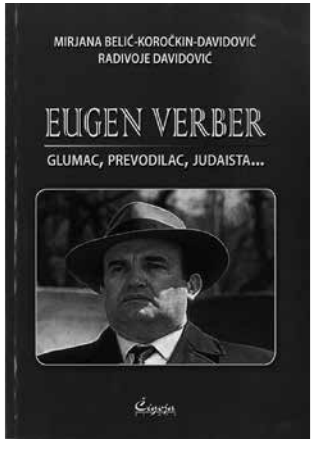
Импозантна књига Владимира Јовановића – која представља право богатство за историчаре културе, музикологе и театрологе – намењена је стручњацима, али је приступачна и широј читалачкој публици, заинтересованој за културни живот у Србији.

Узорно конципирана и систематизована историја приватне Камерне опере Мадленианум треба у сваком случају да послужи и као модел за будућу историју оперског и балетског деловања у оквиру националних театара Београда и Новог Сада.

Александра Милошевић

СТВАРАЛАЧКА ЛИЧНОСТ

Мирјана Белић-Корочкин-Давидовић и Радивоје Давидовић: *Еуген Вербер – глумац, преводилац, јудаиста*, Чигоја штампа, Београд, 2014.



Еуген Вербер, глумац, преводилац и истраживач, представља једну од најзанимљивијих личности наше културне историје. Рођен 1923. у Суботици, осећао је да се налази између две ватре: оца који је био ортодоксни Јеврејин и мајке из реформисане неолошке јеврејске породице. Гајио је велико поштовање и врло нежна осећања према родитељима. Од богатства у добростојећој кући трговца хмељом до живота у потпуној беди – породица је увек била упориште за његово васпитање, образовање и однос према животу.

Захваљујући писцима-истраживачима који се предано посвећују своме раду, Верберова неправедна запостављеност у јавности добила је свој епилог. У години обележавања двадесетогодишњице од његове смрти, часопис *Театрон* посвећује му приказ монографије *Еуген Вербер – глумац, преводилац, јудаиста* из пера Мирјане Белић-Корочкин-Давидовић и Радивоја Давидовића (Чигоја штампа, Београд, 2014). Познати у индивидуалном и тимском публицистичком раду, исцрпном студијом су нам приближили разноврсност Верберове стваралачке личности. Такође, аутори су овиме оправдали постигнута признања за доприносе у ширењу књижевно-публицистичких дела на научан начин, а приступачан за широку публику, одужујући се Еугену Верберу за недовољно узвраћеног поштовања у односу на његов свеукупни допринос домаћој култури.

Верберов разноврсни стваралачки опус обједињен у поменутој књизи јесте само полазиште за будућа истраживања театролога. Структура књиге поступно слаже његов живот и рад – почевши од његовог порекла, дебитовања и грађења глумачке каријере, пописа позоришних, радио, филмских и телевизијских улога, преко преводилачког рада, објављених оригиналних текстова, до друштвених

активности, писања других о њему и добијених признања, укључујући изворе и литературу.

Најпознатији широј јавности Еуген Вербер био је као глумац. Драмска група у аматерском Јеврејском омладинском друштву била је предворје за његов каснији професионални пут. У војничкој униформи је ступио на сцену Војвођанског народног позоришта у Новом Саду после демобилизације 1945. Кратко време провео је у родној Суботици радећи као новинар, а потом наставио свој глумачки пут у Народном позоришту у Сарајеву, Народном позоришту Босанске Крајине у Бањалуци и Народном позоришту у Нишу, а на крају у Савременом позоришту у Београду. Критичарска реч га је од почетка каријере веома ценила: улоге је бирао у складу са својом импозантном појавом, великом љубављу према позоришту и публици, као и ерудицијом помоћу које је психолошки градио ликове. Како је сам говорио, иако у младости лепог лика, није био успешан у тумачењима љубавника на сцени. Зато је био свестан да су јунаци са друге стране доброг, недопадљиви публици, били веома захвални за вајање ликова – од маске, преко мимике лица, гестикулације, до тумачења уз акцентовање дикцијским финесама, што је омогућавало вишеслојну изражајност Верберовог талента. Последњу улогу одиграо је 1975. у представи *Ћутње Слободана Раденика*, у Београдском драмском позоришту. Остварио је близу деведесет позоришних улога, такође се повремено појављивао и као редитељ, сценограф и костимограф. У Драмском програму Радио Београда тумачио је више од сто улога, а широј јавности је био познат по двадесет две филмске и четрдесет три телевизијске улоге.

Као преводилац, Еуген Вербер се најпре окушао у дечјој књижевности (1975), временом је прешао на драмска дела и романе, а касније на Свето јеврејско писмо, које га је прославило у овој области. У овој монографији посвећеној Верберу, Давидовићи обрађују тринаест његових превода, а међу најзначајнијима су *Кумрански рукописи* и студија о Сарајевској *Хагади*, јер су тада то били први преводи с хебрејског код нас. Био је свестан да се у преводилаштву треба прилагођавати писцу и духу оба језика: *„И начин изражавања писца, коме преводилац треба да се прилагоди, и књижевна форма је важна. Сваки писац пише на свој начин, колико писаца, толико стилова, толико начина. И у томе је уметност превођења а јединственог кључа ни у теорији превођења нема."*

Веома важан сегмент Верберовог рада јесу његове бројне друштвене активности, нарочито у двоструком доприносу јудаистици: публицистичком и истраживачком – строго научном, без верских уплива. Активан у раду јеврејске заједнице, био је сарадник на бројним успешним изложбама у организацији Јеврејског историјског музеја, али је његова најзначајнија улога у оквиру београдског Универзитета. Аутори Мирјана Белић-Корочкин-Давидовић и Радивоје Давидовић ову су књигу посебно упутили наставку Верберовог пута у хебраистици: обновио је Катедру за хебраистику на Филолошком факултету у Београду и први је добитник Медаље и Повеље са ликом Ђуре Даничића за наставничко-научне доприносе (Филолошки факултет, 1990).

Еуген Вербер је имао бројна заслужена чланства, награде и признања (члан Светског научног друштва за јеврејске науке – без титуле, иако је годинама био активан на међународним научним скуповима, члан српског ПЕН центра, Удружења књижевника, члан жирија за награду „Милош Н. Ђурић", Издавачког савета и Уређивачког одбора часописа *Мостови*, председник Удружења књижевних преводилаца Србије 1972, председавајући на бројним београдским преводилачким сусретима и др.). Свој велики опус занимања и темељних доприноса друштву описао је током живота: *„Мој основни циљ био је да нагомилам довољно знања да бар један његов део пренесем ужој јеврејској заједници и широј културној средини. Надам се да сам то и остварио."* Ипак, све што је за собом оставио, имало је чврсте темеље у личном образовању и није представљало галиматијас недовршених тема. У његовом друштву је, по речима савременика, било боље ћутати јер се од човека непрегледног знања могло

много научити. „Био је господин“ чије име носи улица у Новом Саду.

Заједнички рад Мирјане Белић-Корочкин-Давидовић и Радивоја Давидовића, сложен по структури и богат информацијама, подељен на прегледне тематске целине, јесте комплетан монографски приказ једне личности. За истраживаче, појединачне гране његових плодоносних креативности (глума, преводилаштво, есејистика, књижевни рад и др.) представљају могућност даљих појединачних студија. Монографија је комплетирана илустрацијама Верберовог богатог рада и живота – бројним фотографијама из музејских, архивских, позоришних фондова и породичних албума. Истовремено, ово издање је покретач за низ различитих публикација, есеја, студија и научних радова, изложби, пригодних вечери на тему Верберових активности, можда и повод за утврђивање награде под његовим именом.

Из његовог животног дела, *Талмуда*, може се осликати личност Еугена Вербера: *„Три круне постоје: круна Наука, круна свештеничка и круна краљевства, али круна доброг имена их све надвисује.“*

IN MEMORIAM

МИРОСЛАВ-МИЊА ДЕДИЋ
(1921– 2015)

ДРАГАН ТОМИЋ
(1941 –2015)

ОЛГА САВИЋ
(1934–2014)

МИЛЕНКО МИСАИЛОВИЋ
(1923–2015)

КСЕНИЈА МАРТИНОВ ПАВЛОВИЋ
(1948–2015)

ЗЛАТИЦА ПОПОВИЋ
(1947 – 2015)

ПАВЛЕ МИНЧИЋ
(1931 – 2015)



МИРОСЛАВ-МИЊА ДЕДИЋ (1921-2015)

„Глума је била моја прва уметничка љубав. Чини ми се да се све ово збило као са првом љубављу. Целог живота жалимо за њом, али стичемо искуства, трагамо за новим, налазимо или не налазимо задовољства у том трагању, међутим, једна сета при помисли на прву љубав никад нас не напушта."

(Миња Дедић, 1970)

ПРВИ ЧАС ГЛУМЕ (1966)

„Децо, видите, тамо горе (упире руком високо до ивице зида и плафона) тамо пише: ‚Глумити значи радити!' Као да је желео да нас убеди да тамо нешто заиста пише. Мала прва професорова магија!

Седимо у клупама са леве и десне стране учионице – црне радне сукње (панталоне за мушкарце), беле блузе (кошуље), на ногама балетанке (патике). Све делује строго и омамљујуће. Пењемо се тамо високо!

Професор узвишеним тоном прича о чарима глуме, и увек се враћа на основну мисао: „Шта је глума?" То ми је заувек остао најзначајнији час глуме: „Шта?" А „Како?" – то је већ избор који није суштински везан са радњом. Рâди – дебео, мршав, ћелав, висок, мален, свеједно. Река тече, препливај је ако можеш, уздуж и попреко, и врати се у њено корито. Ту је глумчева котва. Почетак спознаје о првим завеслајима твојих руку, ногу, твоје главе која не сме ударити о први спруд, јер ће се снови распршити као непостојећи тренуци твога бивствовања на сцени.

А сцена није исто што и живот! Зато је, глумче, мораш учинити „стварном", јер публика верује глумцу и поистовећује се са његовим криком, смехом – публика жуди да буде у игри са тобом. Ако јој понудиш део своје сопствене истине или свога глумачког бића, она ће бити препорођена, она ће се вазнети заједно са тобом и то ће бити празник ваших душа.

Професор Миња Дедић је желео увек, на сваком нашем часу празник. И био је! Празник рада. Ако неко од нас, без посебног оправдања, изостане са часа глуме, сутрадан је „кажњен" забраном присуствовања часу. Чудно чудо! Ако и нисмо сви у пет минута до четири сата поподне, када почиње час, у клупама, час почиње. Ко дошао, добродошао!

Часове глуме и других предмета имали смо у старој Академији, у улици Вука Караџића. Понекад бисмо, по професоровој жељи, ишли на Авалу, и тамо, на ливади, имали час глуме – позориште на отвореном.

Пењемо се тамо високо, Авала је мала планина, а велико брдо! Уствари, нама се чинило да смо на Епидаурусу. Ми и античка драма на Авали!

Можда су се баш ту зачела прва наша маштања о великим сценама које чекају само нас? И десило се чудно чудо. Године пролазе и ми се пењемо на велике сцене наших позоришта, и сачували смо „бодрост и веселост" (како би рекао професор) у успесима и неуспесима. Постали смо прави занесењаци тегобног посла који се зове **глума**...

Професор Миња је имао строгост приличну уметничкој школи коју је учио у Русији. Имао је нежност очинску, и бдио над првим корацима својих ученика.

Данас је празник! Неко од нас има премијеру у Југословенском драмском позоришту, у Београдском драм-

ском, у Атељеу 212... Професор је све помно пратио, и наш час тога дана био је посвећен **премијеру** – глумцу или глумици који имају своје „крштење" у нашем храму – у позоришту.

Онда, тога дана не бисмо, такорећи, ништа радили, али смо кроз вежбе „пролазили" све могуће и немогуће околности које нас могу задесити у том тешком задатку, и сви смо дрхтали од радости и страха за Љиљану Лашић, Петра Божовића, Зорана Ђорђевића, Светлану Бојковић, Бранка Милићевића, Добрилу Стојнић, Зорицу Шумадинац, или мене, Мирјану Вукојчић.

Професорово вјерују је било: „Бити спреман, то је све" (Хамлет). Овај мали запис ми се чини као наш свакодневни час, наша лутања чаробним путањама глуме по којима нас је водио наш професор Миња Дедић. Ако је *Мајка храброст* Љиљане Крстић одиста била то у режији Миње Дедића, и професор је достојан имена „Професор храброст". Одважан, учен, строг, пркосан, нежан и – свој.

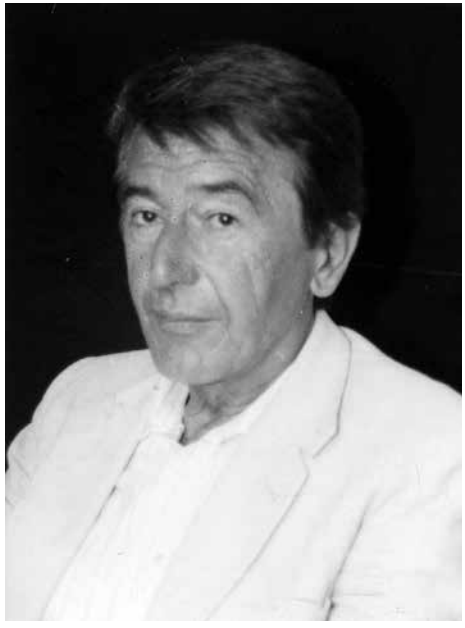
Мирјана Вукојчић

МИЊИНА „РАЗМИШЉАЊА ПРЕД РАМПОМ"

- У позоришту дело није *последица* уметниковог стварања, дело је овог тренутка и на овом месту *само стварање, кретање*. Никада више изван овог тренутка то неће постати, истовремено се губи и опет се обнавља. И дело и уметник.

- ...А шта је позориште него младост? Младост – и под теретом година, и уз баласт искуства, и са последицама доживљених успеха. Младост – бодра и немирна.

- Гледајући у светлу линију рампе пред дизање завесе, ја страсно жажелим да моје позориште увек остане у кретању, допуњавању, захтевима, одрицањима, сукобима и одушевљењу. Увек.



ДРАГАН ТОМИЋ (1941-2015)

ПОЧИВАЈ У МИРУ, ПРИЈАТЕЉУ!

Умро је Драган Т. Томић (1941–2015), драмски писац, прозни писац, члан Председништва Удружења драмских писаца Србије, члан Удружења књижевника Србије, оснивач и председник Синдиката српских писаца...

Вероватно делује хладно и претенциозно започети овако некролог пријатељу; ипак, то су чињенице које бисмо желели да предочимо крхком памћењу савременика и евентуалних потомака. Камичци што представљају грађу за мозаик културне историје Срба пречесто се претварају у прах пред колективном амнезијом, коју тако ефикасно подстиче анестетик *новог светког поретка (Neue Ordnung)*.

Драгана Т. Томића упознао сам далеке 1980. године (када смо били, још увек, сразмерно млади, лепи и наивни), као првог добитника награде „Бранислав Нушић", на анонимном конкурсу за најбољу драму на српском језику, што га је Удружење драмских писаца Србије расписало, и од тада је додељује сваке године, до дана данашњег. Тако је Томић постао и члан нашег удружења, а убрзо друг и пријатељ.

Награђена драма *Раскршће* кренула је, затим, на свој тријумфални пут од Београда (Југословенско драмско позориште, у режији Стеве Жигона) до Москве, преко Љубљане, Крагујевца, Шапца, Мостара, Зајечара, Ниша, Приштине. Следи драма *Рукавице*, која је кривудавим позоришним путевима стигла и до Париза; затим, 1987. долази *Шипшар* (у режији Љубише Ристића у Суботици), представа играна са великим успехом широм Југославије и на гостовањима у Америци. Исте године, у Просвети објављује роман *Шкрипац*. Године 1990. поново добија награду „Бранислав Нушић", за драму *Псећа кућица*. Написао је још двадесетак драма, од којих је већина играна у српским позориштима и објављена у едицији „Савремена српска драма". Драма *Девојке* објављена је 1990. године у Москви, у часопису „Савремена драматургија", и са успехом је играна у Русији. Осим дела *Шкрипац*, Просвета му је објавила још четири романа.

То би, отприлике, били штури обриси уметничке биографије Драгана Томића. Детаље, анализе, процене, остављам другима, који су за тако штогод „надлежни".

Инсистирао је на томе средњем слову Т, желећи, ваљда, да сачува спомен на порекло, село Шеварице у Мачви, где је рано, у рату, изгубивши оца, научио од вољеног деде шта је то тежак рад и шта је то част. Остао је частан и, као ретко ко, поуздан – до краја. И радио је, до краја, пуном снагом – која није била мала – за писаћим столом, у Удружењу, на јавним трибинама где су се бранили остаци згажене српске културе... И градио и дограђивао, заједно с мајсторима, свој Театар на Сави, својеврсну позоришну сцену на понтону. И трчао, зором, по пет километара, стазом поред реке.

„Доста, Томићу!", говорио сам му. „Хоћу да умрем радећи, хоћу да умрем на ногама!", одговарао би. Тако је и било. Претрчао је тог јутра двеста корака и пао. Издахнуо је – рекао је лекар – тренутно, пре но што је додирнуо тле. На ногама.

У Београду, 23. маја 2015

Миладин Шеварлић



ОЛГА САВИЋ (1934-2014)

Око које све види, облине њеног тела, осмејак нежни, озбиљна мисао, оштра реч, обазривост, одлучност…

Олга опчињена позориштем. Не знам шта још слово О може да каже о Олги Савић, али ја могу.

Трпкост – у овој речи сажета је свака њена појава на сцени и у животу – трпљење и тражење. Кад год сам је видела на сцени, имала сам утисак да нешто мери и претаче. Носила је са собом разне кутијице и у њих брижљиво слагала крике Марине Цветајеве, Жене са тајном, Лу Саломе… Све што је радила на сцени имало је лепоту филиграна. Тако је брижљиво чувала чари сваке речи, сваког покрета. Скоро испоснички. Са благим осмејком и понекад оштрим погледом успевала је да на вагу глумачког заната стави онолико ситних и крупних ствари које вага може да поднесе. Њена оштра мисао није дозвољавала емоцији да је угрози, помете. У својим режијама и литерарним записима Олга је успевала да тихи кораци не постану бат, галама, али да се унутарњи првобитни крик бори за тишину, узбуђује, пита и тражи одговоре за стара и нова питања. Понекад нежно, понекад огољено, тмурно, опомињуће, радосно, узнемирујуће. Кад њена рука то споји, станеш на „вагу“ и одмериш своју снагу (ово говорим као глумица).

Улоге:

Бановић Страхиња, Борислав Михајловић Михиз (Жена са тајном).

Зашто је таква?

Марина Цветајева

„Зашто уметност? Зато што других путева нема. Зато што је живот и у најпространијем простору и у времену са највише слободе ипак тесан. У животу се ништа не може, а у уметности и у сну је све могућно“.

Сеансе код професора Фројда, Лу Саломе

„…Има нечег у страху од смрти што наводи на помисао да се ту ради о осећању кривице. Нисмо довољно волели живот. Нисмо му истински припадали, па се сад плашимо да ће и он престати да воли нас. Морамо много да волимо да би и он волео нас.“

Прљаве руке, Сартр (Олга)

Вучица – борбеност, у своме окружењу има смисла за људскост... У политици руке никад нису чисте.

Андрић – Олгина велика опсесија

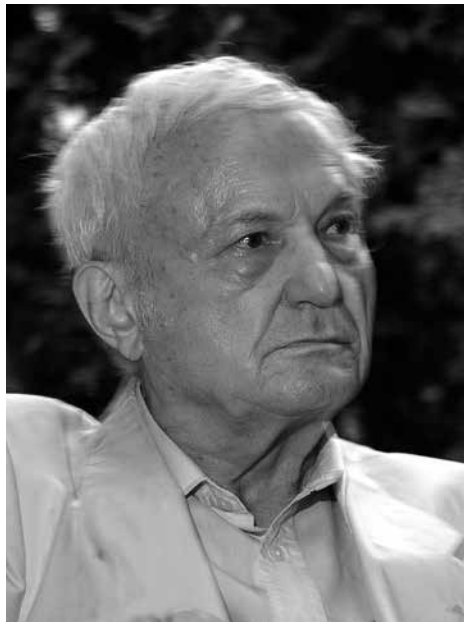
Први интервју који је направила за радио о књижевности и приповедању јесте опседнутост Андрићевим делима. *Лица*, *Несаница* (по Андрићу за време бомбардовања), касније *Звона – Побуна*, радост, буђење, прогони, звона која буде…“

Милена из Прага, Олгина режија

Милена Јесенска и Кафка, скоро непостојећа љубав. Запис Маргарит Бубер Нојман, логорашице Равенсбрика, где је била заточеница и Милена Јесенска. Влтава, Праг, Беч… Храброст, искреност, љубав за отаџбину, за своју кћи Јану, за слободу, за речи које теку низ Влтаву, за Кафкино око које бди у ноћима далеко…То је сиже за малу причу коју смо „причали“ у Салону Југословенског драмског позоришта – Маја Димитријевић, Марица Вулетић, Слободан Бештић, Мирјана Вукојчић у режији Олге Савић. Потом смо снимили и ТВ филм. Олга је крива! Наша Милена је била упорна. Олга још упорнија. Краја нема!

Ово је мали запис о глумици, редитељу, писцу – о жени која је увек опрезно распознавала тренутке наших живота на сцени. И још више наших живота ван сцене. То је дар правог уметника. Свакоме дати савет, опомену, подршку… Позоришту је почесто потребан тас страсти и тас мира. Олгина „вага“ мерила је часно.

Мирјана Вукојчић



МИЛЕНКО МИСАИЛОВИЋ (1923-2015)

Миленко Мисаиловић био је, може се слободно рећи, посвећеник позоришта. У театру је нашао смисао свог вишеструког деловања; био је драмски писац, редитељ, театролог, драматург-аналитичар, професор и, речју, поуздани ослонац рада Народног позоришта неколико деценија. Али збир послова које је Миленко Мисаиловић обављао много је шири и обухвата, пре свега, његову разноврсну књижевну делатност. Јер, Миленко Мисаиловић писао је песме, поеме, романе, есеје, студије, позоришне и књижевне критике, био је антологичар хумора, уредник часописа, активиста у многим културним и уметничким подухватима. Писац ових редова, говорећи о Миленку Мисаиловићу поводом обележавања његовог јубилеја – 90 година живота – у први план истакао је, ипак, личност Миленка Мисаиловића као позоришног мислиоца.

Сада, када је Миленко Мисаиловић отишао у неко друго подручје постојања, у наше колективно памћење, када је могућно сагледати све његове послове и утврдити колики је његов допринос позоришној култури Србије, и шире, култури наше средине уопште, сасвим поуздано можемо закључити да је Миленко Мисаиловић уградио у културни и уметнички мозаик Србије неколико угаоних камена темељаца.

Овде, пре свега, ваља истаћи његове студије посвећене драматургији уопште и посебној драматургији. Реч је о студијама или већим теоријским радовима: *Редитељска драматургија или драматургија режије*, *Глумачка драматургија или драматургија глумачког стварања*, *Драматургија сценографије*, *Драматургија костимографије, Драматургија перцепције или доживљавања представе од стране публике* и *Драматургија позоришне критике*.

Ове студије и огледи представљају само део позоришних промишљања Миленка Мисаиловића. Из мноштва других тема којима се овај стваралац бавио, треба издвојити области у којима је остварио изузетне аналитичке домете; реч је о истраживању хумора. Овде су значајне књиге *Комедиографија Бранислава Нушића*, *Значења српске комедиографије*, *Мудрост народног хумора – Ерски хумор I и II*; бавећи се хумором као неизоставном компонентом човекове духовности, Миленко Мисаиловић, користећи се елементима структуралистичке анализе, утврђује на којим се начелима гради хумор, како у народној, тако и у уметничкој књижевности. Из тих истраживања, захваљујући промишљању Миленка Мисаиловића, понели смо и неке терминолошке иновације као што су *комичка кривица* и *комичка катарза*.

Најзад, у теоријским радовима Миленка Мисаиловића значајно место заузима студија *Теорија власти и владања*, посвећена анализи Софоклове трагедије *Цар Едип*; одмах ваља рећи да се мало који наш књижевни историчар или теоретичар усудио да се бави истраживањем хеленске трагедије после Милоша Ђурића. Миленко Мисаиловић припада том кругу одабраних, а његова анализа Софоклове трагедије отвара путеве новим тумачењима класике.

Сведочио је и о својим савременицима и учитељима. Написао је изванредну студију о животу и делу Бојана Ступице, свог професора а потом и пријатеља.

Миленко Мисаиловић је у својој стваралачкој лич-

ности обједињио два настојања која су, у суштини, комплементарна, али често неспојива. Овај аутор је, наиме, био и уметник и научник; као уметник-редитељ поставио је педесетак драмских представа, као писац објавио је поезију, поеме и романе. Као научник, начинио је репрезентативне студије из области театрологије, чиме је допринео развоју и успону ове у нас још увек младе науке.

Одласком Миленка Мисаиловића позоришна делатност у Србији доживела је велики губитак. Остале су његове књижевне и театролошке студије које ће, верујем, тек постати извор са кога ће будући нараштаји позоришних истраживача моћи да стичу сазнања и основе за даље изучавање театарске уметности као и теорије позоришта. Мисаиловићево присуство у култури и уметности Србије, дуго седам деценија, сада ће се наставити преко његових дела.

Свима нама који смо познавали Миленка Мисаиловића или сарађивали с њим, остаће у сећању као врхунски мислилац и скроман човек, као надарени истраживач књижевности и позоришта и као монах уметности који је лични живот посветио театру и литератури.

Радомир Путник



КСЕНИЈА МАРТИНОВ ПАВЛОВИЋ (1948-2015)

Глумачки ансамбл Српског народног позоришта остао је у јануару без Ксеније Мартинов Павловић (Нови Сад, 10. април 1948 – 22. јануар 2015), у потпуности своје глумице, јер је дошла као шеснаестогодишња ученица у Драмски студио и остала у њему од 1966. када је потписала уговор са СНП као даровита млада глумица, грациозне појаве и изражајног лица. У почетку се уживљавала у сваку улогу, а током рада у сарадњи са редитељима: Д. Ђурковићем, Д. Мијачем, Б. Ханауском, Ж. Орешковићем, Т. Раковским, Б. Рушкуцем, Г. Цветковићем, Д. Миладиновићем, С. Салетовићем, Ј. Путником, Р. Дорићем, Н. Јевтићем – од улога наивки стасала је до озбиљних глумачких остварења, до улога трагеткиња. Сваку представу је играла пуним срцем и пуном концентрацијом.

У том разнородном репертоару издвајају се улоге: Цуретак, *Доживљаји Николетине Бурсаћа* Б. Ћопића – М. Дедића; више улога у представи *Село Сакуле, а у Банату* З. Петровића; Аница, *Голубњача* Ј. Радуловића; Оливија, *Богојављенска ноћ* В. Шекспира; Мартирио, *Дом Бернарде Албе* Ф. Г. Лорке; Евица, *Лажа и паралажа* Ј. Стерије Поповића; Виви, *Занат госпође Ворн* Џ. Б. Шоа; Наташа, *На дну* М. Горког; Марта, *Гнездо* Ф. К. Крец; Хилда, *Стаза дивљачи* Ф. К. Крец; Стара мајка, *Мачка на усијаном лименом крову* Т. Вилијамса; Вида, *Ожалошћена породица* Б. Нушића и многе друге. Учествавала је у програму Радио Новог Сада на реализацији бројних радио-драма. Играла је у филмовима *Сирома сам, ал' сам бесан* и *Самртно пролеће*. На ТВ је играла у серији *Униформе* са Батом Стојковићем у епизоди *Избацивач*, коју је написао Перо Зубац.

На Сусрету војвођанских позоришта освојила је седамдесетих година три награде: за улогу Емилије у *Нашем граду* Тортона Вајлдера (1971); за више улога у представи Јована Кесара *Да ли је могуће другови да смо сви ми волови* (1972), за више улога у представи *Шума која хода* Љубивоја Ршумовића (1973). У Српском народном позоришту добила је две Годишње награде: за улогу Лоте у представи *Велико и мало* Бота Штрауса (1985) и Марте у представи *Љубави Џорџа Вашингтона* Мире Гаврана (1992). Та представа је врло дуго била на репертоару, ишла на бројна гостовања. У једној од првих критика, надахнуто писаних, читамо: „Ксенија Мартинов Павловић са својим лепим рукама, са своја два плава увојка и лепим очима, са својим патњама и жестинама, у свему се овде исказује као једна велика глумица и личност."

Њени глумачки успони, прекретнице у раду, везане су за прве године мог рада у Српском народном позоришту као уредника најстаријег позоришног листа „Позориште". Већ 1982. била је запажена њена улога Анице у представи *Голубњача* Јована Радуловића у режији Дејана Мијача. Та представа је умногоме изменила потоњу биографију најстаријег професионалног театра, а не верујем да су и појединачни глумачки животи остали неокрњени. Прекретница у њеном глумачком раду јесте улога Лоте у представи *Велико и мало* Б. Штрауса у режији Николе Јевтића. Била је то улога која се појавила после више сушних година проведених у позоришту, које је надокнађивала читањем, тражењем ликова за себе, али и себе у тим ликовима. У тим годинама паузе играла је мале и спорадичне улоге у другој врсти репертоара:

Слике жалосних доживљаја, *Дом Бернарде Албе*, *Хеда Габлер*, које су, ипак, наговештавале њене нове могућности. Лота је заиста била прекретница у њеној каријери. После те представе почела је другачије да размишља о позоришту, о глуми, па чак и о свом интимном животу. Као посебно заслужног за успех истицала је редитеља Николу Јевтића, који је био изузетан педагог. Наглашавала је да пробе воли више од представа, јер су праве, креативне. Било јој је жао када дође премијера. После премијере увек је наступала празнина која је трајала дуго и она је покушавала да ту празнину испуни разговорима са колегама и дужим пребивањем у позоришту. Премијера новосадске представе *Велико и мало* догодила се нешто после београдске премијере у Атељеу 212, па је организован округли сто на коме су учествовали редитељи, критичари, психолози, управници... Мира Траиловић је том приликом истакла „глумачко прегнуће и унутрашњи набој глумице Ксеније Мартинов Павловић која је лик Лоте остварила необично и занимљиво". Лота је постала метафора за неопходну упорност и инсистирање на дијалогу у отуђеном свету, подједнако и у микросвету и у макросвету.

Поводом тог великог глумачког успеха, писала је њена дугогодишња колегиница и истинска пријатељица Јелица Бјели у листу „Позориште", осврћући се на њен претходни четрнаестогодишњи рад у позоришту, нагласивши да је сада гледамо у „њеном пуном зрењу. Од наивки је стасала у озбиљне ликове трагеткиња." Сада, прелиставањем страница „Позоришта", које је зауставило неке значајне позоришне догађаје и личности, сећам се Ксенијиних долазака у редакцију, поводом текста или фотографије. Била је тиха, одмерена, увек усмерена на основну тему, врло упорна и чинило ми се, на тренутке, да њена унутрашња снага превазилази оквире њене крхке фигуре. У њеној причи није било много дигресија, лутања, увек је била усмерена на суштину.

Огледала се у монодрами *Пет жена из наше куће* по тексту Зорана Петровића, аутора митских *Сакула, а у Банату*, у режији Драгана Јовића, коју је изводила на Камерној сцени Новосадског позоришта почетком сезоне 1988/1989. Било је то пет жена у једночасовном глумачком исказу. Телевизијска критика је забележила да је глумица „поклонила позоришној сцени сценски драгуљ у жанру позоришта једног глумца". Истакнуто је да је у њеној игри све саткано од микрогеста, од неке унутарње снаге која врло контролисано и увек у правом тренутку избија на површину. Шкртост, сведеност геста и богатство гласа, то је оно што је у монодрами одабрала као средство из свог глумачког арсенала. У таквој сведености крило се велико богатство.

У последњим сезонама, када је била у пензији, стизале су је нове улоге једна за другом; играла је – Бабу Перину у *Дунду Марају* (2005), Хелену Алвинг у *Аветима* (2006), Мајку у *Неспоразуму* (2007), Анфису у *Три сестре* (2009).

Поводом гостовања *Лепотице Линејне* Мартина Мекдоне у Загребу остао је запис у јануарском „Vijencu" (бр. 414), 2010. „Љепотица Линејна Јасне Ђуричић понекад је јача и одлучнија од своје мучитељице мајке Мег Фолан, како ју је одглумила Ксенија Мартинов Павловић. Њихов међусобни однос о којем обје овисе, временом постаје све морбиднији. Злоћа се у њему умнажа. Ипак, колико год се трудила, Ксенија Мартинов Павловић није свој лик оголила до себичне старачке саможивости, која би оправдавала њезине поступке. *Лепотица Линејна* гледаоце не оставља равнодушним, те је овогодишње гостовање Српског народног позоришта из Новог Сада вредело видјети."

Лепотицу Линејну сам гледала непосредно после смрти Јелице Бјели и сећам се да ми се током представе упорно наметала сличност у њиховом физичком изгледу. Ту сродност две глумице у изразу осећала сам и две године раније, када сам на Камерној сцени гледала (њену) Мајку у *Неспоразуму* А. Камија у режији Р. Миленковића.

Наш последњи сусрет догодио се пре неколико година на Трифковићевом тргу и прича је спонтано кренула о проблему у којем се нашао њен син, такође глумац Српског народног позоришта. Осећала сам њену велику забринутост, бол мајке и потребу да то све вербализује, да се донекле растерети унутрашње муке, али морала сам да прекинем причу, јер ми је управо стигао такси. Тада нисам ни слутила да је то наш последњи сусрет. Сада само тужно дописујем да је у мојој свести Ксенија Мартинов Павловић отишла и са позоришне сцене и из живота у улози Мајке.

Весна Крчмар



ЗЛАТИЦА ПОПОВИЋ (1947-2015)

У Шабачком позоришту, у суботу 28. фебруара 2015, дирљивим и речима пуним поштовања, од Златице Поповић (Инђија 6. јул 1947 – Шабац 26. фебруар 2015) опростили су се њени глумци, управник позоришта и колеге. Златица је била један од најдуговекијих управника Шабачког позоришта и вероватно се за тај њен осамнаестогодишњи период може везати епитет најуспешнијег или златног доба позоришта.

Привржености позоришту без остатка, чистота душе, мудрост у креирању репертоарске политике, симбиоза драматурга и уметничког саветника у њеном бићу, превласт домаћег драмског текста са више праизвођења, трасирали су јој пут до коте које су досегли најдуговекији управници наших југословенских позоришта, попут Мире Траиловић у Атељеу 212, Милоша Хаџића у Српском народном позоришту, Велимира Веце Лукића у Народном позоришту у Београду... Награда „Никола Пеца Петровић" 1998. (коју додељује Сомборско позориште) само је опипљива потврда наше процене о успешности вођења театра у вазда узнемиреним временима и пословима бременитим проблемима и многобројним препрекама.

У Шабачко позориште сам почела да долазим на позоришни фестивал „Љубиша Јовановић", који се обично одржавао у октобру месецу позних деведесетих година.

У тренутку изненађења поводом неочекиване, тужне вести о њеном одласку, нисам могла да се сетим места на којем се догодио наш сусрет, сада већ заиста давне 1992. године, али искрсло је живо осећање које сам понела после првог упознавања са успешном управницом. Најупечатљивије је било осећање разлике од позоришног света који ме је окруживао: „потпуна посвећеност послу, јасност наступа", које сам изговорила као једно од својих питања реплика у разговору за лист *Позориште*, пет година касније. Одговорила ми је одмах, својим карактеристичним миром: „Припадам људима који све раде чисте душе. Реагујем на поглед. Непријатан поглед може да ми упропасти дан. Покушавам људима уопште, и у позоришту, да помогнем. За све лоше што се догоди у позоришту, имам страшно осећање кривице."

„Највише ствари радим захваљујући интуицији. Најлепши део мог посла су добре представе. Посебно памтим *Руски рулет*, то ми је била прва представа. Ту су и: *Пивара*, *Смрт трговачког путника*, *Догађај у хотелу Југославија*. У просеку играмо шест премијера годишње. На репертоару је од девет до тринаест наслова. За сваку премијеру стрепим. Никада је не одгледам са седишта, из неке ложе, већ из неког прикрајка."

Са посебним поносом је говорила о освојеним наградама које је примило њено позориште: од 72 представе, 67 награда. Наши доласци на Фестивал „Љубиша Јовановић" били су достојанствене позоришне светковине. Иза свега је стајала гостољубива, предусретљива, добронамерна управница, која је о сваком детаљу водила рачуна. Истицала је да „град воли своје позориште, јер спонзори издашно дају театру, свесни да су средства наменски утрошена". Била је непогрешива у одабиру редитеља. У последњој деценији најупосленији редитељи су били: Аца Ђорђевић (13 режија), Радослав

Миленковић (5), Никита Миливојевић (4), Кокан Младеновић (3), да не говоримо о већини осталих редитеља који су се радо одазивали њеном позиву. И наша велика глумица Мира Бањац опробала се као редитељ на сцени у Шапцу. Посебно откриће и безгранично поверење имала је према младом редитељу Никити Миливојевићу који је направио искорак са *Ћелавом певачицом*.

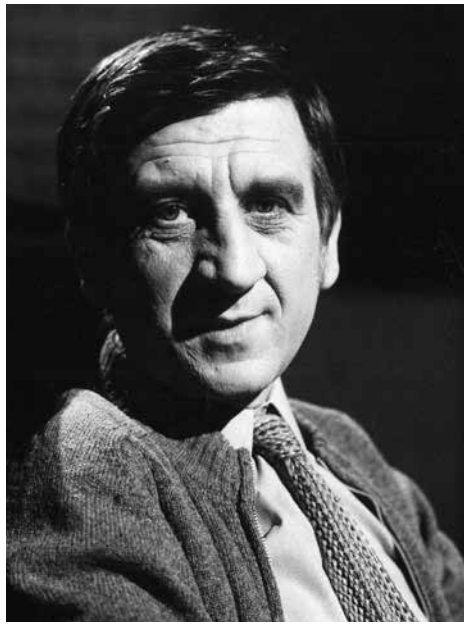
Блиско ми је њено осећање непребола настало одласком из театра те тешке 2000. године. Неколико година касније то осећање препознала сам у себи, када сам после двадесет пет година напустила театар. За њу позориште никако није могло да буде *Напуштени дом*. Тај наслов њене збирке песама 1998. као да јој је антиципирао одлазак. Немогуће је пронаћи рационално објашњење за неразлучив емоционални чвор у који се човек запрете својим бивствовањем у позоришту. У нашем последњем сусрету, на премијери у Српском народном позоришту (на Камерној сцени), у очима сам препознала мир човека који је изгубио један део свог духовног бића, онај посвећен позоришту... Тај узвишени поглед није ми наговештавао и указивао да је то наш последњи сусрет. Свим својим бићем сам их желела још... Желела сам сусрет са Златицом у којој је било „песничке ведрине", са управницом у чијем је раду увек било „довијања и понеке наде"...

Смрт је нестварна категорија, синтагма је којом одагнавам неман коначних одлазака драгих и блиских бића. Желим да верујем да одлази у чистије сфере у којима све неправде занеме, у просторе у којима ће бити више сродника чисте душе и у којима ће наставити да ствара своје позориште.

У поподневним сатима испраћена је на Шабачком гробљу у великој поворци људи, који су желели да у (пре)тужној тишини корака до коначног одредишта, искажу своје тихо хвала за сву доброту којом их је даривала. У мени је одзвањала реченица, коју нисам могла да изговорим гласно, садржана у речима велике захвалности што нам је омогућила позоришне радости гостољубивог боравка у Шабачком позоришту. Али изнад све лепоте позоришног дружења, што нам је вратила веру да је достојанствен и поштен позоришни рад могућ. У мојој души име Златице биће друго име Шабачког позоришта.

У тренуцима растанка као да у неком просветљењу сагледавамо све особине личности. Била је врло одмерена у коментарима, никад превише казаног, што је била само њена „заштита" за рањиву песничку душу. Откривамо да је њену збирку песама *Напуштени дом* објавила Народна књига 1998. На РТС, у оквиру *Недељног поподнева* 13. септембра 2009. емитована је емисија *Песничке ведрине* уредника Милована Витезовића. Феликс Пашић је на основу интервјуа с њом објавио *Довијање и понека нада* у *НИН*-у 6. априла 2000, а *Данас* је 4. фебруара 2003, поводом „одузимања" имена Љубиша Јовановић из назива позоришта и фестивала, објавио текст *Одрицање од великана*. На РТС је 27. фебруара 2015. у емисијама *Око* и *Траг* објављено *In memoriam*: *Златица Поповић*. Тиме је забележен одлазак једног од ретко честитих и успешних управника позоришта и културних радника.

Весна Крчмар



ПАВЛЕ МИНЧИЋ (1931-2015)

Отишао је и Павле Минчић. Наш Паја. Глумац, редитељ, писац, композитор, пијаниста, сценограф, „шоумен", хумориста, „јежевац", козер, шармер... Како се опростити од човека који се представљао: „Ексер, конац, клинчић, презивам се Минчић" или „Ја Па-ја и никад ми себе није доста"...? Како за будућа поколења оставити последњи траг о ширини духа, богатству идеја, мноштву разбокорених талената, брзини мисли, неисцрпној радозналости, сетној комици, скромној непосредности, намргођеној доброћудности, искреној посвећености, неуморној креативности, непоновљивој оригиналности, озбиљној запитаности... нашег Паје?

Београђанин родом, Академију за позориште, филм и телевизију је уписао кријући од родитеља: „Отишао сам тамо да пробам, без икакве наде, а када сам на пријемном видео Драгана Лаковића, с онако моћним гласом, помислио сам како за мене нема никакве шансе." А онда је прочитао да је примљен: „Ко ме гурну овде, помислио сам." Највише се зближио баш са Лаковићем: „Он висок и грлат а ја мали, стидљив, баш смо се уклопили."

О својим првим професионалним корацима је говорио: „Испилио сам се из комада *Јаје* у режији Бојана Ступице у Атељеу 212. Играо сам луду са белим лицем и нацртаном једном сузом као Пјеро. И то насмејано лице и та суза, то је моја суштина." Веровао је да су „комичари највећи депресивци".

Ону другу, ведру и радозналу страну дефинисао је идејом која га је водила кроз представу *Оловка пише срцем*: „Живот почиње детињством, кад остари човек опет подетињи, а за то време не стигне да – одрасте."

До краја живота био је у стабилном браку са својом Бранком: „Упознали смо се случајно, она је била са три другарице, а ја сам почео да шацујем њих три, иако ми је она запала за око. Јер, ако се одмах,залепиш за нешто, можда то и не добијеш." За ћерку Теодору, психолога, говорио је да ради у Институту „за моментално здравље", а млађа Исидора је завршила италијанистику и преводилац је. За унуку Дарију, која је хтела његовим стопама, био је забринут: „Ја ћутим и слушам, јер знам шта значи у то се упустити... ако загризе, нека јој је Бог у помоћи."

Носталгију која је била чест зачин његове комике објашњавао је и губитком земље у којој је рођен: „На мостарском мосту сам снимао, оженио сам се у Дубровнику, али тамо нећу моћи да прославим златну свадбу. У Истри сам имао своје таванче... у Сарајеву... изговорио прву реч на првом Фестивалу малих и експерименталних сцена."

Још доста тога је у позоришту учинио – први: „Играо сам првог Јонеска у Београду, *Носорога* (драмска улога)... *Љубинка и Десанку* Аце Поповића, први Аца...", инспирисао критичаре да дефинишу нове жанрове: литерарни кабаре, поетско-сатирични кабаре, поетско-филозофски кабаре, моносатира, монокарусел, слободни сценски колаж...

Волео да се шали на туђ, али и на свој рачун: „Моја неодољивост је у ружноћи... Нећу бити положен у Алеју великана али ми зато не гине Алеја малишана. То је и нормално, јер на латинском моје име Paullus значи малишан."

Своју позоришну свестраност скромно је објашњавао: „Мислим да је то више ствар темперамента него

талента"; свој *spiritus movens*: „Хумор је мој начин изражавања али и спасавања"; осећање за меру: „Треба проценити своју снагу и не летети близу Сунца ако су ти крила од воска".

Позориштник старог кова, са девизом *show must go on*. Сећао се Михизовог комада *Командант Сајлер* у којем је играо Швабу-келерабу: „Тог дана сам сахранио оца. Одједном долази текст који сам заборавио да постоји: ‚а мој отац', кажем ја и – станем. Пера Банићевић ме муне у ребра и ја продужим да играм. На дан премијере представе *Ожалошћена породица* сахранио сам мајку... прва реченица је била: ‚Шта ти је човек, боже мој, као да га није ни било'. И ту је била дуга пауза, али колеге су ми помогле да наставим."

Мухарем Первић је једном забележио: „Народно позориште има своју велику и малу сцену и Павла Минчића. Кад не глуми у туђим великим представама, има своје мале." Паја је то објашњавао: „Глумац игра монодраму кад осети потребу за монологом. А монолог је кад глумац унутра нема мира." А Пајин унутрашњи немир је био велики. Из њега се прво родио *Дневник једног лудака* („Мислим да је то прва монодрама у нас", сећао се), уследили су – у позоришту и на телевизији – *Оловка пише срцем*, *Пишем, пишем, штихове*, *Антиратни кабаре*, *Оптужујем... себе*, *Будилник*, *Спонзор мора пасти*, *Године пролазе*, *Маркске, Маркске, колико је сати?*, *Окретне и друге игре*, *Београде, добро јутро*... па *Антиратни кабаре* који је играо за време бомбардовања 1999. и о којем је рекао: „Нека сам само једног човека опустио, моја мисија је била испуњена".

Своје песме и текстове је играо, али не и објављивао: „Ефемерност (ме) у глумачком позиву и позоришној уметности највише и задржава. Све траје са мном и са мном и одлази".

О позоришту је неуморно промишљао: „Лоша представа се не заборавља, добра не понавља... Рад на улози се не завршава. Никад... (нема спавања док је замајавања око позоришта)... Позориште не сме бити извесно, оно увек мора бити сумњиво... Не ваља кад је позориште порука. Оно мора бити загонетка... *Глума* и *глупост* имају почетна слова иста – *глу*. Недостаје *ма* и *пост*. *Ма* глума и јесте *пост*, гладовање, уздржавање од нормалног живота."

И о себи у позоришту: „Волим што је једна књижица о мени насловљена *Павле Минчић, комичар збиље и истине*. Јер, у комедији сам се трудио да то не буде само засмејавање, већ комад за размишљање... Ја се стално играм позориштем. Било да глумим или да режирам... Ја сам кроз позориште више пројурио него што сам се задржао. Више је позориште прошло кроз мене него ја кроз њега... И ако сам му остао дужан, дао сам му све. Позоришту је то можда мало. Мени, вала, доста. Да је било лепше, не би било тако слатко..." Играо је улоге свих жанрова: „ту су пола-пола и драмске и комичне. Међутим, изгледа да сам у комичним остао маркантнији."

Иако је избегавао снимање филмова због дугих одвојености од породице, играо је у петнаестак (*Последњи мост*, *Госпођа министарка*, *Суботом увече*, *Звиждук у 8*, *Давитељ против давитеља*...). Зато је много снимао за ТВ – серије, драме, емисије, али и своје шоу-програме: *На слово на слово*, *Црни снег*, *Људи и папагаји*, *Љубав на сеоски начин*, *Добро вече, децо*, *Позориште у кући*, *Године пролазе, време тече*, *Па(ја)пазјанија*, *Нервирајте једни друге*... Па ипак, рекао је: „Ја се заправо плашим телевизије. Јер, није угодно ући у кућу неким непознатим људима".

Добијао је и награде – за глуму, режију, писање и адаптирање текстова – међу којима и две Стеријине. Награду за животно дело „Бранислав Нушић" (2000) пропратио је у духу великих хумориста – Нушића и Минчића: *„Госпођа министарка* (минус) *мистер долар* (једнако) *протекција*"; „Код нас је и *покојник – сумњиво лице*"... „Моја препорука читаоцима је – *не очајавајте никад*"...

Почео је у Атељеу, играо у скоро свим позориштима, али цео радни век је провео у ансамблу нашег националног театра: „Када је Народно позориште славило 125 година постојања, успео сам да избројим 125 улога које сам одиграо за четири деценије. То значи да једна трећина мог живота испуњава историју тог позоришта. За позориште је то, можда, мало, за мене је много."

Тужна је недеља Петера Милера, његова последња, моја прва премијера у овом театру (1993): „Добар дан, гос'н Пајо. Како сте?" Први пут чујем његов типични (или томе слични) одговор: „Фантастично, скоро без везе..." Хумор сам препознала одмах, пуни смисао откривам (и

постепено се емотивно идентификујем) сваким даном све више...

Потоњих година је играо и даље, али углавном на Сцени „Павле Минчић". На питања што га нема и „нисте ви још за бацање", одговарао је: „нисам за бацање али нисам ни за разбацивање". Па, иако је често помињао: „једном је један критичар приметио да се бавим позориштем онако како и колико ја хоћу. Кад сам се бавио позориштем онолико и како су то други хтели, није ваљало", уметник никад није све рекао: „Увек имам утисак да сам као глумац остао непотрошен..." Остала му је и једна жал: „Желео сам да у Народном позоришту одиграм Миткета у *Коштани*... зато ја у мом шоу казујем ту улогу: ‚Пој, Коштан, жал за младост.' и Коштана запева ‚И стани начас, и дај ми снаге, да опростим се бар од ње...' песму Арсена Дедића. То је мој Митке..."

Како су године одмицале, почео је да своди рачуне: „Можда је и моја глума један велики сан? Да сам знао да ће тај сан о глуми тако кратко трајати, не бих га тако дуго сањао. Сањати ил' не сањати – питање је сад? Ипак – сањати..." Сећао се дечјих мудрости које је преточио у представу *Оловка пише срцем*: „Почетак је кад сам се родио... а краја нема", или: „Почетак је кад почнеш а крај кад си готов".

Све више је промишљао и о животу... и о крају: „Ма колико живот био на моменте тежак, ипак се и те како исплати живети... Сећање је тужна ствар и да нема сећања на младост не би било ни старости; њу не треба схватити као крај, него као фазу живота... Управо трошим тих својих пет минута. Журим док завеса не падне. Нестајеш кад се завеса спусти..." До последњег момента остао је – Павле Минчић. На индискретно питање новинара: „Како бисте волели да умрете?", одговорио је „Никако. А ако баш мора, гледајући у пучину мора."

Захваљујући новој, бизарно-тривијалној штампи, остало је забележено и којим речима се нада да ћемо се опростити од њега: „Стиху мог пријатеља (Душка Петровића) – ‚Свратио је у живот и отрчао даље'".

Драги наш гос'н Пајо, испуњавамо Вам ову жељу с највећом љубављу и захвалношћу: што сте глумовали, запиткивали, зачикивали, задиркивали, замајавали, засмејавали, задевали, забављали... што сте – били.

Јелица Стевановић

ГОЛУБЊАЧА ЈОВАНА РАДУЛОВИЋА

Драма је доживела премијеру 10. октобра 1982, у Српском народном позоришту у Новом Саду, наишавши на одличан пријем критике. Међутим, ову представу оштро је критиковао локални Савез комуниста и она је у децембру повучена. После забране драме под политичким притиском, она је постала споран случај, са две стране сврстане у полемичкој конфронтацији: с једне стране били су они који су драму сматрали опасно провокативном; с друге стране, они који су бранили њене уметничке вредности и препознавали поступак војвођанских комуниста као неприкладан у савременој Југославији. Напад на Радуловићево дело нарочито покреће два питања. Прво се односи на разлике између прве верзије *Голубњаче* као приповедне прозе и њене сценске адаптације. Приповетке су можда узроковале извесно мрштење, али се то ни случајно не може изједначити с реакцијом на драму. Приче су се појавиле унутар стилског и тематског тренда у новој српској прози и једва да представљају нов правац за аутора или за српску књижевност. У ствари, приче се могу сагледавати и као антинационалистичке, обзиром да позивају на окончање сећања на Други светски рат, и да су добиле угледну књижевну награду у Хрватској. Друго питање је потпуно другачије врсте и односи се на мотиве Градског комитета Савеза комуниста Новог Сада, будући да је одлука о цензури драме била високоризична стратегија, донета без консултовања са било којом другом организацијом у Војводини или ван ње.

Дејвид А. Норис