ТЕАТРОН

172
173

часопис за позоришну уметност

Културно наслеђе Србије



ЈУБИЛЕЈИ

Ани Радошевић



ТЕАТРОЛОГИЈА

Даворин Јенко у Народном позоришту



БАЛЕТ

Балетски уметник Милош Ристић (II део)

БАЛЕТСКИ УМЕТНИК МИЛОШ РИСТИЋ
ЗАБОРАВЉЕНИ ПРВАК БАЛЕТА
НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (II ДЕО)

Заобилазним путем, најпре од страних балетских стручњака и уметника признат као уметник вансеријског квалитета, Милош Ристић је успео да стане на сцену Народног позоришта као први првак Балета потекао из нашег народа. (...)

Чињеница је, међутим, да у време свог највећег успеха Ристић није имао конкуренцију на сцени Народног позоришта међу постојећим играчима, од којих су неки постигли славу после Другог светског рата када Милоша више није било на сцени Народног позоришта, а почели су у исто време кад и он. Зато се неминовно намеће питање: шта би све још постигао и које место би заузео Милош Ристић у историји југословенског балета да судбина није била тако сурова према њему.

Данас нам је игра Анатолија Жуковског мера за квалитет мушке игре, а Наташе Бошковић за квалитет женске игре београдског балета пре Другог светског рата. И Наташа Бошковић и Анатолиј Жуковски су напустили земљу по завршетку Другог светског рата. И они су играли за време окупације, али је само Ристић заборавом кажњен. Из слике о Милошу Ристићу, која је овим радом склопљена види се да за то нема ни једног уметничког, професионалног, људског разлога. Милош Ристић је балетским уметницима који су дошли после њега могао, и може да буде мера за квалитет, ништа мање, а по много чему и више од Жуковског.

Намеће се питање зашто су уметници који су добро познавали рад Милоша Ристића дозволили да један балетски уметник тог калибра остане изван утицаја на даљи развој наше балетске уметности. Али, ако за то можемо да нађемо и трунку оправдања у Ристићевом одбијању позива да се врати, никакво оправдање се не може наћи за чињеницу да је Милош Ристић у историји нашег балета минимизиран као уметник и готово заборављен. Ако је овај рад допринео да се сагледа величина Милоша Ристића као уметника и исправи неправда која му је нанета, он је испунио своју сврху.

Марија Петричевић

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

172/173

ЈЕСЕН/ЗИМА 2015

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 172/173
Година XXXIX
YU ISSN 0351 - 7500

Одговорни уредник:
Момчило Ковачевић

Главни уредник:
Радомир Путник

Уредништво:
Весна Крчмар
Мирјана Одавић

Секретар уредништва:
Оља Стојановић

Дизајн и прелом:
Милан М. Милошевић

Лектура и коректура:
Редакција

Штампа и повез:
Службени гласник
Београд
Тираж 300 примерака
Штампање завршено децембра 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

УВОДНИК 5

САВРЕМЕНА ДРАМА

Петар Грујичић, *Не(По)стајање* 7

Милош М. Радовић, *„Не(По)стајање" Петра Грујичића* 27

Биографија Петра Грујичића 30

ЈУБИЛЕЈИ

Владимир Јовановић, *Ани Радошевић - сто година од рођења* 31

ФЕСТИВАЛИ

Ана Тасић, *Уметнички тријумф „Илијаде"* 41

Весна Крчмар, *Александровац своме ствараоцу* 48

ТЕАТРОЛОГИЈА

Александра Ђуричић, *Нове форме у опери XX века* 51

Наташа Анђелковић, *Поступак карневализације и позоришни контекст у „Мајстору и Маргарити" М. Булгакова* 57

Јелена Ковачевић, *Куда је отишла Цветана?* 63

Јелица Стевановић, *Даворин Јенко у Народном позоришту у Београду* 74

ИСТРАЖИВАЊА

Тања Татомировић, *Југословенско драмско позориште на друштвеним мрежама* 83
Марија Петричевић, *Балетски уметник Милош Ристић (II део)* 94
Биљана Рајић, *Плес и наука* 134

ИЗ РАДА МПУС

Александра Милошевић, *Историја позоришта од Великог Бечкерека, преко Петровграда до Зрењанина* 141

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Марко Недић, *Театролошке критике Радомира Путника* 143
Радомир Путник, *Посвећеност позоришту* 147
Радомир Путник, *Похвала аутору* 149
Радомир Путник, *Поглед на немачку драму* 151

IN MEMORIAM

Вида огњеновић, *Ђурђија Цветић* 156
Бранкица Кнежевић, *Јованка Бјегојевић* 158
Братислав Петковић, *Властимир Ђуза Стојиљковић* 160

УВОДНИК

Ово обраћање читаоцима започињем, како је ред, извињењима.

У прећашњем броју Тетрона поткрале су се неколике грешке, па сам отуда обавезан да се извиним ауторима: Ани Миловановић која је потписана као Ана Милановић, као и Зорану Јерковићу чије је име у Садржају написано малим почетним словом.

Посебно извињење упућујем Марији Петричевић; први део њене изванредне студије о балетском уметнику Милошу Ристићу објављен је без иједне напомене (фусноте) чиме је рад обезвређен и лишен научне апаратуре. До ове грешке је дошло, највероватније, због неподударности разних компјутерских програма који се користе у припреми текста за штампање. Било како било, грешка је начињена и због тога је редакција Театрона предузела оно што је у њеној моћи да се пропуст исправи. У овоме броју часописа, као сепарат, објављујемо поново први део студије Марије Петричевић, целовит и ваљано научно опремљен. А други део рада о балетском играчу Милошу Ристићу публикујемо како је и најављено, у оквиру одељка посвећеног балетској уметности. На тај начин, у овоме двоброју Театрона, читаоци ће добити оба дела хвале вредног истраживања ауторке Марије Петричевић.

С изузетним поштовањем обележавамо јубилеј – 100 година од рођења балерине, кореографа, редитеља и педагога Ани Радошевић, стручним и исцрпним огледом проф. Владимира Јовановића.

Театролошке радове објављују стални сарадници Театрона – Александра Ђуричић, Јелена Ковачевић, Милош М. Радовић и Јелица Стевановић, као и писци различитих генерација који се први пут јављају: Наташа Анђелковић, Тања Татомировић, Биљана Рајић, Марко Недић и Братислав Петковић. Тиме се остварује намера редакције да Театрон постане важна, пре свега, стручна трибина посвећена разматрању разноврсних питања која припадају области позоришног стваралаштва; ово настојање редакција Театрона током минулог периода успела је да уређивачком политиком дефинише, а верујем, добрим делом и оствари.

О представама приказаним на овогодишњем Битефу пише позоришна критичарка Ана Тасић. О збивањима на позоришном фестивалу у Александровацу, посвећеном позоришном прегаоцу Милосаву Буци Мирковићу, извештава Весна Крчмар.

Александра Милошевић, ауторка изложбене поставке у Музеју позоришне уметности Србије о Народном позоришту „Тоша Јовановић" из Зрењанина, представља профил овог театра и његове домете током минулих деценија.

Препоручујемо стрпљивом читаоцу драму Петра Грујичића *(Не)постајање,* као и аналитички оглед драматурга Милоша М. Радовића о овом драмском штиву. Ова драмски текст, по речима драматурга заслужује посебну пажњу са следећих разлога: „Реч је о драми која има критички поглед на стварност коју опсервира, не либећи се да тривијалне слике наше „патетичне" свакодневице транспонује у метафизичке зачкољице о постојању и непостојању, у енигму о реалности постојања бића и небића као и питања која постављају теорије сазнања. Како нешто сазнајемо? Шта је то што сазнајемо? Да ли су то Идеје? Слике? Ентитети? Супстанце? Да ли је „Реалност" реалност или је реалност „Фикција"? Или је све то само софтверски програм..."

У Театрону се налазе и сталне рубрике посвећене представљању нових позоришних књига и одавању поште преминулим позоришним стваоцима Ђурђији Цветић, Јованки Бјегојевић и Властимиру Ђузи Стојиљковићу.

Петар Грујичић

НЕ(ПО)СТАЈАЊЕ

ЛИЦА

Јован
Лара
Проф. Штајн
Богдан
Девојка
Младић
Лепотица поред базена
Лазар

1

ДРЖАВНА ДИРЕКЦИЈА ЗА ОДУЗЕТУ ИМОВИНУ.
ЕКРАН НА КОЈЕМ СЕ ЕМИТУЈУ СНИМЦИ АУКЦИЈСКЕ ПОНУДЕ.
УЛАЗИ *МЛАДИЋ* НИЖЕГ РАСТА АЛИ СНАЖАН, МАЛО ХРАМЉЕ ДОК ХОДА. ОТВАРА АУКЦИЈУ:
МЛАДИЋ: Поштоване даме и господо, добар дан. Хвала што сте се и данас окупили у оволиком броју, на поновљеној аукцији Државне агенције за одузету имовину. У борби против организованог криминала, полиција је запленила робу коју продајемо на данашњој аукцији. Биће то прилика за многе од вас да по најповољнијим ценама купите изузетно вредне предмете, а сав приход од аукције биће уплаћен у хуманитарне сврхе. Аукцију почињемо понудом кухињских производа…
(НА ЕКРАНУ СЕ ЕМИТУЈЕ ПРИЗОР:)
Шанк са расхладним уређајима, комплет кухиња са уградним шпоретом и равном плочом *Bosch* и машином за судове *Candy*. Малопродајна цена ове кухиње је око милион динара, а почетна цена на нашој аукцији је – десет хиљада. Да, добро сте чули – десет хиљада динара. Започињемо аукцију: десет хиљада први пут… Десет хиљада други пут… Десет хиљада трећи пут… Да ли се неко јавио из последњег реда?… Не?... Добро, идемо на следећу понуду…
(НА ЕКРАНУ СЕ ЕМИТУЈЕ ПРИЗОР:)
Угаона гарнитура са белом кожом, два двокрилна ормана и два кристална лустера са по 17 сијаличних места – пригодни за опремање и пословног и стамбеног простора. Малопродајна цена намештаја је милион динара, а почетна цена на нашој аукцији је – десет хиљада. Започињемо аукцију: десет хиљада први пут… Десет хиљада други пут… Десет хиљада трећи пут… Размислите још мало… Молим вас, размислите… Изузетно је важно да данас имамо макар једног купца – ту су и новинари који ће одмах да забележе дуго очекивану вест… Цена је повољна, веома повољна, а сав приход иде у хуманитарне сврхе… Да, у хуманитарне сврхе…. Штета!... Наредна понуда…
(НА ЕКРАНУ СЕ ЕМИТУЈЕ ПРИЗОР:)
Комплет за одмор и рекреацију у спаваћој соби: брачни округли кревет и три душека. Плус мултитренажер *life fitnes* и симулатор алпског скијања… Малопродајна цена је милион динара, а почетна цена на нашој аукцији је – десет хиљада. Започињемо аукцију: десет хиљада први пут… Десет хиљада други пут… Има ли интересената? Десет хиљада трећи пут… Размислите још мало: ово ствари вам могу бити од велике користи, а сав приход са аукције иде у хуманитарне сврхе… Десет хиљада трећи пут! Баш штета!... У реду, идемо на следећу понуду…
(ЕМИТУЈЕ СЕ ПРИЗОР.)
Техничка роба: четири звучника *Dinacord*, три LCD телевизора марке *Panasonic*, као и соларијум *Mega sun space*. Малопродајна цена ових производа је око милион динара, а почетна цена је – десет хиљада. Започињемо аукцију: десет хиљада први пут… Десет хиљада други пут… Десет хиљада трећи пут… Размислите још мало, јер понављам, изузетно је важно да данас добијемо макар једног јединог купца… У реду, десет хиљада трећи пут! Баш штета! Велика штета... А сада новитет…
(ЕМИТУЈЕ СЕ ПРИЗОР:)
Комплет од три пепељаре ручне израде, чија малопродајна вредност износи пет хиљада динара. Почетна цена на аукцији је пет стотина динара. Пет стотина први пут… Пет стотина други пут… Пет стотина трећи пут… Има ли заинтересованих?... Нема?... Али, овога пута, наша дирекција није желела ништа да препусти случају. Као охрабрење за све вас да узмете учешће у наредном току аукције, наша управа је одлучила да понуди и уједно прихвати цену од пет стотина динара…
(ОТВАРА КУТИЈУ СА АМБАЛАЖОМ НА КОЈОЈ СУ НАСЛИКАНЕ ПЕПЕЉАРЕ, АЛИ КАДА ЈЕ ОТВОРИ И ИСТРЕСЕ, УНУТРА НЕМА НИЧЕГ.)
Хм… Негде су се изгубиле.

*****

2

У ЈЕДНОМ ОД ГРАДСКИХ РЕСТОРАНА, ПРЕД СТАКЛЕНИМ ЗИДОМ КРОЗ КОЈИ СЕ ПРУЖА ПОГЛЕД НА РЕКУ.
ЛАРА, ЖЕНА У КАСНИМ ТРИДЕСЕТИМ, СА НАОЧАРИМА ЗА СУНЦЕ НА ЛИЦУ, И *ЈОВАН*, ЛАРИНОГ ГОДИШТА, СЛУЖБЕНО ОБУЧЕН, ПРЕД ОДЛАЗАК НА САСТАНАК. СЕДЕ ЗА

СТОЛОМ И КОМЕНТАРИШУ ПРИЗОР КОЈИ ПОСМАТРАЈУ НА РЕЦИ:

ЛАРА: Туристички брод испловљава из луке. Из околних ресторана и башти сви гледају са уживањем, а мене увек спопадну жмарци од страха када га посматрам…

ЈОВАН: Дужина му покрива више од половине ширине читаве реке.

ЛАРА: Погледај га како се испречио, само што не удари у обалу или у онај брод тамо…

ЈОВАН: Изгледа као да стоји у месту и да га речна струја тера на неизбежни судар…

ЛАРА: Али у последњи час, он ипак заокреће узводно…

ЈОВАН: И испловљава успешно, јер капетан зна како да искористи речну струју и усмери брод у жељеном смеру… Али ме ти ниси звала да се поново видимо само зато да бисмо гледали испловљавање бродова из луке, зар не, Ларо? У чему је проблем?

ЛАРА: Не питај. Немој ништа да ме питаш... Ево, баш овде, у овом ресторану се то догодило…

ЈОВАН: Шта се догодило?

ЛАРА: Изашли смо увече на пиће, пред његов одлазак на службени пут. У једном тренутку сам отишла у тоалет и док сам се враћала, угледала сам – њу. Тобоже је застала у пролазу, да нешто извади из ташнице, али намерно поред нашег стола, да би је он видео… И он ју је видео. Тачно погледом уфиксирао. Не, ја не могу да опишем тај израз лица док ју је посматрао…

ЈОВАН: Ко је та жена? Знаш је од раније?

ЛАРА: Не, први пут сам је видела. И чим ме је прошла наш сто, продужила је даље и напустила ресторан.

ЈОВАН: И? Шта је Лазар за њом добацио?

ЛАРА: Ох, само би још то фалило, да јој је нешто добацио! Била би то вест за црну хронику! Не би га опрали ни Дунав ни Сава... Али је његов поглед био недвосмислен. Врло недвосмислен и преко тога, напросто, не могу да прећем. Чим се врати са пута, дочекаће га захтев за развод, и ти си, као његов рођени брат, први којем желим да то саопштим.

ЈОВАН: Али Ларо, ми не контактирамо већ годинама.

ЛАРА: Баш зато најбоље можеш да разумеш моју ситуацију. О одлуци сам дуго размишљала и нисам је донела преко ноћи. Уопште не знаш колико се променио у последње време. Баш, баш ужасно се променио.

ЈОВАН: Па, била би то добра вест, ако је истина да се променио.

ЛАРА: Али не онако како би ти волео. Од када је добио посао у том министарству, кући дође на сваке две недеље, по некад и ређе, и остане само за викенд. Брига мене шта он ради на тим службеним путовањима и ко му све тамо прави друштво, али док је код куће, хоћу да само ја постојим за њега. Ја и ниједна друга. Само у мене да гледа. Двадесет четири часа дневно. Да ли капираш о чему ти говорим?

ЈОВАН: Не.

ЛАРА: Не?

ЈОВАН: Заиста не.

ЛАРА: Шта ту има да се не капира, молим те ми реци?

ЈОВАН: Прошли пут си ми рекла да је код куће све у најбољем реду, да сте провели пријатан викенд код твојих родитеља, да реновирате кућу, да правите планове за летовање… Или можда постоји неки други разлог због којег си желела да се видимо?

ЛАРА: (ИЗВАДИ КОВЕРАТ ИЗ ТАШНЕ И ДА ГА ЈОВАНУ.) 300 евра и уговор о позајмици. Тренутно немам више.

ЈОВАН: Уговор о позајмици?

ЛАРА: Прочитај и потпиши. Знаш како се каже, "позајмиш паре, изгубиш пријатеља", а ја не желим било какве непријатности по том питању.

ЈОВАН: Али, Ларо, ја ти нисам тражио никакву позајмицу!

ЛАРА: Узми, молим те! Лазару нећу ништа да кажем. За мене је био потпуни шок када си ми то рекао прошлог пута, да си већ пола године без икаквих прихода и да стално одлазиш на те узалудне разговоре за посао. И то баш ти, са толиким звањима и завршеним школама, а да Лаза, који је чак и гимназијску диплому морао да купи преко везе догура дотле и постане то што је постао… невероватно!

ЈОВАН: Хвала, Ларо, али заиста нема потребе. За сат времена имам заказан састанак у Институту за стратешка истраживања. Стипендирали су ме до пре две године, а сада се напокон отворило радно место.

ЛАРА: Па, напокон једна добра вест за тебе. Државна служба – то је баш оно што ти треба.

ЈОВАН: (ВРАЋА КОВЕРАТ ЛАРИ.) А ти ако стварно хоћеш да ми будеш од користи… (ДАЈЕ ЛАРИ ЛИЧНУ КАРТУ.)

Нека буде код тебе на пар дана.
ЛАРА: Лична карта?
ЈОВАН: Да, моја лична карта. Стави је у ташну, и то одмах, молим те…
(ЛАРА СТАВИ ЛИЧНУ КАРТУ У ТАШНИЦУ.)
Већ сам поднео захтев да ми издају нову.
ЛАРА: Нову?... Али Јоване, шта ће ти нова лична карта, ако још увек имаш стару?
ЈОВАН: За сваки случај. И голог човека када зауставе на улици, прво га питају за личну карту. А мени су у последње време почеле да се дешавају неке баш чудне ствари.
ЛАРА: Какве ствари?
ЈОВАН: Ствари које нестају. Звучи необично и помало сумануто, али купим новине, на пример, а оне нестану. Одем на пошту да платим рачун за телефон, нестане ми рачун.
ЛАРА: Не схватам… Зар је могуће да си постао толико забораван?
ЈОВАН: Да ли је проблем у меморији или нечем другом, више ни сам не знам. У појединим ситуацијама више не морам ни поглед да скренем са ствари – сад их видиш, сад их не видиш!
ЛАРА: И то је био разлог што си ми дао личну карту на чување?
ЈОВАН: Под условом да у међувремену и она већ није нестала.
ЛАРА: Лична карта?... (ТРАЖИ ПО ТАШНИЦИ) Нема је... Стварно, нема је! Кладила бих се да сам је ставила ту у џепић, али гледам и нема је… Нема па нема! (ЗВОНИ ЈОЈ МОБИЛНИ ТЕЛЕФОН. ОНА СЕ ЈАВИ:) Да, ја сам... Шта је стигло? Плочице за кухињу? Кад? Сад?... Али, најавили сте долазак тек за поподне... У реду, ево ме долазим... (ПРЕКИНЕ ВЕЗУ.) Предузимач. А кључ од куће је остао код мене!... Дакле, када чујем "м" од мајстора, одмах добијем шлог! Обећали су да ће све да завршe за недељу дана, а сада су већ ушли у други месец. А не знам ни шта ће нам нове плочице, оне старе су биле сасвим у реду… А ти, шта ћеш за личну карту?
ЈОВАН: Без бриге. Већ сам ти рекао да сам поднео захтев за нову.
ЛАРА: Извини, сад морам да идем. Желим ти среће на том разговору за посао и молим те да још једанпут добро размислиш о тој личној карти. Јер као прво, важно је да се разјасни...
ЈОВАН: Шта, Ларо, да се разјасни?
ЛАРА: Да ли си ми је уопште дао. (ИЗАЂЕ.)

*****

3

РАДНИ КАБИНЕТ ПРОФЕСОРА ШТАЈНА, У ИНСТИТУТУ ЗА СТРАТЕШКА ИСТРАЖИВАЊА.
ПРОФЕСОР ШТАЈН, ЈОВАН:
ПРОФ. ШТАЈН: Наравно, колега, мени су познате ваше препоруке и нема потребе да ми на увид дајете сва та документа и дипломе за које кажете да су вам… нестали.
ЈОВАН: Све је почело у аутобусу градског саобраћаја, пре три недеље. Током вожње, дошао је кондуктер и затражио карту на преглед. Био сам сигуран да ми је карта у џепу, али када сам завукао руку у панталоне, тамо је није било.
ПРОФ. ШТАЈН: Нестала?
ЈОВАН: Да, нестала.
ПРОФ. ШТАЈН: У неку, испарила, јел то хоћете рећи?
ЈОВАН: Да, испарила, ако се тако може рећи.
ПРОФ. ШТАЈН: И онда су вас избацили из аутобуса?
ЈОВАН: Избацили.
ПРОФ. ШТАЈН: А на полицији? Шта су вам рекли?
ЈОВАН: Нисам нити помишљао на тако нешто. Отворено говорећи, не знам ни шта би им рекао…
ПРОФ. ШТАЈН: Да, схватам. И боље да нисте. Послали би вас код психијатра, шта друго? Тако је то, нажалост, да у овој држави скоро више нема догађаја ни појаве у стању да некога истински зачуди, узнемирили или потресе. У потпуности смо огуглали, безнадежно огуглали. Ето, на пример, да се сутрадан, тачно у подне, наочиглед свих наших поноситих грађана и медијских извештача појаве - Марсовци…
ЈОВАН: Марсовци?
ПРОФ. ШТАЈН: Да, Марсовци, мали, зелени, све скупа са летећим тањиром који би их спустио насред највећег градског трга. Размислите, колега… (НЕ МОЖЕ ДА СЕ СЕТИ ИМЕНА.)

ЈОВАН: Остојић.
ПРОФ. ШТАЈН: Да ли би то ишта, макар мало променило живот у овој несрећној земљи, међу овим разулареним народом и његовим наопаким навикама? Првих неколико дана, Марсовце би сликали за све медије, примио би их градоначелник, премијер и председник државе лично. Потом би их питали за научна достигнућа, шта једу и како се размножавају... Једно време би их показивали около као циркуску атракцију и покушавали да им угоде на све могуће и немогуће начине, али - сваког чуда за три дана! Уколико не би од њих имали никакве користи, ускоро би их питали када планирају повратак кући. Ако би рекли "више немамо где да се вратимо", прогласили би их за социјални случај и на крају, гарантујем са стопостотном извесношћу, стрпали у неку од установа за социјално старање. И онда, питам ја вас, колега… (НЕ МОЖЕ ДА СЕ СЕТИ ИМЕНА.)
ЈОВАН: Остојић.
ПРОФ. ШТАЈН: Да ли би то променило макар једну од овдашњих безбројних навића које деценијама, можда чак стотинамаҐодина срозавају читаве генерације? Да ли би наш човек постао културнији, одговорнији, просвећенији, макар у односу на остале земље и народе?... Уосталом, шта да вам причам! Зашто филозофирати? Погледајте кроз прозор, тачно преко пута... (ПОКАЗУЈЕ ЈОВАНУ НЕКУД КРОЗ ПРОЗОР.) Сваких сат времена, ролетна се мало подиже, прозор се отвара и једна рука празни пепељари пуну пикаваца - право на главе несрећних људи, жена и деце који пролазе улицом. Жалио сам се председнику њиховог кућног савета, звао полицију, претио адвокатима, али све без и најмањег резултата… И сада размислите, млади колега, постоји ли било ко или било шта у стању да промени навику тог мајчиног сина?... Кућни ред? Државни закони? Ванземаљци?
ЈОВАН: Срећом по вас, професоре, па нећете још морати дуго да гледате тог комшију. Мислим на вашу нову дужност…
ПРОФ. ШТАЈН: Коју дужност?
ЈОВАН: Директор института, господин Стаменковић ме обавестио да ускоро постајете редовни професор на државном универзитету. Зато ме и позвао да се упознам са вама, пре него што вас заменим.
ПРОФ. ШТАЈН: Где? Овде?... У мом кабинету?... Истина, директор Станковић ми је већ наговестио вашу посету, али он није о свему обавештен. И не само он. Заправо, то ником још нисам рекао. Али ви ћете добити прилику да то први чујете. Ви сте млад, зрео човек и, колико видим, потпуно на свом месту. И верујем да ћете ме подржати, без обзира на те невине потешкоће са меморијом… Хоћете, зар не, млади колега?
ЈОВАН: Биће ми част... Само, о чему се тачно ради?
ПРОФ. ШТАЈН: Прича датира од пре много година. Био сам млад, тек дипломирани студент генерације. Сви, баш сви су претпостављали да ми следи место асистента које је тада било упражњено. Као ни једно друго, то место је отварало врата за врхунски успех и каријеру. Али, уместо мени, служба је додељена извесном Константиновићу, иако је дипломирао читавих годину дана после мене, и то са знатно нижим просеком. Да ли је то било због његових политичких веза или нечег другог, није ни битно. То више нико не зна и то више никог не занима... Да ли сте чули за професора Константиновића?
ЈОВАН: Ко не зна за професора Константиновића! Све новине су објавиле као ударну вест да је преминуо, а сада су са Универзитета, претпостављам, позвали вас...
ПРОФ. ШТАЈН: Да, као замену. Његову замену... Али, нека то остане међу нама двојицом, колега... (НЕ МОЖЕ ДА СЕ СЕТИ ИМЕНА.)
ЈОВАН: Остојић.
ПРОФ. ШТАЈН: На првом предавању јесењег семестра, ја се, једноставно, нећу ни појавити. Оставићу их на цедилу, у последњи час. Само ћу послати телеграм у којем ће писати: "Много среће у будућем раду. Ваш професор Штајн"… И ни реч више!... Ох, да ми је само видети њихова лица када прочитају телеграм! Њихов јед, мржњу и страх – да, страх од поновне срамоте са којим их суочили моји "Апостоли криминала".
ЈОВАН: Апостоли криминала?
ПРОФ. ШТАЈН: Наслов моје последње књиге. Да ли сте је прочитали? Морате да је прочитате, неизоставно. Криминал нагриза наше друштво, штавише, већ га је и целог појео. Наука, уметност, економија, спорт – све се то до крајности урушило, али криминал – овдашње мајке само још ту рађају геније!
ЈОВАН. Али, господин Станковић…
ЈОВАН: Не брините за Станковића. Ја ћу му све објасни-

ти. Могућност мог одласка га је ионако превише узнемирила. Ово је бити одлична вест за њега… Ах, имате среће – ту је и примерак за вас... (УЗИМА КЊИГУ СА ПОЛИЦЕ.) Ускоро планирам ново издање, али њен успех неће бити ни близу у поређењу са књигом коју тек пишем. Биће то велики шамар читавој јавности, ствар која ће да одјекне!... Него, увек је задовољство упознати истомишљеника. Ви сте још млади, у најбољим годинама. Од вас друштво може много да очекује… (ПОТПИСУЈЕ АУТОГРАМ НА КЊИЗИ:) "Младом колеги..." (НЕ МОЖЕ ДА СЕ СЕТИ ИМЕНА.)

ЈОВАН: Остојић.

ПРОФ. ШТАЈН: (ДОВРШАВА АУТОГРАМ) "Младом колеги Остојићу, много среће у будућем раду. Професор Штајн"!

*****

4

У РЕСТОРАНУ, ПРЕД СТАКЛЕНИМ ЗИДОМ КРОЗ КОЈИ СЕ ПРУЖА ПОГЛЕД НА РЕКУ.

ЛАРА И ЈОВАН СЕДЕ ЗА „ЊИХОВИМ" СТОЛОМ. ДОК ЈОВАН ГЛЕДА КА РЕЦИ И КОМЕНТАРИШЕ, ЛАРА ЗАКЛАЊА РУКОМ ПОГЛЕД:

ЈОВАН: Ево, окренуо се, сад напокон заузима правац узводно…

ЛАРА: Узводно? Јеси ли сигуран?

ЈОВАН: Наравно да јесам.

ЛАРА: Могу да погледам?

ЈОВАН: Слободно, погледај, атракција је окончана и брод мирно испловљава. Више нема никакве опасности…

ЛАРА СКЛОНИ РУКУ И ПОГЛЕДА НАПОЉЕ СА ОЛАКШАЊЕМ.

ЛАРА: Извини, али једноставно, читав дан сам превише узрујана. Све ово већ превише утиче на мене…

ЈОВАН: Обичан брод који испловљава на реци?

ЛАРА: Ништа ме не питај. Немој ништа да ме питаш… Прво је обећао да ће доћи кући у прошли понедељак. Онда је рекао да долазак одлаже за још два дана. Па му је искрсао пословни пут и све је продужио до викенда. Није хтео да каже где путује, крио је то ко змија ноге, али сам га јутрос лоцирала. Знаш где? Нећеш веровати: Букамаранга.

ЈОВАН: Бука..

ЛАРА: Букамаранга, град у Колумбији.

ЈОВАН: Град у Колумбији?

ЛАРА: Ни ја нисам веровала рођеним очима, али апликација на телефону је регистровала да је позив упућен из јужне Америке, држава Колумбија, град Букамаранга… Па ми, Јоване, већ три године нигде нисмо путовали ни на годишњицу брака. Онда није имао времена, а сада га, ето, у Букамаранги… Ма, више ме није брига. Чак су се и деца већ одвикла од њега. Када га виде на вратима, питају "Ко је тај чика?"... Чим стигне, нећу ни врата да му отворим. И браву ћу да променим, па онда чик да видим како ће да уђе. Али ће прво морати да регулише трошкове. Стигао је рачун за бамбусов паркет и италијански намештај. Плус материјал и руке мајсторима за изолацију базена:

ЈОВАН: Базена?

ЛАРА: Да, била је то од самог почетка његова фикс-идеја, да у дворишту има базен. Не знам ко ће да му га чисти и одржава, ја сигурно нећу! Нека се жабе унутра легају, није ме брига. Кућа је и онако свадбени поклон од мојих родитеља – он на њу нема никакво право. Мајсторима нећу дати ни пребијене паре, све док се господин не врати из те Букамаранге… Букамаранга! Знаш ли ти где је то, човече? До сада су га службено слали у Париз, Лондон, Москву, а сада, каква он посла може да има у Букамаранги, молим те ми реци?

ЈОВАН: Стварно не знам која посла он може тамо да има.

ЛАРА: Али зато он одлично зна твоја посла. Има важну поруку за тебе.

ЈОВАН: Лазар, за мене?

ЛАРА: Када сам га чула да први пут изговара твоје име после толиких година, сва сам претрнула, јер сам се уплашила да је некако сазнао да се ја и ти виђамо. Све док ме ми није поручио да те пронађем како знам и умем, и кажем ти да случајно не прихватиш понуду коју си добио преко бироа.

ЈОВАН: За незапослене?

ЛАРА: Да, преко Бироа за незапослене, и то за посао у државној Дирекцији за одузету имовину, у предмету Богдана Одаловића Кошмара.

ЈОВАН: Кошмара?

ЛАРА: Богдан Одаловић звани Кошмар, вишегодишња звезда црних хроника и насловних страна, један од десет најтраженијих имена на листи Интерпола, за најразличитија кривична дела, почев од трговине наркотицима, прања новца, па све до класичног зеленашења и убистава. Лази уопште није јасно како си се нашао у таквој ситуацији, да ти понуде баш тај посао!
ЈОВАН: Ни мени како је он за то сазнао, јер тек јуче су мени јавили за тај састанак!
ЛАРА: Па, ако те занима – Богдану Одаловићу Кошмару ни највеће светске полиције нису могле да уђу у траг, све док се изненада пре неколико месеци није добровољно предао полицији. Упркос томе, чак неколико пута су организовали аукције на којима су његове некретнине нудили за обичну багателу, а да се нико није усудио да купи ни обичну пепељару!
ЈОВАН: Зашто?
ЛАРА: Зато што нико није луд да ризикује главу, када је тај човек у питању! Уосталом, зар би баш тебе звали у ту комисију, да је све тако лако и безопасно? И то тебе, који си почео да губиш и заборављаш све ствари, као да си сенилан! Па ово што си ми малопре испричао за твој ауто, човек не зна да ли да се смеје или да плаче!
ЈОВАН: Ипак, на крају се све срећно завршило…
ЛАРА: Али на паркингу Паркинг сервиса, јер су ти кола пронађена на месту за забрањено паркирање – и то две улице даље од места на којем си их оставио претходне ноћи! Никаквих трагова провале, све браве у реду…
ЈОВАН: Срећом да је ме комшија запамтио од претходне ноћи где сам се паркирао, јер ништа, апсолутно ништа не понижава човека као кад схвати да не располаже чак ни сопственом меморијом.
ЛАРА: А кључеви су, кажеш, све време били код тебе?
ЈОВАН: Да, били су. Али више нису.
ЛАРА: Зашто?
ЈОВАН: Када сам се малопре паркирао, били су код мене, а сада их нема.
ЛАРА: Нестали су ти кључеви?
ЈОВАН: И кључеви и саобраћајна дозвола.
ЛАРА: Колико је сати?
ЈОВАН: Петнаест до један.
ЛАРА: А тај састанак у Дирекцији, за када су ти заказали?
ЈОВАН: Тачно у један.
ЛАРА: Па, ето макар неке користи од те твоје комедије – сад не можеш на тај састанак од којег ионако не можеш имати никакве користи, већ само штете и невоље…
(ЗАЗВОНИ ЈОЈ МОБИЛНИ ТЕЛЕФОН.) Не могу да верујем – Лаза... (УКЉУЧИ ВЕЗУ.) Лазо, ја сам... Шта, долазиш?! Када?... Супер, чекам те на аеродрому. Ћао, љубим те!... (ПРЕКИНЕ ВЕЗУ.) Долази! Веровао или не, он ипак долази вечерас.
ЈОВАН: Из Букамаранге?
ЛАРА: Извини, сад морам да кренем. Треба да закажем фризера и депилацију. Слободно попиј пиће уместо мене и ево за сваки случај – позајмица од мене… (ИЗВАДИ ИЗ ТАШНИЦЕ КОВЕРАТ СА ПОЗАЈМИЦОМ И СТАВИ ЈЕ НА СТО.) Молим те узми! (ИЗАЂЕ.)
УЛАЗИ МЛАДИЋ, ПРИЛАЗИ СТОЛУ.
МЛАДИЋ: Јован Остојић?
ЈОВАН: Да, ја сам.
МЛАДИЋ: Дошао сам по вас, из Дирекције за одузету имовину. Речено ми је да можда имате проблеме око превоза.
ЈОВАН: Ох, хвала! Боље да вам и не причам шта ми се догодило… Али…
МЛАДИЋ: Изволите?
ЈОВАН: Нико још не зна да касним на састанак. Право је чудо да сте ме овде пронашли!
МЛАДИЋ: Мени је само речено да дођем по вас. Нисам ја тај којег се пита… Слободно попијте пиће до краја и кад будете спремни, да кренемо.

*****

5

ДИРЕКЦИЈА ЗА ОДУЗЕТУ ИМОВИНУ.
ЈОВАН, ДЕВОЈКА:
ДЕВОЈКА: (ГЛЕДА ДОКУМЕНТАЦИЈУ.) Магистар филозофије?
ЈОВАН: Да, филозофије.
ДЕВОЈКА: Радили сте доста тога, сналазили се…
ЈОВАН: Па, и не баш у последње време.
ДЕВОЈКА: Чак сте писали и позоришне критике, тако сте навели.
ЈОВАН: За једне дневне новине и једну радио станицу.

Али је хонорар био мизерија. Новине стално пишу о новим премијерама, значајним остварењима, наградама, а да пролазе читаве године и сезоне без иједног догађаја који завређује пажњу. Ипак, ако сте слободни, можете са мном у петак.

ДЕВОЈКА: У позориште?

ЈОВАН: Гостује трупа на светском гласу, све скупа са редитељем и писцем. Ко зна, можда овога пута буде интересантно.

ДЕВОЈКА: (СТАВИ ПРИМЕРАК УГОВОРА ПРЕД ЈОВАНА.) Потпис ставите доле, на сваки од четири примерка. Три остају нама, један задржавате за себе.

ЈОВАН: Али, пре него што потпишем, прво бих желео да чујем…

ДЕВОЈКА: Шта?

ЈОВАН: О каквој комисији се тачно ради?

ДЕВОЈКА: Стечајној, да потврди регуларност аукције чије одржавање је заказано у понедељак. Ово је списак ствари које ће се продавати на аукцији… (ДАЈЕ СПИСАК ЈОВАНУ.)

ЈОВАН: (ЧИТА СТАВКЕ СА СПИСКА:) „Шанк са расхладним уређајима, комплет кухиња са уградним шпоретом и равном плочом Бош и машином за судове Канди…"

ДЕВОЈКА: То се налазило у кухињи.

ЈОВАН: (ЧИТА:) „Угаона гарнитура са белом кожом, два двокрилна ормана, два кристална лустера са по 17 сијаличних места…"

ДЕВОЈКА: То је било у дневној соби…

ЈОВАН: (ЧИТА:) „Брачни округли кревет, три душека, мултитренажер лајф фитнес и симулатор алпског скијања…"

ДЕВОЈКА: То је било у спаваћој соби и теретани.

ЈОВАН: (ЧИТА:) „Четири звучника Динакорд, три LCD телевизора Панасоник, соларијум Mega sun spejs…"

ДЕВОЈКА: Уколико са аукцијом прође све у реду, бићете ангажовани и за следеће.

ЈОВАН: А власник? Где је он сада?

ДЕВОЈКА: У затвору. Али, зар је то уопште важно?… (ПРУЖА ЈОВАНУ ОЛОВКУ ДА СЕ ПОТПИШЕ.) Да сам на вашем месту, не бих се размишљала нити трен. Тај посао ће за вас бити велика промена.

ЈОВАН: То ме и плаши.

ДЕВОЈКА: А вашег досадашњег живота, зар се њега не плашите? Човек образован, са потенцијалима, а живите скромно, превише скромно. Вама треба чврсто тле под ногама, а не глава у облацима. До сада сте крпили крај са крајем, али две хиљаде месечно ће доста тога да промени у вашем животу.

ЈОВАН: Две хиљаде?!

ДЕВОЈКА: Прихватите нашу понуду, а од новца који зарадите, своје време ћете моћи да користите на многе пријатне начине, него на туђе жене… И да, на пример, напишете књигу.

ЈОВАН: Књигу?

ДЕВОЈКА: И то бестселер, велики хит. Зашто да не? Ви сте образовани, имате познанства, писање вам иде од руке и сигурно нећете пропустити прилику да опишете занимљиве догађаје који ће тек да вам се догоде.

ЈОВАН: Мени?...

УЛАЗИ МЛАДИЋ:

МЛАДИЋ: (ЈОВАНУ:) Извините ако вас прекидам... Да ли је ово ваша лична карта?

ЈОВАН: (ПОГЛЕДА.) Већ друга која ми је издата за последњих месец дана. Откуд код вас?

МЛАДИЋ: Из касете аутомобила који је ударио у комшијски Туарег... Црвени Фијат – уно, старији модел, да ли је ваш?

ЈОВАН: Да, ја возим црвени Фијат – уно.

МЛАДИЋ: Оставили сте га паркираног на низбрдици прекопута, а нисте повукли ручну.

ЈОВАН: Ја? О мени ви говорите?

МЛАДИЋ: Ауто је онда кренуо низ улицу и ударио у Туарега, таман када је излазио из гараже. Толико мала кола, а колику штету су направила!

ЈОВАН: Али, ви сте ме довезли службеним возилом! Тај ауто не може бити мој!

МЛАДИЋ: Рекао бих да ипак јесте.

ДЕВОЈКА: (ЈОВАНУ:) Изађите на стражњи излаз, молим вас, да вас не примети комшија. Има и пса, веома опасног!

ЈОВАН: Али, та кола нису моја! Идем на улицу, да на лицу места проверим у чему је ствар. (ИЗАЂЕ.)

ДЕВОЈКА: На крају крајева, на тако нешто смо рачунали, зар не? Послали су га са бироа, али бољег нисмо могли да нађемо.

МЛАДИЋ: И ја се надам. Него… (ГЛЕДА ДЕВОЈКУ.) Ова хаљина, до сада је нисам видео на теби. Фирмирана,

потпуно нова. Да не питам колико је коштала.
ДЕВОЈКА: И не толико. Купљена на распродаји.
МЛАДИЋ: И те ципеле су са распродаје?
ДЕВОЈКА: Да, и оне.
МЛАДИЋ: А наруквица? Десетокаратно злато, ручна израда… Од кога?
ДЕВОЈКА: Не волим када си љубоморан.
МЛАДИЋ: (ОШАМАРИ ДЕВОЈКУ.) Радим све ово због тебе!
ДЕВОЈКА: И ја због тебе!... Само се стрпи и чувај живце. Остале су још неке формалности и ускоро, више нам нико неће дисати за вратом.
МЛАДИЋ: Формалности? Које формалности?
ДЕВОЈКА: (СЕДНЕ МЛАДИЋУ У КРИЛО.) За почетак, позови хитну помоћ да помогну том несрећнику. А онда, скокни до прве књижаре на коју наиђеш, и резервиши све нове књиге које се наредних дана појаве у продаји…

*****

6

КАСНИЈЕ...
КОНТЕЈНЕРИ И СМЕЋЕ, НЕГДЕ НА УЛИЦИ.
ИСПРЕБИЈАН И СА МОДРИЦАМА, ЈОВАН СЕ БУДИ ИЗ НЕСВЕСТИ.
БОГДАН, СТАРИЈИ, ЕЛЕГАНТНО ОБУЧЕН МУШКАРАЦ ОД ОКО ЧЕТРДЕСЕТ ГОДИНА, АЛИ ИЗУЗЕТНО СВЕЖЕГ ИЗГЛЕДА.
БОГДАН: Какви видици се укажу човеку, само кад промоли главу из сопствене бусије. Био сам свуда, видео свашта - чак и места где људска нога никада није крочила. На планинским врховима чији се лед не отапа хиљадама година, и тамо сам био. И океан сам рођеним очима гледао, који се не мрда под налетима најјачег урагана, апсолутно миран, непомичан, са површином хладном и сјајном као мермер. И разне животиње сам видео, шумске и морске, какве нисам ни слутио да постоје: рогате птице величине врапца, пустињског тигра са длаком боје тиркиза и дебеле змије обмотане дуж џиновских стабала…
Али, ни најгоре звери не могу да се упореде са таквим рептилима и њушкама попут то двоје. Та шмизла је код мене радила годину дана као секретарица, а тај бангави који те је допратио на састанак, као портир. Из школе су га избацили после петог разреда основне. Да није било мене, нико му никада не би дао ни пребијене паре, а камоли плату и посао. Жицкао би ситниш, љуштио вињаке и продавао доњи веш на картонским кутијама испред супермаркета…
А сада, уз помоћ те шмизле, одлучио је да постане нови газда у крају. Чак су и новинаре позвали на ту аукцију, јер мисли да ће то људе лишити страха које изазива моје име…
Наивно, јако наивно…
На жалост, то њихова памет није могла да смисли. Пристали су да раде за нечији рачун, али чији? Ко их је на све наговорио? Ко им је пружио подршку? Ко?
БОГДАН БАЦИ ЈОВАНУ ЈЕДНУ ПЛАСТИЧНУ ВРЕЋУ. ЈОВАН СЕ ПРИДИГНЕ, ПРОВЕРАВА САДРЖАЈ ВРЕЋЕ:
ЈОВАН: Лична карта… још једна лична карта… саобраћајна дозвола… кључеви од кола…
БОГДАН: И новац, за казну због непрописног паркирања, да платиш штету на том несрећном Туарегу…
(ЧУЈЕ СЕ ЗВУК ВОЗИЛА ХИТНЕ ПОМОЋИ У БЛИЗИНИ.)
Ево, стижу и доктори, да те закрпе, мој магистре… Ово је било последње упозорење: ако хоћеш да сачуваш живу главу, узми се у памет на време, откажи тај посао и – бежи! (ИЗАЂЕ.)

*****

7

РЕСТОРАН, ПРЕД СТАКЛЕНИМ ЗИДОМ КРОЗ КОЈИ СЕ ПРУЖА ПОГЛЕД НА РЕКУ.
ЛАРА И ЈОВАН ЗА „ЊИХОВИМ“ СТОЛОМ.
ЛАРА: Ближи се лето. Дрвеће мирише. Свежина са реке сад постаје пријатна. Небо је ведро и сунце сија, током читавог дана.
ЈОВАН: Током читавог дана? Којег дана?
ЛАРА: Данашњег. Када сам изашла из куће, ваздух је мирисао и сунце у парку је обасјавало крошње.
ЈОВАН: Сунце?... Необично… Било је облачно, колико се сећам. Чак је и киша ромињала једно време.
ЛАРА: Не туда куда сам ја пролазила. И таксиста је био

неки веома љубазан. Одмах је укључио таксиметар и није ме смарао са њиховом грозном музиком током вожње.

ЈОВАН: Необично… Са таксистима се обично закачиш чим крочиш у такси, али је овај изгледа био неки од посебне врсте.

ЛАРА: До тржног центра смо стигли за трен, и то кроз највећу гужву у центру. Продавци су били веома услужни, нарочито један продавац ташни. Чак смо и проћаскали, о томе како новац није најважнија ствар у животу и да, ако га имаш, не треба да се штеди. Живи се само једанпут и треба уживати у сваком дану, сваком тренутку, јер све тешкоће су пролазне и, како се каже, иза кише увек сунце поново сија. Симпатичан младић, дао ми је и позивницу за његову модну ревију.

ЈОВАН: И? Јеси му рекла?

ЛАРА: Шта?

ЈОВАН: За разлог твог расположења... да ти је синоћ допутовао Лазар и да сте, после дужег времена његовог одсуствовања од куће, имали секс.

ЛАРА: Будало!... Немам речи... Ја сам за Лазаром луда већ годинама, а ти када пронађеш неку која ће за тобом бити луда макар недељу дана, онда ћеш моћи да ми приговараш. У твојим годинама мушкарци већ одвозе децу у школу и са њима раде школске задатке, а ја не знам шта ти још увек чекаш?!

ЈОВАН: Добро плаћени посао у државној служби, на пример.

ЛАРА: Пази да се не начекаш... Добро, зашто си хтео да се видимо? Да чујем, шта је било толико хитно и важно што си желео да ми саопштиш?... (ЗАСТАНЕ.) Него… шта ти је то на лицу? Нека повреда…

ЈОВАН: Ништа озбиљно. Спотакао сам се и пао.

ЛАРА: Пао? Где?... Погледај руку, као изуједана! А чело ти скроз отечено! Брзо до ургентног, човече, да ти то одмах погледају!

ЈОВАН: Пусти сад то, Ларо, има сад нешто много важније – где је Лазар? Морам са њим хитно да разговарам. Био сам на аукцији.

ЛАРА: На којој аукцији?

ЈОВАН: У Дирекцији за одузету имовину, као члан комисије.

ЛАРА: Па, добро, зашто, када сам ти је лепо рекао да не идеш тамо?!

ЈОВАН: Можда би се у другим околностима предомишљао да прихватим тај посао, да се на том састанку није појавила… она.

ЛАРА: Она?

ЈОВАНА. Девојка из те дирекције. Седела је прекопута мене на том састанку и ја сам је гледао, као тебе сада што гледам. Први пут ме је видела, али као да ме је знала читав живот. Признајем да никада, заиста никада нисам упознао особу која ме толико одбија. И у исти мах толико привлачи… Чак је погодила где станујем и како живим. И тај страх, истински страх у њеним очима… Морам да се видим са Лазаром. Где је он сада? Треба што пре да се видимо, Ларо. Увек је био магнет за невоље, али сада се, изгледа, у нешто баш гадно увалио. Не знам о чему се ради, али то осећам, непогрешиво осећам… Ларо?... Ларо? Да ли ме чујеш?... Ларо?... (КРЕНЕ ДА ЈЕ ДРМУСА, АЛИ ОНА СЕ НЕ ПОМЕРА И СТОЈИ НЕПОМИЧНО, КАО УКИПЉЕНА.) Ларо?... Ларо, шта ти је?... (У СТРАНУ:) Хеј, конобар!... Има ли кога?!... Конобар!... Конобар!

УЛАЗИ БОГДАН, НОСИ ВЕЛИКИ КОФЕР.

БОГДАН: Узалуд вичеш, овде ти нико неће доћи.

ЈОВАН: Ти?!

БОГДАН: Човече, баш си је изненадио са том причом! Први пут се догодила мала промена, на тренутак си престао да будеш обично ухо за њену причу и – више није могла да те препозна.

ЈОВАН: (ПОКАЗУЈЕ НА ЛАРУ.) Али, њој није добро... Ларо?!... Ларо?!…

БОГДАН: Пусти сад њу, мој магистре. Да сам на твом месту, сад би се више бринуо за себе, него за њу која се, веруј ми, осећа потпуно здраво и нормално. Ниси ме послушао када сам те упозорио и сада си се дебело усосио! Више ниси са једном, већ са обе ноге у гробу! Да, управо тако... (ПОКАЗУЈЕ КОФЕР) У овом коферу се налазе два мања, у којем ће колико већ наредног сата бити похрањени комадићи твог исеченог тела, остављени на три различита места у исто време, на међусобној удаљености од више стотине километара, и то свега након пар часова након твог нестанка. Биће то смрт због које ће главе узалуд да разбијају многе полиције, научници и експерти, и никакво објашњење неће моћи да нађу још дуго, дуго времена, а вероватно и никад!

ЈОВАН: Али… ти си у затвору!
БОГДАН: У затвору? Каквом затвору?
ЈОВАН: Ти си тај, Богдан Одаловић звани Кошмар! Погледао сам у свим новинама и распитао се у њиховим редакцијама. И сви потврђују да си у затвору, једном од најчуванијих у држави, под двадесетчетворочасовним надзором, и да нема шансе да си из њега побегао!
БОГДАН: Осим, разуме се, под једним условом…
ЈОВАН: Којим условом?
БОГДАН: Да је могуће бити на два места истовремено… Ех, када се једном затекне иза решетака, човек тек онда схвати куда све може да се креће, а да га нико, апсолутно нико не примети.
ЈОВАН: Иза решетака?
БОГДАН: Да, иза решетака. Погледај око себе, мој магистре. Видиш ли оне шетаче поред реке?
ЈОВАН: (ГЛЕДА.) Видим.
БОГДАН: И? Шта раде?
ЈОВАН: Стоје.
БОГДАН: Управо тако. Не раде ништа, него стоје.
ЈОВАН: Потпуно непомично, заустављени у покрету, као да су се укипили.
БОГДАН: А онај туристички брод што маневрише на изласку из луке, због којег твоја пријатељица претрне сваки пут када га угледа, да ли се креће?
ЈОВАН: Ни он се не креће, као да стоји.
БОГДАН: И не само брод, већ погледај реку, оно дебло што плута…
ЈОВАН: Да, стоји у месту и река не тече!
БОГДАН: А ту одмах код прозора… Да ли се крошње на дрвећу крећу? Макар један једини лист.
ЈОВАН: Нити листић… Али, ако се све ово дешава зато што си ти у затвору, ја нисам! То што говориш не може бити истина! Ово није стварност, а ти си утвара, обична утвара! Ја сањам!
БОГДАН: У реду, нећу да те убеђујем. Ако заиста мислиш да имаш где да побегнеш, иди слободно, прошетај се на миру и сам се увери.
ЈОВАН: Да знаш и да хоћу!... А успут ћу позвати и полицију да те покупи и одведе те негде где је и Бог рекао лаку ноћ! (ИСТРЧИ.)

*****

8

БАЗЕН У ЛУКСУЗНОМ ХОТЕЛУ. ЛЕПОТИЦА У БИКИНИЈУ СЕ СУНЧА НА ЛЕЖАЉЦИ.
ЈОВАН ЛЕЖИ ПОТРБУШКЕ УЗ ИВИЦУ БАЗЕНА И ИСПИСУЈЕ ДНЕВНИК. ПОРЕД ЊЕГА ЈЕ ЈОШ МНОШТВО КЊИГА, КАО И ПОКРЕТНИ СТО-КОЛИЦА СА ИСПРАЖЊЕНИМ ТАЊИРИМА И ДОПОЛА ПОЈЕДЕНИМ ПОРЦИЈАМА РАЗЛИЧИТИХ ЈЕЛА И СЛАТКИША.
УЛАЗИ БОГДАН НА СУПРОТНОМ КРАЈУ.
СКОЧИ У БАЗЕН. ДОПЛИВА ДО ИВИЦЕ И ИЗАЂЕ.
БОГДАН: Знао сам!... Тачно сам знао, мој магистре, да је овај хотел једна од мојих најуноснијих инвестиција. Јер свако од нас, пре или касније, заврши тамо где му је најудобније. А ту некако сви имамо исти избор, без обзира на искуство, образовање, лична уверења, а то је хотел *де* лукс категорије, са ништа мање од пет звездица…. Шта, ниси ме очекивао?... Или си у међувремену већ заборавио на мене?
ЈОВАН: Скоро да јесам, иако претпостављам да од нашег последњег сусрета није протекло много... како бих рекао…
БОГДАН: Времена?
ЈОВАН: Вечности.
БОГДАН: Твој живот је, ето, напокон добио квалитет. Смештај је удобан, храна врхунска... (ПОКАЗУЈЕ ДЕВОЈКУ.) А она, шта прича?
ЈОВАН: Не прича.
БОГДАН: Баш ништа?
ЈОВАН: Хајде што не прича, на то бих још могао да се навикнем…
БОГДАН: Али она и не мрда, зар не?
ЈОВАН: Ни макац. У њеном друштву сам почео да се осећам већ помало, како бих рекао...
БОГДАН: Некрофилски. Некрофилски, зар не?... Али ни то више није никакав проблем, јер као што сам ти обећао, сва је прилика да ћеш се и ти ускоро наћи у истом живахном стању, баш као и она… (ДОВЛАЧИ ПОРЕД БАЗЕНА ОНАЈ ИСТИ ВЕЛИКИ КОФЕР ИЗ ПРЕТХОДНЕ СЦЕНЕ.) Иначе, ако ти то до сада већ није познато – мала је кћерка овдашњег директора филијале једне од великих светских банака. Старац липше од канцера већ осам месеци. Њен дечко, директор приватне телевизије јој је закупио

апартман на последњем спрату. Да није ожењен, могао би већ за који месец да седи у управном одбору банке и планира још лепшу будућност за себе.
ЈОВАН: Велики пропуст за њега.
БОГДАН: И то баш поприличан! Али колико видим, ти ниси губио време… (ЧИТА НАСЛОВ СА КОРИЦА ЈОВАНОВОГ ДНЕВНИКА:) *Призори са планете Земље.*
ЈОВАН: Мој дневник. Први део сам већ дао у штампу. Биће то сигуран хит, бестселер над бестселерима!
БОГДАН: (ОТВОРИ ДНЕВНИК И ЧИТА СА ПРВЕ СТРАНИЦЕ:) "Мој сат на руци и даље откуцава, али Сунце не залази и један исти дан се још увек не завршава, без почетка и краја. Време се гомила у једној јединој тачки и имам га на претек, али још увек нисам открио истину: има ли на овој планети живота?"… Истину? Коју то истину?
ЈОВАН: Има ли на овој планети живота?
БОГДАН: И, шта кажу књиге? Има ли одговора?
ЈОВАН: Прочешљао сам фундусе у чак неколико библиотека, али ми се и даље највише допада ово… (ПОКАЖЕ КЊИГУ.) Уџбеник логике са прве године студија и унутра прича о Ахилеју и корњачи. Корњача и Ахилеј се тркају, али Ахилеј, иако бржи, никада није у стању да је сустигне...
БОГДАН: Зато што, чим прође корњачи, она му измакне, макар за длаку, довољно да је више никада не стигне!
ЈОВАН: Да, чувена прича Зенона из Елеје и његов доказ против кретања! Увек, баш увек сам осећао виши смисао у тој причи, све док се, ето, нисам у уверио када сам почео да истражујем твој случај.
БОГДАН: Мој случај?
ЈОВАН: Твој биографију, твоје почетке и успон у каријери, имена твојих пријатеља и још бројнијих непријатеља, јер и мене је то на крају почело нарочито да копка…
БОГДАН: Шта?
ЈОВАН: Ко је био купац са аукције Државне агенције за одузету имовину? Куповину је обавио адвокат који, позивајући се на правила дискреције, није саопштио име свог клијента.
БОГДАН: Али је теби одмах било јасно да се ради о твом рођеном брату, зар не?
ЈОВАН: О Лазару?
БОГДАН: Пре пар година, био је делегиран у чак три управна одбора државних фирми које су имале кредитне аранжмане у банци чији сам ја био већински деоничар, све док пре две године банка није пропала због неизмирених потраживања, после чега је и твој брат изгубио посао у тим одборима.
ЈОВАН: О томе ништа не знам. Са Лазаром не разговарам годинама – још од времена од када је родитељски стан у којем смо одрасли, иако као млађем брату, припао мени.
БОГДАН: Зашто?
ЈОВАН: Родитељи се нису усуђивали да на њега било шта препишу. Још од малих ногу је бежао од куће, и два пута је био избачен из школе. Ни матуру никада није успео да положи, због више месеци које је провео по поправном дому. Тек када сам га упознао са Ларом, полако је почео да се доводи у ред.
ЈОВАН: Ти си га упознао, са оном твојом…?
БОГДАН: Лару сам упознао на првој години факултета, али никада није дала услов ни за другу годину. Била је најбоља риба на факсу, а Богдан је возио најбржа кола у граду.
БОГДАН: Ех, да, рођена браћа, класична прича: један тера по своме, неукротив, не слуша никога, угађа себи и живот удише пуним плућима…
ЈОВАН: А други миран, послушан и ради све како му кажу старији.
БОГДАН: Али код вас као да су се ствари временом обрнуле, зар не?
ЈОВАН: И то са исходом који не слути добро. Јер ако је тај адвокат стварно заступао Лазара на аукцији, онда је Лазара на то сигурно неко наговорио.
БОГДАН: Ко?
ЈОВАН: Неко од твојих безбројних непријатеља који је му је понудио гаранције, ко други?!
БОГДАН: А ја ипак, мој магистре, и даље верујем, штавише, у потпуности сам сигуран да ти добро познајеш ту особу, много боље него ја. Да ли се сећаш ствари које су ти нестајале последњих недеља: лична карта, мобилни телефон, аутобуска карта...?
ЈОВАН: Наравно. Ствари које си ми ти био узео и потом вратио.
БОГДАН: Али не све. На пример, магистарску диплому ти нисам вратио.
ЈОВАН: Зашто?

БОГДАН: Зато што је нисам ни узео! Некоме је било изузетно стало да не добијеш тај посао, већ само онај који ће мени да дође главе!
ЈОВАН: Али, ко би то могао да буде?!
БОГДАН: Ако то није био твој рођени брат…?
ЈОВАН: Ох, Лазар сигурно не! Чак ме је и он преко Ларе упозорио да ни случајно не прихватим посао у агенцији!
БОГДАН: Човек никада не зна коме је драгоцен. Ето прилике да то најзад откријемо!
ЈОВАН: До сада сам веровао да смо ја и ти сами самцити на целој планети, а сада испаде да је ту још и прилична гужва!
БОГДАН: Размисли добро: у питању је неко кога већ добро познајеш и ко још боље познаје тебе. Неко чврстих живаца, хладне главе, у стању да широко сагледа ситуацију, кога је скоро немогуће изнервирати, шокирати, нити претерано узбудити, чак ни онда када му све гори под ногама… Полако, више никуда не журимо. Покушај да се сетиш… Важно је, сети се...
ЈОВАН: Нико, баш нико ми тренутно не пада на памет, ако таква особа уопште постоји... Осим, можда...
БОГДАН: Ко?

*****

9

КАБИНЕТ КОД ПРОФЕСОРА ШТАЈНА.
ПРОФЕСОР СТОЈИ ОСЛОЊЕН НА СИМСУ ПРОЗОРА, У НЕУДОБНОМ РАСКОРАКУ ИЗМЕЂУ ДВЕ ПОЗЕ. У РУЦИ ДРЖИ ЧАШУ СА ПИЋЕМ, А ЛИЦЕ МУ ЈЕ ЗГРЧЕНО У НАМРШТЕНОЈ ГРИМАСИ. ГЛЕДА НЕКУДА НАПОЉЕ, КРОЗ ПРОЗОР.
ДОК ЈОВАН СТОЈИ ПОРЕД ПРОФЕСОРА, ЧУДЕЋИ СЕ НЕПРИЈАТНОМ ПОЛОЖАЈУ ЊЕГОВОГ ТЕЛА, БОГДАН ЗА СТОЛОМ ЧИТА НАСЛОВЕ РУКОПИСА, ИСПИСАНЕ НА ЕКРАНУ РАЧУНАРА:
БОГДАН: "Хроничност кризе и њена хронологија", "Нихилизам јавне речи", "Друштвена мимикрија и њено унутрашње..."
ЈОВАН: "Стање".
БОГДАН: Стање?
ЈОВАН: Ту се прекида текст, али је вероватно то хтео да напише. Наслови поглавља његове нове књиге.
БОГДАН: Занимљиво, врло… Само, шта би то тачно требало да значи? Не разумем баш најбоље.
ЈОВАН: Нека врста друштвене анализе, претпостављам. Професор је познати критичар нашег друштва. И прилично је разочаран резултатима промена од пре неколико година. Сматра да су оне биле велика шанса да се друштво коренито промени и еманципује, али да жељени ефекти ни изблиза нису постигнути.
БОГДАН: Да, занимљиво… А собом? Да ли је он и собом разочаран?
ЈОВАН: Професор?
БОГДАН: Кажеш, разочаран је у друштво и у друштвене реформе. Али у себе – шта мислиш - да ли је разочаран и у себе?
ЈОВАН: Не знам. О томе нисмо говорили. Мислим, није се жалио, ни јавно ни приватно.
БОГДАН: Уосталом, зашто би се и жалио?... (ПОМИРИШЕ ПИЋЕ У ШТАЈНОВОЈ ЧАШИ.) Џек Данијелс, црни, и то оригинал, рекао бих. Овај твој професор сигурно не спада у класу сиромашних просветара, зар не?
ЈОВАН: Већ три године је гостујући професор на два приватна факултета, ушао је у управни одбор једног великог медијског сервиса и члан је више комисија за доделу научних пројеката.
БОГДАН: Али је, упркос томе, он и даље потиштен, чак депресиван зато што његова околина никако да се поправи и довољно се не... шта оно рече?
ЈОВАН: Еманципује.
БОГДАН: Хм, да, еманципује… (ПАЖЉИВО ОСМАТРА ПРОФЕСОРА.) Човек од начела, заговорник социјалне правде, људских права и, у суштини, једног кињишког комунизма и настојања да се свет свакога дана поправља. Једном речју – интелектуалац, део елите, образац културе, човек од идеала и чврстих уверења... Све док га, изненада, усред писања његове најновије књиге не омете наизглед незнатна ситница – комшија који прекопута истреса обичну пепељару… (ПОКАЗУЈЕ КРОЗ ПРОЗОР.) Ено, погледај, тамо ту руку од прекопута, са пикавцима и пепелом који су се зауставили у ваздуху. Догађај који се понавља сваког дана, и то неколико пута - коју реакцију изазива код твог професора? Одједном, он бива освојен емоцијом која ће да га распамети од главе до пете.
ЈОВАН: Да, тачно! И он ми се жалио на тог комшију!

БОГДАН: И сада, тај бриљантни човек, интелектуалац и ерудита, више не зна ни где му је сопствено дупе… Пред другима увек изгледа смирено и сталожено, али сада, обрати пажњу на тај поглед који, у тренуцима усамљености, нико други, па ни о сам није у стању да примети… Нешто баш опасно, као у дивље животиње, зар не?

ЈОВАН: (ГЛЕДА.) Страшно!

БОГДАН: Све до тренутка после којег полако али неминовно, он престаје да постоји.

ЈОВАН: Престаје да постоји?

БОГДАН: Зар не видиш у којем положају он стоји?

ЈОВАН: У прилично необичном положају.

БОГДАН: Чак веома неудобном, рекло би се!

ЈОВАН: Како неко може да стоји толико бесконачно дуго, питам се?

БОГДАН: И не може бесконачно. Уосталом, у томе и јесте ствар, јер нешто интересантно ће управо сада да се догоди... Понестаје му већ снаге… У питању су тренуци...

ПРОФЕСОР ИСПУСТИ ЧАШУ И ОНА СЕ РАЗБИЈЕ.

БОГДАН: Ето, шта сам ти рекао! Испустио је чашу!

ЈОВАН: Дакле, овде ипак није све толико непомично, као што изгледа! Ипак се нешто и креће!

БОГДАН: Да, креће се, али на доле.

ЈОВАН: На доле?

БОГДАН: Само на доле! Јер све кретње се, вучене силом гравитације, одвијају само на доле – равно у пропаст…

ИЗНЕНАДА, ПРОФЕСОР ИЗГУБИ РАВНОТЕЖУ И ПАДНЕ, И ДАЉЕ У СВОЈОЈ НЕПОМИЧНОЈ ПОЗИ, КАО ЛУТКА, НЕ МЕЊАЈУЋИ ГРИМАСУ НА ЛИЦУ. ОСТАЈЕ ОСЛОЊЕН НА СИМСУ ПРОЗОРА У ВЕОМА НЕУДОБНОМ ПОЛОЖАЈУ.

ЈОВАН ПРИТРЧИ ДА ПОМОГНЕ.

ЈОВАН: Помози, придржи га, да се још више не повреди!

БОГДАН: Касно! Касно... Ослушни мало боље. Да ли чујеш?

ЈОВАН: Шта?

БОГДАН: Ослушни... Пажљиво ослушни...

ЈОВАН: Као да нешто... крцка?

БОГДАН: Да, крцка. Приђи му ближе.

ЈОВАН: (ПРИЂЕ ПРОФЕСОРУ И ОСЛУШКУЈЕ.) Нешто се чује. Као да су у питању... кости?

БОГДАН: Да, кости.

ЈОВАН: Пуцају му кости?!

БОГДАН: И теби би попуцале, да стојиш дуго у том положају. Гледаш га једно време, гледаш, све изгледа чврсто и стабилно, а онда у једном тренутку, једноставно…

(У ТОМ ТРЕНУТКУ, ОГРАДА О КОЈУ СЕ НАСЛОНИО ПРОФЕСОР ПРОПАДА И ОН СЕ СТРОВАЛИ НАПОЉЕ, ПРЕКО ПРОЗОРА.)

…Више га нема!

ЈОВАН БРЗО ПРИЂЕ ПРОЗОРУ, ДА ПОГЛЕДА ДОЛЕ НА УЛИЦУ. АЛИ УЖАСНУТ И ПОТРЕШЕН, ОДМАХ ОДВРАТИ ПОГЛЕД.

БОГДАН: Ето, драги мој магистре, тај човек који себе толико цени изнад свих осталих, који просуђује и критикује свакога у сопственом видокругу, који би својим идејама поправљао комшилук, друштво, читаве државе и народе, ето колико је његово постојање. Чак краће од, веровао или не, неког обичног пијара или неписменог сељака са пијаце!... Али, то још увек није било све. Сачекај мало. Ослушни…

ЈОВАН: (ОСЛУШКУЈЕ.) Крцкање? Опет?

БОГДАН: Срећом, овога пута нису кости…

ЈОВАН: (ОСЛУШКУЈЕ.) Него?... Као да пуцају... зидови?

БОГДАН: Замор материјала, мој магистре! Пре или касније, сваки материјал почиње да слаби, труни се и нестаје. Зато бежимо, бежимо одавде одмах…

ЈОВАН: Да бежимо? Где?

БОГДАН: Било где, пре него што зидови крену да се обрушавају!

БОГДАН И ЈОВАН ИСТРЧЕ.

ПО ЊИХОВОМ ИЗЛАСКУ, ТЛО ПОЧИЊЕ ДА ПОДРХТАВА И ЧУЈЕ СЕ КРЦКАЊЕ ЗИДОВА. СВЕТЛОСТ У КАБИНЕТУ ПОЧИЊЕ ДА ТРЕПЕРИ, КАО ПРЕД НЕСТАНАК СТРУЈЕ…

АЛИ СЕ УБРЗО ПОВРАТИ И НАСТАВИ ДА СВЕТЛИ.

ПОСЛЕ НЕКОЛИКО ТРЕНУТАКА, СВЕ СЕ УМИРИ. ЗАЗВОНИ ТЕЛЕФОН НА СТОЛУ. УЛАЗИ ПРОФЕСОР НА УЛАЗНА ВРАТА. ПОДИГНЕ ТЕЛЕФОНСКУ СЛУШАЛИЦУ:

ПРОФ. ШТАЈН: Хало?... Хало?...

(ПОШТО СЕ НИКО НЕ ЈАВИ НА СУПРОТНОЈ СТРАНИ ВЕЗЕ, СПУСТИ СЛУШАЛИЦУ. СЕДНЕ ЗА РАЧУНАР. У ТОМ, ТЕЛЕФОН ПОНОВО ЗАЗВОНИ И ОН СЕ ОДАЗОВЕ:)

Хало? Кабинет професора Штајна... Хало?...

(СПУСТИ СЛУШАЛИЦУ. ПОТОМ ПОНОВО ЗАЗВОНИ ТЕЛЕФОН И ОН ПОНОВО ПОДИГНЕ СЛУШАЛИЦУ.)

Молим вас, који број ви тражите?!... Да, професор Штајн

на вези… Из којих сте новина? И ко вам је дао мој број телефона?... Шта се догодило? Ко је побегао, из којег затвора?... Одвратно! Па то је, напросто… одвратно!..
(НАГЛО СЕ ЗАКАШЉЕ, ЗГАЂЕН ОНИМ ШТО ЈЕ ЧУО. ПИЈЕ ВОДЕ, ДА СЕ ПРИБЕРЕ.)
Стомак ми се окреће, јер то што ми описујете је ужасно, грозно, и у крајњу руку, немогуће... Ако сам добро разумео, тај човек за којег тврде да је јутрос био жив, пронађен је мртав и исечен на комадиће у три кофера на међусобној удаљености од више стотина километара, и све то под будним оком затворске страже која није приметила чак ни то да је он побегао?!... Не, оставку на чланство у Дирекцији за одузету имовину сам дао још прошлог месеца и последња сам особа која може да вам било шта каже о том грозном убиству... Наравно да сам без коментара, јер то што говорите је страшно, одвратно, гнусно и напросто, унапред негира свако сувисло објашњење!... До виђења!...
(ВЕЗА СЕ ПРЕКИНЕ. СПУСТИ СЛУШАЛИЦУ. ЧИТА ТЕКСТ НА ЕКРАНУ РАЧУНАРА:)
"Друштвена мимикрија и њено унутрашње..."
(КУЦА НА ТАСТАТУРИ:)
"…стање."

*****

10

ЈАРКО СВЕТЛО СИЈА У ПРАЗНОМ ПРОСТОРУ.
БОГДАН СЕДИ У БАШТЕНСКОЈ СТОЛИЦИ НА СВОМ КОФЕРУ И ИСПИЈА ПИЋЕ, ДОК ЈОВАН ЛЕЖИ ПОТРБУШКЕ, СА РУКАМА КОЈИМА ЈЕ ПОКРИО ГЛАВУ.
БОГДАН: Напокон пролеће! Најлепше годишње доба! Свет изашао на улице и удише прве дашке лета које наилази…
ЈОВАН: Доста, умукни... Умукни, молим те…
БОГДАН: И дрвеће олистало. Све мирише…
ЈОВАН: Ох, кад би уђутао, макар на кратко, било би то као свеж ваздух да сам удахнуо…
БОГДАН: У чему је проблем? Ветрић ћарлија све време, голица косу и образе. И нека пријатна влага је у ваздуху.
ЈОВАН: Воде! Хоћу воде, гори ми грло и усне ми испуцале!
БОГДАН: Како? Зар баш ништа не осећаш, мој магистре? Небо је ведро, Сунце сија...
ЈОВАН: Али стално! Сија стално у зениту и никада не залази! Двадесетчетири часа дневно!
БОГДАН: Теби је баш тешко да се удовољи, мој магистре... Где год сам те повео, у парк, хотел, ресторан или на утакмицу – до сада ти нигде није одговарало, него све време приговараш!
ЈОВАН: Ово је пустиња. Окрутна, немилосрдна пустиња, са Сунцем које никада не залази и пржи све испод себе, као чудовиште!
БОГДАН: А видиш, моје очи виде сасвим другачије. Градске улице, са зеленим, олисталим крошњама. Леп, млад свет свуда око мене. Средњошколке у кафићу прекопута једу сладолед. Ти си срећник - једна гледа баш у твом правцу... И даје ти знак главом! Да, ево, баш сада ти даје знак главом!
ЈОВАН: Хоћу у сенку! Макар у некакву сенку, пре него што ми глава не прокува!
БОГДАН: Али, ми већ јесмо у сенци! Испод сунцобрана, ко што си и тражио, у дебелој хладовини, на степеништу код Цветнога трга, у башти једне од најпосећенијих градских кафетерија.
ЈОВАН: Олошу! Битанго!... Знаш ти добро о чему говорим!
БОГДАН: Полако, само полако, јер пре или касније, добићеш помоћ.
ЈОВАН: Где је та помоћ?... Где?!
БОГДАН: Само полако, не паничи… Имаш одличне шансе да напокон постанеш некоме вредан и драгоцен, можда први пут у животу - и то управо захваљујући мени… А они сигурно не могу бити било ко. Владини кабинети, адвокатске канцеларије, пословне и медијске корпорације су већ отпале у мојим нагађањима… Сада већ типујем на иностране концерне и председничке кабинете – немаш појма колико сам непријатеља до сада зарадио у животу… Али, ти немаш разлога за бригу. Твој непознати помагач ће свакако пронаћи начин да ти помогне, па макар то било у последњи час.
ЈОВАН: У последњи час?... Више не могу да издржим нити тренутак, да ли ме чујеш?!... (СКОЧИ НА БОГДАНА, ЗГРАБИ МУ ФЛАШУ И ПОЛОМИ ЈЕ. КРХОТИНУ ОД ФЛАШЕ ПРИНЕСЕ БОГДАНОВОМ ВРАТУ.)
БОГДАН: Хеј, ала си се ражестио!... Овамо не може да

стоји, није му добро, а види га сад, диже руку на свог најбољег заштитника… У реду, нека ти буде... Нека ти буде! Али, прво то макни од мене...
(ЈОВАН ОДМАКНЕ КРХОТИНУ.)
Само, немој после да ти буде жао... Овде је сад топло и врућe, али, хоћеш да заиста да видиш место на које Сунце никад не допире, где владају само мркли мрак и вечита тмина?
ЈОВАН: Мркли мрак и вечита тмина?
БОГДАН: Ха, како ти то звучи?
ЈОВАН: Из садашње ситуације, звучи… одлично! Само се надам да није далеко.
БОГДАН: Ох, близу је. Веома близу, мој магистре. Уосталом, то место већ добро познајеш!
НА БОГДАНОВ ПОКРЕТ РУКЕ, СВЕ СЕ ЗАМРАЧИ, КАО УВОД У НАРЕДНУ СЦЕНУ…

*****

11

МРАК, БЕЗ ЗВУКОВА, БЕЗ ИКАКВИХ ШУМОВА.
САМО ЈОВАНОВА И БОГДАНОВА СИЛУЕТА, НАСУПРОТ РЕФЛЕКТОРИМА КОЈИ ОСВЕТЉАВАЈУ ПОЗОРИШНУ СЦЕНУ.
ГЕСТИКУЛИШУЋИ, БОГДАН ОПИСУЈЕ ЈОВАНУ ДОГАЂАЈЕ ОКО СЕБЕ:
БОГДАН: А сада... аплауз!
ЈОВАН: Аплауз?
БОГДАН: Да, аплауз.
ЈОВАН: И шта још?
БОГДАН: Велики, велики аплауз. Још увек не престаје... Главни глумац излази испред осталих глумаца... Аплауз још јачи.
ЈОВАН: А сада? Шта се дешава сада?
БОГДАН: Све се пролама и још увек пуца од аплауза... Лети цвеће из публике, читави гроздови букета... Глумци се хватају за руке и излазе право пред публику... Сада, још већи аплауз се скотрљава са галерије, право на глумце... Делиријум!
ЈОВАН: Делиријум?
БОГДАН: Да, делиријум! Правцати делиријум!
ЈОВАН: Ништа необично. Обична публика понекад уме да се обузда, али премијерна увек наседне. Ипак… шта још видиш?
БОГДАН: Глумци сад некога зову у страну... Излази он. Нема сумње, ево га. Да, то је он.
ЈОВАН: Ко?
БОГДАН: Режисер! Са црним наочарима на лицу и свиленом марамом око врата.
ЈОВАН: Па… по опису би заиста могао да буде он.
БОГДАН: Таленат који је поставио генијални комад, за који ће тек да се грабе у земљи и иностранству! Клања се. Час глумцима, час публици... Аплаузи. Општа егзалтираност. Неки устају са седишта. Аплаудирају из све снаге... Опет се главни глумац клања. Ту су и његове све партнерке и партнери. Фотограф их слика за насловну страну популарне ревије. Сви се смеју и свима је лепо...
ЈОВАН: Сви се смеју и свима је лепо... И докле то тако, молим те ми реци?
БОГДАН: Не дуго, рекао бих... Аплауз се стишава... Глумци излазе са сцене... И враћају се.
ЈОВАН: Опет се враћају?
БОГДАН: Сви до једнога, ено их опет... И поново аплауз! И поново клањање!... Аплауз се слива у слаповима са свих страна, из партера и са галерија! Глумци се и даље клањају... И клањају се… И клањају... А сада устаје писац.
ЈОВАН: И он? Где?
БОГДАН: Са седишта у другом реду. Поред њега је и његова дупло млађа партнерка, перспективна студенткиња. Она не устаје, али се осмехује и држи га све време за руку. Фотоапарати шкљоцају, она не сакрива сузе. Сви аплаудирају, сви се радују и сви се тресу!
ЈОВАН: Тресу се?
БОГДАН: Да, од узбуђења се тресу. Све званице, цео протокол, дипломатски кор и гости из Владе!
ЈОВАН: А партнерка писца плаче?
БОГДАН: Док он даје изјаву новинарима.
ЈОВАНА. Изјаву?... Какву изјаву?
БОГДАН: Са јаким политичким алузијама… Из последњих редова се чују повици "браво"!... Потом још једна, политички ангажована изјава – својеврсни пуцањ у ауторитете на власти и беспоштедна критика стања у друштву… И онда завршна, такође јака политичка изјава.
ЈОВАНА. Добро, јел то сад напокон готово?

БОГДАН: Није… Громогласни аплауз! Овације са свих страна! Аплаузи се прве и друге галерије се откидају као лавине!

ЈОВАН: Па то је… ужас!... Ужас!... Горе него скапавање на ужареном сунцу! Да ли ти знаш ко су ти људи на сцени? Да ли знаш ко су ти људи у публици? То гостовање је најављивано месецима, као културни догађај, сензација првога ранга! Карте су биле распродате недељама унапред!

БОГДАН: Распродате, па шта? Зар то може сакрити истину? Зар то може сакрити лаж?... Никаква страст, знање нити мудрост! Лаж и таштина! Жудња за пажњом, голо приказивање под светлима рефлектора, то је оно што једино цениш ти и ови несрећни људи који, као што можеш да се увериш, објективно чак и не постоје!

ЈОВАН: Ни у позориште? Ни на позоришној сцени?!... Не, то не може бити истина. Представа коју описујеш заказана је тек за петак, а мене си довео ко зна где, само да би ме дефинитивно слудео. Да, све је то твоја лаж и обмана, слика непостојећег, нечега чега нема - твој ђаволски начин да све сурозаш до неверице и потпуног очајања!... Али, ако тврдиш да је све то истина, један аплауз се и даље чује.

БОГДАН: Аплауз?

ЈОВАН: Можда грешим, али нађули уши. Чује се аплауз.

БОГДАН: Немогуће… Где чујеш аплауз?

ЈОВАН: Послушај, нечији аплауз, и даље не престаје!… И то прилично разговетно… Чујеш ли? Да ли чујеш?...

УЛАЗИ ДЕВОЈКА, АПЛАУДИРАЈУЋИ.

ДЕВОЈКА: (ПРЕСТАНЕ ДА АПЛАУДИРА:) Зграда је веома лепа, а седишта удобна. И представа је, признајем, била занимљива… Честитам, Јоване, и хвала на позиву! Ово је успех који ће тек да се прочује!

ЈОВАН: Али, та представа је заказана тек за петак!

ДЕВОЈКА: И ова је, верујте, била сасвим занимљива.

ЈОВАН: Није требало да долазиш! Сада си у великој опасности!... Бежи! Бежи, молим те!

ДЕВОЈКА: Зашто да бежим? Од кога?... Зар од Богдана Одаловића Кошмара? До пре неки тренутак је причао, кретао се, а сад погледај, стоји окамењен, не проговара ни реч…

ЗАИСТА, ОД КАДА ЈЕ ДЕВОЈКА УШЛА, БОГДАН СТОЈИ НЕПОМИЧНО И НЕ ПОМЕРА СЕ, ПОГЛЕДА УПЕРЕНОГ НЕГДЕ У СТРАНУ.

ЈОВАН: Само полако, само пажљиво… кладим се да се опет ради о неком његовом трику!

УЛАЗИ МЛАДИЋ СА ВЕЛИКИМ БОГДАНОВИМ КОФЕРОМ.

МЛАДИЋ: Да, о трику, али на који је овога пута сам насео. И који ће баш да га кошта…

СВЕТЛА ОСВЕТЉАВАЈУ ДЕТАЉЕ ЕНТЕРИЈЕРА ЗАТВОРСКЕ ЋЕЛИЈЕ КОЈИ ТЕК ТАД ПОСТАЈУ ВИДЉИВИ: КРЕВЕТ, УМИВАОНИК, ПРОЗОР СА РЕШЕТКАМА, ЧУЧАВАЦ…

ДЕВОЈКА: (ПОКАЗУЈЕ:) Прозор са решеткама и мрежом…

МЛАДИЋ: (ПОКАЗУЈЕ:) Умиваоник са џезвом, шољицом кафе и посуђем…

ДЕВОЈКА: (ПОКАЗУЈЕ:) Клозет чучавац у углу ћелије… Гвоздени кревет са ћебетом, као и са отвореном књигом крај узглавља… (ПРОЧИТА НАСЛОВ:) „Апостоли криминала".

МЛАДИЋ: (ДОК ГОВОРИ, ОТВОРА КОФЕР, ЗАТИМ ИЗ ЊЕГА ВАДИ ЈЕДАН ЈОШ МАЊИ, А ИЗ ТОГ СРЕДЊЕГ НАЈМАЊИ.) Место његовог краја и место његовог почетка, јер у сличном брлогу је и одрастао, у соби једног дома на периферији града, одакле је од малих ногу маштао да побегне и постане то што је постао…

ДЕВОЈКА: Светски позната личност, страх и трепет за све они који изговарају његово име – Богдан Одаловић Кошмар!

ЈОВАН: Где смо ми ово? У позоришту?

ДЕВОЈКА: У позоришту, где другде?... Па баш ви сте описали изглед његове ћелије, и то до у детаље!

ЈОВАН: Ја?

ДЕВОЈКА: И то у рукопису ваше будуће књиге. Срећом, није нам било тешко да на време набавимо сву реквизиту и дочарамо тај простор у који је покушао и на крају, ето, успео све да нас сатера!

ЈОВАН: Али, ја и даље не схватам… то је о чему говорите је само опис! Опис у мојој будућој књизи!

МЛАДИЋ: Опис или реалност – у чему је разлика? Само је битно да су последице стварне... (НАЈПОСЛЕ, ИЗ ПОСЛЕДЊЕГ КОФЕРА ИЗВАДИ МОТОРНУ ТЕСТЕРУ.) У то име, предлажем да се удаљите и ваше очи поштедите непријатног призора… (УКЉУЧИ ТЕСТЕРУ.)

*****

12

РЕСТОРАН КРАЈ РЕКЕ – НАСТАВАК СЦЕНЕ 7, ПАР МИНУТА КАСНИЈЕ.
ЛАРА СЕДИ КЛОНУЛО ЗА СТОЛОМ, ДОК ЈОЈ ЈОВАН ПРИНОСИ ЧАШУ ВОДЕ, ДА СЕ ОПОРАВИ ОД НЕСВЕСТИЦЕ.
ЗА РАЗЛИКУ ОД ПРОШЛОГ ПОЈАВЉИВАЊА, ТУ СУ ЈОШ ДВЕ ОСОБЕ КОЈЕ СЕДЕ ЗА ОБЛИЖЊИМ СТОЛОВИМА – ЈЕДАН МУШКАРАЦ И ЈЕДНА ЖЕНА КОЈА, ОКРЕНУТА ЛЕЂИМА, СЕДИ ЗА СТОЛОМ И ЧИТА КЊИГУ.
ЛАРА: Извини… Тај проклети брод… Нагло ми се слошило и у једном тренутку као да је све око нас стало и укипило се, па чак и тај брод са туристима који је испловљавао.
ЈОВАН: Али се није догодило ништа, и као што видиш, међувремену је већ давно отпловио. Више га нема.
ЛАРА: Да, нема га….
ЈОВАН: У страху су велике очи, па се понекад, ето, боље и види.
ЛАРА: Шта; Јоване? Ста се види боље?
ЈОВАН: Све, Ларо. Прошлост, будућност, па чак и догађаји којима човек није присутан – све!
ЛАРА: А мени се, веруј, само зацрнило пред очима… Док си мало пре говорио, израз на твом лицу је био потпуно исти као и код Лазара, када је видео ону проклету жену пред његов последњи одлазак на пут. Помисао на њу му више не даје мира. Док сам га данас пратила на аеродром, све време сам се осврtала и предосећала да ћу је поново видети. Али срећом по њу, није се појавила.
ЈОВАН: Шта хоћеш да кажеш, да је Лазар опет некуда отпутовао?
ЛАРА: Не питај. Немој ништа да ме питаш… Искрсао му је неки важан пословни пут, а мени је, као по обичају, опет увалио шпедитере да довезу финску сауну.
ЈОВАН: Финску сауну?
ЛАРА: Плус шанк за дневну собу, тренажер и соларијум неке посебне марке…
ЈОВАН: Мега сун спејс?
ЛАРА: Како знаш?
ЈОВАН: Ето, видиш, понекад се и ја у нешто разумем.
ЛАРА: (ЗВОНИ ЈОЈ ТЕЛЕФОН. УСПОСТАВИ ВЕЗУ:) Хало?... Шта, зар сте већ стигли? Да, кључеви су код мене! У реду, полазим одмах, стижем за десет минута… Нека сачекају! Нека сачекају… (ПРЕКИНЕ ВЕЗУ.) Шпедитери! Дакле, не остављају ме на миру нити пет минута! Рећи ћу им да истоваре ствари и све оставе на гомили у дворишту, па таман киша падала и голубови се гнездили по њима. Имам ја паметнија посла!... Него, пре него што кренем – тотално си ме слудео прошлог пута: претресла сам ташну код куће, али твоју личну карту нисам нашла.
ЈОВАН: Нема проблема, Ларо. Била је код мене.
ЛАРА: Лична карта?
ЈОВАН: Заједно да дипломама и осталим документа која сам сложио у једну фасциклу. Читав стан сам преврнуо да је пронађем, иако ми је све време била буквално испред носа – на полици изнад радног стола.
ЛАРА: Па то онда значи…?
ЈОВАН: Да, Ларо, престало је. Више ништа не губим, више ништа не заборављам. А и за обављен посао у тој дирекцији су ме већ платили. Ову туру ја частим.
ЛАРА: Па, ето на крају макар неке користи од све те твоје компликације. Извини, сад морам да кренем. Онај даса из продавнице ташни ме већ два пута телефоном подсетио да дођем на ревију. Ко зна, можда и стигнем, ако на време све завршим код фризера. Чујемо се. (ИЗАЂЕ.)
УВЕРИВШИ СЕ ДА ЈЕ ЛАРА ОТИШЛА, ОД СУСЕДНОГ СТОЛА УСТАНЕ *ЛАЗАР* , МУШКАРАЦ У ЧЕТРДЕСЕТИМ ГОДИНАМА. СЕДНЕ ЗА ЈОВАНОВ СТО.
ЈОВАН: Али ће твоје службено путовање овога пута мало дуже да потраје, зар не, Лазаре?... Колико дуго сте разведени?
ЛАЗАР: Већ три године. Али, прошле године сам добио отказ и вратио сам се кући, јер уосталом, ни бракоразводна парница још увек није окончана.
ЈОВАН: А Париз, Лондон, Москва, Букамаранга…?
ЛАЗАР: Из града, веруј ми, нисам мрднуо месецима.
ЈОВАН: Али…
ЛАЗАР: Лара мешетари, као и обично. Само те ложи и врти једне те исте приче од пре пар година, и то само зато да мене направи љубоморним.
ЈОВАН: Тебе? Зашто?
ЛАЗАР: Звали су ме да се вратим на посао. Овога пута дефинитивно дижем сидро, чим препродам ствари са аукције и окончам бракоразводну парницу. Већ ми је пун нос њених сплетки и џангризања. Мислила је да ће ме вићања са тобом учинити љубоморним, али мене је,

верујем, сада баш брига. Чак ћеш ми, ето, бити од користи.
ЈОВАН: Ја? Како?
ЛАЗАР: Јуче ми рекла да ти је позајмила новац, а да ме за то ништа није питала, иако зна да сам без динара. Колико?
ЈОВАН: Триста евра.
ЛАЗАР: Таман да исплатим адвоката са аукције. Човек ме заступа и око бракоразводне парнице. Па не улажем ја толике године у ту кућу, да би на крају све њој оставио… А теби, колико сам схватио, новац више и није толико потребан.
ЈОВАН: У праву си, није… (ДАЈЕ КОВЕРТУ ЛАЗАРУ.)
ЛАЗАР: И да знаш, нисам веровао рођеним ушима када су ми рекли да си међу члановима те комисије! На почетку сам хтео да одустанем, мислио сам да је то поново неко Ларино масло, али нисам имао избора.
ЈОВАН: И што је важније, ниси имао шта да изгубиш.
ЛАЗАР: Човече, спасао си ме, и то у последњи час! Хвала ти ко рођеном брату!
ЛАЗАР УСТАНЕ ОД СТОЛА, РУКУЈЕ СЕ СА ЈОВАНОМ И ИЗАЂЕ.
ЈОВАН: (ЦИТИРА ГЛАСНО:) "Мој сат на руци и даље откуцава, али Сунце не залази и један исти дан се још увек не завршава, без почетка и краја. Време се гомила у једној јединој тачки и имам га на претек, али још увек нисам открио истину: има ли на овој планети живота?"…
ДЕВОЈКА ЗА СУСЕДНИМ СТОЛОМ ПРЕКИНЕ СА ЧИТАЊЕМ И ОКРЕНЕ СЕ КА ЈОВАНУ. ОНА ЈЕ ЛЕПОТИЦА ПОРЕД БАЗЕНА, ОВОГА ПУТА У ОБИЧНОЈ БЛУЗИ И ХАЉИНИ.
ЛЕПОТИЦА ПОРЕД БАЗЕНА: Извините… то што сте сад рекли је цитат?
ЈОВАН: Да, цитат, из књиге коју управо читате. Штампана је у рекордном тиражу и тренутно се налази у излозима свих киоска у граду.
ЛЕПОТИЦА ПОРЕД БАЗЕНА: Од када сам јутрос отворила прву страну, не испуштам је из руку.
ЈОВАН: Допада вам се?
ЛЕПОТИЦА ПОРЕД БАЗЕНА: Изузетно. Каква оригинална машта, потпуно нов поглед на време, на простор у којем живимо, па опет све толико јасно, разумљиво и потпуно блиско, у стању да сваком читаоцу отвори очи!
ЈОВАН: Да, нажалост, обични људи данас живе у слепилу…
ЛЕПОТИЦА ПОРЕД БАЗЕНА: У потпуном слепилу. Нико ништа не зна и сви тумарамо у бунилу, као муве без главе!
ЈОВАН: И сваки наш покрет, свака наша реч покрећу ствари којих нисмо ни најмање свесни.
ЛЕПОТИЦА ПОРЕД БАЗЕНА: А то књиге попут ове најбоље описују! Дело генијалног ума! Таква остварења се појављују свега једанпут у деценији, а некад ни тада!
ЈОВАН: Још ћу се и убразити… Ваши комплименти заслужују посвету.
ЛЕПОТИЦА ПОРЕД БАЗЕНА: Посвету? Чију?
ЈОВАН: Лично од писца Под условом да је књига још увек код вас…
ЛЕПОТИЦА ПОРЕД БАЗЕНА: Наравно да је код мене, али… (ТРАЖИ ЈЕ.) Необично… Била је ту до пре који тренутак, а сада је… нестала.
ЈОВАН: Нестала?
ЛЕПОТИЦА ПОРЕД БАЗЕНА: Не могу да верујем! До малопре је била ту на столу, а сада је нестала! Једноставно, нема је!
ЈОВАН: (ВАДИ КЊИГУ ИЗ ЏЕПА.) Да ли је то можда ова?... Хм , насловна страница је негде већ била наквашена, али се до сада у потпуности осушила... (ОТВАРА ПРВУ СТРАНИЦУ И ПИШЕ ПОСВЕТУ:) „Лепотици поред базена, у знак сећања на тренутак њеног драгоценог присуства у којем је настала ова књига"… (ПОКЛАЊА КЊИГУ ЛЕПОТИЦИ.)
ЛЕПОТИЦА ПОРЕД БАЗЕНА: Чекај, станите… Шта хоћете рећи, да сте писац те књиге ви?!... И откуда моја књига код вас, а да вам је нисам ни дала?
ЈОВАН: Радо ћу све да вам одговорим, драга моја. Али пре тога, дозволите ми да позовем конобара и поручим још једно пиће. И онда полако, у појединостима испричајте све ваше утиске, пре него што вам покварим читање и откријем како цела прича завршава…

КРАЈ

Милош М. Радовић

„НЕ(ПО)СТАЈАЊЕ“ ПЕТРА ГРУЈИЧИЋА

Не(По)стајање
Аутор:
Петар Грујичић

Петар Грујичић је писац разнородног уметничког искуства. Опробао се као позоришни критичар *Радија Б 92* , као сценариста филма Драгана Кресоја *Пун месец над Београдом*, као телевизијски аутор серије *Досије*, писац је романа *Барбарогеније, човек који не умире* и романа *Беовавилон*. Бавио се и теоријом књижевности као истраживач у Институту за књижевност и уметност у Београду, али, за позориште је можда највише урадио. Његова драматизација *Вечитог младожење* Јакова Игњатовића под насловом *Фишкал галантом* овенчана је Стеријином наградом за драматизацију 1995. године. Од тада до данас Петар Грујичић је написао још много позоришних драма. Ова, која је пред нама, под двозначним насловом *Не(По)стајање*, плод је збирног искуства овог аутора из разних сфера духовне делатности у којима се опробао.

На прво читање бисмо закључили да је ова црнохуморна комедија, драма апсурда, инспирисана актуелном стварношћу транзиционог друштва које измиче дефиницији. Већ на друго читање, ствари изгледају другачије. Али, кренимо редом.

Уводна сцена драме у којој је приказан процес аукције у Дирекцији за одузету имовину, на отрежњујући начин нас суочава са свакодневицом. Као да листамо странице дневне штампе, као да пратимо вести телевизијских станица. Све личи и подсећа на нешто што нам је познато из сопственог искуства и живота. То, чему сада присуствујемо на сцени, је већ на идентичан начин приказано на телевизији и потпуно исто описано у новинама које сваки дан читамо. **У бесцење се продаје имовина заплењена од криминалаца. Сав приход одлази у хуманитарне сврхе**.

Како да не?! Све о томе већ знамо. И ето нам занимљиве драмске приче.

Главни јунак је Јован, човек високих академских звања али још увек без сталног запослења. Он изненада добија понуду да буде члан комисије за аукцију у Дирекцији за одузету имовину. Плата је више него добра а посао више него угодан. Јован има старијег брата Лазара с којим се годинама не виђа, док се са његовом супругом Ларом редовно састаје у ресторану поред реке, одакле уз причу посматрају бродове који испловљавају са савског пристаништа. И када Јован помисли да ће његов живот коначно добити смисао, на сцену ступа мистериозни Богдан Одаловић Кошмар, спиритус мовенс овог драмског замешатељства. Кошмар је његова смртоносна претња која се не сме игнорисати али и заштитник и протежер у актуелном друштву у којем

се Јован очигледно не сналази. И као у сваком добро скројеном комаду, пушка која виси на зиду у првом чину испалиће своје смртоносно зрно на крају комада, у финалној сцени разрешења која је неочекивана и изненађујућа али само за наивне гледаоце који верују у све што виде очима. Гледај између редова, шкиљи са стране и видећеш истину спремну да се обелодани.

Прича је толико наша, српска, локална, али уједно типична за сва друштва у транзицији, да не може очигледније бити постављена. Онај „лузер" који је на почетку наше драме без икакве наде у светлу будућност, у завршној сцени комада башкари се у комфорној лежаљци поред базена у хотелу са пет звездица и испија сладуњави коктел на сламчицу, у друштву изазовне лепотице. Остварење америчког сна. Тријумф либералног капитализма, зар не?

То што је Јован такорећи преко ноћи постао писац бестселера, уважени и пожељни члан друштва, није ништа ново што литература већ није на хиљаде различитих начина описала. Уосталом, Јованова судбина је тако типична за ново доба и друштво које градимо, које се раслојило на богату, успешну елиту и осиромашену већину, која вегетира без јасне перспективе и наде да ће доживети социјалну сатисфакцију. Али то је слика коју видимо само из једног угла. Из другог угла, то је друштво ослобођено идеолошких флоскула и стега, које почива на индивидуалном успеху и потпуној афирмацији личних потенцијала. А чега све нема у тој златној „врећи без дна"?

Драма која истовремено комбинује елементе драме апсурда једног Ежена Јонеска, сетни хумор и иронију Душка Ковачевића , кроз лик Богдана Одаловића који на чудан начин подсећа на Луку Лабана у *Професионалцу*, позоришни комад који се не устручава да нас подсети на нека решења из култног филма Матрикс. На нивоу значења, ова привидна неконзистентност постаје врлина добро скројеног и структурираног комада.

Можемо само домишљати о чему је све овај мислећи писац желео да пише, пласирајући нам ову карактеристичну транзициону причу, која се језгровито може исказати познатом изреком " Док једном не смркне, другом не сване" или оном још популарнијом „Сјаши Курта, да узјаше Мурта".

Било како било, реч је о драми која има критички поглед на стварност коју опсервира, не либећи се да тривијалне слике наше „патетичне" свакодневице транспонује у метафизичке зачкољице о постојању и непостојању, у енигму о реалности постојања бића и небића као и питања која постављају теорије сазнања. Како нешто сазнајемо? Шта је то што сазнајемо? Да ли су то Идеје? Слике? Ентитети? Супстанце? Да ли је „Реалност" реалност или је реалност „Фикција"? Или је све то само софтверски програм који се реализује у бесконачном loop-у, савршена петља у бесконачном времену и простору која се повремено„ буди " и освешћује у ономе што хуманоиди називају колоквијалним језиком „свест".

Све у комаду Петра Грујичића *Не(По)стајање* је под великим знаком питања.

Баш све! Највише ми сами. Али оно што једино није, то је да је овде реч о ангажованој **друштвеној** драма која с правом поставља сва та „незгодна" питања на која нема „правих" одговора.

Док седе у ресторану и посматрају брод који испловљава са савског пристаништа, Јован и Лара воде овај необични дијалог.

ЈОВАН: А мени су у последње време почеле да се дешавају неке баш чудне ствари.

ЛАРА: Какве ствари?

ЈОВАН: Ствари које нестају. Звучи необично и помало сумануто, али купим новине, на пример, а оне нестану. Одем на пошту да платим рачун за телефон, нестане ми рачун. .....Да ли је проблем у меморији или нечем другом, више ни сам не знам.... У појединим ситуацијама више не морам ни поглед да скренем са ствари – сад их видиш, сад их не видиш!

Ништа не унижава толико човека као кад схвати "*да не располаже чак ни сопственом меморијом*", ускликнуће главни јунак драме, а онда ће, без чуђења, прихватити исказ "*сигурно нећете пропустити прилику да опишете занимљиве догађаје који ће тек да вам се догоде*".

Констатација о будућим догађајима који су се већ догодили, али их ми још нисмо освестили, или их матица времена још није избацила на површину реалности, тамо где час има а час нема кретања, у друштву које је "*огрезло у криминал*", како констатује професор Штајн,

један од ликова драме, и где све ствари нестају, не само лична карта, већ и рачуни које смо платили, кључеви од кола, новац па и сама кола.., сви материјални и кључни докази егзистенције, докази поштовања закона и реда, на најбољи начин илуструју хибридно ткиво ове драме.

Она је реалистична колико и апсурдна, друштвено ангажована колико и симболистичка, онолико је успешна комедија о нашем балканском менталитету колико и црнохуморна катастрофична слика света на почетку новог миленијума. Ово је драма о нестајању односно постајању. Чега и Кога? Свега и Сваког.

Не само што је свет у коме живимо *могућа* фикција и као такав несазнајан за нас, што није далеко од истине јер велики је број варијабли које утичу на реалност и спречавају нас да је сагледамо у целини и дефинишемо, већ је и наш доживљај себе самих специфична фикција онога " како сами себе доживљавамо" и коју радо пласирамо другима.

И заиста ни један лик у овој драми није онакав каквим се приказује у јавности. Ни Јован, ни Лара, ни Лазар, ни Богдан Одаловић. Нису то ни маргинални ликови, Девојка и Младић, главни протагонисти будућих догађаја. Није то ни професор Штајн, чистунац узавреле балканске крви и морална савест друштва, који вапије за осветом и реваншизмом, па ни Лепотица поред базена. Ни она није оно што у први мах мислимо да јесте. **Свако је неко други**, само што су то неки "освестили" на време а неки још нису. Губљење личних ствари, пре свега личне карте, тог документа који доказује нечији идентитет, још једна је, овог пута "тврда" потврда тезе "да јесмо оно што нисмо" , и да нисмо оно што мислимо да јесмо. Када кошмар закорачи у реалности, било кроз лик Богдана Одаловића, било као нагла промена драмске ситуације, постаје очигледно да ништа није онако како је на први поглед изгледало, да се прошлост и будућност мешају, да сви јунаци имају велики потенцијал за манипуларе а да су сви, без изузетка, изманипулисани као какви ликови из литературе или са позоришне сцене. Ово је једна мрачна и донекле бизарна критика друштва којим диригују невидљиви ликови и силе. Права истина и права реалност су увек на некој другој страни. То је она страна на којој се гасе рефлектори, како на сцени тако и у животу.

Драма Петра Грујичића *Не(По)стајање* препоручује се редитељима различитих сценских сензибилитета. Она се може играти и као еруптивна, хистрионска игра добра и зла, Ероса и Танатоса, а може се кретати и у децентном и сведеном простору визуелне лепоте симболичког значења. Како год било, она је изазов на који, верујем, треба с пуним ентузијазмом одговорити.

Господо глумци, пред вама је текст који заслужује сву вашу креативну пажњу. Сцена је ваша. Изволите на сцену.

Као у комаду Агате Кристи *Мишоловка*, у којем се на крају комада публика умољава да не открива **јавности** име убице не би ли се сачувала тајна и одржала напетост комада и за будуће гледаоце, тако се и у комаду Петра Грујичића *Не(По)стајање* читалац пређутно умољава да не шири даље вест о којој афери је овде реч. А кандидата заиста има много, треба их само уклопити у теорију завере.



БИОГРАФИЈА ПЕТРА ГРУЈИЧИЋА

Рођен 31.10.1967. године у Београду. Дипломирао драматургију на београдском ФДУ 1993. г, као и јужнословенске и општу књижевност на Филолошком факултету у Београду 1993. г. Магистарски рад о комедијама Ј. С. Поповића одбранио 1998. г. на Филолошком факултету, где је и докторирао 2008. г. са дисертацијом о епској идеализацији Марка Краљевића.

Написао више позоришних драма од које су изведене *Фишкал галантом* (1994), *Текелија* (2004) и *МиСтерија* (2014).

Објавио и романе *Барбарогеније, човек који не умире* (2002) и *Беовавилон* (2010).

Написао сценарио за филм *Пун Месец над Београдом* (1993) у режији Драгана Кресоје, као и сценарија за бројне игране и документарне тв-формате.

Награђен Стеријином наградом, Деретином наградом за роман године и наградом Фестивала филмског сценарија у Врњачкој Бањи.

Од 1991. до 1999. био позоришни критичар радија Б92.

На Академији лепих уметности од 2010. предаје историју драме и позоришта.

Владимир Јовановић

АНИ РАДОШЕВИЋ СТО ГОДИНА ОД РОЂЕЊА

„Вештина тешка – цена пролазна:
Потомство глумцу неће плести венце“
Фридрих Шилер

Четвртог септембра ове године навршило се сто година од рођења оперске редитељке и кореографкиње Ани Радошевић, позоришног стваоца широког образовања и отворености за све иновације у театарској уметности, која је својим двадесетшестогодишњим радом у Опери Народног позоришта у Београду и другим театрима у некадашњој Југославији, као и у Скали у Милану, Ковент Гардену у Лондону, Театро ла Фениче у Венецији, оперским кућама у Даласу, Барселони, Каиру и на музичким фестивалима у Фиренци и Амстердаму, оставила неизбрисив траг о сопственој многострукој уметничкој креативности и значајном доприносу који је дала развоју наше културе и њеној међународној афирмацији у другој половини XX века.

Ани Радошевић сам упознао у априлу 1960. године на првој хорској режијској проби Вердијеве *Травијате* на сцени Народног позоришта у Београду, када сам као члан „младог“ или „помоћног“ хора београдске Опере радознало и веома пажљиво слушао сваку изговорену реч ониже, крхке, елегантно одевене плавокосе редитељке. Иако је од те пробе прошло више од пола века, још увек се живо сећам њених брзих, ситних корака некадашње балерине којима је прилазила свакој хорској групи да би је поставила у певачки и сценски најповољнији положај, затим бескрајног стрпљења са којим је настојала да исправи сваку нашу ненамерно учињену почетничку грешку, као и њеног тихог гласа са једва приметним чешким нагласком када нам је, између

осталог, говорила да представа траје и после спуштања завесе и изласка публике из позоришта, зато што сваки гледалац понесе дубоко у себи бар неки њен део који се повремено јавља у његовом сећању као одјек некадашњих збивања, због чега морамо од првог до последњег такта *Травијате* да дамо све од себе да би припремили и извели то оперско ремек - дело најбоље што можемо.

Од тада до 1970. године и превременог пензионисања на сопствени захтев ове умне, студиозне, креативне, скромне, ненаметљиве и повучене уметнице, која своје успехе никада није истицала нити је говорила о њима, био сам у прилици, и као члан хора и као солиста Опере Народног позоришта у Београду, да са њом често сарађујем на сцени овог театра. А потом, достојанствено носећи у себи горчину прераног одласка из матичне куће, у којој није могла даље да остане због самоуправљачких, репертоарских и кадровских промашаја, јавашлука, неодговорног односа према послу и недисциплине, у позориште код Споменика одлазила је само на позив колега из Опере или Балета да би гледала њихове пробе и представе, како би следећег дана у њеном и Ненадовом стану препуном књига и слика, у улици 29. новембра бр. 10, могла да им отворено изнесе своје мишљење и укаже на евентуалне грешке.

У тај стан сам и ја повремено долазио, нарочито деведесетих година прошлог века када сам прикупљао критике, плакате, програме, афише, фотографије и другу документарну грађу о иностраним гостовањима београдске Опере од 1954. до 1969. године и разговарао са великанима наше оперске сцене о продору српске оперске уметности у Европу у том раздобљу и њеном тадашњем значајном репертоарском, извођачком и музичком доприносу светској оперској репродукцији. За мене су ти сусрети и разговори са Ани Радошевић, уз обавезну шољицу кафе или шољу чаја, увек били веома занимљиви и корисни, поред осталог и због тога што сам тада од ње често сазнавао за неки мени непознат податак или догађај у вези са наступима наше престоничке Опере на најзначајнијим европским музичким фестивалима, који сам касније унео у моју књигу *Београдска Опера у Европи – гостовања од 1954. до 1969. године*.

До краја свог дугог живота и упркос болести, Ани је била и остала хумана и високоморална особа. Као што је 1944. године у тек ослобођеном Београду ишла код Николе Поповића, у то време комесара за позориште, да га моли да пусти из затвора ухапшене балерине и оперске певаче, јер је сматрала „апсурдним да људи буду осуђивани зато што су играли за време окупације"[1], тако је и у годинама политичког, економског, привредног, културног и моралног суноврата на овим просторима у последњој деценији XX века, организовала академије, концерте и предавања о Томашу Масарику, Карелу Чапеку, Беджиху Сметани, Антоњину Дворжаку и Леошу Јаначеку за чланове Друштва пријатеља Југословена, Чеха и Словака у Београду, настојећи да их бар мало растерети од свакодневних брига и заштити од примитивизма, тада као и сада итекако присутног у Београду, граду коме је поклонила скоро целокупно своје стваралачко дело, нажалост без узвраћеног даривања до 29. децембра 2004. године, када је преминула у Београду.

ДЕТИЊСТВО, ШКОЛОВАЊЕ, ПРВИ УСПЕСИ

Рођена као Ана Марија у јеврејској трговачкој породици Шпицер 4. септембра 1915. године у Ческим Будејовицама, лепом старинском граду на ушћу реке Малше у Влтаву, Ани је са мајком Олгом Штјасном, оцем Едуардом Шпицером и две године старијом сестром Маријаном становала у мајчиној кући на главном тргу, у којој су њени родитељи држали продавницу позаментеријске робе. Са три године играла је вилу у једној од представа малог градског позоришта и „свируцкала" на мајчином клавиру, у шестој години је почела да учи клавир у државној музичкој школи, а нешто касније и да иде на часове балета. Незаинтересована за наставу у редовној основној школи и већ тада заљубљена у музику и позориште, она је од најранијег детињства маштала о дану када ће стати на „даске што живот значе".

Завршивши у родном граду петогодишњу основну државну школу и четири године реалне гимназије, почетком тридесетих година прошлог века Ани се пре-

[1] Nadežda Mosusova, *Konci vremena - Ani Radošević*, Orchestra plus, „Orshestra" 19/20, Beograd, 2001, str. 8

селила са мајком и сестром код рођака у Праг, где је упоредо похађала лицеј и часове балета, степовања, акробатике, певања и глуме у приватној Школи за глуму, певање и балет Марте Аубрехтове. Вредно радећи, успела је 1935. године да са одличним успехом положи дипломски испит из првог покушаја (неке ученице то нису могле да остваре ни после осмог полагања!), што јој је омогућило да са деветнаест година постане члан Савеза позоришних уметника Чехословачке, без чега, иначе, није могла да потпише ниједан уговор ни са приватним глумачким трупама, нити са било којим позориштем средње Европе у коме су се представе изводиле на чешком и немачком језику.

Одмах после дипломирања, Ани је узела уметничко име Ани Лорова и добила први позоришни ангажман од месец и по дана у статусу „елевке" (приправнице) у једном приватном немачком позоришту на летњем фестивалу у Франтишковим Лазњима. У јесен исте године истовремено је наступала као оперетска субрета чак у три позоришта у Прагу - у познатом Швандином позоришту у Јанковицевој оперети *Не заборави*, у Великој прашкој оперети у Бенешовој *Факинти* и у Театро Акрополис у оперети *Код белог коња* Ралфа Беницког. Све су то били оперетски новитети, Беницки, и светски хит, представе су даване сваког дана по систему *стађоне*, тако да је Ани била приморана, често не скидајући шминку, да трчи после дневне представе у једном позоришту на вечерњу представу у другом театру.[2]

Због тешко оболеле мајке, која је код старије ћерке живела у Загребу од децембра 1935. до смрти 1938. године, Ани је у јуну 1936. напустила Праг и преселила се у Загреб, где је положила аудицију у Оперети Хрватског народног казалишта. Те године је, такође под именом Ани Лорова „ускочила" у представу оперете *Викторија и њен хусар* Паула Абрахама и добила веома добре критике у тадашњој загребачкој штампи, појављивала се на концертима модерних игара степујући са партнером Родом Рифлером и певала на загребачком радију шлагере из америчких филмова. Истовремено је узимала приватне часове певања код професорке Марије Костренчић и похађала наставу модерног балета у приватној Школи плесне умјетности Ане Малетић – одсек


Ани Радошевић 1949. године

за педагоге, у којој се радило по систему Рудолфа фон Лабана, оснивача модерног балета. Међутим, када су јој хрватске власти наредиле у октобру 1938. године да као странкиња јеврејског порекла мора да напусти Загреб у року од осам дана, одмах се удала за Натана Рајса са којим се забављала још док је студирао технологију у Прагу, добила пасош Краљевине Југославије на име Ани Рајс, убрзо завршила школовање код Ане Малетић и почетком 1939. године преселила се са супругом у његово Сарајево.

Чим је стигла у град на Миљацки, Ани је отворила Студио модерног плеса у коме је девојчицама држала часове класичног балета, степовања и ритмике, са девојкама и младим женама радила ритмику и окретне игре, мушкараца није било, старосне групе је одвајала и свакој од њих је сасвим различито приступа. Али, ускоро се испоставило да је за њену самосталну педагошку делатност потребна дозвола Министарства просвете, због чега је у Београду од 15. – 17. маја 1939. године полагала и 26. истог месеца са врло добрим успехом поло-

[2] Ibid, str. 4

жила стручни испит за педагоге пред комисијом коју је одредило Уметничко одељење Министарства просвете у Београду, у којој су поред осталих били Јован Бандур, композитор и диригент београдске Опере (историја музике и теоријски предмети), Мага Магазиновић (ритмика и историја игре) и њена професорка Ана Малетић (гимнастика и уметничка игра), посебно се истичући у практичном педагошком раду са ученицама школе Радмиле Цајић из Београда.

После повратка у Сарајево, Ани се са својим Студијом модерног плеса одмах укључила у рад мултимедијалног уметничког друштва Collegium artisticum, тек формираном при Сарајевској филхармонији, чији су оснивачи били диригент Оскар Данон, академски сликари Воја Димитријевић и Исмет Мујезиновић, као и група бивших прашких студената - инжењера, архитеката, музичара, сликара и глумаца, који су организовањем предавања, изложби и концерата желели да у Сарајеву популаризују авангардну уметност и демократске политичке идеје. Такође, користећи искуства такозваног синтетичког позоришта прашког Дивадла 38 Е. Ф. Буријана, чланови омладинског певачког и рецитаторског хора, драмске, балетске и секције камерне музике Collegium-a, припремили су и извели у Соколском дому сценско приказивање народне епске поезије под називом *Вече пјесме и покрета* и представу *Зашто плаче Ема*.

Одржано у фебруару 1940. године и остварено синтезом текстова из наших народних епских песама, музике, музичке монтаже, режије, сценографије, кореографије покрета и светла, *Вече пјесме и покрета* је постигло изванредан успех. Ани је учествовала као кореограф и балерина и показала могућности које модеран балетски покрет пружа у новом театарском изразу.

У представи *Зашто плаче Ема?*, урађеној према истоименој збирци антиратних приповедака чешког писца Норберта Фрида, Ани је три приповетке кореографски поставила као мале балетске игре у којима су учествовале њене ученице, хор, оркестар и рецитатори, а приповетку *Побуна у писаћем строју* урадила је као степ - игру. Њена ученица Бија (Бланка) Данон, у улози мале Еме, одушевила је гледаоце изванредним степовањем. Овације, препуног Соколског дома и интересовање много људи који те фебруарске вечери 1941. године нису могли да присуствују овом догађају, подстакли су организаторе да најаве репризу представе *Зашто плаче Ема?* за април исте године. Међутим, сарајевска полиција је у међувремену забранила одржавање репризе, као и даљи рад друштва Collegium artisticum и Студија модерног плеса Ани Рајс.

Да би избегли хапшење због рада у Colegiumu, Рајсови су се у августу 1941. године повукли у илегалу и отпутовали у Сплит одакле су отишли у партизане. Страхујући за безбедност родитеља у Сарајеву, Натан је у партизанима променио име у Ненад Радошевић, а Ани се од тада презивала Радошевић. У септембру 1942. године, она је као глумица и балерина распоређена у Казалиште народног ослобођења при Врховном штабу НОВ, са којим је прошла све офанзиве, борбе на Сутјесци и Неретви, Зеленгору и десант на Дрвар. Представе ових позоришта најчешће су даване за борце и локално становништво на импровизованим позорницама под ведрим небом или у сеоским шталама, због чега, како је Ани једном приликом казала, „нису могле да имају мирнодопски ниво, али Гогољев *Ревизор* са Вјекославом Африћем, Љубишом Јовановићем, Николом Поповићем, Јожом Рутићем сигурно није био шмира".[3]

Од октобра 1944. године Ани Радошевић је становник Београда. Са супругом Ненадом и усвојеном дванаестогодишњом рођаком Реом Рајс, чији су родитељи убијени у Јасеновцу, „до даљег" је смештена у собу београдског хотела „Асторија". Као чланица Балета Народног позоришта свакодневно је ишла на вежбе и играла у corps de ballet и мањим солистичким улогама у представама на сцени код Споменика; 1946. године помагала је Оскару Данону, у то време директору Опере, око оснивања балетског студија при Опери Народног позоришта, у коме су у скраћеном року припремани млади играчи и балерине за попуну слободних места у балетском ансаблу; 1947. прихватила се изузетно тешког и одговорног посла да оснује и буде прва директорка Средње балетске школе у Београду. За три следеће године успела је да обезбеди простор и неопходне услове за њен рад (огледала, клавире, ормане за ствари ученика, опремљене учионице и канцеларије) и да ангажује Нину Кирсанову, Милорада Милета Јовановића, Магу Магазиновић, Јеле-

[3] Ibid, str. 8



Еуридика Ј. Перија, Вртови Боболи, Фиренца

ну Вајс и друге одличне педагоге са којима је направила наставни план и програм практичног рада, сваког теоријског предмета, клавира и осмогодишњег похађања гимназије. Душка Сифниос, Јованка Бјегојевић, Катарина Обрадовић, Бојана Перић, Милица Јовановић, Душан Трнинић и други ученици ове школе убрзо су постали ослонац балетског ансамбла Народног позоришта и творци његових незаборавних тријумфа на најпознатијим европским музичким фестивалима XX века.

Ани се вратила у Народно позориште крајем 1950. године као помоћник директора Опере за балет, да би после неколико месеци, на сопствено тражење, постала асистент свим редитељима који су тада режирали у београдској Опери (др Бранко Гавела, Јосип Кулунџић, Младен Сабљић, Соја Јовановић и други), као и Бојану Ступици (што је сматрала огромном привилегијом), желећи да се на тај начин што боље припреми за свој будући позив оперске редитељке. Истовремено се веома интезивно бавила и кореографијом балетских уметака у оперским и драмским представама у матичној кући, али и у појединим позориштима у Београду (Југословенско драмско позориште, Београдско драмско позориште, Дечије позориште „Бошко Буха" и др.) и у Србији (Ниш, Суботица, Нови Сад и др.). Непрестано идући из опере у оперу и из драме у драму као помоћник редитеља и као кореограф, завршила је тај и такав свој „Универзитет позоришне уметности" 1958. године, када је добила да самостално режира прву оперску представу на сцени београдске Опере *Отмицу из сарајa* Волфганга Амадеуса Моцарта.

ОПЕРСКЕ РЕЖИЈЕ

Велики противник оперских представа у виду костимираних концерата, као и оних у којима се злоупотребљава и пренаметљиво користи сценска техника, Ани Радошевић се залагала за музички театар као правац који је дао изузетне резултате и живо оперско позориште, али је, такође, уважавала и пратила све остале

стваралачке покушаје којима се долазило до врхунских музичко-сценских креација. Сматрала је да се до највернијег и најинвентивнијег резултата у оперском извођењу стиже само тесном сарадњом између диригента, редитеља и сценографа на стварању јединствене концепције представе и то од првог дана њиховог заједничког рада. У тако успостављеној сарадњи, задатак оперског редитеља је да води рачуна о свакој изговореној речи на сцени, али и да, још на првим певачким пробама, солистима психолошки тумачи музичку партитуру, преносећи притом стил музике на позоришни језик. Тако радећи, она је припадала оној врсти оперских редитеља који су сценску интерпретацију музичке партитуре подређивали музичком стилу, при чему, разуме се, није смело да дође до разилажења између основе музичког текста и његовог тумачења.

Њене поставке *Отмице из сарајa* (1958) и *Фигарове женидбе* (1970) В. А. Моцарта, *Орфеја и Еуридике* (1959) К. В. Глука, *Травијате* (1959), *Моћи судбине* (1965), *Аиде* (1966) и *Риголета* (1969) Ђ. Вердија, *Продане невесте* (1962) Б. Сметане, *Малог димничара* (1962) Б. Британа, *Мадам Батерфлај* (1963) Ђ. Пучинија, *Љубав, то је главна ствар* (1963) Д. Радића, *Слепог миша* (1966) Ј. Штрауса, *Краља Едипа* (*Oedipus Rex,* 1967) И. Стравинског, *Тиресијиних дојки* (1967) Ф. Пуланк и *Кармен* (1967) Ж. Бизеа на сцени београдске Опере, као и поставке *Мадам Батерфлај* (1962) у Каиру, *Евгенија Оњегина* (1963) П. Чајковског у Барселони, *Вертера* (1968) Ж. Маснеа у Новом Саду и *Аиде* (1968) у Сарајеву, биле су запажене по студиозној анализи музичке партитуре и избору чистих и хармоничких сценских решења. Немајући узоре међу редитељима, признајући музику као једини закон, Ани је својим режијама прилазила са несвакидашњом марљивошћу и страшћу, носећи у себи неку радосну заиграност, унутарње озарење, бескрајно стрпљење и спремност да упорно трага док не пронађе решење којим ће бити у потпуности задовољна. Једно од таквих њених решења био је до најситнијих детаља кореографски урађен „ритуал са свећама" у хорској сцени посвећења испред самостана Госпе од Анђела, у другој слици другог чина опере *Моћ судбине*, чијој је режији, по сопственом признању, пришла са великим страхом и бројним недоумицама, да би после премијере, одржане на сцени код Споменика 6. фебруара 1965. године, добила изузетне похвале музичких критичара „што је успело да олакша, просветли, прочисти тамну и замршену основу либрета и, не изневеравајући дух и стил Вердија, уношењем масовних сцена (крчма, бојиште) које се обично изостављају, не само оживела суморно - трагичну нит фабуле, него је испољила изразиту способност оперисања бројно великим скуповима".[4]

С обзиром на то да је београдска Опера педесетих и шездесетих година 20. века гостовала у Европи углавном са најпознатијим руским операма 19. века или са мање познатим, ретко извођеним и већ заборављеним операма из светског репертоара, као и са музичко - сценским делима југословенских композитора, Ани је била у прилици да се европској публици прикаже као оперска редитељка само у Визбадену (1962), Палерму (1967) и Венецији (1968), где је наша престоничка Опера наступала са *Проданом невестом* Беджиха Сметане.

У режију ове познате опере „ускочила" је почетком сезоне 1961/62. године уместо немачког редитеља Фридриха Шрама. На инсистирање маестра Оскара Данона, ово њој изузетно блиско дело режирала је стилизовано, тј. тако да хор буде потпуно статичан, а да све његове сценске радње изводи балетски ансамбл у њеној кореографији. Разуме се, да је у појединим сценама било тешко спровести овакву музичко - сценску концепцију (финале другог и трећег чина), али захваљујући „духовитој, а увек врло одмереној режији Ани Радошевић, као и њеној кореографији која је остварена на примерен начин у одличном балетском ансамблу"[5], публици и критичарима у Визбадену, Палерму и Венецији веома се допало такво ново и неуобичајено извођење *Продане невесте*.

Урађене у Аниним најбољим стваралачким годинама, њене оперске режије подизале су уметнички и извођачки ниво представа у београдској Опери и сведочиле о њеној супериорној упућености, теоретској и практичној, у питања драматургије и глуме.

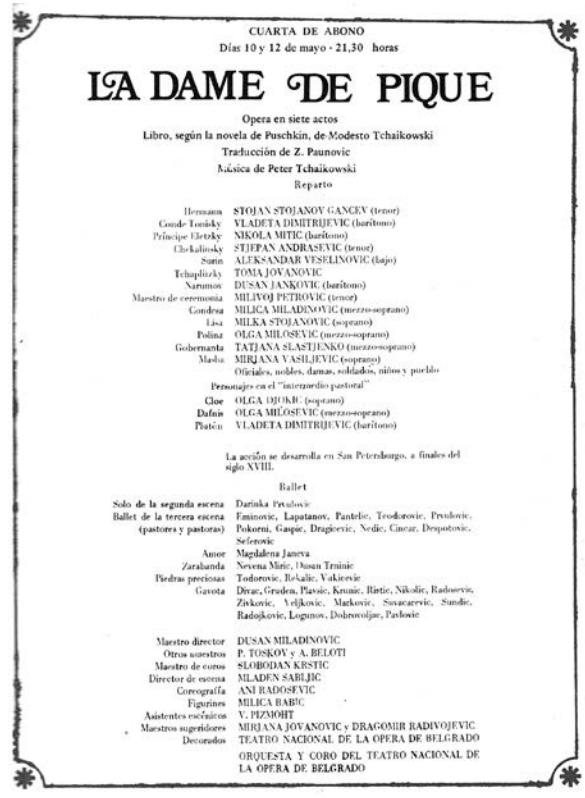
[4] Стана Ђурић-Клајн, *Извлачење из заборава*, „Политика", Београд, 10. фебруар 1965.

[5] Giulio Pagano, *La sposa venduta, „Giornale di Sicilia", Palermo, 25. maj 1967.*

КОРЕОГРАФИЈЕ

За разлику од кореографа балетских дела, који је истовремено и његов редитељ и кореограф, у сценском припремању опере ретко се догађа да редитељ буде и његов кореограф, мада је Ани у тој двострукој улози остварила у београдској Опери Глуковог *Орфеја и Еуридику* (1960), Сметанину *Продану невесту* (1962), *Љубав, то је главна ствар* (1963) Д. Радића, *Моћ судбине* (1965) и *Риголета* (1969) Ђ. Вердија и оперету *Слепи миш* (1966) Ј. Штрауса, као и *Евгенија Оњегина* (1963) П. Чајковског у позоришту Gran Teatro del Liceo у Барселони. Обично тај посао раде два човека, с тим што кореограф у потпуности прилагођава и подређује свој рад концепцији оперског редитеља. Тако схваћена и остварена кореографија у једној оперској представи битно доприноси постизању њене чврсте уметничке целине. Од овакве сарадње кореограф може да одступи једино приликом припремања посебних балета у опери, какви су, на пример, Валпургијска ноћ у Гуноовом *Фаусту* или Половецки логор у *Кнезу Игору* А. Бородина, када ствара неоптерећен уклапањем оперску радњу и, сасвим оправдано, тежи сопственом стваралачком потврђивању.

Осим већ наведених, и Анине кореографије, остварене на нашим позоришним сценама у операма *Евгеније Оњегин* (1952) П. Чајковског, *Хофманове приче* (1953) Ж. Офенбаха, *Вилинска краљица* (1953) Х. Персла, *Андре Шеније* (1954) У. Ђордана, *Пикова дама* (1956), П. Чајковског, *Cosi fan tutte* (1956, немачки солисти, хор, балет и оркестар београдске Опере) В. А. Моцарта, *Дон Кихот* (1957) Ж. Маснеа, *Горски вјенац* (1957) Н. Херцигоње, *Заљубљен у три наранџе* (1959) С. Прокофјева и *Самсон и Далила* (1961) К. Сен-Санса, затим у драмама *Глорија* Р. Маринковића, *Дубравка* И. Гундулића, *Цар Едип* Софокла, *Опера за три гроша* Б. Брехта, *Породица Арлекино* К. Сантелија и другим, у филмовима *Поп Ћира и поп Спира* и *Дилижанса снова,* као и на телевизији - *Бурлескне баладе* Д. Радића, *Камелеон* З. Христића, *Viva la musica* и друге, одликовала је стилска чистота, маштовитост, пластична плесна лексика увек прилагођена времену у којем се одређено дело догађа и потпуна сценска прилагођеност захтевима редитеља, тако да су неке од њих, посебно кореографија опере *Заљубљен у*



CUARTA DE ABONO

Días 10 y 12 de mayo - 21,30 horas

LA DAME DE PIQUE

Opera en siete actos

Libro, según la novela de Puschkin, de Modesto Tchaikowski

Traducción de Z. Paunovic

Música de Peter Tchaikowski

Reparto

Hermann	STOJAN STOJANOV GANCEV (tenor)
Conde Tomsky	VLADETA DIMITRIJEVIC (barítono)
Príncipe Eletzky	NIKOLA MITIC (barítono)
Chekalinsky	STJEPAN ANDRASEVIC (tenor)
Surin	ALEKSANDAR VESELINOVIC (bajo)
Tchaplitzky	TOMA JOVANOVIC
Narumov	DUSAN JANKOVIC (barítono)
Maestro de ceremonia	MILIVOJ PETROVIC (tenor)
Condesa	MILICA MILADINOVIC (mezzo-soprano)
Lisa	MILKA STOJANOVIC (soprano)
Polina	OLGA MILOŠEVIC (mezzo-soprano)
Gobernanta	TATJANA SLASTJENKO (mezzo-soprano)
Masha	MIRJANA VASILJEVIC (soprano)
	Oficiales, nobles, damas, soldados, niños y pueblo
	Personajes en el "intermedio pastoral"
Cloe	OLGA DJOKIC (soprano)
Dafnis	OLGA MILOŠEVIC (mezzo-soprano)
Platón	VLADETA DIMITRIJEVIC (barítono)

La acción se desarrolla en San Petersburgo, a finales del siglo XVIII.

Ballet

Solo de la segunda escena	Darinka Pejalovic
Ballet de la tercera escena (pastores y pastoras)	Eminovic, Lapatanov, Pantelic, Teodorovic, Pejalovic, Pokorni, Gaspic, Dragicevic, Nedic, Cincar, Despotovic, Seferovic
Amor	Magdalena Janeva
Zarabanda	Nevena Mitic, Dusan Trninic
Piedras preciosas	Todorovic, Rekalic, Vukicevic
Gavota	Divac, Gruden, Plavsic, Krunic, Ristic, Nikolic, Radosevic, Zivkovic, Veljkovic, Mackovic, Suvacarevic, Sundic, Radojkovic, Logunov, Dobrovoljac, Pavlovic

Maestro director	DUSAN MILADINOVIC
Otros maestros	P. TOSKOV y A. BELOTI
Maestro de coros	SLOBODAN KRSTIC
Director de escena	MLADEN SABLJIC
Coreografía	ANI RADOSEVIC
Figurines	MILICA BABIC
Asistentes escénicos	V. PIZMOHT
Maestros sugeridores	MIRJANA JOVANOVIC y DRAGOMIR RADIVOJEVIC
Decorados	TEATRO NACIONAL DE LA OPERA DE BELGRADO
	ORQUESTA Y CORO DEL TEATRO NACIONAL DE LA OPERA DE BELGRADO

три наранџе гледаоце остављале у недоумици шта је урадио редитељ, а шта кореограф.

Када је реч о кореографији у опери *Заљубљен у три наранџе,* Ани је имала веома тежак и сложен кореографски задатак баш због тога што је игру београдског балетског ансамбла морала да прави искључиво на основу покрета из commedia dell'arte, са којима су се наши играчи тада први пут срели, а са солистима и члановима хора да ради на савладавању и усвајању стилизованог кретања на сцени и карактеристичних покрета у оквиру њихових захтевних глумачких задатака. Захваљујући ентузијазму свих извођача, њиховој стваралачкој радости, дисциплини, оствареном истинском јединству и сценској целовитости између режије Младена Сабљића и кореографије Ани Радошевић, *Наранџе* су тада истицане као пример продора савременог, новог приступа кореографско - редитељском поступку у операма, због чега су добијале „код куће" и на гостовањима у Европи изванредне критике, као и њихова кореографкиња: „Ани Радошевић је кореограф велике класе, који успева

да подстакне своје арлекине, кловнове, чудовишта, коње и демоне да испоље фино осећање за сасвим специфичан покрет израђен до најситнијих детаља и да пред нама остваре импресивну игру у извођењу једног изузетно доброг балетског ансамбла."[6]

Међутим, праве своје кореографске могућности и домете Ани је показала тек кроз сарадњу са светски познатим редитељима Франком Зефирелијем и Рејмондом Рулоом, када је између 1960. и 1970. године урадила веома запажене кореографије у операма *Алчина* (1960) Г. Ф. Хендла, *Еуридиче* (1960) Ј. Перија, *Аида* (1963) Ђ. Вердија и *Орфеј* (1967) К. Монтевердија у позоришту Teatro la Fenice у Венецији, Опери у Даласу, Ковент Гардену у Лондону, Скали у Милану и на музичким фестивалима у Фиренци и Амстердаму.

Десетогодишњи Анин континуирани кореографски рад у иностранству почео је у јануару 1960. године, када су је уметнички руководиоци Teatro la Fenice у Венецији и редитељ Франко Зефирели позвали да ради кореографију осамнаест играчких нумера за премијерну поставку Хендлове опере *Алчина* у овој славној оперској кући. Ту прву заједничку уметничку сарадњу са Зефирелијем и Џоан Садерленд, тада младом певачицом фасцинантног гласа, венецијанска публика и критика су изузетно добро оценили. Затим јој је уследио Зефирелијев позив да у мају исте године учествује у реализацији првог извођења у XX веку опере *Еуридиче* Јакопа Перија за XIII интернационални музички фестивал у Фиренци – „Maggio musicale Fiorentino". Ова ренесансна опера сва проткана балетом, која је компонована и премијерно играна 1600. године у палати Пити, у Фиренци, приказана је 28. и 30. маја у парку Боболи који окружује палату Пити. Италијанска штампа је веома похвално писала о свим стваоцима и извођачима овог изузетног оперско - балетског спектакла, истичући да је „публика живо примила успех целе представе, посебно се дивећи величанственој кореографији Ани Радошевић".[7] А у новембру, месецу те за њу уметнички изузетно значајне и успешне године, она у Даласу поново сарађује са Зефирелијем и комплетном солистичком поделом из Венеције у постављању *Алчине*. После великог успеха, Американци су јој понудили да буде њихов стални сарадник за кореографију (што би јој обезбедило улазак на „велика врата" у светску кореографију!), али тај предлог, нажалост, није могла да прихвати.

Да је Ани заиста била „најдражи кореограф" Франка Зефирелија, велики редитељ је потврдио и 1962. године, када је са њом и Џоан Садерленд поставио *Алчину* у Ковен Гардену у Лондону, али и 1963, када је позвао Ани да у миланској Скали уради кореографију Вердијеве *Аиде* као класичан спектакл у полудугачким пачкама у стилу 19. века, а не у староегипатском стилу, по чему се ова кореографија у потпуности разликовала од тадашњих уобичајених кореографских решења *Аиде* у било којој оперској кући у свету. Такође, 1965, када је обнављао оперу *Еуридиче* за XVIII интернационални музички фестивал у Фиренци и *Аиду* у миланској Скали.

Са великим француским глумцем и редитељем Рајмондом Рулоом Ани је урадила 1967. године *Орфеја* Клаудија Монтевердија за фестивал у Амстердаму. Њихова сарадња је била изванредна, тако да је премијера *Орфеја* постигла велики успех и имала значајан одјек и после завршетка фестивала.

После одласка у пензију, 1970. године, и потпуног повлачења из активног рада „код куће" и у иностранству, Ани Радошевић је завршила и драгоцену сарадњу са Франком Зефирелијем и Рајмоном Рулоом, која јој је омогућила да упозна рад на сцени најзначајнијих европских оперских театара и да, у тим за њу скоро идеалним условима, оствари нове форме кореографског изражавања, које су добиле заслужена признања и публике и најеминентнијих познавалаца позоришта и балетске уметности.

ПЕДАГОГ, ПРЕВОДИЛАЦ, ПИСАЦ

Настојећи да студентима соло певања на Музичкој академији у Београду помогне у савладавању сценских кретањи пре него што стану на „даске што живот значе", Ани је четири школске године, од 1957. до 1962, преда-

[6] Henri Bond, "*L'Amour des trois oranges*" remporte un tres grand sucees ou Palais de Beaulien, "Nouvelle revue de Lausanne", Lozana, 17. jun 1969.

[7] Љ. С., *Успех Анике Радошевић на музичком фестивалу у Фиренци*, „Борба", Београд, 11. јул 1960.

вала у овој музичкој високошколској установи као хонорарни професор предмет Сценске кретње. На часовима је показивала како треба да се крећу на сцени зависно од улоге коју тумаче и епохе у којој се одиграва радња опере, али и како да сваки њихов покрет рукама или телом има одређено значење. Такође их је учила историјским играма и увежбавала да играју мазурку, полонезу и полку, подстицала њихову имагинацију и испробавала њихов глумачки таленат. Зато су њени часови били занимљиви и, истовремено, веома корисни, посебно младим певачима на почетку каријере.

Сећам се да ми је Радмила Бакочевић једном приликом испричала да као почетница никако није могла да обузда руке, које су се неконтролисано покретале чим би почела да пева. Захваљујући упорном и дисциплинованом вежбању са Ани Радошевић, њене „непослушне" руке убрзо су „проговориле" и „пропевале", као и цело њено тело. Касније, када је Радмила већ наступала на познатим светским оперским сценама, Ани је са њом урадила улогу Чо - Чо - Сан у Пучинијевој *Мадам Батерфлај*, као и кореографију за игру седам велова у опери *Салома* Рихарда Штрауса за њен наступ у Опери у Монте Карлу, а вероватно да је понеким драгоценим саветом помогла овој нашој незаборавној Норми и Тоски да постигне фасцинантну лакоћу у савладавању време – просторне структуре у оперској глуми, тј. да кретње, застајање, акцентирање гестом или ставом тела буде тесно повезано са значењем и трајањем сваке исписане ноте, а прелазак одређеног простора на сцени да се заврши у строго предвиђеном времену који нуди партитура, што је заиста привилегија само правог мајстора сцене, а Радмила Бакочевић је то била!

Не само Радмила него и Ђурђевка Чакаревић, Бреда Калеф и други Анини некадашњи студенти, који су у међувремену постали примадоне и прваци Опере Народног позоришта у Београду и направили значајне каријере, наставили су да се друже са њом као са драгом пријатељицом, али и да долазе код ње као код ерудите и професорке, да би тражили помоћ и добили и драгоцен савет када им је то било најпотребније.

Ани је, такође, предавала сценске кретње и студентима глуме на Позоришној академији у Београду, а почетком педесетих година прошлог века радила је у ДИФ – у плесну гимнастику са спортисткињама – гимнастичаркама.

У исто време, као одличан зналац чешког, немачког, енглеског и француског језика, Ани Радошевић је превела на српски језик неколико текстова из стручне музичко – сценске литературе, који до сада нису објављени, као и драму *Вјера Лукашева* чешке списатељице Божене Бенешове, која је у режији Бојана Ступице играна у београдском позоришту „Бошко Буха" под називом *Сусрет*.

Невелики број текстова који је Ани објавила у нашој периодици или који још увек чекају да буду објављени, представљају, с једне стране, драгоцену документацију о развоју и дометима наше и светске оперске и балетске уметности у XX веку, а с друге, сведочанство о њеном схватању ових уметности, као и њеним виђењима њиховог даљег развоја.

Есеј *Човјеку најближа умјетност* написала је Ани 1939. године у Сарајеву за потребе Collegium artisticuma, да би објаснила широј јавности улогу плеса у синтетичком позоришту и плеса уопште.

У тексту *Колоквијум о савременој оперској интерпретацији*, који је обављен 1966. године у часопису Савеза композитора Југославије„Звук", бр. 66, Ани је изнела најважније ставове из излагања Валтера Фелзенштајна, Ханса Пишнера, Вацлава Кашлика, Јоакима Херца и других еминентних европских оперских редитеља на Међународном колоквијуму о савременој оперској интерпретацији, одржаном 6. новембра 1965. године у дворани Apollo Немачке Државне опере у Берлину у присуству 330 делегата из 33 земље са свих континената.

Сећања на дане оснивања и прве три године рада Средње балетске школе „Лујо Давичо" у Београду, записала је на подстицај колега, пријатеља и познаника из света балета, а поводом прославе 30 година постојања и рада ове школе. Та топла, искрена исповест оснивача и прве директорке школе „Лујо Давичо" о времену обнављања порушеног Београда одмах после завршетка Другог светског рата и ентузијазму свих запослених у школи да ни из чега створе најнеопходније услове за успешан рад са ученицима прве генерације будућих балетских играча, како би што пре постали чланови corps

de ballet или солисти Балета Народног позоришта у Београду, објављена је 1977. године у монографији *30 година рада Балетске школе „Лујо Давичо" (1947 - 1977)*.

За пројекат Музичког одељења САНУ – *Савремена српска музичка сцена*, Ани је написала 1986. године повећи рукопис о сценским извођењима *Охридске легенде* Стевана Христића у свим републикама некадашње Југославије, као прилог историографији српске балетске сцене. Овај обиман научно – истраживачки рад обухвата анализу свих представа, комплетне листе свих учесника у свакој представи, како на премијерама тако и код сваке обнове или нове кореографије, гостовања у земљи и иностранству и укупан број извођења сваке појединачне поставке. Поред имена носилаца главних улога, наведена су и имена кореографа, диригената, костимографа и сценографа. О свакој представи коју је гледала, изнела је свој суд, а за остале је користила критике објављене у штампи и исказе кореографа.

Написан пре три деценије, овај драгоцени рукопис још увек није штампан иако представља темељну и стручну студију урађену о једном од најбољих, најпопуларнијих и најизвођенијих српских балетских дела у прошлом веку, које, нажалост, већ доста година није на репертоару наших позоришта. Надајмо се да ће Музиколошки институт САНУ у Београду успети ове године, у оквиру обележавања стогодишњице рођења Ани Радошевић, да објави ово њено дело као значајан допринос проучавању историје српске балетске сцене.

Вредна, упорна и систематична, каква је увек била, Ани је, са много ентузијазма али и са све мање снаге, успела неколико месеци пред смрт да заврши, зналачки, студиозно и с љубављу приређену књигу о музичарима који су у XIX и XX веку боравили у Прагу, у који је она с радошћу одлазила до краја живота. О тој изванредној књизи, коју сам пажљиво прегледао у њеном стану једног новембарског поподнева 2004. године, говорила ми је тихим гласом, с приметним напором, али са сјајем у очима какав обично имамо када започет посао успешно приведемо крају. На растанку, стегао сам њену већ слабашну руку и, не слутећи да је то наш последњи сусрет, изашао у мрак београдских улица.

Ани Радошевић, илегалка, партизанка, глумица и балерина Казалишта народног ослобођења при Врховном штабу НОВ и оснивач и прва директорка Средње балетске школе „Лујо Давичо" у Београду, награђена је Орденом за заслуге за народ III реда, Орденом Републике са сребрним венцем, Медаљом за храброст и признањем за показану храброст у борбама на Сутјесци, а Министарство Чешке Републике доделило јој је Плакету као изузетно активној чланици и организаторки бројних концерата и предавања за чланове Друштва пријатељства Југословена, Чеха и Словака у Београду. Нажалост, Ани Радошевић, врхунска оперска редитељка и кореографкиња није добила за живота од њеног Народног позоришта и града Београда чак ни Захвалницу за предан рад и остварено веома разноврсно аутентично уметничко дело, због кога је, свакако, одавно заслужила да буде увршћена у плејаду наших позоришних великана!

Наводећи стихове Фридриха Шилера из пролога *Валенштајновог табора* на почетку текста, желео сам да скренем пажњу нашој културној јавности да је овај јубилеј можда последњи час и прави тренутак да данашњи театролози, музиколози и историчари опере и балета савесно и одговорно преиспитају живот, рад и уметничко дело Ани Радошевић, како би добило место и значај који јој припадају у историји наше музичко – сценске уметности. Јер, како рече велики немачки песник, драмски писац и теоретичар уметности, „потомство глумцу неће плести венце"!

Ана Тасић

УМЕТНИЧКИ ТРИЈУМФ „ИЛИЈАДЕ“

Главни програм 49. БИТЕФ-а

Од 17. до 24. септембра је у Београду и Новом Саду одржан 49. Битеф, под слоганом „Успомени Јована Ћирилова“, прво издање овог фестивала без његовог оснивача, Јована Ћирилова. У главном програму је представљено једанаест продукција, у селекцији Ање Суше. И ове године су остварени обимни и квалитетни пратећи програми, 16. Битеф полифонија, коју су овај пут уређивале Сања Крсмановић Тасић и Ирена Ристић, Битеф на филму уреднице Вере Коњевић, као и нови програм Битеф Зона ауторке Весне Богуновић. У овом тексту ћемо направити критички преглед Главног програма.

Фестивал је свечано отворен на Великој сцени Народног позоришта представом *Мурмел, мурмел*, продукцијом Фолксбине ам Роза-Луксембург плац из Берлина. Представу је на сцену поставио немачки редитељ Херберт Фрич, према тексту швајцарско - немачког авангардног писца Дитера Рота који чини 178 страна исписаних једном понављајућом речи “мурмел”, предлошку за који се не може баш рећи да има веће потенцијале сценског извођења. Рот га је иначе објавио 1974. године у властитом издању.

На минималистички и елегантно утврђеној сцени, пресвученој црвеним тепихом, а оивиченој клизајућим кулисама, извођачи Florian Anderer, Matthias Buss, Werner Eng, Ingo Günther, Jonas Hien, Simon Jensen, Wolfram Koch, Annika Meier, Anne Ratte-Polle, Bastian Reiber, Stefan Staudinger i Axel Wandtke, различитих годишта, пола и физичког изгледа изговарају реч “мурмел” у недоглед (иако њено значење није много важно за ову представу, мурмел значи кликер). Осамдесетоминутна игра глумаца је фарсична физичка комедија за коју се може рећи да припада традицији авангарде, апсурда, надреализма. Представа је блиска и форми новог циркуса, актери су као кловнови, преврћу се, скачу по струњачама, извијају се, праве шпаге, врте се, криве, вриште, дерњају се или шапућу реч “мурмел”. Бескрајно мурмеловање се често претвара и у



Мурмел, мурмел

певање, хорско или солистичко, једнолично или мелодично, театрално или уживљавајуће, понекада праћено и музиком која се уживо изводи (музичар је током целе представе смештен на просценијуму). А током њихове игре се живо мењају боје светла, али и позоришни жанрови. Преко позорнице претрчавају различити жанрови сценског извођења, плесног театра, музичког театра, позоришта сенки.

Понављајуће извођење речи "мурмел" на Фричовој сцени неоспорно је маштовито, глумци јесу веома вешти, и физички и музички, али је њихова извођачка супериорност нажалост у овој представи ирелевантна зато што је проблематичан основни смисао постојања представе. Она суштински означава тријумф празнине, разорну победу форме над идејом, израз базичног уверења да не постоји ништа. Фричова представа је, суштински, једна естетизована варијанта забављачког позоришта, подигнута на виши ниво, али је и даље то забављачко позориште које се крије иза прилика високе естетизације.

Оно што је занимљиво у вези са овом представом је њена европска рецепција. Како је селекторка Ања Суша најавила у медијима пред почетак фестивала, у Немачкој је представа изазвала "неподељено одушевљење критике и публике" ("Блиц"). У Великој Британији, где је играна у оквиру програма угледног Единбуршког фестивала, добила је такође изврсне оцене британских критичара, угледних аутора који пишу за дневне новине "Guardian" ili "Scotsman". То у Србији углавном није био случај, критичари "Новости", "Радио Београда", "Политике", нису се позитивно изјаснили о овој представи. Ентузијастичне рецепције ове представе у Европи намећу тезу о одсуству идеја у европском позоришту, једне опште засићености у суштинском смислу, те одласку на поље формализма.

Представа *Илијада*, играна друго вече 49. Битефа, копродукција Словенског народног гледалишча из Љубљане, Местног гледалишча љубљанског и Цанкарјевог дома из Љубљане, настала према Хомеровом епу, у редитељском тумачењу Јернеја Лоренција, апсолутно је најбоље остварење главног програма фестивала. Лоренци је и у овој представи, у вредносном континуитету са претходним представама приказаним на Битефу, *Олујом* и *Полуделом локомотивом*, показао свој истински, раскошни таленат. Његова *Илијада* донекле је специфична врста концертног јавног читања Хомера,

естетизовано драмско представљање епике, сценског подизања нарације на високи поетско - драмски ниво. Јуначки спев који расплиће догађаје у тројанском рату, приповеда о херојству и страдању, Лоренци је на сцену поставио у свом препознатљивом маниру снажне поетичности, споја бруталности и суптилности, уплитања физичке сировости и нежне осећајности.

Дванаест глумаца, Јуре Хенигман, Нина Иванишин, Аља Јовановић, Грегор Луштек, Марко Мандић, Звездана Новаковић, Јете Остан Вејруп, Тина Поточник, Матеј Пуц, Блаж Сетникар, Јанез Шкоф и Јернеј Шугман, износе приповести из тројанског рата у упадљивој наративно - драмско - музичкој форми која на позорницу баца свевремене теме смрти и освете, бола и пожуде, оправданости ратовања, значаја славе. Први део који доноси лагано упознавање са грчким и тројанским учесницима рата, увод је и припрема за уметничку грандиозност другог дела, фасцинантно сценско отелотворење проблематике дивљаштва ратовања, лудила крвопролића. Сцена ту постаје бојно поље, простор експлозије лудила ратовања, приказаног физички изнурујуће, а посебно мучно онда када актери на сцену избаце и животињски леш, сирово месо.

Музика се на Лоренцијевој представи уживо ствара, спој је солистичког и хорског певања, једноличних, тупих удараца у микрофоне, тонова одсвираних на харфи (композитор Бранко Рожман). Музика је скоро равноправан партнер епско - драмској игри, важно средство у грађењу тензије. У другом делу, са порастом разузданости и све потпунијим губитком контроле на бојишту, музика и пратећи, синхрони плес актера, постају необузданији, ужаренији, и представљају музичко - физички одраз губљења разума. Посебно у другом делу представе, Лоренци акцентује утицај балканске традиције, кроз наглашавање народног мелоса. Извођачи тада уз гусле поје о просутој крви, обучени у народне ношње, алудирајући на уобичајено балканско слављење смрти и јунаштва. У лоренцијевском стилизованом обличју, то значење има јасне критичке димензије, зато што су елементи кича и буквалности обложени (ауто)иронијом. Кроз ткиво читаве представе су распршени елементи самосвесног, ироничног кича, на пример, када извођачи бацају златне траке, конфете у знак слављења јунака.

Финале ове *Илијаде* остаће упамћено као тријумф уметности, импозантно естетско заокружење једне поетски изванредне сценске приповести. Када након општег разарања пристигне нови дан, смирај после крвопролића и време за сумирање учињеног, једна од глумица суптилно, готово анђеоски нежно, на енглеском језику, хипнотички понавља стихове "We are going to die, today or tomorrow, life is what we borrow", именујући затим понаособ глумце, али и нас гледаоце, не остављајући нас у тами пасивности, ангажујући нас да активно промишљамо о идејама које се на сцени обликују. Овај катарзичан завршетак поетски фасцинантно подсећа на пролазност живота и илузије о недодирљивости, вечитости моћи које уобичајено гаје политичари. Представа је на 49. Битефу добила Политикину награду за најбољу режију, као и награду публике.

Ми смо краљеви а не људи хрватског редитеља и кореографа Матије Ферлина непретенциозна је и заводљива представа, једна од квалитетнијих у овогодишњем програму Битефа (продукција Хрватско народно казалиште, Загреб). Она има документаристичку основу, текст који је настао на основу стварних исказа деце, прикупљених са различитих страна, од радијских материјала до друштвених мрежа (драматургија Јасна Жмак, Горан Ферчец). Теме које се у тексту покривају су различите, од расправа о постанку света и човека, преко односа према Богу, националног идентитета, опште друштвене комерцијализације, до побуне деце против конформизма одраслих, као и болних реминисценција на ратове деведесетих година на простору бивше Југославије.

Основна вредност представе је необичан стил игре глумаца. Њих шест, Ливио Бадурина, Ана Бегић, Јадранка Ђокић, Душан Гојић, Иван Јончић, Ива Михалић, представљају децу углавном статично, круто, помало одсутно, фантомски, стилизовано увек, понекад и са утиснутим дозама људске анималности, у грчу за опстанак у бруталном свету. Често је њихов физички израз напет, у трзајима којима означавају интензивне унутрашње немире. Стил игре је, укупно гледано, утемељен и у апсурду, сноликој хипнотичности, помало налик филмовима шведског редитеља Роја Андерсона. Простор игре



Ми смо краљеви а не људи

је такође импозантан, актери наступају унутар једног сабијеног простора, померене, искривљене дрвене кутије, обучени ретро, иронично, у стилизованом грађанском руху (костимографија Десанка Јанковић, Матија Ферлин, сценографија Маурицио Ферлин).

Иако је текст настао на основу различитих прикупљених страна, он није потпуно драмски необликован, ту се издвајају ликови, шест различитих карактера, флексибилних идентитета. Ливио Бадурина игра озбиљнијег, препаметног, али и скептичног дечака, Јадранка Ђокић посебно имагинативну девојчицу, другачију од околине, Ана Бегић Тахири ведру и религиозну девојчицу, Душан Гојић филозофски оријентисаног момка, Иван Јончић мирног и затвореног дечака, а Ива Михалић отворенију, женственију девојчицу. Укупно гледано, Ферлинова представа је важна и вредна зато што афирмише креативан приступ свету, имагинативан, једноставан, искрен и невин. Жири 49. Битефа који су чинили Мирјана Карановић (председница), Агњешка Јакимиак, Жарко Лаушевић, Стефан Бласке и Томас Волграв, овој представи је доделио специјалну награду.

Продукција *Због*ом аутора Џонатана Капдевијела је монодрамска скица о утицају популарне културе на грађење родног идентитета (продукција „Биро Касиопеја", Париз). У спој солистичког певања песама Мадоне, Бритни Спирс, Дафт Пунка и блиских поп денс извођача, пресвлачења одеће и шминкања који проблематизују родну припадност, Џонатан изражава његову крхкост. Није дискутабилно да је ово остварење експресивно у погледу истраживања трансвеститских, квир идентитета, али је дискутабилно његово укључивање у главни програм Битефа. Тој дискутабилности ћемо додати још драстичнију дискутабилност одлуке жирија да се овој представи додели Гран при!

Минијатури *Због*ом је, по нама, много више било место у програму Битеф полифоније, а још више у неким андерграунд клубовима са стенд-ап програмима, јер ова представа има изражене елементе стенд - апа. Наравно, могуће је (увек?) бавити се потенцијалним симболичким значењима које је француски аутор Џонатан Капдевијел желео да покаже својим перформансом, али представа у целини, по нашем мишљењу, није заслужила такав аналитичнији, студиознији, темељнији третман. Иначе, Капдевијела је Битефова публика раније имала прилике да сретне, када је наступио као један од три учесника, извођача представе *I Apologize* француске



Смрт Ивана Иљича

ауторке, кореографкиње Жизел Вијен, приказане на 45. Битефу (2011), представе која се бавила донекле сродним темама фантазије, сексуалности и насиља, али у интригантнијем, естетизованијем, вишезначнијем облику.

Представа *Common Ground* редитељке Jael Ronen нажалост нашој средини није донела ништа битно ново, нити интригантно, у театарском смислу (продукција „Максим Горки театар", Берлин). Она по ко зна који пут рециклира причу о околностима и последицама распада Југославије, ратовима, избеглиштву, емиграцији, компликованим односима међу народима и државама бивше Југославије. Ова тематика, драматургија и стил сценског представљања, огољени документаризам, на нашим екс - ју просторима већ су одавно темељно истражени и представљени. Како је ово немачка продукција, прављена за немачки простор, где већи део публике вероватно није имао прилике да види наше представе која су се дубински позабавиле овим темама, њима је Роненина представа вероватно изазовна. Но нама овде, на бившем југословенском простору, после дугачког низа више или мање бољих представа са сродном тематиком и стилом игре, од Мустафићеве *Рођени у YU* и *Хипермензије* Селме Спахић, преко такође Мустафићевог *Patriotic Hypermarket* и *Сарајевске трагедије* Горчина Стојановића, до Шепаровићеве *Генерације 91-95* и Фрљићевих ранијих представа, *Common Ground* представља много пута поновљену причу без стварне аутентичности, које би оправдале њено учешће на Битефу.

У представи учествују извођачи који су у Берлин стигли из Београда, Сарајева, Новог Сада и Приједора. Радња приказује њихов пут у Босну, сусрете са различитим људима који изазивају њихова сећања, распирују расправе, разбијају предрасуде. У погледу драматургије, *Common ground* има извесну занимљивост због особености детаља из живота актера, због израелске редитељке и немачког драматурга који су и извођачи на сцени, али је суштински у њој много више предвидивости, општих места, клишеа и патетичности, нарочито на крају представе, који заокружује Балашевићева песма „Живот је море". Посебно је неинспиративан начин обликовања текста на сцени, сув, плакатски, врло симплификованог значења. На позорници на којој је поређана гомила кутија, уз видео пројекције које илуструју радњу без преке потребе, једнозначно се ређају, слој по слој, МТВ музика из деведесетих година, монодрамски, стенд



Мртве душе

- ап иступи, и групне расправе извођача о кривици, одговорности, трауматичним сећањима на рат.

Представа *Смрт Ивана Иљича*, настала према Толстојевој приповеци (1886), у редитељском тумачењу Томија Јанежича, а у продукцији Српског народног позоришта из Новог Сада, не заслужује ни много теоретског разматрања, иако на то вероватно највише претендује. Постављена је као јавно и колективно читање овог Толстојевог дела, са премало позоришних средстава, а са намером, како је наведено у програму, да представи читање као театарски израз. Ова полазна основа је проблематична јер је читање интиман чин, нарочито када је реч о оваквој литератури, док форма колективног читања води дезинитимизирању, па се тако у основи убија смисао читања, као интимног чина.

Гледаоци су током четворочасовне представе принуђени да слушају и гледају читање Толстојеве приповетке, глумце који је читају, затим да прате текст који се пројектује на зиду у позадини, али и да читају једни другима, што већина гледалаца није превише озбиљно схватила. У представи су ретки умеци сценски осмишљенијих призора, углавном визуалних коментара, који повремено надрастају ову штуру сценску форму, највидљивије на плану сценографије и костимографије. Ту и тамо је укључена понека поетска слика која допуњује преовлађујућу штурост сценског језика, одраз тема усамљености и смрти о којима је Толстој писао. Но, оне премало значе у поправљању утиска о овом радикалном и самодовољном експерименту који је далеко испод високих уметничких стандарда које је Јанежич раније поставио, у представама *Галеб*, *Путујуће позориште Шопаловић*, *Наход Симеон*, да поменемо само неколико.

Нажалост се и за најновију представу Оливера Фрљића, *Комплекс Ристић*, премијерно играну на 49. Битефу, копродукцију Словенског младинског гледалишча из Љубљане, Хрватског народног казалишта Ивана пл. Зајца из Ријеке, БИТЕФ-а и МОТ-а из Скопља, може рећи да је самодовољна, толико да јој публика можда и не треба. У вези са тиме се може рећи и то да је она нови облик Фрљићеве провокације публике, тако својствене овом аутору који доследно помера границе свог рада. Публика је овом представом изазвана утолико што је вероватно изградила другачија очекивања о њој, на основу бројних најава у медијима које су наслутиле грубљи обрачун са ликом и делом Љубише Ристића. А *Комплекс*

Ристић је отишао на другу страну, донео је нови заокрет у Фрљићевом раду, после *Александре Зец* која је на сцену, такође неочекивано у односу на редитељеве раније представе, бацила огољену, снажну, чисту емотивност.

У *Комплексу Ристић*, Фрљић изненада улази на поље формализма који раније никако није био карактеристика његовог дела, напротив, Фрљићева директна политичност била је облик чврстог негирања формализма. Ову једночасовну представу чини низ призора који одражавају проблем распада Југославије, уз голу, прљаву телесност, нага тела актера, пљување једни другима у уста, уринирање по сцени на којој су осликане границе бивше Југославије итд. Ови призори јесу формално интригантни, због споја провокативне визуалности и предане игре глумаца, у комбинацији са заводљивом, носталгичном музиком која непрестано прати ток игре, од песме „Bella Ciao“ do „Smells Like Teen Spirit“ Нирване, у верзији коју изводи нежни дечји хор. Теме које се покрећу су опште, критика утицаја цркве, политички дириговани распад Југославије, цензура уметности, илузорност политичких промена.

У најавама представе је наведено да ови призори реконтекстуализују представе Љубише Ристића, *Миса у амолу*, *Левијатан*, *Ресничност*, и да референцирају на филм *Пластични Исус* Лазара Стојановића. Но, у њој нема конкретних ознака, упутстава гледаоцу како да дође до њих. Како већи део публике сигурно није боље упознат са наведеним Ристићевим представама, та референтност на њих губи смисао. Просечан, па и натпросечан гледалац, разуме онда само први ниво игре, слике које јесу упечатљиве на плану форме, али у погледу значења се само уопштено односе на распад Југославије. А то је премало, претанко, значи свођење доживљаја представе на перцепцију стила, форме, другим речима, означава формализам, ларпурлартизам.

За ову представу је специфично и то што је за њену припрему амбициозно ангажована драматуршко - истраживачка екипа са целог ex - YU простора, у којој су се нашли Рок Вевар, Олга Димитријевић, Ана Виленица, Нина Гојић, Томаж Топоришић и Горан Иљац. О њиховим истраживањима су аутори представе доста говорили на разговору после премијере на Битефу, при чему су учесници из публике поставили врло релевантно питање: колико је то истраживање *заиста* важно за ову представу? Јер скоро ништа од свега тога, заиста, публика није могла да види на сцени. Нешто од њихових истраживања је штампано у обимном програму за ову представу, и у том смислу она остају, али као део секундарних материјала о представи, не и о самој представи.

Мртве душе у извођењу „Гоголь центра“ из Москве, а у режији Кирила Серебреникова, затвориле су 49. Битеф, нажалост не поправљајући ни на крају утисак о слабости његовог програма. Представа је настала према мотивима Гогољевих дела *Мртве душе* и *Коцкари*, вођена идејом да продорно представи свевремену слику руског живота, приказујући низ епизода у којима варалица Чичиков бива и сам преварен. Игра десетак мушких глумаца је гротескна, они грубо приказују групу примитивних, сирових, тупих ликова, али је нажалост без инвентивности, развучена је, конфузна и млака. Најизазовнији аспекат ове представе је њена сценографија, актери су угурани у косу, затворену, клаустрофобичну дрвену кутију, симболички потентну. Нажалост, очекивања која је она поставила нису се испунила, монотона и старомодна игра глумаца није природно улегла у зачудан, симболички сугестиван простор.

Поред представа које смо у овом тексту анализирали, у главном програму су још игране и представе *Ибзенов Непријатељ народа као Брехтов поучни комад* аутора и редитеља Златка Паковића, продукција Центра за културну деконтаминацију, о којој смо писали раније у Театрону, у оквиру прегледа програма овогодишњег Стеријиног позорја, као и представа *Дискретни шарм марксизма* Бојана Ђорђева (продукција „DasArts“, Амстердам, и „Теорија која хода“, Београд). Ова друга би се можда боље уклопила у прошлогодишњи програм Битефа, у његов ондашњи под - програм, представљање жанра *предавања перформанса,* који не сматрамо *позоришно вредним*. Он је теорији можда вредан, у смислу излажења из њених конвенционалних оквира, закорачивања на поље театарске праксе. Но, не сматрамо да он обогаћује позоришну праксу, напротив, предавања - перформанси негирају позориште јер негирају његову есенцијалну емоционалност.

Весна Крчмар

АЛЕКСАНДРОВАЦ СВОМЕ СТВАРАОЦУ

Позоришни фестивал „Буцини дани" у Александровцу

„Врло је тешко одредити у једном потезу разбарушену позоришну делатност Милосава Буце Мирковића (1932 – 2013), јер је позориште осећао свим својим песничким бићем. Из тог развијеног и продубљеног позоришног осећања разгранавало се његово позоришно деловање. Круна на позоришним дружењима и свечаностима била је песма посвећена глумцу, која је представљала емоционалну вертикалу његовог поимања позоришта уопште, како позоришне представе у целини, тако и појединих позоришних уметника.

О разноликости и богатству деловања Буце Мирковића најречитије говори попис његових преокупација: књижевни и позоришни критичар, историчар, есејист, фељтониста, песник, драмски писац, управник позоришта, уредник књижевних листова, аниматор и оснивач бројних позоришних фестивала у Србији ..."

Причу о позоришном фестивалу почињемо цитатом из каталога, уводним делом текста театролога Зорана Т. Јовановића.

Али, изнад свега, Буца Мирковић је најдубља осећања гајио према глумцима, као и према људима са којима се дружио. Увек сте се осећали пријатно и заштићено у сигурном окриљу његових добронамерних и пријатељских коментара, савета, у свакој ситуацији одабране праве речи.

Ове године, боравећи први пут у његовом Александровцу, имала сам утисак да нас је управо та љубав призвала, позвала и окупила. Све што се догађало било је његовом граду, било је у његовом духу.

Звучи као неписано правило – заборав изузетних појединаца, стваралаца, неовисно од сфере деловања. Стога и свако одступање од устаљеног нам заборава, делује на нас као откровење, емоционално чудо. Управо то сам доживела када сам присуствовала отварању фестивала *Буцини дани* у Александровцу 23. јуна 2015.

Сам ток припреме фестивала текао је спонтано, чисто, онако како би то Буца сигурно радио или пожелео. На иницијативу младе глумице Јелене Стајковац, уз подршку Општине Александровац, Туристичке организације и Центра културе у

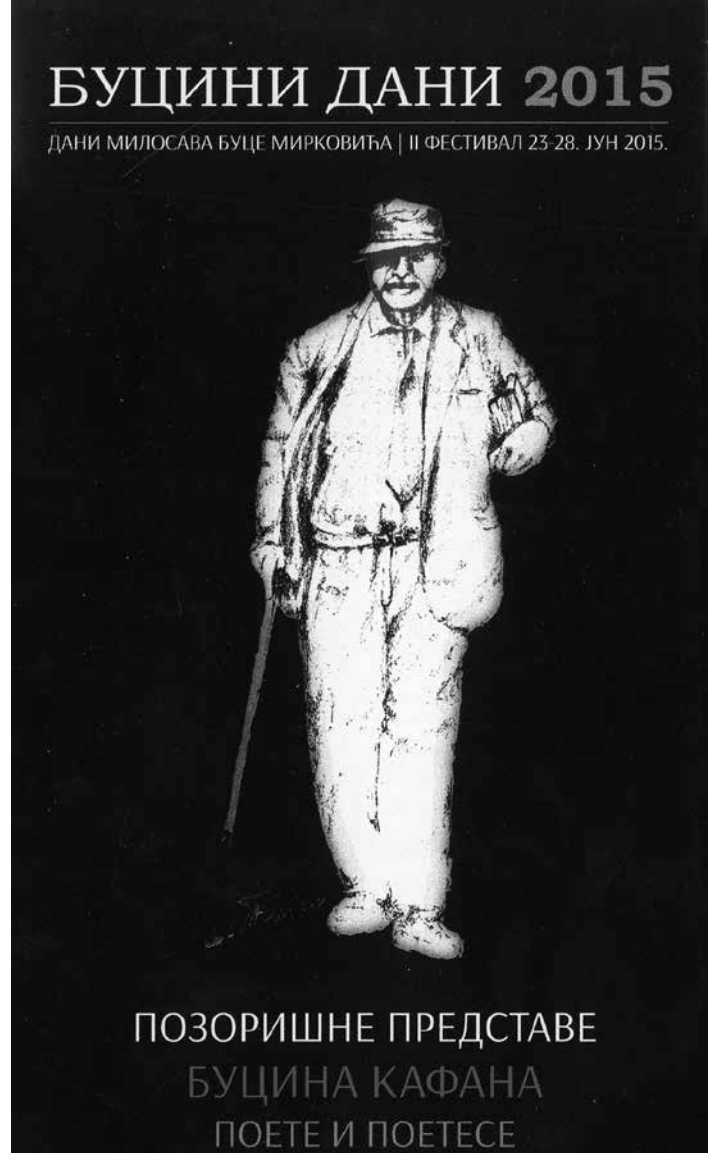
Александровцу, који су организатори, помажући да се фестивал догоди. У организационом тиму за припрему фестивала су били: Зоран Т. Јовановић, Милош Јагодић, Иван Брборић и Зоран Андрејић, Јелена Матијашевић, Весна Крчмар, Маријана Рајић, која је професионално и поетски водила пропаганду и информисање о фестивалу.

Лако је побројати представе које су биле у конкуренцији, такође и прецизно навести имена награђених, али оно што остаје је та дубока емоција као основна пулсација свих дана, захваљујући Мири Бањац, глумици, о чијим остварењима је Буца током њене дуге каријере исписао бројне позоришне рецензије, у својству позоришног критичара, али и великог пријатеља.

У току првог дана, непосредно, пре отварања фестивала Мира Бањац је надахнуто говорила на отварању Спомен-собе Буце Мирковића, у којој су изложене његове књиге, писаћа машина, радни сто... Дирљив је, такође, био и говор на гробу, када смо са сузама и поносом читали у потпису *„Захвалан народ Жупе"*. Мира Бањац је једна од наших најзначајнијих глумица, али непревазиђени беседник. Остаје у аманет да се у некој од следећих књига, њој посвећених, нађу и њене беседе.

Костимирани ученици прошетали су се градом, од Спомен-собе до Дома културе, који је понео име „Милосав Буца Мирковић", (иначе предивне позоришне зграде, којој би многа позоришта позавидела), показивали су нам пут до сале симболично распоређени на степеништу. Одзив публике је био запањујући, а и начин како су отпратили представе, говори о развијеном позоришном чулу. Обично нам на позоришним сусретима и фестивалима недостаје дружења. Сада га је било после одиграних представа у уређеном позоришном простору, на коме могу да се одвијају и фестивали монодраме, али и фестивали малих позоришних форми. У том амбијенту је отворена изложба *Лица Мире Бањац*.

Промоција монографије *Мира Бањац* и књиге интервјуа *Мира Бањац – њом самом* одржана је у поподневним сатима у Музеју града пред препуном салом. Била је то промоција за незаборав. Најузбудљиви додир Мире Бањац и публике, која је упијала њену животну беседу. Била је то дирљива исповест велике, а нама тако блиске, Мире Бањац.



О томе колико Александровац живи духом Буце Мирковића, сведоче и његови стихови на забату зграде у главној улици града, пешачкој зони.

Све што се ове године збивало у Акександровцу од 23. до 28. јуна, могло би да стане у једноставну синтагму: *Буци с љубављу и захвалношћу*. По други пут одржан је позоришни фестивал *Буцини дани*, који је посвећен песнику, есејисти и позоришном критичару Милосаву Буци Мирковићу (1932 – 2013). Међутим, овај други фестивал је био такмичарског карактера. У њему су учествовала позоришта из Кикинде, Крушевца, Београда, Пирота и

Сомбора.

У част награђених изведена занимљива дуодрама *Драги мој лажљивче* у шармантној и надахнутој игри Гордане Ђурђевић Димић и Миодрага Петровића.

У такмичарском делу изведене су представе: *Носорог* Е. Јонеска у режији Снежане Тришић и извођењу Народног позоришта у Кикинди; *Деветстопетнаеста – трагедија једног народа* према основном тексту Б. Нушића, у режији Милана Нешковића у копродукцији Крушевачког позоришта, Народног позоришта у Нишу, Центра за културу „Вук Караџић" у Лозници; *Народни посланик* Б. Нушића у режији Саше Габрића и извођењу Народног позоришта у Београду; *Рађање једног записника* Б. Пекића у режији Ане Григоровић и извођењу Народног позоришта у Пироту; *Много вике ни око чега* В. Шекспира у режији Ане Ђорђевић и извођењу Народног позоришта у Сомбору.

У оквиру програма *Буциних дана* одржан је сусрет песника *Јелен из присоја*, у коме су поете говориле Буци у част. Учествовали су: Јанко Вујиновић, Верољуб Вукашиновић, Братислав Милановић, Душко М. Петровић, Горан Ђорђевић, Миљурко Вукадиновић, Живко Николић, Милован Матић, Зорка Јаблић ...

Коначну оцену о наградама донео је глумачки жири у саставу: Мира Бањац као председница и Гордана Ђурђевић Димић и Милија Вуковић.

И уколико желимо да завршимо у претходном духу, можемо побројати награде:

Признање Златно зрно за најбоље глумачко остварење фестивала Буцини дани 2015 додељено је Борису Комненићу, прваку Драме НП у Београду за улогу Јеврема Прокића у *Народном посланику*. Комненић је, како је навео жири, рафинираним средствима глумачког мајстора пружио аутентичан допринос тумачењу класичног комедиографског лика Јеврема Прокића у Нушићевом Народном посланику.

Златно зрно за најбољу мушку улогу додељено је Ђорђу Марковићу за улогу Жана у представи *Носорог* Ежена Јонеска у режији Снежане Тришић и извођењу Народног позоришта из Кикинде.

Награда за најбољу женску улогу припала је Биљани Јоцић Савић за ролу мајке у представи *Деветстопетнаеста – трагедија једног народа* по роману Бранислава Нушића у извођењу Крушевачког позоришта и Народног позоришта из Ниша.

Најбољи млади глумац је Милан Новаков који је улогом Фајтера у представи *Рађање једног записника* у извођењу Народног позоришта из Пирота одушевио публику и жири.

Саша Торлаковић је креирао лик врхунске сценске културе којим се дисциплиновано покорава његово сценско тело и говор са улогом Дрењине у представи *Много вике ни око чега* у извођењу Народног позоришта у Сомбору и зато је освојио Златно зрно за глумачку бравуру фестивала.

Награда за продукцију, односно копродукцију припала је позоришној представи *Девестопетнаеста – трагедија једног народа* у извођењу здружених ансамбла и копродукцији Крушевачког позоришта, Народног позоришта из Ниша и Центра за културу из Лознице.

У нади да ће се дух припреме и дах овогодишњег Фестивала Буцини дани одржати, с нестрпљењем очекујемо, трећи по реду, фестивал 2016.

Александра Ђуричић

НОВЕ ФОРМЕ У ОПЕРИ XX ВЕКА

Године 1924. у време док је радио на *Американцу у Паризу* Џорџ Гершвин је дошао у Беч из два разлога - да види прву европску џез - оперу *Џони свира* чији је аутор био Ернст Кренек и да се упозна са Албаном Бергом чија је опера *Воцек* требало да буде први пут изведена те сезоне у бечкој Опери. Резервисан према Кренеку и европском џезу уопште, нестрпљиво је желео да размени мишљења са Албаном Бергом кога је сматрао својим музичким антиподом. Берг је био елегантни, осетљиви бечки интелектуалац и аристократа чија је музика проистицала из европске традиције. Насупрот томе, Гершвин није имао високо образовање, а идеје је црпео из музичке традиције америчких Црнаца и личних животних искустава. Атмосфера њујоршког Ист Сајда коју је донео у Беч помогла му је да створи везе у композиторским круговима. Бергова музика је за њега представљала неистражено поље које га је магнетски привлачило. Берга је фасцинирала свежина Гершвинових мелодија, а заузврат, Американац је желео да научи што више о класичној форми и о техници компоновања. Посебно га је на размишљање подстакао Бергов смисао за бирање либрета, па је и присуствовао пробама за прво извођење *Воцека*, али премијеру није стигао да види. Зато му у јануару 1925. године Берг шаље један примерак одштампане партитуре опере. Заокупљен у то време радом на Клавирском концерту, у једном писму свом брату Ајри из 1926. године, Гершвин каже:

Почињем да размишљам о писању опере и то опере која ће говорити о црначком животу. [1]

[1] Чланак Гершвин заувек, ПРЕГЛЕД, часопис Америчког културног центра у Београду из јануара 1988.
Подсетимо о чему се ради у овој опери у три чина:
1. слика: У сиромашном црначком предграђу Чарлстона људи се у предвечерје скупљају испред кућа да би разговарали и разонодили се. Један рибар не успева да умири своје дете, па га даје мајци која пева успаванку. Долази Краун са својом садашњом пријатељицом, лепом Бес. Ту је и Порги који се креће уз помоћ малих дрвених колица на точкићима. Порги и Краун придружују се групи коцкара, али убрзо игру пре-

Гершвин је, као и Кол Портер, осећао потребу да кореспондира са пулсевима црначког живота, изражавајући на тај начин захвалност за непресушни извор тема које је њихова музика пружала. Истовремено, смелост коју је Берг показао са *Воцеком* натуралистички приказујући свакодневни живот на оперској сцени, охрабрила је Гершвина да посегне за социјалном тематиком црначке заједнице. Још више него *Воцек*, Гершвина је подстицала друга Бергова опера - *Лулу* (на којој је рад започет у зиму 1928. а смрт је, 1935. године, спречила Берга да заврши трећи чин). Те исте,1935. године, у бостонском Колонијалном позоришту први пут је изведена Гершвинова опера *Порги и Бес*.

Када је у јесен 1932. године приступио раду на опе-

кине оштра свађа у којој Краун потегне нож и убије супарника. Због тога мора да бежи, а Порги штити Бес у коју је потајно заљубљен.

2. слика: Цело насеље оплакује убијенога, а над његовим телом нариче удовица Серена. Скупља се прилог за сахрану и свој прилог даје и Бес коју су становници предграђа прихватили као Поргијеву девојку.
3. слика: Спушта се страшна олуја и сви страхују за живот Кларинog мужа који је на мору. Долази Краун и захтева од Бес да пође са њим, али она то одбија.
4. слика: Порги и Бес живе срећно, одлучују и да се венчају. Једног сунчаног дана Бес одлази сама на излет на оближње острво.
5. слика: У веселом празничном расположењу на острву, главну реч води елегантни дилер дроге, Спортинглајф, који је одранније заинтересован за Бес. Кад сви крену према броду који ће их вратити кући, из грмља пружена рука ухвати Бес: то је Краун који покушава да је силом задржи на острву. Бес се отима, али превелики напор и узбуђење учине да се онесвести.
6. слика: Бес је успела да побегне са острва и данима лежи у грозници. Порги се моли за њено оздрављење и молбе му буду услишене. У насеље упада Краун тражећи поново Бес, овог пута носећи нож. Порги га прободе бранећи Бес, а сви хитро склањају леш, штитећи Поргија.
7. слика: Јутро затиче становнике предграђа суочене са полицијом – нађен је Краунов леш и истрага је у току. Нико не жели да сведочи, а полиција одводи Поргија као могућег сведока.
8. слика: ситуацију вешто искористи Спортинглајф, убеђујући Бес да ће Порги робијати дуги низ година. Успева да је убеди да пође с њим у Њујорк.
9. слика: Порги се једног дана враћа јер полиција није успела да пронађе било какав доказ. Кад упита где је Бес, радост замењује тешка туга. Он чак и не зна где је Њујорк у који је Бес отишла по своју животну шансу, али одлучује да на својим дрвеним колицима крене за њом.

ри, Гершвин је истовремено имао две жеље : да достигне озбиљност и квалитет Бергових опера и да понови успех који је код публике имало *Пловеће позориште*, први амерички музички комад (касније назван - мјузикл) Џерома Керна из 1927. године који се такође бавио расном проблематиком, само у блажој верзији. Таква два циља било је веома тешко остварити, али оба наговештавају Гершвинову потребу да створи квалитетно уметничко дело које ће имати национална обележја, да створи форму коју ће назвати џез - опером, а касније јој музиколози дати епитет *прве америчке опере*. Овим делом Гершвин је желео да џезу врати оно што је изгубио, јер на једном месту каже :

Значајно проучавање прихватања џеза од стране белаца показује да , када је ова музика напустила собичке мале црне субкултуре и постала распрострањена и популарна у широј националној заједници , преко радија , плоча и великих бендова , речи старијег џеза и блуза нису више садржавале горчину и друштвену критику из двадесетих година. У ствари , текстови су постали учтива празна наклапања. [2]

По роману америчке књижевнице мањег формата, Дороти Хејворд, Ајра Гершвин је написао либрето у три чина, односно девет слика. Незадовољан првом верзијом либрета, Гершвин је инсистирао на изменама, па је тек у пролеће 1934. године почео да компонује.

У земљи поносној на људске слободе (и у којој ће тек 1953. године бити окончан последњи судски процес у коме су припадници црне расе тражили право похађања заједничких школа) приличан шок изазвала је и сама намера писања *црначке опере*, јер се у процесу њене реализације подразумевало да сви певачи буду црни. То је стварало наизглед непремостиве препреке у тражењу сцене на којој ће опера бити изведена. Ни једна њујоршка позорница није била спремна да прихвати црначки сленг. Револуција је била на помолу.

Прича о љубавном троуглу смештеном међу сиромашни црначки живаљ из околине Чарлстона, одвија се двадесетих година нашег века. Од времена *Пловећег позоришта* прилике су остале исте - Југ је још увек на коленима и то нам се саопштава већ у првој сцени чуве-

[2] Neal Leonard, Jazz and the white Americans, New York Press, 1955.

ном темом - успаванком Summer Time. Трагична љубав инвалида Поргија према лепој и слободној Бес завршиће се тако што он никада неће престати да је тражи, уверен у доброту њене душе и једини који је не осуђује због живота који води. Бес није црна Лулу, највише због тога што начином живота није обезбедила ни тренутак раскоши, она нема свог доктора Шена, али непрекидно за њим трага у нади да ће је извући из беде која је окружује. Можда је најважнија разлика да је Бес слободна.

Као и *Лулу* и *Порги и Бес* је комад са много лица и убиством у позадини. Преплитање судбина ствара фон на коме се исликава главни лик и потврђује детерминисаност судбине друштвеним околностима. Сав очај живљења у таквом свету без наде (треба ли подсетити да је то иста атмосфера безнађа у којој протиче Воцеков живот) исказан је варирањем ариje- успаванке која се понавља у трећем чину - Бес држи у наручју Кларино дете и пева му оно што зна да му и мајка пева, али сада то више није успаванка већ болни крик који нестаје у немоћи и очајању.

Али, за разлику од Берга, односно Георга Бихнера и Франца Ведекинда (по мотивима његових драма *Дух Земље* и *Пандорина кутија* настао је либрето за оперу *Лулу*), Гершвин као да није могао крај опере прекрити потпуним безнађем. Бес, која се нада бољем животу у Њујорку, одлази са новим љубавником чији начин живота је опчињава. И Порги на дрвеним колицима за њом.

Бес и Лулу, свака за себе, испричале су причу о месту жене у *црној* и *белој* култури. Колико спутана бедом у којој живи, Бес је исто толико решена да потражи лепши живот. Осим тога, њу не одређује ритам улазака и излазака мушкараца из њеног живота. Као и већина жена у америчкој црначкој заједници супериорна је у односу на мушкарца и господар свог живота. За Лулу је од самог почетка (као и за Воцекову Марију) одређена трагична судбина. Разапета између унутрашњих порива и друштвених обзира немоћна је да измени и себе и свет око себе. Друштво је због свих њених грехова непрестано полаже на Прокрустову постељу, а крунски грех постаће убиство, да би на крају и сама постала жртва. Лулу је синоним неслободе и живота који је персонификација казне. Гершвин је желео да понуди нешто друго што би се уклапало у америчке идеале о слободи. Иако спутани сиромаштвом, људи нису безнадежно везани за своја пребивалишта; Америка је велика земља, а Њујорк обећани град који пружа много могућности, можда неку и за Бес.

Извести на сцену црначко предграђе Чарлстона била је прилична храброст за Америку тридесетих година. Тешка економска криза стимулисала је компоновање за филмске мјузикле чија је иконографија највише одговарала идејама о *њу дилу*, економском програму Френклина Рузвелта који је почео 1932. године. Гершвинова, како ју је сам називао, фолк - опера, није се уклапала у снове нације о општем препороду. Због тога је премијера у Бостону била нека врста пробе за главни догађај, њујоршку премијеру 10 . октобра 1935. Критика је била уздржана констатујући, готово једногласно, да је дело значајно пре свега због арија које ће постати хитови. Дубљи значај опере остао је незапажен, случајно или намерно. Репрезентативан и за све остале осврте на оперу је чланак Френсиса Перкинса објављен у часопису The NewYork Herald Tribune од 15. октобра 1935. године у коме каже *да је опера новитет у свом жанру* и *да је показала колико је госп. Гершвин* напредовао у *компоновању*. И ништа више.

Неколико месеци касније, када је већ кренула америчка турнеја са ансамблом који је представу извео у Њујорку (певачи су били белци који су шминкањем постајали тамнопути, пракса која ће врло дуго пратити ову оперу), почеле су да се јављају оштрије критике. Започео их је Блин Даунс у New York Times - у од 15. јануара 1936. чланком који каже да *Гершвин није јасно одредио музички стил и форму свога дела, па оно балансира између опере, оперете и бродвејског мјузикла*. Очигледно, није видео или није желео да види да се Гершвин овим делом оштро дистанцирао од клишеа опере (укинуто је формално смењивање нумера и подела улога и гласова - главни лик, Порги, није тенор већ баритон као и Воцек, и уведена је џез музика на оперску сцену), сентименталности оперете, бесмислено једноставних заплета филмског мјузикла (што је утицало на даљи развој мјузикла као форме која може имати и социјално ангажовани либрето; тако ће 1957. Леонард Бернштајн један од најзначајнијих америчких мјузикла, *Причу са Западне стране* насловити као *америчка опера*) и коначно, дис-

танцирао се од поджанра најближег кичу, бродвејске ревије. Филмски мјузикл и ревија одиграли су своју колективно- терапеутску улогу у време велике економске кризе, али Гершвин је био свестан да развој опере мора имати сасвим други правац.

Уморан од напада на његово дело Гершвин у New York Times-u од 20. октобра 1936. године објављује чланак у коме тумачи своја настојања у вези са опером :

Порги и Бес је народна прича и у њој актери певају народне напеве произашле из црначког музичког наслеђа. Без обзира на моју умешаност као композитора , звук овог дела је изворан, то је музика америчког Југа. Због тога своје дело називам народном опером .

И даље, представљајући себе као човека који говори у име *црне Америке* :

Пошто се Порги и Бес баве животом Црнаца у Америци, дело износи на сцену многе елементе који до сада нису виђени у музичком позоришту. Оно је спој драме, џеза, хумора, сујеверја , религиозних осећања , плеса и неухватљивог духа црначке популације. Спојивши све то, креирао сам нову форму, нову врсту опере која је природно произашла из понуђеног материјала . [3]

Гершвиново дело представља и један закаснели, али ипак неопходни покушај стварања националне опере . Европске националне опере имале су, наравно, сасвим друга стилска обележја, јер су настајале у доба раног и развијеног романтизма. О околностима у САД тридесетих година нашег века говори, између осталих, и Ворен Сасман :

Мало је , ако их уопште има, оних деценија у нашој историји које се могу похвалити да су дале тако огромну литературу - а да и не говоримо о филмској продукцији, звучним снимцима, позоришту - дакле, уметност која је описала и дефинисала сваки вид америчког начина живота. Многи писци , уметници и критичари нису одједном почели да се баве америчким животом и прошлошћу . Био је то један сложенији напор да се тражи и дефинише Америка као култура и да се створе модели једног начина живота који заслужује разумевање . . .

. . . То трагање се наставило током читаве деценије, а манифестовало се једним свеобухватним напором највећим од свих који су икада учињени , да се у уметности, друштвеним наукама и историји документују живот и вредности америчког народа . [4]

Понесен атмосфером настајања свести о националној култури, Гершвин је створио нови жанр, *америчку оперу*. Можда је требало очекивати да ово дело иницира настанак сличних, међутим, *Порги и Бес* је највећег утицаја имала на настанак дела као што је *Прича са Западне стране*, музичко-сценске форме изразито социјално ангажованог либрета који се бавио проблемима маргиналних друштвених група, сиромашних белаца и Порториканаца у Њујорку. Правац развоја који је у музичком позоришту означила Гершвинова опера у себи садржи и највећи апсурд везан за њу: иако је први пут на отворен начин проговорила о проблемима црначке популације у Америци, опера никада није постала део *црне* културе нити је стекла већу популарност у ширим круговима црначког становништва. Иако су неки црни музичари, као Џук Елингтон нпр. схватили и препознали високе вредности овог дела, оно је постало и остало део културне баштине *беле* Америке. Настављено је са праксом да се за извођење ове опере ангажују певачи белци, што је давало резултате променљивог успеха.

Џорџ Гершвин је умро 1937. године уочи свог тридесет деветог рођендана, тако да није могао пратити живот свог дела на сценама широм света. Преузевши обавезу и право да говори језиком своје уметности у име црне расе није, у ствари, створио ни црначку, ни народну оперу. Али је зато и садржајем и формом указао на могућност даљег живота опере као врсте музичког позоришта, опере која се не креће искључиво у оквирима форме наслеђене из прошлости. Нова опера пласирала је као сценски израз спој глуме и вокалног изражавања што је представљало кретање ка драми и бавила се проблемима маргиналаца на које се дотада није обраћала пажња. Изводећи на сцену губитнике као протагонисте, подвукла је значај социјалног контекста либрета у чему је уједно и најизразитија веза Берговог и Гершвиновог оперског опуса; увели су у оперску мелодику нове елементе, џез и блуз, отворивши на тај начин могућност и другим композиторима да својим делима дају аутентични, локални колорит. Музичка сцена у двадесетом веку дозволила је себи преплитање нових жанрова, што је

[3] Ворен Сасман, Култура као историја, Печат, Београд, 1987

[4] Ibid.

условило и стварање нових форми.

Око 1900. године, у музичком позоришту осим опере, присутна је и оперета, жанр настао средином деветнаестог века и још увек веома омиљен на почетку двадесетог. Појавивши се у Француској, као дете опере (отуда деминутив-оперета) спојила је у себи елементе комичне опере, говорене делове, и, као најважније, дух краја века који је прерастао у мит о најбољем од свих светова. Истовремено, оперета је пародирала свет у коме је живела коментаришући различите догађаје, па чак и оне у врху власти, као што је био случај у Француској. Мање изражен социјални контекст имала је у земљама немачког говорног подручја, где је негована ведра мелодика, здрав хумор и социјално-утопијско бекство у измишљене државе. Велика доза сентименталности водила је немачку оперету ка судбини завршеног жанра, али су неки њени елементи били значајни за даљи развој музичког позоришта.

Тзв. *америчка опера* , како ју је назвао њен утемељивач, Џорџ Гершвин, променила је временом име у мјузикл, али сам назив не треба да нас удаљи од чињенице да су се њена либрета борила за актуелност много више него приче тзв. *озбиљне опере*. У почетку типично амерички жанр, музичко-сценска форма која је створила Бродвеј, временом се, захваљујући добро скројеној причи преселила на филмско платно постајући тако најзаступљенији и најприступачнији жанр музичког позоришта данас *(Коса, Евита, Фантом из Опере, Чикаго, Мулен Руж* који је готово реплика *Даме с камелијама,* односно *Травијате* . . . и др. *)* Због тога се не може заобићи један либрето који је друштвеном актуелношћу обележио двадесети век много више него сва либрета написана у Европи после *Лулу.*

Прича са западне стране Леонарда Бернштајна доказала је да је могуће трагање за новим формама у оквиру старих, да је виталност жанра заправо у могућности његове трансформације. Талентовани Јеврејин, студент композиције и дириговања, Леонард Бернштјан, осећао је расно и класно питање и као своје лично. Иако одрастао у изобиљу које му је пружило и сјајно образовање, био је свестан да као Јеврејин мора бити изузетан да би постао и Американац. Окупираност сличном темама учинила је да 1949. године упозна кореографа Џерома Робинса, аутора многих успелих бродвејских представа који је имао обичај да пише и либрета за своје балете. Идеја о парафрази приче о Ромеу и Јулији чију ће судбину одредити нетрпељивост савременог друштва, преточена је у либрето шест година касније када су сукоби белаца и Порториканаца у сиромашним четвртима Њујорка попримили драматичне размере. Осећајући да ће ово дело испуњавати све услове и за филмску реализацију, Бернштајн позива младог телевизијског сценаристу Стивена Зондхајма да помогне у писању дијалога. У пролеће 1957. године либрето је био завршен и Бернштајн је почео да компонује. С обзиром да је радио као коаутор либрета, и даље је покушавао да дело сачува како од сувишне мелодраматике, тако и од претераног натурализма. Играчке нумере морале су бити строго дозиране и у функцији текста, јер Бернштјан није желео балет, већ још једном је употребио термин *америчку оперу*. *Прича са Западне стране* доживела је тријумф на премијери 1957. године на Бродвеју, а затим кренула на велику америчку турнеју која је потрајала пуне две године. Бернштајн је *West Side Story* сматрао својим најбољим делом у коме је обележио захваљујући сарадњи са Џеромом Робинсом правце развоја новог жанра у смислу логичне интерполације играчких нумера. Џез-балет, типично амерички продукт, постао је незаобилазно изражајно средство које ће појаснити, а понекад и буквално причати причу *(Chorus Line)*. Узевши понешто од експеримената Марте Грем из двадесетих година (*Пролеће у Апалачију)*, кореографије Зигфилдових ревија и, највише, од уметности степ-игре избрушене у филмском мјузиклу, џез-балет постао је у *америчкој опери* незаобилазно изражајно средство. Користећи језик игре за допуњавање приче, кореограф је постао исто толико важан колико либретиста и композитор.

Време када је *West Side Story* прешла Атлантик и била први пут у Европи приказана 25. фебруара 1968. године у Фолксопери у Бечу, јесте време када дух револуционарних шездесетих већ увелико захвата и Стари континент. Све, осим друштвеног слоја окупљеног на европској премијери Бернштајновог дела. Таква публика била је потпуно неспремна да прихвати реалност актуелног либрета који је на најдиректнији начин рушио елитистички мит о оперском стваоцу и музичком

позоришту уопште. Основна Бернштајнова идеја била је да кроз трагичну љубавну причу прикаже дубину и озбиљност друштвених сукоба. При том није избегавао и неке натуралистичке моменте: Америка је приказана као изразито класно, готово кастинско друштво у којем мит о *америчком сну* нема много основа. За досељенике из Трећег света он се завршавао на улицама Бронкса или под Бруклинским мостом. Тонијева Марија веома се разликује од Лулу и Бес. Креирање њеног чистог и чедног лика заправо је Бернштајнов омаж америчкој врлини јер је Марија оличење свих женских и католичких особина у најбољем смислу речи. Окружена је људима чије је понашање збуњује и плаши, а истовремено свесна да само ту припада. Догађаји учине да преко ноћи од наивне и заљубљене девојке постане жена способна да носи свој бол. И после Тонијеве смрти, јасно је да она неће постати једна од *девојака банде*. Њена посебност симболизује могућност другачијег живљења.

Бернштајнов музички израз је изразито еклектички. Њујоршка критика, обично нерасположена према револуционарима, прозвала га је *минезенгер са Менхетна,* тврдећи да је амерички Курт Вајл. Званично признање стигло је кроз чланак објављен 12. новембра 1957. године у моћном New York Times-*и* коме критичар који се потписао само иницијалима сматра да је Бернштајн проговорио језиком целе Америке и створио нови музички стил. Гершвин и Бернштајн доказали су својим делом да, осим језика музике, позорници треба и прича која ће наћи спону са публиком. Либрето који се бави актуелним проблемима друштва не мора бити сурово одбојан, јер живот сам по себи носи потребну дозу лиризма који не прераста у лошу мелодраму.

Публици музичког позоришта призната је емоционална зрелост. Била је спремна да на позорници види сопствени живот.

Наташа Анђелковић

ПОСТУПАК КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ И ПОЗОРИШНИ КОНТЕКСТ У „МАЈСТОРУ И МАРГАРИТИ“ М. БУЛГАКОВА

Иако се карневал у свом основном значењу не догађа у *Мајстору и Маргаритии*, сасвим је очигледно, да ово дело одражава карневалски поглед на свет и да преноси карневалску истину о свету. Централни догађај у првом делу романа јесте представа црне магије у Варијетеу, а у другом делу романа то је бал код сатане. Обе сцене се препознају као маскенбалско-празничне, или као трењуци мешања реалности и неке врсте позоришне илузије која је, у првом случају обрнута, пародирана, сатирична слика те реалности а у другом случају директна спона са митолошким праизворима исте те стварности и реалности. Али поред та два кључна догађаја која су уједно и кулминација заплета (први) и почетак расплета и разрешења (други), карневалска и позоришна атмосфера, костими, декор, присутни су готово на свим страницама романа.

Долазак Воланда и његове свите у Москву и ступање у контакт са њеним грађанима, оличава онај карневалски принцип привремно измењене стварности и поступања супротно строгим, наметнутим друштвеним кодексима. Булгаков користи карневалску илузију као средство којим би се приказала истинита слика најпре појединаца, па потом друштвених група и на крају читавог система. Воландова ђаволска дружина обучена у карневалске костиме и маске, поред свих осталих моћи које има, има и ту карневалску моћ да каже истину, без страха и зазора, односно да скине маске угледних уметника, руководилаца, моћника које остали протагонисти носе у својим свакодневним животима. Када су те свакодневене маске огољене, испод њих најчешће остају супротности онога што су оне означавале. Уместо уметности неталенат, уместо моћи болест, уместо угледа непоштење.

Сусрет две стварности и два света догађа се већ на првим страницама романа када двојица пријатеља на мајској жеги могу да се освеже једино топлим соком од кајсије. У тако описаној свакодневици, уочавају се одмах и две околности, које се надовезују једна на другу, а које упућују на необичност. „Да, треба истаћи прву не-

обичну ствар која је падала у очи ове страшне мајске вечери."[1] Приповедач нам сугерише не само да се дешава нешто необично, већ да ће током збивања која следе бити више неуобичајених ствари. Ова, прва, огледа се у томе да на улици, на тргу, није било никога. У карневалској традицији градски трг је место на којем се сусрећу и смењују две могућности живљења, свакодневна и празнична, и где се окупља велики број учесника. Булгаков нам, међутим, представља празан трг. Такав трг, испражњен од људи, већ сам по себи асоцира на нешто језовито и опасно, и у директној је вези са приповедачевим одређењем те вечери као страшне. Шта је то што ће ово вече чинити страшним, тек треба да се открије, али овакав опис омогућава добру позорницу и атмосферу за оно што тек треба да се деси. Непосредно мешање и претапање двеју реалности, непријатне свакодневице са жегом која се подгрева топлим соком, и тајанствене, застрашујуће оностраности, догађа се у сцени која непосредно следи: „У том тренутку врео ваздух се згусnуо пред њим, и у њему се појавио прозрачни грађанин најчудноватијег изгледа." (стр. 10) Згушњавање ваздуха најављује чаролију која почиње да се одвија не само пред двојицом ликова, него пред читавом Москвом. Даље не следе никаква објашњења о томе зашто је то лице толико необично, али пошто се на томе инсистира и чак апелује на читаоца да то прими к знању, постаје очигледно да се жели постићи ефекат зачудности и тајанствености. Остали детаљи везани за одећу уведеног лика упућују на веселу циркуско-кловновску фигуру: „На малој глави џокејски качкетић, кариран, прозиран сако... Грађанин растом висок, али у раменима узак, немогуће мршав (...)" (стр. 10). Као супротност тој карневалско-вашарској појави, коју ћемо касније препознати као Коровјова, једног од тројице Воландових пратилаца, указује се сам Воланд својим изгледом у којем има доста достојанства и озбиљности: „На себи је имао скупо плаво одело, и стране ципеле исте боје. Сиву беретку је забацио на уво, под мишком је носио штап са црном дршком у облику главе пудлице." (стр 12) Црна пудлица је симбол који Воланда одликује као ђавола, јер је познато да је то облик у којем се Мефистофел указује Фаусту. Да Воланд, међутим, није обичан безазлени интелектуалац лепих манира, односно да се у њему крије нешто злослутно и застрашујуће, постаје јасно врло брзо. О томе говоре најпре његове очи: „(...) и тек тада су се пријатељи досетили да му погледају у очи, и убедили се да му је лево, зелено око – потпуно сумануто, а десно – празно, црно и мртво." (стр. 43) Воланд се тако већ у првом опису показује као носилац два амбивалентна принципа – веселости и радости с једне стране и страха и опасности с друге стране. Таква амбивалентност унутар исте појаве или особе, једна је од битнијих особина карневала.

За разлику од очекиване представе црне магије при којој би се публика чудила и дивила чудесима која се одигравају на сцени, перформанс који приређује Воланд има вредност и смисао тиме што су његови главни протагонисти управо та публика. Прва тачка коју изводе Бегемот и Коровјов, почиње као уобичајен мађионичарски трик са шпилом карата, али оног момента када се шпил нађе у џепу једног од гледалаца, почиње компромитовање и обезвређивање московске елите окупљене у Варијетеу. Тај анонимни грађанин је само пример двојности идентитета и лажног морала иза којег се крију коцкари који због својих порока не извршавају моралне и финансијске дужности.

Много више комично и у сваком смислу позоришно јесте раскринкавање лажног морала председника комисије московских позоришта, Семплејарова. На његов захтев да дође до раскринкавања црне магије, Коровјов прави игру са појмом раскринкавања и обећава Семплејарову да ће му га приуштити. То ће, међутим, бити скандалозно раскринкавање његовог угледа и троструког живота који води и уједно пишчева критика неуметничких критеријума који владају совјетским позоришним животом.

„Мађионичарски" трик са новчаницама, червонцима који прште и падају с плафона по гледалишту, и представа замене старо за ново, где московске грађанке постају париске даме мењајући своју стару одећу и обућу за скупе вечерње хаљине и комплете, призива римски тирански систем владавине који одржава покорност и мир поданика геслом обезбедити им „хлеба и игара". С друге стране, мењање гардеробе жена које су дошле у позориште, представља карневалско костимирање,

[1] Михаил Булгаков, *Мајстор и Маргарита*, Београд, Књига комерц, 1994, стр. 9. Сви цитати биће навођени из овог издања.

играње неке друге улоге, привремено мењање идентитета. Завршетак карневалске чаролије је отрежњујући, па сцена голих жена које у доњем вешу јуре Москвом, с једне стране представља пародију књижевног мотива престанка чаролије, што може да подсети на Пепељугу која остаје у крпицама и ритама после поноћи, а с друге стране указује на дискрепанцију снова о луксузу и сиромашне совјетске Русије у којој су становници најчешће голи и боси.

Прави карневалски русвај и урнебес почео је, међутим, да се догађа тек након завршетка најављене представе црне магије. „... али је важно то да је у Варијетеу после тога почело нешто што је личило на вавилонску пропаст. (...) на портал су се пели радозналци, чуле се паклене експлозије смеха, бесни урлици, које је заглушивала ларма бубњева из оркестра.“ (стр 122) Очигледно је да су догађаји који су претходили изазвали поремећај хармоније и немир код иначе кротких и мирних грађана, што је све допринело стварању једног општег транса и опијености другом могућношћу живљења коју пружа карневал.

Надреални елементи приповедања у другом делу романа, када се тек уводи лик Маргарите, постају истакнути и попримају мотивационе слојеве из бајки градећи истовремено paar exelance позоришни мизансцен. Сусрет Азазела и Маргарите испред Кремља евоцира сцену из бајки када главном јунаку помагач даје савете и уручује чаробно средство као помоћ на путу до циља. Маргаритин циљ је да пронађе Мајстора, љубав свог живота. На том путу она среће помоћника и том приликом добија чаробну помаду и упутство како да је употреби. Азазело поред свог застрашујуће гротескног изгледа с којим смо се већ упознали – ватрено рића коса, истакнути очњак, отмено одело, овога пута има још један детаљ који упућује на његову необичност и могућу везу са претклasним фолклором из којег потиче лик вештице Баба-Јаге – помагача. У џепу финог сакоа уместо марамице, Азазело носи оглодану кокошју ножицу. Тај детаљ у гардероби Азазела придаје му функцију лика Баба Јаге, односно одређује га као једну од њених варијанти, а истовремено антиципира скори преокрет Маргаритиног живота, и улогу и костим који ће она ускоро носити. Мазање помаде и магичне речи које изговара представљају обред након којег Маргарита стиче натприродне моћи. Она постаје невидљива лепотица-вештица, узјахује метлу и креће на свој пут. Све оно што се даље дешава на путу до Сатане и бала који приређује, представља супстрат бајковне авантуре по загробном свету, карневалског весеља и својеврсне авангардне хипертрофије свих ових мотива. Пошто Маргаритина собарица Наташа такође употребљава Азазелову помаду и постаје вештица-пратиља која не јаше метлу него њиховог лицемерног и приглупог суседа Николаја Ивановича који је добио обличје брâва, чиме он постаје још један гротескни лик у плејади таквих наказно-фантастичних ликова, елементи и функције из бајке сада ступају у службу модернистичке критике и пародије лажног морала друштва. Истовремено, овај необични лет изнад Москве представља весели, необуздани дефиле карневалских маски и позоришни спектакл. Он је такође и саставни део словенске, руске традиције народне фантастике. Маргарита током тог лêта и сама себе пореди са Коњићем-грбоњићем, а пут усмерен ка реци и купање у топлој води представља обред којим Маргарита постаје једна од водених вила. Русалке заједно са сатирима изводе обредни плес на месечини, што све заједно представља неку врсту иницијације за Маргариту. Она постаје спремна да ступи у свет митског, фантастичног и вечног.

Маргарита је одабрана да буде домаћица или краљица Бала код Сатане. Сам бал не представља спектакл али одражава гламур. Гости бала дефилују пред Маргаритом. Они долазе из историје, из прошлости, и оличење су душа које су згрешиле и сада живе своје вечне животе под окриљем Сатане. То није бал под маскама, али тиме што бестелесне душе узимају људска обличја, реч је о томе да се у посмртном свету дешава годишњи празник који представља измену устаљеног поретка ствари тог света услед чега душе умрлих задобијају своје првобитне телесне идентитете. Пролећни бал пуног месеца који Сатана приређује сваке године, коинцидира са одигравањем карневала у људском свету који је условљен годишњим и природним менама. Тај Сатанин бал није ништа друго него оностранi карневал, карневал у смрти. Оно што је у карневалу дефиле веселих маски, овде је дефиле грешника, друштвених

изгредника, њихових посмртних остатака. Овако конципиран, Булгаковљев (пост)авангардни карневал помера границе традиционалне светковине и отвара врата за његово ново значењско и хронотопско трансформисање, чији је циљ давање огољене друштвене слике која не би била ублажена или улепшана жовијалношћу празника. Тиме што карневал преноси у „загробни" хронотоп, Булгаков донекле персифлира основно значење и концепт карневала као празника јединства смрти и живота, указујући да ако се та цикличност има разумети као општост и образац постојања човечанства, онда смрт не може бити амнестија за злочин, па како све непрестано кружи, онда се као на карневалском дефилеу маски и сви злочинци изнова појављују, односно карневалски умиру и изнова рађају.

Тако је у загробном карневалу Краљица бала достојанствена верзија принца карневала. Она је отмена и префињена у својој лепоти. На глави јој сија краљевска дијадема, на ногама носи ципеле сашивене од латица руже, а око врата тежак ланац са фигуром црног псића (поновна инвокација облика у којем се Мефистофел појављује у Гетеовом *Фаусту*). Њен костим уздиже је на краљевске висине и изазива поштовање свих присутних, а у супротности је са костимима осталих домаћина. Оно што претходи одевању у свечани костим је још један ритуал. Маргарита је подвргнута обредном прању, али овог пута не у води него у крви. Окупавши се у базену пуном крви, Маргарита постаје део Сатаниног света. Она симболички губи невиност (овоземаљску), спознаје тајну, стиче нови идентитет. Крв као животодавна течност и овде је покретачки принцип. Та крв која се у изобиљу налази у многим балским одајама и то врло отмено аранжирана, није само сигнификант пакленог, ђаволовог света под чијим се окриљем они сада налазе, него је и алузија на крв која шикља на све стране у уређеном спољашњем свету изван бала, којем је Маргарита до недавно припадала.

Мачак Бегемот као и обично пародира и исмејава сваку озбиљност и достојанственост. За потребе бала и он се костимира, дајући тако свој допринос захтеваној свечаности. Он одева белу кравату која се обично носи уз фрак, око врата носи дамски двоглед, а своје бркове је напудерисао у златно. Како је изглед мачора костим већ сам по себи, ови додати детаљи јесу дупло костимирање и чине да он представља једну лакрдијашку карневалску маску. Придавање елемената отмености, као што су кравата, дамски двоглед и позлаћени бркови, маски која је сама по себи гротексна, одвија се уз помоћ стилског средства батос, тј. оног његовог аспекта који се зове батетични премашај и којим се особине узвишености приписују лицу или објекту за који је то непримерено.

Када се на крају бала, након посмртног дефилеа разних убица, отпадника, њихових костура и лешева, појави Воланд, одевен исто онако као и пре бала – у старој, прљавој спаваћици и с капицом за спавање, он тада постаје пајац, или принц карневала који представља детронизованог владара.

Тако Сатанин бал Пуног месеца, који је пун језе, крви и страха антипод је традиционалном карневалу који је бременит смехом и радошћу. Док у карневалу путем смеха долази до друштвеног ослобађања од стега власти и догме, у Воландовом анти-карневалу страх и обмана изазивају ново поробљавање. Фантастични хронотоп унутар којег функционише анти-карневал, само је оквир и симболична представа реалног живота у тоталитарном друштву. Уједно, ове две позоришне епизоде, бремените маскирањима и костимима указују се као два опречна драмска жанра – представа у Варијетеу као фарса, а Сатанин Бал пуног месеца као хорор-трагедија

Скидање маски и завршетак свеопштег карневала не догађа се одмах након „бала пуног месеца", него тек онда када се Воландова мисија у Москви у потпуности заврши. Према вољи Бога, Мајстор и Маргарита губе земаљски живот а стичу живот у вечности, што заправо значи спасавање уметности и љубави. Тек када напуштају Москву и крећу пут неодређених временских даљина, у свет неког другог постојања, Воланда и његову свиту сагледавамо у њиховим правом изгледу. Тада се мења њихово обличје, скидају се костими и маске и спознаје се оно што је било испод, а што је сушта истина. „Ноћ је летела поред њих, хватала коњанике за огртаче и, смичући их са рамена, откривала преваре" (стр. 307). Циркуска појава Коровјова претвара се у тамно-љубичастог ритера мрачног лица које се никада није осмехивало. Скидање маске и преображај најбоље се

сагледава у Бегемотовом случају чији је костим и иначе био најупечатљивији: „Ноћ је откинула и раскошан реп Бегемота, смакла са њега крзно и разбацала га по баруштинама“ (стр 308). Азазело постаје витез демонубица. Једино што Маргарита спознаје од Воландовог новог руха јесте коњ као комад помрчине, чија је грива састављена од облака. То упућује на његову неухватљивост, на идентитет кнеза помрчине.

Одлазак ђаволове дружине из Москве личи на завршетак карневалске чаролије и позоришне илузије, када остају само празне љуштуре, одбачени костими и варљиво сећање на оно што се догодило. То што се догодило, међутим, није безначајно, с обзиром да су се многе судбине преокренуле, а многи животи пореметили. Воландова мисија је била да промени свет, а совјетско друштво после тога није постало ни боље ни лошије. Оно што је недвосмислено постигнуто јесте исправно портретисање и критичко осветљавање и разобличавање тог и таквог друштва и његових представника и манипулација и обмана путем којих се влада. Булгаков је увео лик „ђавола који чини добро“ како би изнео тезу да спасење не треба тражити у религији, која је обмана исто онако као што обману гради и производи тоталитарна држава, него у уметности и љубави, које су персонификоване у ликовима *Мајстора и Маргарите*.

Оно што роман *Мајстор и Маргарита* одређује у вези са карневалским осећањем света јесте амбивалентно јединство смеха и страха, и у „јерусалимском“ и у „московском“ слоју романа. У савременом, московском току нарације страх се јавља у дословном и пародираном виду. Страх обичних грађана од Воланда и његове свите јесте страх пред нечистом силом. С обзиром да Воланд демонстрирајући којекаква чудеса заправо разобличава лажне вредности, тај страх пред нечастивим и истином коју он предочава одговара страху од истине Јешуиних проповеди. С друге стране, готово сви протагонисти московског романа имају страх од власти, режима и његове тајне полиције. Тај страх је нека врста портрета Москве и Русије тог доба, и сликајући га, Булгаков му се истовремено и смеје и руга.

Финансијски директор Варијетеа, Римски, доживљава најпре страх пред суочењем са ђаволовом свитом, потом се тај страх убрзо преображава у страх за сопствени положај услед чекања одговора од својих претпостављених („оних горе“) на свој извештај о непланираним догађајима у Варијетеу, да би на крају сви ти страхови изродили некакав онтолошки страх, и страх за сопствени живот који Римског доводе у ирационално стање. Одлука да напусти Москву и заметне свој идентитет, резултат је једног паничног напада страха, али слика његовог одласка симболички изражава механизме поступања тадашњег совјетског режима и указује да страх Римског није неоправдан: „....Кроз пет минута испод стаклене куполе железничке станице одјурио је експресни воз и изгубио се у помрчини. Са њим се изгубио и Римски.“ (стр. 147)

Слично се успоставља спрега страха и полицијских метода власти у епизоди с Никанором Ивановичем. Када је полицији дојављено да настојник зграде у Садовој 10 спекулише девизама којима је потплаћен за вођење незаконитих послова, поступак који ће се над њим спровести и који ће регулисати његов потоњи живот антиципиран је сликом хапшења: „Кроз пет минута станари куће који су се налазили у дворишту, видели су како је председник у пратњи још два човека кренуо право ка излазу из куће. Причали су да је Никанор Иванович био блед као крпа, да се заносио, у пролазу, као пијанац, и да је нешто мрмљао.“ (стр. 96)

Приликом успостављања првог контакта Воландове свите са Маргаритом, када Коровјев седа поред ње на клупу и започиње разговор надовезујући се на њене мисли, она испрва мисли да је то агент тајне полиције и бива уплашена.

Оваквих сцена има доста и њихов је циљ да се ослика реална колективна психолошка клима услед стално присутне репресије једне полицијске државе. Булгаков томе приступа пародијски. Све те сцене недвосмислено указују на застрашеност протагониста и атмосферу страха, али оне саме по себи нису страшне већ смешне. Према бахтиновском карневалском принципу смех се јавља као одбрана од ружног и страшног којим је свет опхрван, као начин да се превлада осећање страха и уобичајене немоћи пред њим.

Зато поред оваквих сцена у којима је страх експлицитно описан, у роману напоредо постоји читав низ комичних епизода које поред тога што разобличавају

систем власти који је извор страха и тако га обезвређују, истовремено својим вансеријским комичким ефектима успевају да се осамостале и да постану нека врста каталога смеха или антологије смешних призора. Уз „карневалске скечеве" у првом делу романа који су у служби како раскринкавања лажног система вредности тако и развијања радње и постављање главног проблема, питања опстанка уметности, у први план, Воландова дружина спроводи додатне урнебесне комичке штосове. Они више немају директну везу са самом радњом, функционишу као фарсичне једночинке, али су дати да појачају сатиричну, пародијску и пре свега комичку линију романа.

Тако је индикативна сцена у којој Коровјев и Бегемот настоје да уђу у клуб књижевника у који нису добродошли јер немају чланске карте. Дијалог са секретаром клуба коме се Коровјев представља као Достојевски, представља врхунску, иронијску стилизацију. Необразованост, глупост, ограниченост тадашње књижевне елите, метонимијски је изражена у лику секретара који се осећа врло супериорно јер је успео да, ризикујући да погреши, погоди да Достојевски није жив и тиме да разоткрије превару. Оно што је важно јесте да Булгаков успева да о овако озбиљним темама проговори кроз форму комедије забуне, шале и скерца.

Извор смеха су и описи или сажеци епилога Воландове „московске турнеје". Приповедач тада користи неку врсту новинарског или репортерског дискурса уз помоћ којег сумира и збраја бесмислене и смешне догађаје који су се десили као одјек великог џумбуса који је изазвао ђавољи долазак. Подаци да је у неким градовима „хапшен" и убијан велики број црних мачака, или да су властима пријављени као сумњиви грађани најразличитијих презимена која почињу на слово „в", указује на кратковидост, ограниченост и немоћ како властодржаца тако и послушника власти и изнова их слика као смешне.

Ако се пође од тога да мотив доласка сатане спада у озбиљне теме повезане са теолошким, идеолошким, етичким контекстом, а да је у *Мајстору и Маргарити* свака сцена с ђаволом и његовом свитом обојена изразитим комичким тоном и извор је смеха и то иронијског, пародијског и сатиричног, ово дело се директно може сместити у корпус дела менипског жанра или, према Бахтиновој теорији, у корпус дела из „области озбиљно-смешног"[2]. Припадност овом жанру се потврђује превасходно кроз присуство великог броја гротескних, маскираних ликова (мачак Бегемот, Азазело човек-јарац, Николај Иванович као брав-превозно средство, обезглављени конферансије Варијетеа...), и митско-фантастичних (Воланд-Сатана, виле русалке, Маргарита-вештица на метли, служавка Гела – девојка-вампир, Абандона анђео смрти...), који радњи романа дају позоришну и маскенбалско-карневалску димензију.

Маскирање, дијалогичност, пародичност и смех *Мајстора и Маргарите* којима се то дело квалификује као кључно у менипској књижевној традицији, задобили су истовремено и модернистичка обележја, чиме су њихове основне функције усложњене до нивоа изградње односно преиспитивања идентитета. Кроз маску, смех и дијалог, као стилска „оруђа" менипске, карневалске књижевности, *Мајстор и Маргарита* се приближава драмском, позоришном уметничком изразу, захваљујући којем успева да на динамичан начин одгонета питање утврђивања различитих идентитета – друштва, власти, религије, уметника, грађанина. Тако карневализација и „театрализација" овог романа остају у функцији обликовања идентитета, као кључног задатка послератног модернизма, књижевног периода у којем се само дело појављује.

[2] Михаил Бахтин, *Франсоа Рабле и народна култура средњег века*, Нолит, Београд, 1978.

Јелена Ковачевић

КУДА ЈЕ ОТИШЛА ЦВЕТАНА?

Мала интрига у наслову овога рада тиче се једног споредног лика Настасијевићеве драме *Код „Вечите славине"*. О судбини крчмарске забављачице Цветане, која по својој одлуци излази из круга „Вечите славине" и не враћа се више у њега, не знамо ништа. Њен тренутак слободне воље издваја је међу другим ликовима. За њу је прошлост (каква год) – прошла, а будућност – неизвесна и стога неограничена. Она је та која прави избор и бори се за вредности свог живота.

За размишљање о *Вечитој славини* издвојени Цветанин лик постао је одабрана тачка посматрања у односу на коју су се све друге релације могле успоставити.

Читалац Настасијевићеве драме *Код Вечите славине*[1] може врло брзо уочити да аутор посебно значење придаје временском току радње. У секундарном тексту који се односи на dramatis personae али и на најаву свих чинова и сцена, посебан положај заузимају сценска упутства о времену. Драма је подељена на чинове, сваки део је насловљен, а иза наслова стоји временско одређење када се радња дешава у односу према другим чиновима. Уз имена ликова, од могућих одредница остала је само она о годинама главних актера. Можда чињенице не би толико упадале у очи да су повезане с просторним одредницама. Драмски писци често наводе место и време дешавања, јер се радња увек дешава *негде* и *за неко време*. То постаје очигледно кад се драма постави на сцену.

Простор ове драме је надређена категорија, истакнута у самом наслову – крчма Код *Вечите славине*. Од чина до чина постоји промена простора, али само у оквиру крчме као одреднице, радња се одвија испред ње или у некој од њених одаја.[2] Тиме

[1] За анализу је коришћен текст објављен у *Сабраним делима Момчила Настасијевића*, у редакцији Новице Петковића, Књига друга, Дечје новине – Српска књижевна задруга, 1991. Сви наводи драмског текста биће према овом издању.

[2] О значењским импликацијама оваквог избора простора писали су Милан Буњевац, Петар Марјановић, Петар Милосављевић. Петар Марјановић указује на премештања у кругу „Славине", и концентрисање од спољног ка унутрашњем, најдубљем делу крчме, где је постеља Тинина (*Српски драмски писци XX столећа*, Матица српска, Нови Сад, 1997. стр. 133). Милан Буњевац се такође бави овим померањем

се време на известан начин *ослободило* корелације с простором и добило могућност да прихвати нове, измењене улоге. За разлику од својеврсног просторног минимализма, Настасијевићева драма је у временским скоковима, обухватила распон од пуних шездесет пет година и при томе време није прогресивно текло.

Какве драмске промене настају кад је значај времена проширен, и које су нове улоге времена? Колики и какав је тај утицај на садржај драме? Свака поставка даје решење до следеће поставке а оне се међусобно не искључују.

Настасијевићева драма, додуше, ретко је постављана. Иако писана с намером да се игра у Народном позоришту у Београду, имала је инсценације тек после Другог светског рата у неколико позоришта у унутрашњости.[3] Прву поставку у београдском Народном позоришту, за сцену „Раша Плаовић", урадио је млади редитељ Милан Нешковић 24. јануара 2014. Његова полетна и упечатљива режија тражила је драмску адаптацију (Слободан Обрадовић аутор адаптације), при којој су управо временске замке и препреке пренебрегнуте, и превазиђене зарад кохерентне драмске радње.[4] Остало је питање како играти ову драму поштујући пишчеве индикације о времену.

ОСОБЕНОСТИ ВРЕМЕНА (СТРУКТУРНА АНАЛИЗА ВРЕМЕНА)

Иако се врло лако и прецизно може израчунати да се драма *Код „Вечите славине"* одвија у распону од шездесет пет година, није познато када драма почиње, као ни када се свршава у односу на наше (гледаочево) време. Релације су познате само једна наспрам других у оквиру радње, као да свет изван оног обухваћеног драмом (рецимо, гледаочев или историјски свет) не постоји.

Време у *Вечитој славини* не тече једносмерно. Знамо да се време почетка поклопило с временом свршетка, тј. да се радња Епилога директно наставља на радњу из Пролога. Ови догађаји последују догађајима у чиновима и могу се доживети као последица радње чинова. Прва два чина су искорак пуних четрдесет година уназад од времена Пролога-Епилога. Други чин прогресивно следи први. Трећи чин је смештен двадесет пет година пре претходна два, или шездесет пет година у односу на Епилог и Пролог.[5] Сам трећи чин подељен је у три слике. Како за сваку целину Настасијевић има посебан поднаслов, то и ове слике имају своја имена – према јунакињи, насловљени су увек *Тина*. Међу првом и другом сликом временски размак је „неколико месеци", а између друге и треће „четири месеца". Из садржаја се сазнаје да су Тина и Смиљка у другом стању у првој слици, а у трећој слици деца Роман и Магдалена већ су рођена.

Да би било јасније каквим временским регресијама аутор приступа, пописаћу догађаје по оном реду како

у простору од спољa ка унутра али то „унутра" назива "другде", наспрам "ту" (Милан Буњевац *Време у драми*, Универзитет уметности у Београду, 1980, стр. 72). О простору пише и Петар Милосављевић *Поетика Момчила Настасијевића*, Матица српска, Нови Сад, 1978, стр 340.

[3] Инсценације драме *Код „Вечите славине"*: 22. јуна 1969. у Позоришту Тимочке крајине „Зоран Радмиловић"; 17. јануара 1984. у Књажевско-српском театру у Крагујевцу и 20. децембра 2003. у Народном позоришту у Кикинди. Подаци преузети из Театрослова, *www.мпус.орг*.

[4] У премијерној подели у Народном позоришту у Београду: Александар Срећковић (Сирчанин / отац и син), Борис Пинговић (Подољац /отац и син), Вања Ејдус (Магдалена), Хана Селимовић (Тета Тина), Небојша Дугалић (Ћопа), Ненад Стојменовић (Роман), Димитрије Илић (Чика Јоле), Бранко Видаковић (Мукташ), Ивана Шћепановић (Сирчанка), Дејана Миладиновић (Подољка), Небојша Кундачина (Рапа), Мања Пековић (Смиља), Нада Мацановић (Цветана). Драматург представе Молина Удовички Фотез, сценограф Марија Калабић, костимограф Тамара Бушковић, композитор Владимир Пејковић, лектор Радован Кнежевић, кореограф Татјана Поповић.

[5] На малу недоследност између информације на почетку драме и испред трећег чина указује проф. Марјановић – на почетку је наведено да се драма одвија 25, а касније, 20 година пре II чина. (Петар Марјановић: *Српски драмски писци XX столећа*, нав. дело, стр.128, в. дидаскалију). Приређивач критичког издања, проф. Новица Петковић, уз другу верзију текста драме у напомени каже да је време "накнадно увећано за пет година" (Момчило Настасијевић: *Сабрана дела*, књ. II, Дечје новине – СКЗ, 1991, стр. 607). Двадесет година помиње се на више места. У Прологу Сирчанин говори да је Магдалена двадесет година робијала и потуцала се ко зна куда и патила (в. *Нав. дело* стр. 214), а у Епилогу обавештава да је Роману „шеста" година (в. *Нав. дело*, стр. 254). С обзиром да је прво објављивање драме било постхумно (у оквиру *Целокупних дела* у девет књига, тзв. издање пријатеља из 1938 - 39), вероватно да је реч о неусаглашености у самим рукописима и ову чињеницу не сматрам релевантном за ово разматрање.

се појављују у тексту и тако изложити кључне тачке у радњи, временске и просторне промене. Драмски сегментом сматраћу сваку целину која је ограничена временским дисконтинуитетом.

ПРОЛОГ (Време: није наведено, али вероватно да се сусрет одвија при дневном светлу. Место: испред затарабљене крчме „Код вечите славине". Ликови: син Сирчанина, син Подољца, касније, остарела Магдалена)

помирење синова Сирчанина и Подољца,

појављује се виновница.

I ЧИН: РОМАН И МАГДАЛЕНА (Време: 40 година пре измирења, тј. Пролога. С обзиром да Ћопа избацује пијанце из крчме, рекло би се да је касно ноћно доба, али пошто се појављује Магдалена са китом свежег цвећа и извештава о шетњи пољима са три момка, време може бити и неко друго, рецимо, касно јутро? Место: широки пролаз, ходник у кафани, као неко мало раскршће у згради. Ликови: Три пијанца, Тета Тина, Ћопа, касније, млада Магдалена, те Роман)

кафанска свађа у троуглу пијанаца, тета Тине и Ћопе, у ствари, сукоб Тине и Ћопе поводом Романовог одгајања;

решавање порекла Магдалене и Романа. Смена генерација оних који воде крчму.

II ЧИН: ДВА НОЖА У ДВА ТЕЛА (Време: „неко доба ноћи... пред изгревање месеца". Време тече прогресивно у односу на I чин, али са неодређеним дисконтинуитетом. Оваква временска неодређеност указује на стање ствари, на формиране навике и разрађен начин живота који ћемо видети. Место: пред „Славином" али се види и чује оно што се догађа у главној просторији у кафани и у споредној одаји. Ликови: (пијанци), Мукташ, Чика Јоле патролџија, Подољка и Сирчанка, Тета Тина, Магдалена, Роман, Подољац, Сирчанин)

сукоб два завађена рода кулминира сукобом Сирчанина и Подољца око Магдалене, а завршава се смрћу њих двојице. Елементи интриге коју гради Магда, и недиректне интриге коју ствара тета Тина (опија патролџију, „шурује" са мачком);

Роман се повлачи из улоге Магдалениног вереника.

III ЧИН: ТИНА. I СЛИКА (Време: зимска ноћ. 25 година пре погибије Сирчанина и Подољца, тј. пре II чина. Место: главна кафанска просторија. Ликови: млади Јоле, Цветана и Смиљка, Газда Рапа, момак Стојан, два Циганина, пијанци, касније, млада Тина одбегла чобаница)

Цветана напушта „Вечиту славину" после свађе око новца између ње и Рапе;

кобни Тинин долазак;

Стојанов безуспешни покушај да напусти крчму, и безуспешни покушај да заштити Тину од Рапе. Преломљена нога претвара га у Ћопу.

ТИНА. II СЛИКА (Време: после неколико месеци. Неодређено доба дана и године. Место: полутаман унутрашњи пролаз – „куда год пошао унутрашњом „Славином", туда се мора проћи". То је Тинино склониште, са постељом испод степеништа. Ликови: Тина, Смиља, касније, Стојан)

Тина именује и спаја судбине још нерођене деце, њеног Романа и Смиљине Магдалене;

Стојан се противи Тининој и Смиљиној завери;

вест да се Рапа обесио у подруму.

ТИНА. III СЛИКА (Време: четири месеца после. Ноћ. Место: непромењено. Ликови: Стојан)

Стојанов монолог о догађајима у међувремену – Смиљином бегу, деци проглашеној за Тинине близанце.

ЕПИЛОГ (Време: директан наставак Пролога. Место: исто као у Прологу, испред крчме. Ликови: исти, Магдалена, Сирчанин и Подољац)

- смрт Магдалене на прагу крчме „Код вечите славине". Романова судбина је сублимирана у звуке флауте који допиру из крчме и остаје намерно неодређена, претворена у симбол.

Премда се служи формом фрагмената, дајући нам само делове једне велике приче, Настасијевић ту причу излаже консеквентно и ствара кохерентно дело.

Шездесет пет година није случајно одабран број, већ број којим је означен просечан људски век. Главни јунаци, Роман и Магдалена имају по 65 година у Прологу – Епилогу (додуше, на сцени се појављује само Магдалена и умире на прагу крчме), док је њихово зачеће смештено у трећи чин, најдаљу сценску прошлост. Дакле, ови догађаји су временски граничници примарног (и секундарног) фикционалног времена.[6] Постоји сазнање о

[6] Термини *примарно*, *секундарно* и *терцијално време* користим према скриптама *за постдипломски курс Модерне теорије драме*, Одсек Театрологија, Факултет драмских уметности, Универзитет

још даљој прошлости, старо „три колена што се кô људи клали"[7] Сирчани и Подољци. Управо се тај сукоб окончава Епилогом, помирењем безимених потомака Радича Сирчанина и Марка Подољца на прагу „Вечите славине", где су им се очеви ножевима изболи. Ово време, заједно са догађајима из Тининог живота чобанице, пре доласка у крчму, као и време када Рапа прихвата малог Стојана и време трговине белим робљем (тј. долазак Цветане и Смиље у „Вечиту славину") – обухвата трајање целе приче и представља терцијално фикционално време. Пошто се примарни, секундарни и терцијални нивои времена не поклапају, Настасијевићева драма припада отвореној временској структури. Поготову завршне речи да ће се глас који носи значење, чути „увек и свуда", теже да максимално прошире временски распон приче.

Ако би се временски оквир постављен у Прологу сматрао примарним временом, онда би све дешавање у чиновима припадало секундарном времену, тј. оном периоду који се десио у међувремену и о коме сазнајемо посредно. Цела драма би била велика колективна, или можда Магдаленина, евокација прошлости. У том случају, формалну поделу на чинове заменила би подела на фрагменте, тако да би формално сви делови били равноправни (тј. један део не би био под-део веће целине, нити би улога неког дела била у томе да уводи/закључује радњу других делова). У оваквој растерећеној структури, временске регресије лако би се могле решити при сценској реализацији брехтовским таблама или другим средствима епског театра. На известан начин, проблем времена тада не би био интригантан.

У другом случају, или оном који стоји записан, подела на чинове јасно дели временске периоде приказаног дешавања. Оно што се дешава у чиновима једнако је непосредно као и радња у Прологу-Епилогу, дакле, припадало би примарном времену. У секундарно време ушле би епизоде као што је Рапино насиље над Тином, живот Рапе и Смиље, као и Рапе и Тине, самоубиство Рапе, рођење деце, Смиљин одлазак, време кад Магдалена бере цвеће и ашикује с момцима, тета Тинин губитак мачке, Ћопино самоубиство, ниједном директно изречен родоскврни грех Магдалене и Романа, кафанске ноћи и лудовања Магдалене, Подољца и Сирчанина, њихови породични животи наслућени из жалби њихових жена, тренутак Романовог осамљивања, Магдаленина робија и потуцање, смрт Подољчеве мајке, трајање Романа и однос других мештана према њему.

У оваквом случају, хронолошки след у представљању радње чини се не само интригантан за анализу драмског времена, него и сценски неизводљив.

У једној од рукописних верзија Настасијевић је драму означио као „драмску хронику"[8]. Премда је одредница касније избачена, задржана је историчност драмске приче. То је двострука породична хроника – прича о родоскврнућу и прича о завађеним породицама Подољаца и Сирчана. Који су, онда, уметнички (књижевни и позоришни) разлози да се *историја* пише дис-хронолошки? Тему је покренуо и проф. Марјановић у својој анализи драме када се пита, и тако предлаже редитељима: „да ли би ово дело било сценски делотворније и с већим изгледима за повољну рецепцију публике ако би се позоришници усудили да, не мењајући текст дела, измене сижејни ток радње који је замислио писац и прикажу га на сцени у хронолошки природном следу"?[9] Остављајући практично питање отвореним, позабавићу се темом времена (и радње) који теку – регресивно. Ремећећи принцип сукцесије у драмској радњи, Настасијевић ствара наративну структуру. Ова чињеница утиче на експозицију и заплет; на напетост; затим, на ритам, као и на стилске и жанровске одлике драме.

Експозиција и нарастање трагедије

Експозиција је делимично дата у Прологу, као дијалошка експозиција између два епизодна лика. Главна информација је у Сирчаниновој реплици, кад наводи мајчине речи на самрти. Тиме текст добија на значају – непомућену истинитост и несумњивост: „„твој отац уби

уметности у Београду, школска 1996/1997, стр. 67. Под примарним временом подразумева се дешавање представљено на сцени. Под секундарним - све дешавање истовремено и у међувремену али које се није на сцени видело. За њих знамо посредно. Терцијално време обухвата најдужи распон, од најудаљеније прошлости до најудаљеније будућности поменуте у тексту драме.

[7] Момчило Настасијевић: *Нав. дело*, стр. 228.

[8] Момчило Настасијевић, *Нав. дело*, стр. 695.

[9] Петар Марјановић: *Нав. дело*, стр. 135.

његовога, његов твога... Од старине у омрази, а по један остали, - морало је, сине... Виновница им се нађе, намами их од колена крвнике, још погано упаљене за истом њом, на истом месту, кад изгревао месец, - ено онде, сине... Тешка је ту пала крв... ,"[10]. Али та несумњивост је ипак из једног одређеног угла, тј. са становишта приче о сукобљеним Сирчанима и Подољцима. Ту је Магдалена само епизодни лик, лик с функцијом „виновница". О Романовом лику постоји само констатација и, сем што „од њега иде овај благи глас" флауте, не зна се друго учешће у радњи.[11]

Ликови који се појављују у чиновима обрћу ситуацију. Наша пажња је усмерена на однос младе Магдалене и Романа, као и на сукоб између тета Тине и Ћопе око васпитања младих. Тина препричава раније догађаје, уносећи нове податке и продужавајући експозицију: како је дотада Ћопан имање и радњу гледао, децу подигао, а „покојник" му ногу пребио ћутуком. Ћопин монолог у првом чину је такође врста експозиције али је ту информација замућена емоционалношћу говора. Но, сазнајемо да се „покојник" обесио и да је узрок томе Тинина акција „с јадном Смиљом", мада не знамо и каква је то акција, сем да се делом тиче и деце, Романа и Магдалене. Појава Магдалене на сцени заоштрава амбиваленцију претходних информација, пре свега о пореклу те деце. Она питање директно поставља: „Ћопане, преклињем те, помисли, умрећеш, истину ми кажи, - је ли тета Тина моја мајка?"[12], али оно „виси у ваздуху" све до II слике III чина.

Уствари, *први* догађај, нека врста прапочела и прагреха, померен је ка *унутра* и приказан тек у III чину. Газда „Вечите славине" Рапа, силује Тину која тек што је стигла у крчму. Ово насиље са краја I слике III чина сенка је прошлости која делује на све актере драме, непосредно или посредно. Мали расплет овог догађаја, а уствари нови део експозиције, следи у II слици. Тина је носећа, као и Смиљка, а отац обоје деце је Рапа. Тина предвиђа рођење деце, свог сина Романа и Смиљине кћери Магдалене и тражи да их нерођене вере: „Зар не видиш, здружили нас њих двоје, лудо, да се ни они више не раздруже." „Дозвало је (Магдалену, прим. Ј.К.)!... Од силе Романа и она зачела се, и она!.....".[13]

У Тининим речима може се препознати хомеопатска магија да слично производи слично. Тина, или тета Тина, *чита* знаке усуда, односно захтеве за задовољењем једне више правде.[14] Та правда се неће задовољити смрћу разорног лика, Рапе. Његова разорност се преокреће у аутодеструкцију. Он се обесио. Али виша правда тражи универзално задовољење, а при том не познаје хуманистичка мерила добра и зла. Она се спроводи до краја драме, док крчма „Вечита славина" не затвори свој улаз, а учесници драме не пронађу међу собом мир.

Као омађијани Тининим прорицањима и везама међу догађајима и људима које је она успоставила, и други, пре свега, женски ликови (лик Цветане се изузима), поступају према Тининој жељи. Смиља, иако свесна да њихов завет води родоскврнућу („Од истог су оца!..."), пристаје на њега и оставља тек рођено дете на бригу Тини. Њена кћи Магдалена, под Тининим подстицајима, премда и по свом унутрашњем пориву у коме се непрестано мешају појмови „брат" и „вереник", остаје доживотно везана за Романа. Због свог усуда, своје *коби*, она је од почетка у личном расцепу и као таква, стоји на месту узрочника драмске радње. Чак и епизодни ликови Подољке и Сирчанке повинују се и поштују то задовољавање више правде, испуњавање усуда. Од својих синова тражиће: „да одеш тамо, далеко је, давно било, чути ваља, - зло је, да сигурније добру једном поведе!..." и „моја, - ту наблизу нареди пренети је, да тише умре!..."[15] Као да их болан глас Романове флауте прочишћава од грехова очева.

Мушки актери, сасвим немоћни пред тим усудом, гину. Рапа и Ћопа ће се обесити, сваки у своје време,

[10] Момчило Настасијевић, *Нав. дело*, стр. 215.

[11] За драму *Код "Вечите славине"*, Момчилов брат, Светомир Настасијевић компоновао је музику. Нотни запис објављен је у критичком издању, *Нав. дело*, стр. 257 – 260.

[12] М. Настасијевић, *Нав. дело*, стр. 221.

[13] М. Настасијевић, *Нав. дело*, стр. 248.

[14] О Тинином лику са овог становишта писала је Марта Фрајнд: *Доброта као коб у драмама Момчила Настасијевића*, *Поетика Момчила Настасијевића*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994.

[15] М. Настасијевић, *Нав. дело*, стр. 214.

док ће Подољца и Сирчанина усуд *побити*. Сирчанин рани Подољца, а Подољац убија Сирчанина. Магдалена је та која Подољцу забоде нож у груди, да усуд не буде прекршен и он можда избегне смрт.

Прошлост доминира и детерминише садашњост. Тако је експозиција интегрисана у заплет.

Унеколико се овако постављеној експозицији може наћи паралела у класичном делу, Софокловом *Цару Едипу*. Делимично због сличне условљености, десиће се да су сличне и судбине главних јунака трагичног сплета околности: попут Едипа, кад схвати своју коб, Роман се одлучи за испаштање, за *невидело*. Затварање у простору напуштене крчме и потпуно препуштање музици има истоветну функцију као Едипово ослепљивање. Софоклов гласник сведочи:

„... удри се у зенице
и говораше: неће оне гледати
ни болова ни грешних дела његових.
Ког не смеде, у тами одсад гледаће,
а кога жељан беше, неће познати."[16]

Ови стихови одговарају и Романовом лику. Код Настасијевића, мотив слепила јавља се везан и за Магдалену и за Романа. За њу стоје речи из дидаскалије: „МАГДАЛЕНА *(приближила се улазу, пипајући испред себе штапом, као ко је слеп)*" и у говору Сирчанина, некој врсти Настасијевићевог хора: „Слепа!... За све друго!...", а нешто касније: „Глува!... Њега само чује, - дах из њега тај!...", „И не́ма!... Завапила би да је гласа...", „И ведра у лицу, као дете, - сушти он!...."[17] За њега исти *хор* каже: „Роман је жив, чудо, брале, траје у рушевини овде. Кроз оно прозорче дотурају му потребе, - годинама то... Дан му се не зна, - ноћ!"[18] и касније, „А можда ни њега тамо више нема!... Ни флауте!... Само се чује глас!..."[19].

Дакле, оба јунака нису физички слепа; Магдалена је обневидела и није у стању да нађе пут – ни до Романа, ни да расплете грешно клупко, нити да се оствари као личност. Њена смрт на крају драме доноси олакшање, и затвара причу (наративни ток). Роман се в*идела* самоиницијативно лишио, по чему је близак Едипу. Симболичним претварањем у звук флауте, његова личност сублимирала се у бол и тиме је отворила време трагедије.

Трагично је, дакле, у интонацији и у композицији. Да су односи међу члановима домаћинства чудно постављени, слутимо од почетка. Једино што ни преокрет ни препознавање који по реду дођу тек у III чину, нису потпуни и неочекивани, већ само испуњавање једне неминовности, од почетка најављиване. За разлику од трагичног преокрета у *Едипу*, у Настасијевићевој драми главни актер Магдалена наслућује преокрет од I чина али својим акцијама не супротставља се усуду.

Као добар песник, Настасијевић је у овом механизму усуда оставио пукотину, блиску животу. Цветана је епизодни лик али сасвим јасно указује да се одлучношћу могући усуд побеђује, и да је, у ствари, и усуд ствар личног избора.

Места напетости и механизми напетости

Једно начелно поређење са класичном трагедијом и посматрање природе информација које добијамо кроз експозицију, доводи нас до теме напетости. Свакако да кад постоји могућност избора, напетост се повећава. Формирање и реализација напетости у тесној су вези са темпоралношћу приказане радње.

Суспенс (напетост) је висока у уводном делу (Пролог, I чин) због делимичне информације коју добијамо као гледаоци/ читаоци. Наше знање је током Пролога делимично утолико што знамо да је било једно крвопролиће, знамо ко је у њему настрадао и како су га други преживели. Први чин нема директне везе с Прологом, сем Романове појаве и открића да је Магдалена „виновница". Наша сазнања се дифузно шире, па се може рећи да створена напетост само наставља да пулсира.

Другачија је ситуација са радњом II и III чина. За главну радњу другог чина последице су већ познате кроз Пролог. Поготову је радња трећег чина који се *одиграо* пре свих догађаја, на неки начин, закључена. Али још увек се радња прати с напетошћу. Наша пажња само је преусмерена. Напетост која се састоји у при-

[16] Софокле: *Цар Едип*, превод Милоша Н. Ђурића, стр. 147, стих 1268-1272, ИРО "Веселин Маслеша", Сарајево, 1982.

[17] М. Настасијевић, *Нав. дело*, стр. 254 и 255.

[18] М. Настасијевић, *Нав. дело*, стр. 214.

[19] М. Настасијевић, *Нав. дело*, стр. 256.

родном интересовању „Шта ће се десити, шта ће из тога произаћи?" - преокренута је. Напетост се више не тиче последица већ узрока. Ако је напетост покретач контемплативног тока – кретања од незнања ка знању, онда је Настасијевић природно интересовање – интелектуализовао. Померањем времена уназад и преокренутом напетошћу он не само да своје читаоце / гледаоце наводи на размишљање, већ на одређен вид размишљања.

У *Вечитој славини* постоји још један битан чинилац напетости, а то је дуг временски распон. Шездесет пет година између Пролога и III чина, време људског трајања, још је у стању да пружи илузију каузалности, али је и толико растегнуто да нам нуди *„размишљања о међувремену*", како каже Ан Иберсфелд. „Тако се сваки пут кад сцена представља временски скок, у гледаочевој свести рађа потреба да измисли процес који ће испунити ту празнину."[20] Речи Ан Иберсфелд наводе на разматрање Настасијевићеве драме у два смера: једно је ка *мерењу* напетости, а друго ка импликацијама које носе овакви механизми напетости. Наиме, може се рећи да је напетост у пропорционалној сразмери са бројношћу могућих догађаја *у међувремену*. Што је гледалац свеснији величине временског скока, то је напетост већа јер се повећава број могућих догађаја. Њихова бројност тражи селекцију у односу на познате последице и док год се из драмске радње не сазна шта се десило, напетост траје.

С друге стране, временски скок или прекид јавља се „сваки пут кад се уистину бележи историја"[21]. Преокрећући редослед узрока и последица, уместо драмског сукоба, писац износи епску причу: одабране тренутке којима исписује своју историју, своје тумачење прошлости. Стварност је реконструисана да би могла да затвори своје значење. *Логика ствари* које се држи Настасијевић, не припада сфери драмске технике, већ идеолошког дискурса. Он једну идеологију имплицира у драмски дискурс, тиме га битно нарушавајући. Проблем Настасијевићеве драме настаје онда кад драма ступа на сцену. Никакве сценске индикације нису предвиђене да укажу да се нешто десило пре нечега другог, да се време не креће у једном смеру. А без посебних сценских индикација мењање смера није могуће приказати.

ДРАМСКИ РИТАМ

Сваки пут кад дође до временског дисконтинуитета руши се идентификација а гледалац се враћа у реалност.[22] Време које гледалац (овај пут не могу се изједначити гледалац и читалац, који испушта књигу из руке у тренутку што га сам изабере) проведе у реалности, зависи од субјективне перцепције али и од ритма задатог претходним призором.

Ритам настаје поделом позоришног времена на *микросеквенце*,[23] од којих су једне наглашене а друге ненаглашене. Под микросеквенцом Иберсфелдова подразумева „одељак позоришног времена (текстуалног или представљеног) у којем се догађа *нешто што се може издвојити*". Свесна недоречености овакве дефиниције, она истиче да се микросеквенца „најстроже узевши, гради тек на представи"[24], тј. да зависи од тумачења текста. Секвенце су артикулисане на различите начине – гестом, садржином дијалога, „стањем страсти", начином исказивања; тако да се може говорити о различитим средствима којима се изражава ритам.

Временски скокови и регресије свакако утичу на драмски ритам. Смењивање фикционалног времена (времена привида) и времена гледаочеве реалности доноси посебан ритам. Процес тече овако: из Реалности пред почетак представе (означићу је са $Р^{1}$) гледалац улази у привид Пролога (привид ћу означити са $П^{1}$); затим, прелазак између Пролога и I чина припада гледаочевој реалности ($Р^{2}$), почиње I чин ($П^{2}$), а мањи временски скок доноси II чин, тако да га можемо означити са $П^{2*3}$, иза којег следи гледаочева реалност ($Р^{3}$), III чин

[20] Ан Иберсфелд: *Читање позоришта*, стр. 162, Библиотека Зодијак, Вук Караџић, Београд, 1982.

[21] Ан Иберсфелд: *Нав. дело*, стр. 163.

[22] Ан Иберсфелд: *Нав. дело*, стр. 178. Термин "идентификација" Иберсфелдова преузима од Брехта, премда радије бира израз "уосећавање".

[23] Ан Иберсфелд, *Нав. дело*, стр. 182. Иберсфелдова разликује велике, средње и микорсеквенце.

[24] Ан Иберсфелд: *Нав. дело*, стр. 183-184.

доноси нову временску регресију у времену привида; како се III чин састоји од три слике, обележићу га са $П^{4*5*6}$; следи га гледаочева реалност ($Р^4$), те последње време привида у Епилогу ($П^7$) и реално време у којем се напушта простор театра ($Р^5$). Смењивање фикционалног времена са периодима дисконтинуитета који припадају реалности изгледа овако:

$Р^1$: $П^1$: $Р^2$: $П^{2*3}$: $Р^3$: $П^{4*5*6}$: $Р^4$: $П^7$: $Р^5$.

Бележено само јединицама ритма, добија се симетрична динамична композиција:

1: 1: 1: 2: 1: 3: 1: 1: 1.

Премда време Привида дужином и бројем премашује периоде дисконтинуитета, овакав њихов распоред указује на музикалност Настасијевићеве драме. Музикалност је, иначе, и директно подржана, предвиђеном партитуром коју је написао Светомир Настасијевић изузетно за *Вечиту славину*. Заобилазећи њену анализу, прелазим на још један начин грађења ритма у овој драми.

Малопређашњи приказ јединица ритма није приказао оно што се у читању / гледању свакако осети. Наиме, са Епилогом враћамо се на време Пролога, на *исто*, а свака временска регресија наводи на сличан доживљај – да се *исто враћа*. Тако је временским померањима створен лајтмотив. Он изнутра повезује делове, али је и симбол цикличног времена. Лајтмотив се среће и на мањим, језичким јединицама. Тада је реч о стилској фигури понављања. Ове јединице не срећу се само у појединој секвенци, већ повезују и превезују целу драму. Можда је најдистинктивније понављање метафоре из наслова. Вечита славина може бити *вечита* ако има сталног наследника. Овај мотив је везан за главне актере, Магдалену и Романа. У I чину Магдалена кроз грчевит смех говори: „Куд год одем, за ким одем, нова ће се ‚Славина' створити. Две да буду кад је и једна много!..."[25] А Роман у завршници чина, са сличним осећањем неминовне припадности комплексу *Славине*, обраћа се Ћопи: „Сад си опет слуга; - а гле какав газда ја!... *(Баци кључеве кроз двориште отворен прозор.)* Без кључева, без газде, - то је моја ‚Славина', - то моје газдовање!...."[26]

[25] Момчило Настасијевић: *Нав. дело*, стр. 221.

[26] Момчило Настасијевић: *Нав. дело*, стр. 225-226.

Грчевит смех и призвук који се може осетити у I чину, открива своје порекло када се понови у III чину, у дијалогу Рапе и Стојана. Рапа напада Стојана: „Човека сам од тебе хтео створити, ‚Славини' наследника!... *(С најдубљим презрењем.)* А ти, - баба!...". Стојан мало затим, у обраћању Тини: „Нисам газда, - не дао Бог!... Слуга сам, Стојан!"[27] Рапине речи постају за нас чиста иронија, јер је сад јасно колико наследник „Славине" мора бити не-*човек*.

Издвојићу још један лајтмотив међу мноштвом понављаних, истакнутих речи и израза. Он се тиче остварења личности, изградње женског идентитета. Мотив је препознат у лику Магдалене.[28] Млада Магдалена каже: „Нити је ово кућа, нити сам ја – ја!...."[29] Она свој идентитет налази само у осећању кривице. Мотив је истакнут јер се њиме завршавају и I и II чин: „Овамо!... Весеља ко је жељан, беса!... Ја сам господар „Славине"!... Магдалена!... Ја!..." и на крају II чина: „Живог још Подољца дотукох!... Крвав ми ево нож у руци!... Ја сам за крв њину крива!... Магдалена!... Ја!...."[30] Мотив женског идентитета касније се везује за младу Тину, стварајући кључну паралелу између ова два женска лика: „Ти ниси која се кажеш!" каже за Тину Стојан.[31] У размаку од I до III чина, тема женског идентитета изменила се од болног трагања и недовршености до библијске формулације којом се потврђује усуд. У оба случаја, сведок је Ћопа (Стојан). А чин његовог самоубиства указује да се усуду не може до краја супротставити.

Да заокружим, драма *Код „Вечите славине"* је јединствено озвучена, премда по врсти не спада у музичке драме које је Настасијевић иначе писао.[32]

[27] М. Настасијевић: *Нав. дело*, стр. 242.

[28] Видети страницу 6 овог рада.

[29] М. Настасијевић: *Нав. дело*, стр 221.

[30] Момчило Настасијевић: *Нав. дело*, стр. 226 и 238.

[31] М. Настасијевић: *Нав. дело*, стр. 243.

[32] Момчило Настасијевић написао је музичке драме *Међулушко благо*, *Ђурађ Бранковић* и *Живи оган*ь.

ВРЕМЕ КАО МЕТАФОРА

Препознајући лајтмотиве, ушли смо у свет метафора. У овој анализи тражим метафору које се односи на време.

Посматрано са становишта структуре, цела драмска књижевност уврштена је у метафорске врсте, према дихотомији Романа Јакобсона. Енглески структуралиста Дејвид Лоџ (David Lodge) преузима и развија ту мисао.[33] У спрези супротности, на другој страни од метафорског пола налази се метонимијски пол. Као пандан драми стоји филм, али пун метафорски и метонимијски низ изгледа овако:

„МЕТАФОРА - МЕТОНИМИЈА: Парадигма - Синтагма, Сличност - Сусједност, Одбир - Комбинација (слагање), Замјена - (Брисање) контекстуре, Поремећај сусједности - Поремећај сличности, Мањкавост контекстуре - Мањкавост одбира, Драма - Филм, Монтажа - Крупни план, Симболика снова - Згуснуће и измјештеност снова, Надреализам - Кубизам, Опонашајна магија - Заразна магија, Пјесништво - Проза, Лирика - Епика, Романтизам и симболизам - Реализам".[34]

Лоџ логично примећује да је кретање на временској линији код већине стваралаца (изузевши оне који се строго држе класицистички схваћеног јединства места и времена) скоковито. Увек је неко време потребно за одређену радњу (разговор, солилоквиј, ...) а кад се она обави, настане мањи или већи временски, некада и просторни, скок до следеће радње. У драми долази до поремећаја суседности, што је једна од одлика метафоре. Нова ситуација не следи претходну зато што су у поретку ствари једна до друге, већ зато што је изабрана. Шта више, низ из стварности, у већини драма се не поштује јер драма не опонаша стварност директно. Она је њен аналогон, она постаје представа – нечег што није *ту* ни *сад*, и није *то*.

Главна средства метафоре су сличност и „негативна сличност", тј. контраст. У процесу метафоризације *Код „Вечите славине"* један од кључних фактора је време. Зато читаоцу драме временски скокови и регресије не сметају да успостави смисао и разлучи узроке и последице. Постављени један до другог, два догађаја из различитих, не суседних временских тачака, у нашој свести постају слични по нечему или су у контрасту. Затарабљена „Славина" у Прологу, у контрасту је са призором у I чину: тета Тина не дâ да се пијанци истерају а крчма затвори, тако да уводна секвенца I чина наглашава контрастну отвореност истог простора. У контрасту су и прве реплике II и III чина. Прво видимо остарелог патролџију чика Јолета који се жали на проћердано време у „Славини": „Младост ми поједе у оно време, - сад и старог ме сатариш!... Очини дукати знају како је било кад потера низбрдо Јоле!". Потом, појављује се двадесет година млађи Јоле који банчи у „Славини": „Сви напоље, - багру мукташку!... Није мени за дукате, што плаћам, - душу ми моју попише!...*(Циганима.)* А ти, багро, три ноћи трљаш ми ту по жици, - за бакшиш ти зинуло, - срцу ми не угоди!...".[35] Контраст младости и старости Јолетове, али и сличност призора кроз време, ствара доживљај непроменљивости, један порок подржава други.

Изразита сличност је у смрти Рапе и Ћопана. Сличност која вуче поистовећивању. Контрастни ликови, обојица завршавају свој пут одлуком да се обесе – Рапа у подруму, Ћопа на тавану исте куће. Импликације ове метафоре су бројне. Истоветност заоштрава њихове супротстављене улоге, али учествује у грађењу представе о крчми као погубном месту кроз време. Уједно, већ поменути усуд оличен у Тини, не прави моралистичке разлике и, ни Ћопа ни Рапа не одолевају му.

Може се рећи да је Момчило Настасијевић метафоризацију применио вишеструко и универзално. Ево једног примера. У сачуваном рукопису намењеном београдском Народном позоришту за извођење[36] нала-

[33] David Lodge: *Начини модерног писања*, Библиотека Theoria niversalis, Глобус, Стварност, Загреб, 1988. Стр. 107-115.

[34] D. Lodge: *Нав. дело*, стр. 107–108.

[35] Момчило Настасијевић: *Нав. дело*, стр. 227 и 239.

[36] Рукопис је сачуван и регистрован ознаком 41º. Видети Момчило Настасијевић: *Нав. дело*, стр. 695 – 696 и 714.Предвиђена и никад остварена подела изгледала је овако: „син Радича Сирчанина – Никачевић; син Марка Подољца – Душановић; Магдалена – Каталинић; тета Тина – Перић; Ћопа – Паунковић; Роман – М. Поповић; чика Јоле – Милићевић; Мукташ – Старчић; Сирчанин отац – Никачевић; Подољац отац – Душановић; Рапа – Глигоријевић; Смиља – Текић; Цветана – М. Поповић."

зи се попис лица и имена глумаца из, вероватно, 1937, када је драма била предложена управнику. Из пописа се види да је углавном сваки глумац играо двоструку улогу, постајући тако метафора лика кроз време: једном би га гледали као старог, у следећој слици као младог; једном би био син, затим би постао свој отац.

ЗНАЧЕЊСКЕ ИМПЛИКАЦИЈЕ

Сасвим је извесно да је Настасијевић обликовао драму у складу са њеном темом. Било ми је занимљиво да је временска регресија била средство за којим је посегао и британски мајстор драме, Харолд Пинтер у комаду *Издаја* (*Betrayal*, 1978). Заплет је испричан доследно регресивно: од тренутка разлаза међу љубавницима, пратимо њихову везу из слике у слику до почетка везе. Пинтерова драма, млађа четрдесет година од Настасијевићеве,[37] у основи има изокренуте и измештене љубавно-породичне односе. Додуше, његови поводи за изокретање временског следа разликују се од Настасијевићевих, и њихова обрада би за ову анализу била прави меандар.[38]

Настасијевић покушава говорити о инцесту. Јасноћа говора замућена је другим заплетом, који се на почетку чини главним али је уствари споредан. То је сукоб Подољаца и Сирчана, за које је прича о Роману и Магдалени само интерлудиј. Уствари, о инцесту се не може (сувисло) рећи. Може се закључити да је временска регресија, сценски тако неизрецива, била Настасијевићево средство да се прикаже неизрецива (инцестуозна) љубав сестре и брата. Отуд *укидање* сваке друге могућности исхода. Драмски сукоб није условљен трагичком неминовношћу, али не тече ни животним током. Уметник Настасијевић признаје да је могуће и правити изборе, као што показује лик Цветане, али има своје разлоге зашто главним ликовима одузима могућност бирања.

Драма *Код „Вечите славине"* постаје дискурс о насиљу, а љубав се појављује као магија, *дозвана* хомеопатски. Јер, насиље се поништава љубављу.

До сада је утврђено да у процесу изокретања временског тока неминовно долази до удвајања фикционалног времена. Примарни, секундарни и терцијални нивои се не поклапају. У отвореној временској структури, кад дође до временског дисконтинуитета, фикционално време у нашој свести бива замењено временом наше реалности. Ове измене у *Вечитој славини* догађају се по одређеном ритму, озвучавајући целу структуру.

Регресија времена такође помера експозицију ка завршном делу драме, што може подсетити на заплет класичне трагедије, у којој препознавање и преокрет следе на крају. Али до потпуног преокрета не долази јер ми познајемо будућност. Она се већ десила пред нама.

Чињеница директно утиче и на доживљај драмске напетости. Напетост не настаје из нашег незнања будућности, већ из наслућених узрока. Средства драмске технике запостављена су зарад идеолошког дискурса о вечном враћању истог. Отуд непостојање одреднице када се драма збива (без обзира на прецизну временску сегментацију): она се збива увек, или сада, јер је „сада" једнако вечно.

Са становишта сценске реализације драме, овакав начин размишљања навео је Настасијевића да одреди да већина глумаца игра двоструке улоге. Остарела Магдалена исто је што и млада, а син је исто што и отац. Колико је ово Настасијевићево уверење и сценски речито, на извођачима и гледаоцима је да утврде.

[37] Драма *Код "Вечите славине"* написана је 1935, а први пут објављена у III књизи Сабраних дела 1938. Нашла се међу предлозима за реализацију у београдском Народом позоришту 1937, али је на прво извођење чекала до 1966, када је постављена у Народном позоришту у Зеници.

[38] Код Пинтера унатрашке пратимо љубавну везу удате жене са најбољим пријатељем њеног мужа. Овај заплет пратимо до краја драме као једини. Како време доследно тече регресивно, у последњој секвенци, седам година пре расплета везе, нађемо се на њеном почетку и тада откријемо да је њена тајновитост била лажна. Преварени муж (и пријатељ) не само да је све време знао за њихову везу, него као да ју је и благословио. Пређутан је остао стварни заплет, а то је - неверство мужа који је у *хомо*сексуалној вези с пријатељем.

ЛИТЕРАТУРА

I

Сабрана дела Момчила Настасијевића, у редакцији Новице Петковића, Књига I – IV, Дечје новине – Српска књижевна задруга, Горњи Милановац – Београд 1991.

Софокле: *Цар Едип*, у књизи Есхил – Софокле – Еурипид: *Грчке трагедије*, превод Милош Н. Ђурић, ИРО „Веселин Маслеша", Сарајево 1982.

Харолд Пинтер: *Betrayal*, Eure Methuen, Лондон 1978[1]

II

Милан Буњевац: *Време у драми*, Мала библиотека, Универзитет уметности у Београду, Београд 1980.

Ан Иберсфелд: *Читање позоришта*, Библиотека Зодијак, Вук Караџић, Београд 1982.

Фолкер Клоц: *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд 1995.

David Lodge: *Начини модерног писања*, Библиотека Theoria univresalis, Глобус – Стварност, Загреб 1988.

Петар Марјановић: *Српски драмски писци XX столећа*, Матица српска, Нови Сад, Факултет драмских уметности, Београд, Академија уметности, Нови Сад 1997.

Петар Милосављевић: *Поетика Момчила Настасијевића*, Матица српска, Нови Сад 1978.

Новица Петковић: *Огледи из српске поетике*, Библиотека Тумачење књижевности, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1990.

Небојша Ромчевић: *Скрипта за постдипломски курс Модерне теорије драме*, Одсек Театрологија, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду, школска 1996/1997.

Исидора Секулић: *Момчило Настасијевић: Међулушко благо; Тамни вилајет*, *Из домаћих књижевности (I)*, Сабрана дела Исидоре Секулић, Књига IV, Матица српска, Нови Сад 1964.

Петер Сонди: *Теорија модерне драме*, Лапис, Београд 1995.

Марта Фрајнд: *Доброта као коб у драмама Момчила Настасијевића*, *Поетика Момчила Настасијевића*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд 1994.

Владан Швацов: *Темељи драматургије*, Школска књига, Загреб 1976.

Јелица Стевановић

ДАВОРИН ЈЕНКО У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ У БЕОГРАДУ

Недавно се навршило 100 година од смрти Даворина Јенка (10. новембар 1835, Дворије у Крањској – 25. новембар 1914, Љубљана). Тим поводом, присећамо се дугогодишњег капелника Народног позоришта и његових заслуга за развој наше, нарочито сценске музике.

ДОЛАЗАК У НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

Даворин Јенко је у Београд, тада још увек под турском влашћу, дошао три године пре оснивања Народног позоришта, 1865. Непосредно по предаји кључева српској управи, формира се и стални ансамбл тек основаног националног театра, а у недостатку школованог кадра, млади театар се у великој мери ослања на уметнике и друге позоришне стручњаке из околних земаља, превасходно из истог или сродног говорног подручја, те на талентоване и доказане путујуће глумце и аматере. Иако основано као драмски театар, Народно позориште од самих почетака развија тесну везу са музичком уметношћу. Инструментална и вокална музика су биле саставни део многих представа, а обичај је био и да се поједине нумере изводе између чинова, односно између два или три краћа комада која су играна као целовечерњи програм, ради забављања публике. Као одговор на велику потребу за сталним капелником и spiritus movens-ом потоње такозване „музичке гране" Народног позоришта у Београду[1], убрзо стиже Словенац, нешто раније приспео најпре у Панчево где је на препоруку директора Бечког конзерваторијума дошао за диригента тамошњег певачког друштва (1863–1865), а потом се преселио преко Дунава како би преузео функцију диригента Београдског певачког друштва по смрти Корнелија Станковића (1865–1869)[2]. Према истраживањима Слободана Турлакова, београдска публика се са Јенковом музиком срела већ 8. марта 1864, када је на концерту Београдског певачког друштва у Капетан Мишином здању изведена његова композиција *Напред*, после чега се у оквиру концертних програма често чују и друга његова

[1] Пре њега, овај посао је са трупом у оснивању обављао Драгутин Реш.

[2] А. Васић у: *Српски биографски речник*, књ. 4 (главни уредник Чедомир Попов), Матица српска, Нови Сад, 2009.

дела: *Сабљо моја, димискијо* (1865), *Нек душман види* и *Међу браћом* (1866), *На мору* (1869), *Вабило* (1870)[3]...

После краћих студија инструментације у Прагу, Јенко на самом крају 1870. ступа у ангажман као капелник Народног позоришта у Београду. У Уговору од 18. децембра 1870. којим се уметник обавезује да ће вршити: „у народноме позоришту дужности учитеља и управитеља певачког, како кад позоришна потреба буде захтевала", стоји да на дужност ступа одмах, а године службе му се рачунају од 1. јануара 1871.[4] Од тада, па све до одласка пензију 1902, Јенко је педагог, корепетитор и диригент, али и композитор великог броја музичких дела која су извођена између чинова, као и аутентичне сценске музике за многе представе, нарочито за тада веома популарне „комаде с певањем".

У Народном позоришту Јенко се пре свега сусреће са кадровским проблемима – на располагању су му, што се вокалних снага тиче, малобројни природно надарени али музички сасвим необразовани глумци које је морао користити као соло певаче у представама, али и као испомоћ такође малобројним члановима хора, углавном из Српског певачког друштва и исто тако нешколованим. Слична ситуација је била и са инструменталистима: позоришни оркестар је бројао 12 чланова, углавном дувача, махом самоуких од којих многи нису ни познавали ноте. А убрзо је Позориште остало и без њих... Како би се стекла слика о тешкоћама са којима се Јенко свакодневно борио, овоме треба додати и да су се у то доба (величином града и малобројношћу публике диктиране) хиперпродукције, премијере спремале са свега неколико проба.

БОРБА ЗА ПОЗОРИШНИ ОРКЕСТАР

Једна од највећих Јенкових борби током свих 30 година проведених у Народном позоришту, била је за формирање и одбрану посебног позоришног оркестра. Како наводи Светислав Шумаревић, „Од почетка па за дуже времена позориште је имало око 12 мушких и 10 женских чланова; једног капелника (...) и дванаест свирача"[5]. Међутим, касније током првих деценија рада, Позориште је у више наврата, одлукама надлежног министарства, било принуђено да за своје потребе користи војни оркестар. То је било можда нешто јефтиније али свакако веома непрактично и недовољно квалитетно, будући да сцена захтева другачији инструментални састав, а често се догађало и да услед службених или приватних обавеза музичара Позориште у последњем моменту мора да мења репертоар – на штету благајне. Јенко се стога свим силама борио против употребе војних музичара, о чему сведочи и документ од 8. новембра 1891. у којем управник Милорад Шапчанин објашњава министру историју овог проблема и, између осталог, наводи ситуацију насталу убрзо пошто је крајем 1886, услед материјалних тешкоћа, Позориште поново ангажовало војне музичаре: „Војни оркестар (је) почео и сувише често изостајати и слати десетак неискусне деце да дувају у металне инструменте маршеве и полке на општи смеј и деградацију правог позива Позоришнога оркестра", те им управа забрањује долазак и представе се изводе без музике[6].

Од онда трају Јенкови напори да се поново оснује позоришни оркестар, у шта је најпре требало убедити управу Куће; коначно, на Шапчанинов захтев од 12. децембра 1890, Јенко доставља управи штуре али врло конкретне одговоре како да се то спроведе у дело: „За позоришни цивилни оркестар треба 16 свирала" и наводи: по 1 флаута, тимпани, виола, позауна[7], чело и контрабас, а по 2 кларинета, гоча, трубе, прве и друге виолине, уз закључак – „Ови свирачи би могли одма одпочети да свирају у позоришту"[8]. Па ипак, више власти нису дозволиле овај преко потребан захват. Уследило је поменуто Шапчаниново писмо од 8. новембра 1891.

[3] Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*, МПУС, Београд, 1994, стр. 13-14.

[4] Документ се чува у фонду Музеја позоришне уметности Србије, AD 35-1

[5] Светислав Шумаревић, *Позориште код Срба*, Луча, библиотека Задруге професионалног друштва, 1939, стр. 373.

[6] Исто.

[7] Тромбон.

[8] Документи у фонду МПУС: AD 10 a, 10 c

којим извештава министра да је Позориште принуђено да престане са праксом извођења музичких нумера пре представа и у паузама чинова – коју је публика од првог дана усвојила, на коју се навикла и недостатак који ће је можда одбити од театра. Јенкова борба се наставља све до 1895, када Позориште поново добија свој оркестар – али на кратко: уочи Нове 1900. године војни оркестар расписује аудицију за нове чланове и већина музичара из Позоришта одлази у састав новог, већег војног оркестра. Управник Бранислав Нушић (1900–1902) је приморан да одмах по именовању склапа нови уговор са војним музичарима, а Јенко одлази у пензију не дочекавши коначно решење овог великог проблема.

ЈЕНКОВА СЦЕНСКА МУЗИКА[9]

О броју представа за које је Јенко компоновао музику истраживачи наводе податке који варирају од 50-ак до скоро 100. У *Репертоару Народног позоришта* Саве Цветковића постоје 43 наслова са Јенковом музиком, *Репертоар* Живојина Петровића наводи 124 наслова за које везује Јенково име (али међу њима су и 24 представе у којима Јенко учествује само као диригент а неколико наслова се понавља услед обнова), Петар Волк у обимном репертоару *Преображење – Драма Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007. године*[10] Јенково име везује за 74 представе, Гаврило Ковијанић у књизи *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*, наводи да је Јенко аутор музике за око 90 представа, а овај податак понављају многи потоњи аутори радова о Даворину Јенку, међу којима је и Драготин Цветко, мада се у попису који даје на крају књиге налазе 82 наслова[11]... Имајући у виду да је архива Народног позоришта страдала у оба светска рата, као и пословичну небригу српског народа према сопственој историји, прецизан број ових представа вероватно никада нећемо установити. Извесно је, међутим, да је Јенко наш најплоднији позоришни композитор свог а можда и свих времена.

Будући да о Јенковом компоновању за Народно позориште детаљно говори Драготин Цветко у наведеној књизи, овде ће бити поменуто само неколико најзначајнијих представа за које је Јенко компоновао музику – која је у неким случајевима надмашивала драмски предложак и повремено бивала заслужна за популарност и дуговекост саме представе.

Међу њима истакнуто место припада „слици из сеоског живота у пет чинова, с певањем", једном од прототипова ондашњих „комада с певањем" – *Ђидо* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака. За песме у овом комаду Драготин Цветко констатује да је ту Јенко „више него игде у својој дотадашњој музици, ослоњеној на фолклорну мотивику (...) био најсрпскији и најстварније показао колико је већ срастао са својом српском средином"[12]. И Ана Матовић тврди да је, обрађујући аутентичне народне сеоске песме из Мачве „просто фасцинантно уронио у саму бит ових песама и својом инвентивношћу изнео на површину сву њихову свежину, животност, духовитост и љупкост, оне су веома брзо освојиле целу Србију. (...) Посебно је мајсторски решио проблем оркестрације, с обзиром на мали инструментални апарат којим је располагао (...) упркос својој једноставности, његов оркестар звучи пуно и здраво, чиме је музика из *Ђида* пленила слушаоце генерацијама и изборила своје историјско место у историји не само позоришне него и инструменталне музике у Србији"[13]. Премијера је била 7.

[9] Ако није другачије наглашено, у овом поглављу су статистички подаци наведени према: др Живојин Петровић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1914 – јубиларно издање поводом 125-годишњице оснивања Народног позоришта у Београду (1886–1993)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1993.

[10] Петар Волк, *Преображење – Драма Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007. године*, КИЗ „Алтера" и Фонд „Милан Ђоковић", Београд 2009.

[11] др Живојин Петровић – наведено дело; Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko i njegovo doba*, SANU, Posebna izdanja, knjiga CCI, Muzikološki institut, knjiga 4, Beograd, 1952; др Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*, Архив Србије, Београд, 1971; Sava Cvetković, *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965 – prilog proslavi stogodišnjice Narodnog pozorišta u Beogradu*, Muzej pozorišne umetnosti SRS, Beograd, 1966...

[12] Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko*... стр. 128.

[13] Ана Матовић, *Улога Даворина Јенка у формирању српског националног музичког позоришта*; у зборнику: *125 година Народног позоришта у Београду – Научни скуп поводом јубилеја најста-*



Даворин Јенко, фотографија непознатог аутора, око 1865.

јуна 1892. у режији глумца Ђуре Рајковића, а до 1913. је, у више поставки, одиграна чак 82 пута.

Изузетно вредним и преданим радом, Јенко је успео да свега десетак година по доласку у музички неук глумачки ансамбл, са надареним глумцима које је сам обучавао постави прву домаћу оперету, чији је и аутор. Била је то „чаробна оперета у три чина" *Врачара*, чија премијера је изведена 21. октобра 1882. Музички образован савремени критичар Милан Јовановић-Морски, уз констатацију да је Јенко дорастао и компоновању опере, бележи: „Г. Јенко је у том делу опробао свој композиторски дар за веће музикалне творевине, и успео је да нас увери како је у инструментацији исто тако ‚код куће' као и у вокалној композицији. Мелодије су његове махом лепе; ако се не могаху уздићи до снажног музичког ефекта, узрок томе не лежи у композицији, него у слабачком оркестру или – речено јасније – у недовољним инструментима... Особито је леп и по музикалној вредности кор Цигана... На њему се најбоље могаше опазити како је музикалан дух ухватио корена у особљу наше позорнице и како се тај дух брижљиво гаји"[14]. А проучавајући Јенково доба, Роксанда Пејовић пише како је, упркос чињеници да је услед недостатка квалитетних интерпретатора било немогуће компоновати „технички експонирана дела", упркос неблагонаклоности критике према жанру оперете и „упркос неприпремљености ансамбла за музичке подухвате", он успешно поставио своју *Врачару*: „Милева Рашић Радуловић је природно и вешто глумила и певала, откривајући циганске карактерне црте главног лика", Светислав Динуловић није имао довољно јак глас за певача, али је зато Раја Павловић заносним певањем „очарао публику" у улози младог бољара[15]. *Врачара* је од 1882. до 1911. изведена 48 пута.

Музика за историјску драму *Прибислав и Божана* је сасвим другачијег кова – Цветко је чак пореди са „романтичном опером Веберовог типа" и констатује како је то „највећи Јенков стваралачки домет" који само корак дели од титуле прве српске опере[16]. Остало је забележено да је композитор за премијеру која је била 26. фебруара 1894. хорове, који су били „снажан и опсежан чинилац" припремао неколико месеци[17], а извесно је да није мање пажње посветио ни солистима и оркестру.

О популарности Јенкове музике и комада у којима је извођена, сведочи и чињеница да су често приказивани као кориснице и о свечаним приликама као што су јубилеји појединих истакнутих уметника Народног позоришта, али и поводом значајнијих позоришних па и државних догађаја. Тако је, рецимо, премијером *Врачаре* прослављено проглашење Краљевине Србије[18], *Ђидо* је игран на прослави 25-годишњице зграде Народног позоришта, у част важних државних гостију и пово-

ријег београдског театра (1686–1993), Научни скупови, књ. LXXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 4, САНУ, Београд, 1997 стр. 354.

[14] Милан Јовановић-Морски, „Отаџбина", 1887.

[15] Роксанда Пејовић, *Опера и Балет Народног позоришта у Београду (1882–1941)* – скрипта Факултета музичке уметности, Београд, 1996, стр. 40-41

[16] Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko*... стр. 132.

[17] Српске Новине 1894, бр. 34, стр. 155

[18] Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko*... стр. 123.

дом конгреса[19], увертира *Александар* је компонована за прославу 30-годишњице Народног позоришта а у оквиру програма је изведена и увертира *Косово*[20], комад *Смрт Периклова* је 12. маја 1901. игран у оквиру програма *Војислављево вече* посвећеног песнику Војиславу Илићу[21]... Будући да их је публика радо прихватала, представе са Јенковом музиком су готово по правилу биране и за у то време изузетно ретка гостовања ансамбла Народног позоришта. Тако је *Звонар Богородичине цркве* имао два извођења у Шапцу 1877, у истом граду је 1880. два пута одиграна представа *Распикућа*, *Врачара* је гостовала у Крагујевцу 1905, *Ђидо* је 27. октобра 1909. игран у Скопљу и на повратку у Лесковцу, а 1912. у Софији; *Ивкова слава* је 1900. изведена у летњиковцу Краља Александра I у Смедереву, у част рођења Краљице Драге, а 1906. и у Крагујевцу...

У то доба оскудице квалитетних драмских текстова, Јенкова музика је често надмашивала предложак и, како тврди Цветко „сигурно је да су се неки од тих комада одржали на позорници баш због Јенкове музике"[22]. И то није био случај само са домаћим комадима за које се Јенко инспирисао српском музиком, већ и са многим делима светске драмске литературе. Живојин Петровић наводи да је, рецимо, комедија *Французи у Кини* „до 1907, захваљујући музици Д. Јенка, приказана двадесет пута"[23], а у ту категорију свакако спада и комедија *Доктор Окс* која је, према Цветку, друга Јенкова оперета са чак 14 музичких нумера које су учиниле да се ова представа приказује све до „почетка опере"[24]. Треба поменути и да је за неке представе, као што су *Фигарова женидба* и *Севиљски берберин* (који су играни као драмске представе са певањем), Јенко користио оригиналну музику познатих композитора, коју је свакако морао да прилагођава могућностима извођача, и комбиновао их са својим композицијама. За неке друге, као што су *Марија, кћи пуковније* или *Роберт ђаво*, писао је сопствену музику „по" оригиналним ауторима, Доницетију и Мајерберу. Овај необичан поступак је публика оног времена веома радо прихватала, али неки критичари су му се оштро противили[25].

Највеће домете Јенко је, према свим истраживањима и оцењивањима, досегао у композицијама инспирисаним српском народном музиком (*Врачара*, *Задужбина*, *Ђидо*, *Јермус и Фатима*, *Потера*...). И овде су његове заслуге за образовање уметника-извођача и васпитање ондашње публике немерљиве, јер их је истовремено упознавао са народним стваралаштвом у његовом изворном облику али и као непресушном инспирацијом за уметничку и примењену музику. Како наводи Ана Матовић, очигледан пример за то је комад *Девојачка клетва* за коју Јенко „уноси у жанр сцене неколико познатих народних песама" (међу којима и *Ој, Мораво*) и „веома успешно компонује у народном духу, ближе градском него сеоском фолклору"[26].

Захваљујући прецизном репертоару који је начинио Живојин Петровић, можемо навести и неке од највише извођених, па самим тим и најпопуларнијих представа за које је Јенко компоновао (обично је реч о више поставки истог наслова): *Распикућа* (од 1871. до 1911 – 65 пута), *Кућна капица доктора Фауста* (од 1872. до 1905 – 42 пута), *Звонар Богородичине цркве* (од 1872. до 1908 – 44 пута), *Маркова сабља* (од 1872. до 1908 – 45 пута), *Сељак као милионар* (од 1873. до 1912 – 59 пута), *Отаџбина* (од 1875. до 1912 – 54 пута), *Сеоска лола* (од 1878. до 1911 – 77 пута), *Пут око земље за 80 дана* (од 1879. до 1893. у истој режији 68 пута; потом до 1909. још 32 пута), *Подвала* (од 1883. до 1909 – 41 пут), *Девојачка клетва* (од 1887. до 1901 – 33 пута), *Потера* (од 1895. до 1913, у истој режији – 50 пута), *Ивкова слава* (од 1898. до 1910 – 43 пута)...

Будући да је у Народном позоришту био „капелник и учитељ певања", Јенко је за компоновање сценске музике добијао хонораре и тантијеме. Живојин Петровић бележи да се једно време „дизала повика на Даворина

[19] Др Живојин Петровић, *Репертоар*... стр. 126.

[20] др Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије*… стр. 470-474.

[21] „Позоришни лист" година прва, бр. 51, 12. мај 1901.

[22] Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko*... стр. 123.

[23] Др Живојин Петровић, *Репертоар*... стр. 41.

[24] Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko*... стр. 126.

[25] Видети: Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko*... стр. 115-117

[26] Ана Матовић, *Улога Даворина Јенка*.., стр. 352.



Даворин Јенко са Велом Нигриновом, пријатељима и колегама испред своје куће у Доситејевој улици бр. 33 у Београду, 1901 (?). Фото Милан Јовановић (МПУС)

Јенка што млати паре правећи позоришну музику. Бунили су се сви одреда: глумци, редитељи, чаршија; уплашио се чак и један министар да се Јенко не обогати на тај начин" па је реаговао налогом управнику да се умери у висини надокнада, а капелник да смањи амбиције[27]. Могуће је да је, имајући у виду невероватно велики број ауторске музике у представама, Јенко од Позоришта добијао више новца него што се то некима свиђало, али правило је било да се за мањи број нумера у представи исплаћивао једнократни паушал, а за више нумера – 5% од прихода на благајни[28]. Имајући у виду да је Јенкова плата у каснијим годинама била у рангу првих глумачких, јасно је да су његова примања била знатно изнад просечних у Народном позоришту. Па ипак, нису га штитила од, у позоришном свету оног (и сваког) времена нужних позајмица: један документ који се чува у МПУС сведочи да је 11. септембра 1884. позајмио од Ђорђа Малетића суму од 804 динара, са роком отплате од четири месеца и гаранцијом – новим клавиром[29]. С друге стране, није био редак случај и да Позориште дугује уметницима: већ пензионисан, Јенко 29. децембра 1903. преко Министарства тражи да му се исплате заостале тантијеме за представе игране од 3. октобра 1901, као и хонорари за компоновање музике комаде *Прибислав и Божана* (1894), *Потера* (1895) и *Крвни мир* (1898) у укупном износу од 1215,23 динара[30]. Управник Јанковић одговара да „не може тај дуг да измири што нема откуд и што се овогодишњи кредити не могу користити за то"[31].

Јенков утицај на српско позориште и сценску музику ни за композиторова живота се није ограничавао на Београд – комади за које је писао музику играни су и у

[27] др Петровић Живојин, *Репертоар Народног позоришта*.., стр. 42-43.

[28] Borivoje Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, MPUS, Beograd, 1979, стр. 206-207.

[29] МПУС: АД 4 а

[30] АС, МПс, Ф VII – 80/902.

[31] АС, МПс, Ф I – 57/904.

другим театрима, попут новосадског или трупе Фотија Иличића те скопског театра нешто касније[32] – а није се угасио на са композиторовом смрћу. Тако су, на пример, *Ђидо* и *Девојачка клетва* играни и за време Првог светског рата у војничким, заробљеничким и реконвалесцентским трупама[33], а и деценијама касније. У Народном позоришту је *Марија, кћи пуковније* са Јенковим музиком поново играна 1931, *Сеоска лола* 1935, *Потера* 1924. и 1939, премијером *Ђида* је 1941. обележено 100 година од прве професионалне представе у Србији... О представама других позоришта, а нарочито аматерских, требало би спровести опсежно истраживање које би сигурно додатно сведочило о комадима чијој великој популарности је у многоме допринела управо Јенкова музика.

Можемо поуздано рачунати да је све представе за које је писао музику, Јенко и дириговао, а свакако је и припремао извођаче – у својству корепетитора, и то не само за премијеру, већ и за све обнове. Поред овог иначе веома великог броја, Јенко је дириговао и друге представе, као и композиције „за публику". Имајући све то у – чини се да Јенков опус превазилази границе људских моћи.

Треба поменути да се у заслуге које је Јенко имао за рад Народног позоришта у Београду у првим деценијама од оснивања, свакако убраја и довођење сународнице, његове потоње сапутнице, изванредне глумице Веле Нигринове која је дуго носила драмски репертоар ове Куће.

ЈУБИЛЕЈ И ОДЛАЗАК ИЗ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

Захвални Театар и цео Београд у јануару 1901. Даворину Јенку праве велику прославу – 40 година уметничког рада и 30 година у Народном позоришту. „За ту прилику г. Јенко је сам изабрао ‚Ђиду' у коме су комаду његове композиције. Такође између чинова свираће се само г. Јенкове композиције", најављује овај догађај „Позоришни лист", наводећи да ће том приликом „он лично последњи пут дириговати, јер се за тим повлачи у пензију"[34].

После свечане представе, исто гласило одаје уметнику признање за пионирски рад и заслуге у области домаће а нарочито сценске музике: „16 о. м. прослављена је ретка свечаност у Срп. Краљ. Народном Позоришту. Даворин Јенко, композитор и академик наш, тога вечера опростио се са публиком, којој је 30 година говорио језиком најлепше и најсавршеније уметности, а у коју је он унео сав капитал свога духа и талента (...) Што Јенковој музици даје нарочиту драж и предност; што је нашој души тако прикладна и што је тако лепо разумемо и волимо, јесте народни језик којим говори његова уметност; јер из његових мотива истиче чиста народна, словенска душа. Народни мотиви огледају се у свима његовим музичким радовима; његова је музика већим делом израз народне душе, народног осећања, за то и годи толико духу и укусу нашем (...) Јенко се може задовољно да осврне на дане прошлости своје, јер су то били дани корисна и добра рада. Он је век свој уложио и утрошио за једну велику ствар и живео је за њу – за уметност..."[35]

Нема података да је после те прославе Јенко више изашао пред публику у својству диригента, али захваљујући документима из фонда Архива Србије знамо да је у пензију отишао тек две године касније: Јенко дописом од 26. марта 1902. обавештава управу Позоришта да је „Одлуком господина министра просвете од 11. марта о. г. бр. 2234" стављен у пензију и моли да му се регулишу принадлежности будући да је у Народном позоришту провео 31 годину, 2 месеца и 17 дана; на полеђини се налази оверен обрачун пензије[36]. Јенко је последње године провео у Љубљани где је и умро. Међу бројним признањима којима је за живота био овенчан су и орден

[32] Borivoje Stojković, *Istorija srpskog pozorišta*... стр. 499 и 522; МПУС: АД 17 б

[33] Видети: Олга Марковић, *Српска војничка и заробљеничка позоришта у Првом светском рату*, каталог изложбе, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2014.

[34] „Позоришни лист", година прва, бр. 1, Београд, 14. јануар 1901.

[35] „Позоришни лист", година прва, бр. 2, Београд, 18. јануар 1901.

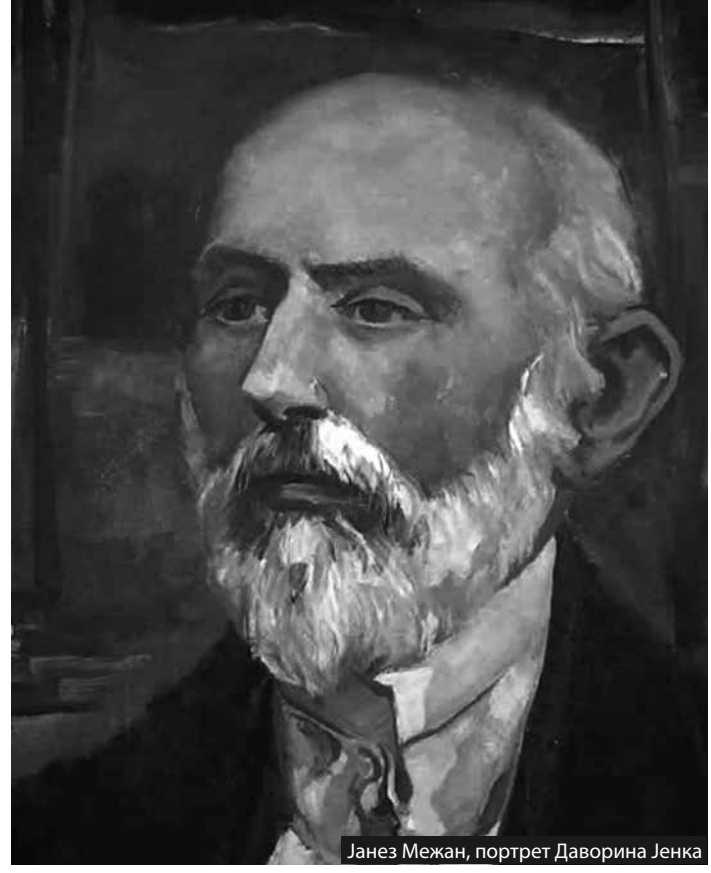
[36] АС, НП 894

св. Саве IV реда (1884[37]) и III реда (1901[38]), Колајна кнеза Милоша и чланство у Српској академији наука[39].

СЛОВЕНАЦ – ТВОРАЦ СРПСКЕ МУЗИКЕ

Даворин Јенко припада оним малобројним уметницима и културним посленицима у нас који су уживали неподељене симпатије и признање савременика, а који су у потоњим деценијама убирали све већа признања и чије су историјске заслуге и данас неприкосновене. Од хвала које је још за живота читао: „...он је толико урадио да ће, и без тога што је ушао у Академију, бити бесмртан. У историји музичке уметности код нас његово ће име бити забележено на првом месту"[40], до *Српског биографског речника* који наводи да је Јенко „утемељивач српске сценске музике и један од најплоднијих аутора популарних комада са певањем. Написао је музику за око деведесет драмских комада домаћих и страних аутора (...) у позоришној и оркестарској музици поставио је основе српског националног стила (...) као композитор, диригент и педагог одиграо је пресудну улогу у настанку музичког професионализма у Србији"[41] – заслуге овог Словенца за развој српске музике а нарочито позоришне, нико није покушао да оспори.

А неки комади са Јенковом музиком, иако писаном за најблаже речено скромне могућности и капацитете – уметничке и стручне – којима је Народно позориште располагало у својим првим деценијама постојања, надживели су композиторово доба. Још је више Јенкових композиција које су и данас живе и познате, иако се за неке и не зна ко им је аутор, о чему пише Ана Матовић: „У неким својим композицијама Јенко се толико сро-


Јанез Межан, портрет Даворина Јенка

дио са средином у којој је живео да је успео да својим напевима продре у срце најширих слојева. Ти напеви су били прихваћени и преношени усменим путем као народне песме... његова песма *Укор* на стихове Бранка Радичевића, чија је мелодија *Где си душо, где си рано* већ одавно сматрана народном"[42]. А композицију писану за једну од свечарских представа, за алегорију у стиховима *Маркова сабља* Јована Ђорђевића, чија премијера је била 11. августа 1872. у част пунолетства кнеза Милана Обреновића, и данас сви добро познају. Већ после извођења у Новом Саду 1873, извештач листа „Позориште" истиче да су највећи квалитети ове представе у Јенковој музици, а нарочито химна коју хор пева на крају и пророчки констатује: „она се може по мелодији, по контрапунктичној вредности и по својој инструментацији упоредити са ма којом гласовитом химном на западу, и ми не сумњамо да ће она кад тад постати општа срп-

[37] Документ у МПУС, АД 25 ц

[38] Указ о одликовању је донет 16. јануара, а уручење је било на прослави; у Архиву Србије се чува допис о достављању дипломе о одликовању Народном позоришту од 12. фебруара (АС, Народно позориште, 1901, бр. 22).

[39] Ковијанић... стр. 485

[40] Аноним: „Позоришни лист", година прва, бр. 2, Београд, 18. јануар 1901.

[41] А. Васић у: *Српски биографски речник*...

[42] Ана Матовић, *Улога Даворина Јенка*... стр. 352.

ска химна"[43]. Реч је о композицији *Боже правде* која је, са извесним преправкама, десет година касније заиста постала а уз дужу паузу и до данас остала – државна химна Србије. Тако је, поред бројних химни писаних за различита певачка друштва, Јенко постао аутор и две националне (још од 1860. словеначки народ пева његову композицију *Напреј, застава Славе* као химну – званичну или незваничну, једно време и забрањену, а данас химну словеначке војске).

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Фондови Архива Србије
Фондови Музеја позоришне уметности Србије
Фондови Народне библиотеке Србије
Фондови Библиотеке града Београда
Фондови Музеја града Београда

Волк Петар, *Преображење – Драма Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007. године*, КИЗ „Алтера" и Фонд „Милан Ђоковић", Београд 2009.

Грол Милан, *Из позоришта преткумановске Србије – Спомени савременика о глумачким генерацијама преткумановске Србије*, (друго, проширено издање, приредио Зоран Т. Јовановић), Народно позориште у Београду, Београд, 2004.

Група аутора (главни уредник Чедомир Попов), *Српски биографски речник*, Матица српска, Нови Сад, 2009.

Група аутора, *125 година Народног позоришта у Београду – Научни скуп поводом јубилеја најстаријег београдског театра (1686–1993)*, Научни скупови, књ. LXXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 4, САНУ, Београд, 1997.

Ковијанић др Гаврило, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*, Архив Србије, Београд, 1971.

Пејовић Роксанда, *Опера и Балет Народног позоришта у Београду (1882–1941)*, скрипта, Факултет музичке уметности, Београд, 1996.

Петровић др Живојин, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1914 – јубиларно издање поводом 125-годишњице оснивања Народног позоришта у Београду (1886–1993),* Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1993.

Stojković Borivoje, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera),* MPUS, Beograd, 1979.

Турлаков Слободан, *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*, МПУС, Београд, 1994.

Cvetko Dragotin, *Davorin Jenko i njegovo doba*, SANU, Posebna izdanja, knjiga CCI, Muzikološki institut, knjiga 4, Beograd, 1952.

Cvetković Sava, *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965 – prilog proslavi stogodišnjice Narodnog pozorišta u Beogradu*, Muzej pozorišne umetnosti SRS, Beograd, 1966.

Шумаревић Светислав, *Позориште код Срба*, Луча, библиотека Задруге професионалног друштва, 1939.

[43] „Позориште", година II, 1873, бр. 9.

Тања Татомировић

ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ НА ДРУШТВЕНИМ МРЕЖАМА

УВОД

Технолошка револуција која се шири кроз све аспекте нашег друштва, нашег живота и нашег рада такође је утицала на позориште и извођачке уметности. Промењен је начин на који конзумирамо свет око себе, па и културу.

Дигитални медији и технолошке иновације представљају како могућности тако и изазове наших извођачких заједница. С једне стране, они дозвољавају позоришту, плесу, опери и музици да допре до нове публике на различитим платформама, укључујући младе генерације. С друге стране, постоје препреке за иновације. Културне установе које желе да задрже уметнички квалитет и које се баве такозваним некомерцијалним садржајима суочавају се са бројим изазовима и искушењима. Културне институције послују на тржишту које има своје бројне законитости и којима морају да се прилагоде у условима велике конкуренције и великог избора провођења ограниченог слободног времена, тако да једино стратешко планирање маркетинга омогућује опстанак на тржишту културних производа.

На сцени, технологије као што су пројекциони системи, виртуелне сценографије и 3Д визуелни ефекти омогућавају ново искуство публике у оним установама које су у стању да их финансирају. Иза бине, друштвене мреже и такозвани нови медији створили су инстант критичаре и нове могућности за међусобном сарадњом извођача и публике. За продуценте то пружа прилику да развију близак однос са својим покро-

вителјима или им омогући да се рекламирају кроз саму представу.

Захваљујући друштвеним мрежама, уживо искуство више није само заједничка колективна меморија за публику на представи. Садржај извођачких уметности сада се често додатно припрема или прилагођава за сврхе биоскопа, телевизије, мобилних уређаја, преношење и преузимање, што извођачким уметностима даје нови живот и на другим платформама.

МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА

Циљ овог рада усмерен је не на истраживање квалитета или квантитета комуникације домаћих позоришта и посебно Југословенског драмског позоришта на друштвеним мрежама, већ на последице и евентуалну добробит те комуникације за оживљавање репертоарског позоришта код нас и масовније посете публике. Сврха истраживања је да анализира колико и да ли прихватање и примена комуникације на друштвеним мрежама може да допринесе успеху и опстанку позоришта у условима све суровије борбе за изворима финансирања, подршке јавности и медија и борбе за сталну публику.

Предмет овог истраживања чини управљање комуникацијом Југословенског драмског позоришта на друштвеним мрежама. Истраживање обухвата анализу комуникације на друштвеним мрежама Фејсбук (Facebook), Твитер (Twitter) i JyTjуб (YouTube), sa посебном пажњом усмереном на кампању „Такси драма", спроведеној између две сезоне, јула 2014. године.

Сама комуникација на друштвеним мрежама, без додатних напора или интегрисане кампање и шире стратегије, омогућава *интеракцију*, али не и једнако интензивну *акцију* публике, која ће кликнути на садржај, проширити информацију о представи, али не и доћи у позориште да ту представу погледа искључиво зато што јој се допао садржај представљен на друштвеној мрежи. Основна хипотеза овог рада јесте да, иако је неспоран утицај друштвених мрежа на побољшану интерактивну комуникацију са публиком – и квалитативно, и квантитативно, друштвене мреже не доводе нужно публику на представе, већ је резултат ове комуникације много више усмерен на грађење имиџа позоришта као савремене, отворене и установе која прати трендове напретка, прилагођава се потрошачима и одржава односе са партнерима.

Методе емпиријског истраживања

Истраживање утицаја друштвених мрежа на рад позоришта, те употребе друштвених мрежа обухватило је следеће компоненте:

Примарно истраживање:

- Разговори/интервјуи са водећим позоришним професионалцима укључујући продуценте који су задужени за управљање комуникацијом на друштвеним мрежама у Југословенском драмском позоришту, те представницима партнерске агенције позоришта која спроводи кампање на друштвеним мрежама у име позоришта;
- Квантитативна анализа помоћу алата Topsy.com[1] и Твитни ме[2], који анализирају резултате комуникације на друштвеној мрежи Твитер[3] помоћу анализе хаштагова[4] и кључних речи, те броја људи до којих је комуникација доспела;
- Студија случаја „Такси драма", кампања спроведена примарно на друштвеним мрежама.

Секундарно истраживање

- Преглед који укључује истраживање на вебсајтовима, новинским чланцима и блоговима у вези са употребом иновативних приступа и друштвених мрежа у позоришту.

НОВИ МЕДИЈИ И ДИГИТАЛНА КОМУНИКАЦИЈА

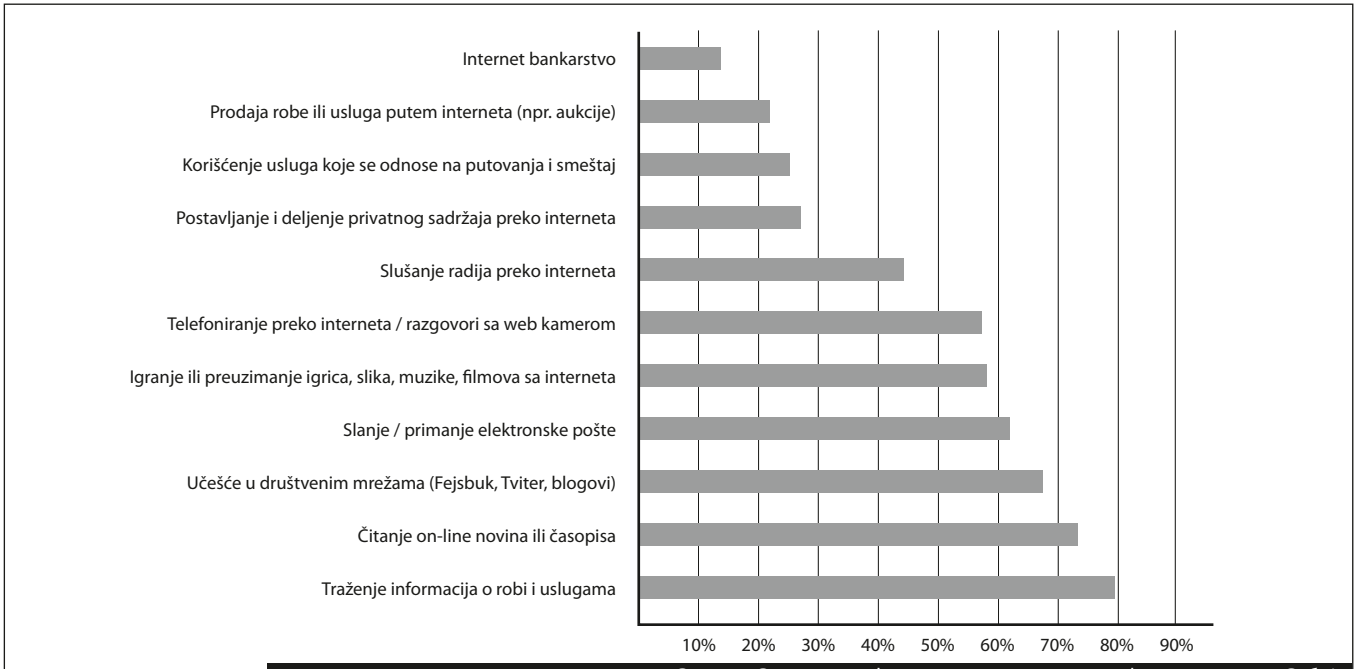
Маркетинг се стално развија и у последњих десет до петнаест година, како теоретичари, тако и истраживачи

[1] http://www.topsy.com

[2] http://www.tvitni.me

[3] http://www.twitter.com

[4] Хаштаг је знак # који се на друштвеним мрежама ставља испред кључне речи. Он служи за олакшавање претраге и категоризацију твитова по темама.



Слика 1: Сврха коришћења интернета од стране физичких лица у Србији (Употреба информационо-комуникационих технологија у Републици Србији, 2014., Републички завод за статистику[8])

и стручњаци сложили су се да постоји утицај који имају Web 2.0 и друштвене мреже на понашања потрошача и маркетиншке културе и приступе.[5] Можемо рећи да је маркетинг прешао од приступа у коме је производ у центру пажње до једног у коме су то цене, од једног са превише трансакције, до другог са много сарадњи и разговора, од 1,0 до 3,0.[6]

У јануару, на државној конференцији уметности у Сједињеним Америчким Државама, Маркус Ромер (Marcus Romer)[7] истакао је да док је радију требало 38 година од свог оснивања до достигне 50 милиона корисника, телевизији 13 година, Фејсбук је остварио исти успех у само две године. То је показатељ колико је будућност комуницирања заснованог на информационој технологији неизвесна, јер су могућности немерљиве, а брзина развоја непозната.[9]

По броју корисника интернета, Србија може да стане раме уз раме с најразвијенијим земљама Европе, иако друштвено-економске прилике, као ни развијеност информатичко-комуникационе технологије нису ни приближно једнаке са тим земљама. Наша земља је са 52% популације која користи друштвене мреже на седмом месту у Европи, а на првом у региону. Испред Србије су Исланд, Норвешка, Малта, Данска, Шведска и Велика Британија, које су, на пример, ипак далеко напредније у смислу коришћења нових технологија и куповине преко интернета и друштвених мрежа.

[5] Berthon P. R., Pitt L. F., Plangger K., Shapiro D., (2012), Marketing meets Web 2.0, social media, and creative consumers: Implications for international marketing strategy, Business Horizons, 55, PP. 261-271.

[6] Kotler P., Kartajaya H. and Setiawan I., (2010), Marketing 3.0, New Jersey: John Wiley & Sons.

[7] Маркус Ромер, глумац и режисер, http://www.imdb.com/name/nm0739272/

[8] http://webrzs.stat.gov.rs/WebSite/repository/documents/00/01/50/47/ICT2014s.pdf

[9] Татомировић Т., (2008), Виртуелно комуницирање у будућности: употреба- и злоупотреба, ЦМ Часопис за управљање комуницирањем, 7/2008, 103-112.

Сваки други становник Србије има отворен профил на друштвеним мрежама, што је више од европског просека који износи 40%.[10] Мушкарци су у већини са 54%, у односу на жене које чине 46%, што је и светски просек. На Фејсбуку су највише заступљени млади узраста од 18 до 24 године (31%), незнатно мање је оних од 25 до 34 године (28%), а најмање је заступљена групација становника старијих од 65 година, којих је тек 1,5%.

Према подацима Завода за статистику Републике Србије, корисници се на друштвеним мрежама највише интересују за храну и пиће, затим за моду, оператере мобилне телефоније и за електронску трговину. Према том истраживању, више од 1.160.000 лица у Србији куповало је или поручивало робу или услуге током 2014. године путем интернета, од чега је 10,70% купило на тај начин улазнице за културне догађаје, што је, на пример, већи проценат од куповине карата за путовања (8,30%).

Комуникација на друштвеним мрежама Фејсбук, Твитер и Јутјуб

Друштвене мреже су „вид електронске комуникације (веб-сајтови за друштвено умрежавање и микроблогинг) путем којих корисници стварају онлајн заједнице како би делили информације, идеје, личне поруке и друге садржаје (као што је видео)"[11].

Друштвене мреже дефинишемо и као виртуелне, интернет заједнице које повезују људе без обзира на њихову географску локацију, а који деле, мада не нужно, слична интересовања и/или активности. Друштвене мреже су интерактивни интернет сервиси који својим члановима омогућавају да стварају странице са основним подацима о себи и да креирају листу контаката са којима могу да комуницирају и размењују информације јавно, полу-јавно или у уској двостраној комуникацији.

Најпопуларнија друштвена мрежа је Фејсбук који је досегао број од више од милијарду корисника у свету, а 3,4 милиона корисника у нашој земљи. Следи Твитер, који се сврстава у подгрупу микроблогова, али је и он дефинитивно друштвена мрежа, јер је комуникација на њему постала врло интерактивна и често је у форми дијалога, помоћу статуса или постова који могу бити максималне дужине 140 карактера.

Фејсбук је почео са радом почетком 2004. године. Ова интернет страница, на коју се свако може учланити, налази се у власништву истоименог предузећа (Facebook, Inc.) које и управља њиме. Створио га је Марк Цукерберг (Mark Zuckerberg) док је био студент на универзитету Харвард. Првобитно, чланство на овој интернет страници је било дозвољено само студентима са Харварда, да би се касније проширило на студенте са свих колеџа који су чланови „Ајви лиге" (Ivy League). После неког времена, чланство је омогућено свим студентима и средњошколцима, а на крају је омогућено свим особама које имају 13 или више година.

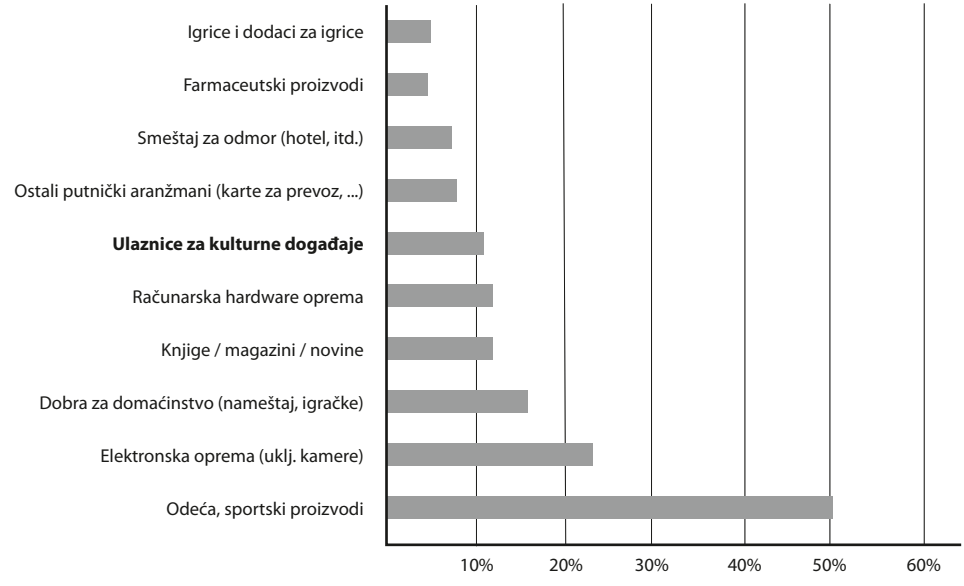
Твитер је друштвена мрежа на интернету намењена пре свега за микро-блогинг, тј. намењена је за слање (и читање) кратких порука које су према имену мреже назване твитовима. Пошиљалац може ограничити испоруку порука до оних у његовом кругу пријатеља или може оставити отворени приступ свима (што је претпостављени одабир).

Твитер и Фејсбук су најбржи начини да се пренесу вести кроз кратке поруке, углавном уз пратеће фотографије или линкове ка web локацијама. Када ишчитавате твитове на свом мобилном уређају или рачунару, можете добити широка сазнања о томе шта је актуелно у свету или у земљи и вашем граду у том моменту. Неке ствари прво се сазнају на Твитеру, као што је то био случај са земљотресом у Краљеву, пожаром у Народном позоришту, великим поплавама у региону пролећа 2014. године. Наравно, ту су и друге информације које се могу пратити насумице или помоћу хаштага (Hashtag).

Јутјуб је интернет страница за размену видео датотека. Функционише десет година и сада је у власништву једне од највећих светских компанија Гугл (Google). Нерегистровани корисници могу гледати видео датотеке, док они који су регистровани на сајту могу и да их шаљу на сервере. Јутјуб је са својим једноставним начином коришћења омогућио сваком кориснику интернета да постави видео снимак који гледаоци широм света могу погледати у року од неколико минута. Јутјуб је данас, захваљујући широком оквиру тема које покрива, постао

[10] http://Socialbakers.com

[11] http://Merriam-Webster.com



Слика 2: Куповина робе и услуга на интернету од стране физичких лица у Србији (Употреба информационо-комуникационих технологија у Републици Србији, 2014., Републички завод за статистику[12])

један од најважнијих делова интернет културе, пре свега захваљујући могућности за самостално креирање садржаја и његово дељење без већих ограничења.

Без обзира на врсту друштвене мреже, друштвено умрежавање је, једноставно речено, амплификација емотивних реакција ка установи/компанији која на тим мрежама управља комуникацијом са публиком. Уколико емоције нема – нема ни значајног успеха те комуникације.

ДРУШТВЕНЕ МРЕЖЕ КАО КАНАЛ КОМУНИКАЦИЈЕ У ПОЗОРИШТИМА

Најшира употреба дигиталних медија у позоришној заједници је у области маркетинга и промоције позоришта јесу веб-сајтови и друштвене мреже као што су Фејсбук, Твитер и Јутјуб. Технологија, тако, омогућава долазак позоришне представе до шире публике. За разлику од традиционалног оглашавања, промоција на друштвеним мрежама је веома циљана и досеже до људи који желе да се претплате на електронске билтене (тзв. Њузлетере, енг. Newsetter), блогове или или прате видео материјал и друге информације које позориште комуницира на друштвеним мрежама као што су Фејсбук или Твитер.

До скоро су позоришта у свету, али и у Србији, користила интернет углавном за рекламирање својих продукција и продају карата, не идући даље од веб-сајта.

Друштвене мреже, као нова врста "усмене речи" отворила је потпуно ново тржиште. Позоришта, али и покровитељи или спонзори могу да комуницирају са својим пратиоцима на друштвеним мрежама и да то буде прочитано од стране стотина или хиљада људи – потенцијалних гледалаца/корисника, уместо да вербално преносе информацију са неколико изабраних пријатеља или путем скупих огласа у новинама, магазинима

[12] http://webrzs.stat.gov.rs/WebSite/repository/documents/00/01/50/47/ICT2014s.pdf

или на телевизији.

Управљање комуникацијом као интегрисаном кроз повезане садржаје и платформе, посебно за позориште, од кључне је важности за одрживост активности за наредну сезону и одређивање стратегије.

Ипак, такав интерактивни однос између позоришта и публике не значи, нужно, куповину карата за једну представу или целу сезону или масовни долазак публике на представе, али свакако значи грађење имиџа културне институције и показује значај коришћења дигиталних платформи од стране управе позоришта, јер су оне од кључне важности за омогућавање активности за долажење време и одржавање присутности у јавности.

И у индустрији уметности, као и у комерцијалним фирмама, интернет омогућава организацијама да ангажују купце шире, богатије, и још брже. Интернет омогућава стварање сталног дијалога са гледалиштем, апсорбовање знања публике, па и скенирање знања потенцијалних гледалаца или гледалаца конкурентских организација/установа. Успостављањем директног, сталног и интерактивног дијалога, организација може да приступи знању по ниским ценама од појединих купаца, као и да формира заједнице заједница.[13]

Школа ситуационог (контигентног) приступа полази од претпоставке да не постоји опште применљив приступ проблемима менаџмента, већ да потребе одређене ситуације диктирају избор спољашњих и унутрашњих фактора који делују на организацију као целину, или њене делове. Контигентни менаџерски приступ увели су 1967. године истраживачи са Харварда, Лоренс и Лорш. Њихова истраживања показала су да исте менаџмент технике не дају исте ефекте у различитим ситуацијама. Контигентна теорија идентификује кључне факторе, истражује њихове међусобне везе и склад како би се организација, у датој ситуацији, адекватно прилагодила захтевима окружења и постигла најоптималније резултате.

[13] Sawnhey M., Prandelli E., Verona G., (2005), "Collaborate with customer to innovate", Northampton: Eduard Edgar Publishing.

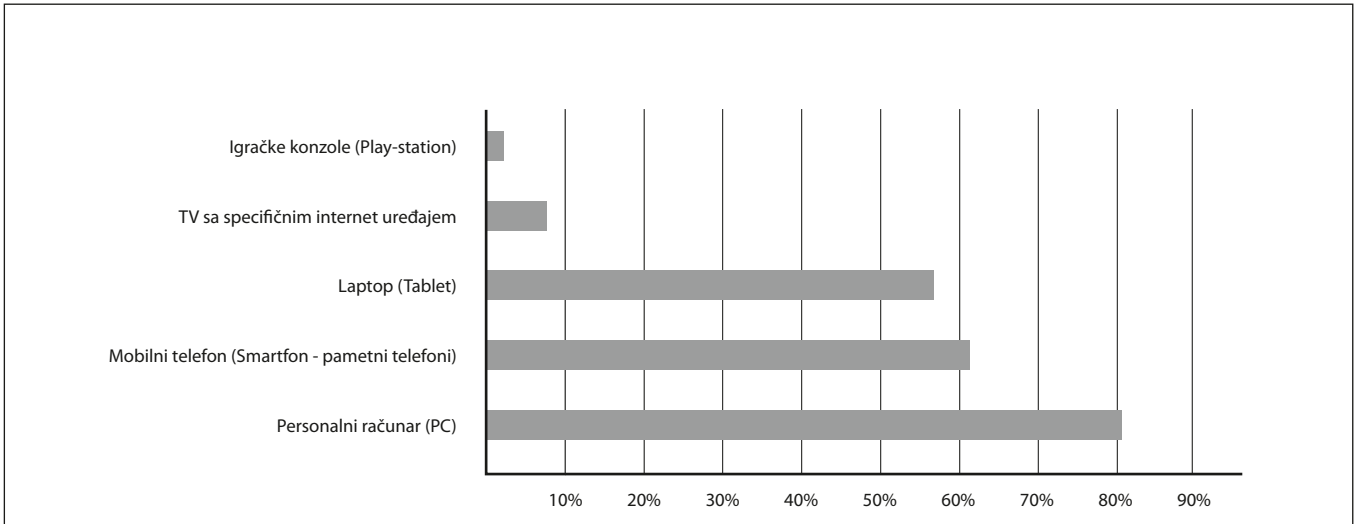
ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ

Југословенско драмско позориште основано је 1948. године са циљем да окупи врхунске драмске уметнике из целе тадашње државе - ФНРЈ, из Загреба, Новог Сада, Сарајева, Сплита, Љубљане и других градова позвани су да учествују у стварању позоришта које ће бити за Југославију оно што је МХАТ (Московски уметнички театар) за Русију. Редитељ Бојан Ступица је добио подршку од политичара и водећих културних радника да одабере најзначајније уметнике из свих позоришних центара Југославије. Позоришни концепт прописан од стране политичара само је условно поштован, док је у практичном раду од самог почетка заговарана уметничка слобода и подржаван естетски кредибилитет редитеља и глумаца. Југословенско драмско позориште није постало копија МХАТ-а, које је у доба Стаљина већ било у стагнацији као жртва теорије социјалистичког реализма.

Управници Југословенског драмског позоришта увек су припадали кругу најзначајнијих и најмеродавнијих позоришника, било да су долазили из редова критике (Велибор Глигорић, Милутин Мишић, Петар Волк), драматурга (Јован Ћирилов) или редитеља (Мирослав Беловић, Бојан Ступица). Управници ЈДП-а су у почетку градећи репертоар акценат стављали на велика дела светске и домаће класике, да би током педесетих постепено на репертоар улазила и дела савремене светске и домаће драматургије.

Југословенско драмско позориште је 17. октобра 1997. године доживело праву трагедију. У огромном пожару изгорела је *Велика сцена*. Позориште је остало без Велике сцене, управне зграде, шминкернице, гардеробе, купатила, клуба, адекватног простора за фундус и библиотеку, а до обнове представе су се играле на сцени Театра "Бојан Ступица". Обновљено Југословенско драмско позориште отворено је 23. маја 2003. године, премијером представе *Родољупци* Јована Стерије Поповића, у режији Дејана Мијача.

Данас је у овом позоришту запослено 60 чланова у уметничком ансамблу и око 100 у пратећим службама. Позориште је до сада имало 354 гостовања на 3 континента у 19 држава.



Одговор на питање „Коју сте врсту робе или услуге наручили (у приватне сврхе) путем интернета у последњих 12 месеци?" (Употреба информационо-комуникационих технологија у Републици Србији, 2014., Републички завод за статистику[14])

Управљање комуникацијом на друштвеним мрежама и другим дигиталним медијима у Југословенском драмском позоришту

Позоришта, која обично имају мањи број запослених у односу на комерцијална предузећа, морају да буду врло домишљата и економична и да изаберу оне друштвене мреже које ће им донети највише успеха код њихове циљне групе. Комуникација на друштвеним мрежама представља тежак подухват, јер корисници друштвених мрежа не прихватају отворене комерцијалне поруке. Основна правила комуникација на друштвеним медијима су аутентичност и транспарентност, те креативан и занимљив садржај који се разликује од других комерцијалних садржаја. Позоришта имају задатак да проучавајући своје циљне групе изаберу одговарајуће друштвене мреже и да пре свега предњаче у излагању својих планова и активности својој публици.

Веб-сајт

Југословенско драмско позориште користи неколико друштвених мрежа за комуникацију, али као базу, што је уобичајено, користи свој веб-сајт за представљање свих битних информација везаних за постојање и рад ове институције. Веб-сајт се налази на адреси www.jdp.rs.

Веб-сајт Југословенског драмског позоришта располаже довољним бројем структурираних информација које омогућавају посетиоцу да се широко информише о историјату, ансамблу, фондацији, спонзорима и партнерима позоришта. На веб-сајту се налазе и информације које садрже репертоар и последње вести, те резервацију карата. Да је менаџмент комуникације на друштвеним мрежама и дигиталним платформама веома развијен, говори и чињеница да се посетилац веб-сајта може пријавити за примање Њузлетера (периодични

[14] http://webrzs.stat.gov.rs/WebSite/repository/documents/00/01/50/47/ICT2014s.pdf

билтени који се шаљу електронском поштом) који ће га информисати о дешавањима везаним за позориште и репертоар, али и чињеница да позориште на веб-сајту комуницира и постојање телефонске апликације за две најраширеније платформе паметних телефона – Анфроид и Ајфон. Ово недвосмислено потврђује да је Југословенско драмско позориште прихватило нове тенденције у комуникацији, те да веома ажурно прати дешавања у области комуникација и нових технологија и развија канале комуникације који омогућавају приступ великом броју потенцијалних гледалаца.

Са 61% корисника у Србији који интернету приступају преко мобилних – паметних телефона, поседовање поменутих апликација омогућава лакши и квалитетнији менаџмент комуникација ка екстерним јавностима.

Фејсбук

Када је реч о најпопуларнијој друштвеној мрежи Фејсбуку, коју у Србији користи готово половина укупног броја становника (3,4 милиона корисника), Југословенско драмско позориште има 6.498 фанова[15]. Тај број је прилично мали у односу на значај институције, али и на бројеве посета неким видео материјалима позоришта који бележе вишеструко веће интересовање. Иако страница Југословенског драмског позоришта на овој друштвеној мрежи постоји већ четири године, од 2011. године, релативно мали број пратилаца/фанова указује на то да није било значајнијег финансијског улагања за подизање популарности овог канала комуникације.

Ово има и своје позитивне стране. Мањи број корисника може значити да Југословенско драмско позориште на својој Фејсбук страни има групу од око 6,5 хиљада корисника ове друштвене мреже који су заиста заинтересовани за рад позоришта и његов репертоар. Досадашње радно искуство аутора у области комуникација на друштвеним мрежама[16], као и искуства стручњака, показују да код страница на Фејсбуку органски[17] раст заједнице значи квалитетнију публику која добровољно долази на ту локацију да би се информисала о теми која је заиста занима, а не зато што је била усмерена плаћеном рекламом да на исту дође.

Твитер

Анализом профила Југословенског драмског позоришта на друштвеној мрежи Твитер[18], за тај канал комуникације се може рећи да нема превелики број пратилаца, као ни Фејсбук страна. Ипак, пратиоци су се без додатне кампање, добровољно укључили у заједницу и комуницирају са позориштем, иако у скромним оквирима у односу на број корисника Твитера у Србији.

Према анализи која је обављена преко сервиса Твитни.ме[19], Југословенско драмско позориште почело је да комуницира са публиком преко ове друштвене мреже 4. новембра 2011. године. У тренутку писања овог текста има 2.898 пратилаца, са просечним приливом од 2,48 пратиоца дневно. Позориште прати 1.684 корисника Твитера, што је 1,44 нових на дан, а комуницирало је, до сада, помоћу 1.886 различитих статуса, што је 1,61 статус по дану. Особа која се бави комуникацијом на овом каналу, користи веб сајт Твитера, али и Андроид платформу, што показује да постоје ситуације када се комуницира и у покрету, да би се одговорило на питања публике.

Јутјуб

Видео канал позоришта у тренутку писања текста има 1.345 претплатника и укупно 936.698 прегледа свих видео материјала који се на каналу налазе. Имајући у виду да је 846.095 прегледа везано за кампању „Такси драма", остали део видео садржаја, који се односи на најаве представа, интервјуе са глумцима, те две нове рекламе за кампању која је пласирана овог месеца има укупно мање од 100.000 прегледа (90.603).

На основу овакве статистике може се закључити да је комуникација класичних и уобичајених садржаја недовољна да заинтересује публику.

[15] http://www.facebook.com/Jugoslovenskodramskopozoriste

[16] Аутор рада је 2010. године од стране магазина „Дигитал ТВ Европе" проглашен за једну од 50 најзначајнијих личности у индустрији дигиталне телевизије у Европи, захваљујући резултатима постигнутим комуникацијом на друштвеним мрежама у име тадашњег послодавца.

[17] Добровољни, без плаћања за неку активност.

[18] http://twitter.com/JDPBgd

[19] http://tvitni.me/index.php?strana=profil&korisnik_id=404711905

Осим тога, на основу истраживања ангажованости (раније поменуте *акције*) публике у односу на број кликова (раније поменуте интеракције) када су позоришне представе у питању, биоскопске пројекције и посете различитим догађајима, од укупног броја кликова на неки видео садржај – филм одгледа око 10% оних којих су имали неку интеракцију, а на представу оде мање од 10% оних који су имали неку интеракцију на друштвеној мрежи са неким позориштем.

СТУДИЈА СЛУЧАЈА: КАМПАЊА "ТАКСИ ДРАМА"

У сарадњи са агенцијом МекКен (McCann) Београд, а под креативним вођством Марије Миланковић, Југословенско драмско позориште је 1. јула 2014. године јавности у Србији пласирало видео кампању „Такси драма", која је заживела тог дана на друштвеним мрежама – са ЈуТјуба била је дељена на Фејсбуку и Твитеру.

Идеја у којој глумци прерушени у таксисте причају своје шекспировске животне приче, одушевила је кориснике друштвених мрежа, тако да је, за само 48 сати, органским растом – без плаћене промоције, досегла број од 400.000 прегледа на Јутјуб каналу Југословенског драмског позоришта[20], уз похвалне коментаре и честитке позоришту и маркетиншкој агенцији од стране ширег аудиторијума.

Реклама је, према изјавама из маркетиншке агенције, креирана искључиво за интернет, те је приметна појачана доза шаљивог приступа, што показује жељу за прилагођавањем ширем аудиторијуму, ради покушаја популаризације позоришта.

Читав концепт је проистекао из ранијег слогана позоришта „*Посетите ЈДП*", са нагласком на емоционални доживљај позоришне представе. Како би се популаризовала позоришна представа, радња је измештена у простор таксија. Три глумца су одлично глумили разговорљиве београдске таксисте, па тако први прича како му се ћерка Деса вратила са матурске екскурзије ћутљива, да би се после неког времена на вратима стана појавио црнац у ког је заљубљена. Путници у таксију, који се смењују, у неверици слушају њену даљу судбину и како се отац спремао на обрачун са зетом насилником. Ипак, иста прича, много боље испричана, може да се види у позоришту као „Отело", говори на крају таксиста и разоткрива се као глумац Небојша Љубишић[21].

У радњу „Млетачког трговца" путнике је увео Стефан Бундало. Причао је путницима у таксију како је од таста позајмио паре за венчање у Венецији, а овај запретио да ће му одсећи део тела ако не врати позајмицу на време[22]. Раскољников заробљен у таксију је глумац Слободан Тешић. Он прича како је као сиромашни студент убио богату бабу. „Онда крене грижа савести, несаница, неки инспектор ми легао на кичму. „Немате појма како је, али имате сјајну представу о томе у позоришту", разоткрива се Тешић и позива гледаоце на представу „Злочин и казна" у Југословенском драмском позоришту[23] док их превози као београдски таксиста.

На овај начин, Југословенско драмско позориште покушало је да привуче ширу публику која не долази редовно у позориште. Због чињенице популарности друштвених мрежа и могућности да се садржај вирално[24] подели и стигне до великог броја потенцијалних гледалаца, те чињенице да је буџет био веома мали и покривао само трошкове видео продукције, одлучено је да кампања буде намењена и прилагођена интернету.

Југословенско драмско позориште није постигло финансијске резултате видљиве кроз број гледалаца представа/продатих карата у новој сезони која је уследила 19. септембра 2014, али је кампања „Такси драма" дала допринос стратегији даљег рада и управљања позориштем, као и изгледима за очување партнерстава са спонзорима, што је, дугорочно гледано, у условима стабилнијих друштвено-економских односа, сврсисходније за одрживост квалитета рада ове установе.

[20] https://www.youtube.com/user/jugdramskopozoriste

[21] http://youtu.be/0Hb9ng5jLrs

[22] http://youtu.be/8Wl8KSbO_pQ

[23] http://youtu.be/VlkcsEf3IrQ

[24] Вирални маркетинг је техника у маркетингу којом рекламу добровољно преносе сами корисници неког производа, услуге или поруке. Појам вирални може се употребити и као вирални ефекат.

Ефекти кампање

Према интервјуима који су обављени са члановима колектива Југословенског драмског позоришта, због пристанка управе да се са кампањом „Такси драма" крене 1. јула 2014. године, на крају позоришне сезоне, како би маркетиншка агенција могла да конкурише на међународном такмичењу, од кампање се није могао очекивати видљиви бенефит на благајни позоришта. Нова сезона почела је 19. септембра, када се и даље у јавности причало о кампањи због награда које је добила (на пример: Golden Drum[25], међународна награда за најбоље маркетиншке кампање), али се то није одразило на приход позоришта, већ на репутацију агенције која је кампању осмислила и реализовала у сарадњи са Југословенским драмским позориштем, као и на одржавање репутације позоришта.

Захваљујући усвајању комуникације на неколико различитих друштвених мрежа и коришћењу иновативних маркетиншких стратегија (јака мисија, јединствен садржај развијен наменски да постигне вирални ефекат, транспарентан, свакодневан, занимљив и снажног односа са свим актерима који су укључени) кампања "Такси драма" Југословенског драмског позоришта остварила је неколико добрих резултата. Анализа резултата извршена је на основу статистике на друштвеним мрежама, интервјуа са запосленима у агенцији и Југословенском драмском позоришту, те на основу исечака из медија и коментара на друштвеним мрежама.

- На онлајн платформи – друштвеној мрежи за дељење видео садржаја Јутјуб, видео садржаји кампање „Такси драма" били су прегледани од стране 846.095 гледалаца у периоду од 1.7.2014. до 17.1.2015. године. Видео *Млетачки трговац* имао је у назначеном периоду 187.851 преглед, *Отело* 436.426 прегледа, а видео Злочин и казна 221.818 прегледа.
- Повећање свести шире јавности о постојању и раду Југословенског драмског позоришта;

Проширење "од уста до уста" или органски вирални ефекат на Фејсбуку и Твитеру, без уложеног новца за промоцију;

- Дубља повезаност шире јавности (која не одлази редовно у позориште) са Југословенским драмским позориштем и емоционална веза са њим, захваљујући свакодневном језику и добро познатом свакодневном окружењу коришћеном у видео рекламама;
- Повећана сатисфакција, али је, у исто време јавност очекивала наставак кампање уз конкретизацију активности што се, посредно, десило у јануару 2015. године када су улазнице по цени од 100,00 и 200,00 динара распродате пре него што је репертоар и објављен – што се у Југословенском драмском позоришту тумачи као ослабљена куповна моћ потенцијалних гледалаца који су дочекали моменат да јефтино купе улазнице, а не као резултат било које кампање;
- Намера ширења ван постојеће публике и пратилаца на друштвеним мрежама (нова потенцијална публика);
- Повећање у ефикасности маркетиншких активности; захваљујући директном и интерактивном дијалогу са различитим учесницима у пројекту, позориште је успело да искористи ефикасну комбинацију промотивних алата и комуникације која је «скројена по мери» према потребама позоришта и претпостављеним захтевима/реакцијама публике на друштвеним мрежама.

ЗАКЉУЧАК

Нови партиципаторни медији као што су друштвене мреже имају тенденцију да напредују у елаборативне, организоване системе за изражавање.

Позоришта имају потенцијал да прођу сличну (р) еволуцију као и web, да трансформишу статични садржај у динамичне платформе за сакупљање и поделу информација.

У нестабилним условима, у недостатку систематске културне политике и система функционисања уметничких институција у уравнотеженом тренду, јавља се природна потреба за дериватом менаџмента у култури. У најгорим друштвено-економским епохама и лошим економским приликама у каквим се Србија налази у овом тренутку, култура се базира на сналажењу, а „суве идеје" доносе најбоље креативне резултате.

Већина организација извођачких уметности суо-

[25] http://www.goldendrum.com/competition/showcase/winners-2014/?ID=58511

чава се са финансијским изазовима. Благајна игра значајну улогу у финансирању тако да је продаја карата за наступе уживо главни приоритет. Постоји мало новца који остаје за експериментисање са дигиталним медијима. Традиционалисти и иноватори имају супротне ставове о томе колико брзо позоришни свет треба да жури у нови дигитални свет. Додатно, традиционалисти с правом разматрају његову исплативост, те конкретну акцију, насупрот пукој интеракцији са публиком која не утиче на тренутну финансијску корист установе, већ на њен имиџ у јавности, те подршку стратегији на дуже стазе, која је, у турбулентним друштвено-економским околностима какве су актуелне у Србији, веома дискутабилна корист.

ЛИТЕРАТУРА

Dragićević Šešić M., Stojković B., Kultura: menadžment, animacija, marketing, Clio Beograd, 2011.

Радојковић М., Милетић М., Комуницирање, медији и друштво, Stylos Нови Сад, 2006.

Sawnhey M., Prandelli E., Verona G., Collaborate with customer to innovate, Northampton: Eduard Edgar Publishing, 2005.

Berthon P. R., Pitt L. F., Plangger K., Shapiro D., Marketing meets Web 2.0, social media, and creative consumers: Implications for international marketing strategy, Business Horizons, 55, PP. 261-271, 2012.

Kotler P., Kartajaya H. and Setiawan I, Marketing 3.0, New Jersey: John Wiley & Sons, 2010.

Tatomirović T., Virtuelno komuniciranje u budućnosti: upotreba i zloupotreba, CM Časopis za upravljanje komuniciranjem, 7/2008, 103-112, Protokol Novi Sad – Fakultet političkih nauka Beograd, 2008.

Употреба информационо-комуникационих технологија у Републици Србији, Републички завод за статистику, 2014 http://webrzs.stat.gov.rs/WebSite/repository/documents/00/01/50/47/ICT2014s.pdf

http://www.topsy.com

http://www.tvitni.me

http://www.twitter.com

http://www.ibdm.com

http://www.facebook.com

http://www.youtube.com

http://wikipedia.com

http://Merriam-Webster.com

http://www.jdp.rs

http://www.goldendrum.com

http://www.naslovi.net

Марија Петричевић

БАЛЕТСКИ УМЕТНИК МИЛОШ РИСТИЋ (II ДЕО)

2. КОНЦЕРТНИ НАСТУПИ

а) Солистички концерти

(Н. Бошковић, В. Костић, Н. Кирсанова, Н. Аранђеловић)

Милош Ристић није био човек који је јурио за славом, нити за новцем, успехом и јавним признањима. Он је волео да игра. Уживао је у послу којим се бавио, у уметности коју је свим својим бићем проживљавао. Као да је сву своју животну енергију и снагу усмерио само на игру, на што бољу, што савршенију, што креативнију игру. То потврђују и његови солистички концерти и наступи. На солистичким концертима у Београду Ристић је наступао са првом солисткињом циришке опере Мајом Киблер и са примабалеринама Народног позоришта Наташом Бошковић, Нином Кирсановом, Надом Аранђеловић, са тада младом и перспективном, Вером Костић, а био је гост на првим солистичким концертима Ире Васиљеве и Татјане Фарчић.

Први концерт пред београдском публиком Милош Ристић је одржао 10. марта 1936.[1] на Коларчевом универзитету, са Мајом Киблер (Kübler), после њихове турнеје по Швајцарској. Уз клавирску пратњу Лис Хајдман извели су дела Баха, Бетовена, Лорцинга, Росинија, Вебера, Де Фаље, Сарасатеа и Милојевића.

Угледни критичар „Политике" др Милоје Милојевић окарактерисао је Ристићеву игру и похвалио његов изузетан наступ на овом концерту: „Г. Ристић је данас играч који влада свим елементима класике, складно и са младалачким полетом и младалачком гипкошћу. Али, он је дубоко проникао смисао пластичне игре, радећи са Пиом и Пином Млакаром у Циришком градском позоришту, кроз ове две последње сезоне и успео је да доведе у склад крути шаблон класике са префињеном поетичношћу и изразитошћу пластике. Та срећна синтеза подржана инстинктом младог Ристића је једна врло позитивна тековина. Она је основ на коме Ристић развија све финесе својих играчких и експресивних вредности. На тој основи и почива не само снага него и лепота његове уметности. Класика му даје елементе за склад у гесту и постављама. Пластика му 'вади душу', износи из њега све суптилности проживљавања при игри; зато су му играчки развоји и тако складно сликовити и тако идејно непосред-

[1] „Од београдског статисте до европског артисте", „Политика", 10. март 1936, стр. 12.

ни: живот и душа персонифицирани у личности играча у тренутку играчких развоја. Мистика верске екстазе (Бах), реалност рата (Вебер), каприс шпанског карактера (Де Фаља), холандска гротеска (Лорцинг), руски натурализам, циганска сензуалност и наш фолклор, то су акценти које млади играч остварује са пуно бујне играчке разноликости, увек беспогрешан у примени техничких елемената. А његови скокови – главни састојак технике једног играча јединствени су. У руској игри 'гопак' достигли су врхунац који је електрисао дворану. Френетични аплаузи су на отвореној сцени – још за време игре, поздравили Ристића."[2]

Када се вратио у Београд 1938, Ристић се београдској публици и балетским стручњацима представио солистичким концертом на коме је учествовала Наташа Бошковић. Концерт је одржан у згради Мањежа 12. маја 1938. године под називом „Концерт Милоша Ристића уз суделовање Наташе Бошковић".[3] Наташа Бошковић је у том тренутку била велика звезда и њено присуство на концерту Милоша Ристића значило је и подршку и промоцију Милоша Ристића као уметника.

Одабрани програм поставили су заједно Милош и Наташа по кореографијама које су познавали. У програм Ристић је унео и неке нумере из репертоара са којима је наступао по свету у балетској трупи Ballet Russe du colonel de Basil. Једним погледом на програм може се видети да је Ристић добро познавао укус београдске публике и да се трудио да јој се на свом првом солистичком концерту представи правим балетским посластицама.

Концерт се састојао из два дела:

Први део

1. Ф. Шопен – „Мазурка", изводи г. М. Ристић

2. Ф. Шопен – „Валс", изводе г. М. Ристић и Н. Бошковић

3. П. Чајковски – „Плава птица" (из балета *Очарана лепотица*), изводе Ристић и Бошковић

4. Вебер – *Le spectre de la rose*, балет у једној слици по Фокину. Изводе Ристић и Бошковић

Други део

5. Масне – *Adagio* Изводе Бошковић и Ристић

6. Ј. Штраус – „Валс", Бошковић и Ристић

7. Ј. Штраус – „Мазурка", Бошковић и Ристић

8. Де Фаља – „Фарука", изводи Ристић

9. Де Фаља – „Игра ватре", изводе Бошковић и Ристић

10. П. Чајковски – „Трепак", изводи Ристић

11. Ф. Лотка – „Коло", Наташа Бошковић и Милош Ристић[4]

И публика и критика су препознали у Ристићу великог уметника још на концерту са Мајом Киблер 1936. године. То су потврдиле и најаве за концерт са Наташом Бошковић у којима су новинари евоцирали сећање на Ристићев задивљујући наступ од пре две године. Очигледно да се и балетска публика добро сећала тог концерта јер није пропустила прилику да у великом броју посети и овај концерт. Након концерта осванули су бројне критике.

Колико је Ристићев повратак на београдску балетску сцену био маестралан и блистав откривају нам критике др Милоја Милојевића у „Политици" и Владана Сотировића у „Времену".

„Искуство које је г. Ристић стекао радећи, развијајући се и играјући у Европи и на светским турнејама, као члан веома реномираних балетских ансамбла, знатно је. Оно је довело до зрелости уметности младог г. Ристића и он је данас изграђен играч, нарочито запажен са полета својих скокова – а скокови су и најспецифичнији карактеристикум игре мушкараца у балету. То не значи да г. Ристић не располаже и другим особинама: сигурношћу става и позе; гипкошћу покрета у финијим играчким композицијама; лепим и духовитим комбинацијама гротеске и жанр-игре. Ми никако не бисмо хтели играчкој уметности г. Ристића да ударимо једностран печат изграђених скокова. Али г. Ристић тим доминантним елементом мушке балетске игре влада са толико полета, и изразио га је на врло диференцираној основи (доста је указати на композиције скокова у 'Плавој птици', у 'Трепаку', у 'Фаруки' и у 'Духу руже' па видети разноликост и сликовитост њихову), да се том делу његове игре може поклонити особита пажња.

Тако изграђен играч, у сарадњи са нашим мајстором,

[2] „Вече играчког пара г-це Киблер и г. Милоша Ристића", др Милоје Милојевић, „Политика", 12. март 1936, стр. 12.

[3] Плакат, И бр. 12313-4, МПУС; Годишњак Народног позоришта у Београду 1937–1938, Београд, 1938, стр. 38.

[4] Збирка плаката МПУС.

гђом Наташом Бошковић – која, са своје стране, развија играчке визије пуне склада и живописности – развио је и сам читав низ врло успелих играчких композиција, као солиста или као саиграч, сликовитих, добро постављених, поздрављан, са пуним правом и он и гђа Бошковић бурним аплаузима, и врло сигурно праћен од г. Конрадија са клавира."[5]

„Као соло играч г. Ристић је показао пре свега свој несумњиви таленат, осећања и доживљавање музичког текста, чиме је доказао заиста високе квалитете своје игре. Уоквирен могућностима класичне игре, г. Ристић је ипак успео да одухови кореографски план инспирацијом свога израза. Шопенова 'Мазурка' и 'Фарука' од Де Фаље биле су, иако контрастне, креације у којима се заиста могла видети способност играчева да протумачи музички текст најцелисходнијим пластичним изразом, на елегантан и грациозан начин.

Као партнер г. Ристић је још бољи него што је соло играч. У Шопеновом 'Валсу' са г-ђом Бошковић показао је то најизразитије. Исто тако у Штраусовој 'Мазурки'."[6]

Једино је Љубомир Божиновић у својој критици објављеној у „Правди" изнео и извесне примедбе на Ристићеву игру. Божиновић као Ристићев недостатак наводи нешто што никад ни један други критичар у његовој интерпретацији није констатовао. Ово је иначе једина критика у Ристићевој каријери, бар једина до које смо дошли, која је имала и замерки на његову игру.

„За младог уметника не може се рећи да је проводио своје време узалудно; он је радио и тај рад се очито види. Синоћ нам се приказао као играч солидне технике и прецизних покрета. Ако се синоћна приредба посматра само са тог становишта, онда је она свакако ванредно успела. Г. Ристић је, дакле, успео да покаже своје играчко знање.

Али, у колико се тражи дух код интерпретације музичких мотива и увек нешто ново у визуелном смислу, да би се могла створити потпуна слика о једном уметнику чија је тенденција ка потпуном сазревању, нисмо могли приметити да је г. Ристић и у том правцу успео. Његове игре биле су, специјално у првом делу програма, играчки прецизне, али и шаблонски решене.

Г. Ристић, чини нам се, у игри не тражи много поезије. А игра је тражи, играч је мора дати, па макар које врсте била та игра.

Уметнику је искрено помагала г-ђа Наташа Бошковић, примабалерина Народног позоришта. Сарадња ове наше изврсне уметнице била је г. Ристићу драгоцена, јер је она употребила своје искуство да би успех младог уметника био већи (...)

Што се тиче целог програма сматрамо да је био прилично оскудан, иако је, према спонтаним и срдачним аплаузима, он потпуно задовољио публику."[7]

Био је ово први концерт Милоша Ристића и Наташе Бошковић, после кога су уследили њихови чести заједнички наступи.

Занимљиво је, међутим, да нико од истраживача балетске уметности, пре свега оних који су се бавили радом Наташе Бошковић, није уочио да је Милош Ристић био једини балетски уметник са којим је она наступала на солистичким концертима у Београду и партнер са којим је најчешће играла ван сцене Народног позоришта. Милоша Ристића и Наташу Бошковић штампа је најчешће најављивала као „љубимце београдске публике". Да то заиста и јесу били потврђује интересовање и одушевљење са којим су пропраћени сви њихови наступи.

Велики балетски концерт Милоша Ристића уз учешће Наташе Бошковић и солиста и солисткиња Балета Народног позоришта који је одржан 9. новембра 1939.[8] на Коларчевом универзитету, био је тријумфалан и, чини се, пресудан у Ристићевој каријери. Наиме, после Ристићевог задивљујућег наступа на премијери

[5] „Вече игара гђе Бошковић и г. Милоша Ристића", др М. М. (Милоје Милојевић), „Политика", 15. мај 1938, стр. 12.

[6] „Балетско вече Милана Ристића и Наташе Бошковић", аутор Вл. С. (Владан Сотировић, прим. М.П.), „Време", 14. мај 1938, стр. 2. (У наслову је направљена грешка у имену, али се из текста јасно види да се ради о Милошу, прим. М. П.)

[7] „Балетско вече Милоша Ристића и г-ђе Наташе Бошковић у Манежу", аутор Љ. Б. (Љубомир Божиновић, прим. М. П.), „Правда", 14. мај 1938, стр. 8.

[8] „Балетско вече г. Милоша Ристића уз суделовање г-ђе Бошковић и солисткиња и солиста Београдског балета", „Правда", 5. новембар 1939, стр. 8; „Балетско вече Милоша Ристића", „Време", 9. новембар 1939, стр. 8; „Балетско вече Милоша Ристића у коме учествују Т. Полонска, Љ. Колесникова и Д. Живановић..., „Политика", 7. новембар 1939, стр. 9

Балерине и бандита, а пре свега у *Болеру* на репризи премијере, са Наташом Бошковић, као да су се сви који су га подржавали удружили и стали уз њега да још једном заблиста на сцени у највећем сјају и растера мрак у главама оних који му нису били наклоњени. Колеге из Народног позоришта, предвођене Наташом Бошковић, штампа која је концерт најављивала посебно истакнутим и за најаву неуобичајено великим текстовима, али и критичари који су се огласили после концерта својим судом, здушно су били уз Ристића. Вече је отворио Миленко Живковић, директор Музичке школе „Станковић" предавањем о потреби стварања домаће балетске уметности на бази плесног материјала народне игре.

У свим текстовима се истиче Ристићева успешна каријера у иностранству. Наглашава се да је члан „Руског балета", са којим је наступао у „Ковент гардену" у Лондону, и да је први соло играч Балета Опере Народног позоришта.

„Правда" у оквиру текста који обухвата вести из позоришта даје већи значај Ристићевом концерту од гостовања тада велике оперске звезде Зинке Кунц, дајући тексту о ова два догађаја заједнички наслов: „Балетско вече г. Милоша Ристића" уз суделовање г-ђе Бошковић и солисткиња и солиста Београдског балета.[9]

Програм је био веома богат и изведен је у два дела:

1.„Прелудиуми" балетска слика по музици Ф. Листа

Кореографија М. Ристић

Људски пар... ...Тамара Полонска и Милош Ристић

Добри дуси... ...г-ђице Љ. Колесникова, М. Зибина, М. Бологовска, Х. Јанош, Р. Стефановић, М. Шуминска, Е. Воробијова и Т. Акимфијева

Зли дуси... ...г. г. С. Ержен, Д. Парлић, С. Сухи, Ђ. Рајевски, С. Рафанели и И. Барши, Ђ. Блажевић и М. Антић.

2. Свита из балета „Очарана лепотица" по музици П. И. Чајковског

Кореографија М. Ристић по М. Петипа

ADAGIO

Тамара Полонска,

Љ. Колесникова и Х. Јанош и г. г. С. Лакетић, С. Ержен и С. Сухи.

1. Варијација... ...г-ђа Ханзи Јанош

2. Варијација... ...г-ђица Љиља Колесникова

Pas de trois... ...г-ђица Тамара Полонска

И г. г. Сима Лакетић и Славко Ержен

„Мачка и мачак"... ...г-ђа М. Зибина и Р. Крстић

„Црвенкапа и вук"... ...гђа М. Бологовска и г. Д. Парлић

„Плава птица"... ...г-ђа Наташа Бошковић и г. Милош Ристић

„Три Ивана"... ...г. г. В. Лебедев, Р. Крстић и Ђ. Рајевски

CODA

Изводи целокупни балетски ансамбл

Одмор

3.„Шпанска игра" балетска сцена из балета„Љубав чаробница" по музици Де Фаље Кореографија М. Ристића

Изводе: Наташа Бошковић и Милош Ристић

Суделују: г-ђице Т. Полонска, Љ. Колесникова, М. Зибина, Х. Јанош, М. Шуминска и Т. Акимфијева

4. „Холандска игра" балетска слика из опере „Цар и дрводеља" по музици Лорцинга

Кореографија М. Ристића

Изводе: Даница Живановић и Сима Лакетић

5. „Коло" игра по музици др. М. Милојевића

Изводе: Даница Живановић и Милош Ристић

Одмор

6. „Лепи Дунав" балет у једном чину по музици Ј. Штрауса

Кореографија М. Ристића по М. Мјасину

Улична играчица... ...Наташа Бошковић

Вереница... ...Тамара Полонска

Хусар... ...Милош Ристић

Заводница... ...Мери Зибина

Сликар... ...Сима Лакетић

Први акробата... ...Владимир Лебедев

Други акробата... ...Радивоје Крстић

Вереничина мајка... ...Евгенија Воробијова

Вереничин отац... ...Љубиша Станишић

Суделују: г-ђице Љ. Колесникова, Х. Јанош, М. Бологовска, Р. Стефановић, М. Шуминска и Т Акимфијева и г. г. С. Ержен, Д. Парлић, С. Сухи, Ђ. Рајевски, С. Рафанели и И. Барши. Пратња на клавиру г. и г-ђа Конради.[10]

Ово је био први концерт на коме се Милош Ристић представио као кореограф. Зато је и разумљиво што је критика пре свега обратила пажњу на оцену корео-

[9] „Правда", 5. новембар 1939, стр. 8.

[10] Оригинални програм из заоставштине Т. Полонске.

графског остварења, а мање на игру. Али, велико одушевљење публике довољно је говорило и о тој страни овог концерта, који је, због великог интересовања, поновљен 17. децембра 1939. године.[11]

Солистички концерт са Наташом Бошковић Ристић је поновио тек 20. марта 1942. године.[12] „Балетски концерт Наташе Бошковић и Милоша Ристића" који је одржан на Коларчевом универзитету имао је две репризе са истим програмом, док су у четвртом наступу за редом унели и неке нове нумере. Музичку пратњу на овим концертима чинили су Жупанић на клавиру, Слатин (чело) и Немечек (виолина).

У првом делу концерта одржаног 20. марта Наташа и Милош су извели класичне игре на музику: Дебисија, Листа, Штрауса, као и „Лабудову смрт" (соло Н. Бошковић) и неизоставну оригиналну игру „Пинокио" (соло М. Ристић). Други део концерта био је „састављен од егзотичних игара, које је уметница студирала на лицу места, у Индији и на Јави, шпанских народних игара и, на завршетку, од националних кола из ужичких крајева."[13]

Већ уобичајено за концерте Милоша Ристића, а поготово када му је партнерка Наташа Бошковић, карте су биле распродате неколико дана пре концерта, па је концерт поновљен 14. априла 1942. године.[14]

По трећи пут Наташа Бошковић и Милош Ристић извели су концерт са истим програмом 8. маја 1942.[15] такође на Коларчевом универзитету. Овом приликом уводно предавање о балету одржала је Мага Магазиновић.

После незапамћеног успеха са три концерта, Наташа Бошковић и Милош Ристић су одлучили да сав приход са четвртог концерта поклоне најсиромашнијим члановима техничког особља Народног позоришта. Тај концерт одржан је 7. јуна у згради на Врачару.[16] На програму су били Делиб („Pas pje"), Масне („Класична шпанска игра"), Лист („Радости живота"), Ј. Штраус („Валцер"). Изведене су и тачке: „Смрт лабуда" (Бошковић), „Пинокио" (Ристић), „Камбоџиска игра" (Бошковић и Ристић), „Шпанска игра" (Бошковић), „Шпанска игра" (Ристић), „Хота" (Бошковић и Ристић). Уметници су се потрудили да за ову прилику свој програм обогате и новим тачкама народних игара „Софкин сан" и „Коло", које је спремила Мага Магазиновић.[17] Увођење нумера стилизованог фолклора у програм састављен од класичних нумера била је последица тренутка времена у коме је популарисано народно стваралаштво. Слику из народног живота „Софкин сан" Наташа Бошковић и Милош Ристић изводили су током 1942. године и на концертима стилизованог фолклора.[18]

Колико је концерт одржан 7. јуна 1942.[19] у згради на Врачару у корист техничког особља успео сведочи текст у „Српској сцени"[20]. Из њега сазнајемо да је програм састављен „с укусом и мером". „У првом делу извођени су балети на музику Делиба, Маснеа, Листа и Јохана Штрауса, затим чувена 'Смрт лабуда' у изврсној интерпретацији г-ђе Бошковић и 'Пинокио' у гротеском тумачењу г. Ристића. У другом делу биле су заступане народне игре: камбоџиска, индуска, две шпанске, хота, и две српске, 'Софкин сан' и једно коло. Народне игре спремила је г-ђа Мага Магазиновић. Магистрална уметност г-ђе Бошковић и г. Ристића дошла је у овом програму до пуног изра-

[11] У оквиру најаве за концерте, „Политика", 14. децембар 1939, стр. 20; „Реприза балетског матинеа г. Милоша Ристића", „Правда", 15. децембар 1939, стр. 13; Најава у оквиру рубрике: „Позориште", „Време", 16. децембар 1939, стр. 11.

[12] Балетски концерт Наташе Бошковић и Милоша Ристића", „Ново време", 13. март 1942, стр. 5.

[13] Исто.

[14] „Балетски концерт Наташе Бошковић и Милоша Ристића", „Ново време", 9. април 1942, стр. 5.

[15] „Балетски концерт Наташе Бошковић и Милоша Ристића", „Ново време", 5. мај 1942, стр. 5.

[16] „Балетски концерт Наташе Бошковић и Милоша Ристића", „Обнова", 6. јун 1942, стр. 9; „Наташа Бошковић и Милош Ристић играју за техничко особље позоришта", „Ново време", 4. јун 1942, стр. 5; „Српска сцена", бр. 18, 20. јун 1942, стр. 620.

[17] Исто.

[18] О овоме видети више у одељку: „Ревије и фолклорне приредбе".

[19] Ксенија Шукуљевић-Марковић у књизи *Наташа Бошковић, примабалерина, кореограф и педагог* наводи у списку Концертних наступа, да су Н. Бошковић и М. Ристић концерт у корист техничког особља одржали 8. маја 1942, док концерт од 7. јуна наводи као трећу репризу концерта од 20. марта. Међутим, из наведених текстова, види се да је концерт одржан 7. јуна био у корист техничког особља, а да је концерт од 8. маја био трећа реприза.

[20] „Српска сцена", бр. 18, 20. јун 1942, стр. 620.

за. На бурно одобравање многобројне публике наши су уметници морали поновити извесне тачке програма."[21] Концерт је трајао више од два часа.

Однос Наташе Бошковић и Милоша Ристића био је веома специфичан. Иако су се често веома жучно свађали, били су добри пријатељи и као партнери имали су једно у друго апсолутно поверење. О том њиховом односу сведочи и Душан Трнинић који је игром случаја пред један њихов концерт у Коларцу (сезона1942/43) присуствовао једној од бројних варница, које су често избијале између Милоша и Наташе.

„Пожелео сам да осмотрим уметнике иза сцене, па сам пре концерта кришом ушао близу њихове гардеробе. Кроз отшкринута врата угледао сам Наташу и Милоша и чуо како се свађају и страшно вичу. Она је дохватила чекић за патике и гађала свог партнера. Побегао сам ужаснут да представе неће бити. Сео сам у гледалиште, завеса се отворила и магични балетски пар Бошковић Ристић играо је са пуно љубави и лепих емоција."[22]

Први јавни наступ Вере Костић ван балетске школе био је са Милошем Ристићем управо захваљујући изненадној свађи њега и Наташе Бошковић. Било је то 1939. године. Милош је у то време био први играч Балета Народног позоришта, а Вера четрнаестогодишња гимназијалка и ученица балетског студија Јелене Пољакове и Средње музичке школе – одсек за балет. По причи Вере Костић, Милош Ристић је једног преподнева дошао да измоли њену маму за дозволу да Верица са њим одигра „Плаву птицу". Наиме, поводом славе краљеве гарде била је предвиђена мала концертна свечаност у просторијама гарде у Топчидеру. „Наташа Бошковић и Милош Ристић одлучили су да играју 'Плаву птицу' Чајковског, но судбина не хтеде тако. Милош колерик, Наташа понекад каприциозна и више него што треба, почели су на једној од проба да варниче и, када своје узвитлане емоције више нису били у стању да разумно обуздају, свађа је узела ружан ток. Извређаше се, заклеше се да више никад неће заједно да наступају (...) Такве узајамне буре и одлуке биле су врло честе. Касније ми се чинило да би се досађивали да је увек било мира међу њима."[23]

Коментаришући ово своје сведочење из књиге Вера Костић у разговору додаје: „Напросто, такав им је био однос. Он је био веома импулсиван. Свађали су се обично ни око чега, али би те свађе најчешће после пет минута биле заборављане и Наташа би цвркутала око њега: 'Мишо, Мишо', као да ништа није било."[24]

Вера Костић говори о Ристићу са пуно нежности и љубави, сећајући се гестова пажње и савета које јој је давао као старији колега. Свој први наступ са Ристићем Вера Костић памти до детаља: „Милош ме нашминка, намести костим и круницу добро причврсти, затим закопча костим, па се мало измаче да би ме добро погледао. Потом ме поучи првом позоришном празноверју: 'Верице, кад излазиш из гардеробе, прво се добро погледај да ли ти још нешто треба... Кад изађеш из гардеробе више се не враћај, то не ваља!'

Пођосмо на сцену. Он ме пљуцну три пута, празноверица број два, насмеши се и намигну... Још само мало, колико траје уздах и завеса се отвори. Крећемо. Све иде глатко, мирно. Током игре погледам по који пут Милошеве очи, а оне мало као сужене, гледају у моје, а неки несташни ђаволак у њима задовољно преде и смеши ми се. Леп аплауз после pas de deux, велики аплауз после наших варијација, а финале би награђено громким пљеском присутних. Држимо се за руке и клањамо се."[25]

Од тада су Вера Костић и Милош Ристић често играли заједно. Једна од балетских нумера у којој су наступали за време рата била је и „Игра у двоје", надигравање Светомира Настасијевића, у оквиру дивертисмана. Њу су изводили најпре Анатолиј Жуковски и Јања Васиљева, али су се они брзо повукли и уступили место дуету Верица Костић и Милош Ристић. Међутим, Вера Костић нарочито памти Милошеву импресивну игру, пре свега скокове које је изводио у Spectre de la rose, у коме су током рата готово стално наступали у пару: „Кореографија је испреплетена од малених солистичких деоница и дуета, све у оквиру приче која се испреда. Седећи, по

[21] Исто.

[22] Јелена Шантић, *Душан Трнинић*, монографија, Народно позориште Београд, Београд, 1997, стр. 17.

[23] Вера Костић, *Сенке које сјаје*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1998, стр. 45–46.

[24] Разговор Вере Костић са аутором. Лична архива.

[25] Вера Костић, *Сенке које сјаје*, стр. 47.

режији, у столици увек бих вирила кроз трепавице на једну одређену Милошеву соло партију... Кренуо би из средине, дубине сцене, према просценијуму кораком мазурке и туревима, и та се фраза понавља три пута. Чар је била у томе што би он високо скочивши у ваздух као сврдло место два заврtио три тура, понављам три тура што више никад нисам видела, ни код наших, ни код страних играча. Не тврдим, вероватно још то успева, но ја то не видех."[26]

Иако су, током окупације, веома често наступали заједно, први солистички концерт Милош Ристић и Вера Костић одржали су 30. јуна 1942.[27] на Коларчевом универзитету. На програму су била дела која су често заједно изводили на разним наступима, приредбама и концертима: Spectre de la rose од Вебера, „Арлекинада" од Дригоа и игре постављене на музику Баха, Шопена, Христића, Тополског и др. Свирао је велики оркестар којим је дириговао Златко Тополски.

Као „велика уметничка атракција за љубитеље уметности" најављен је концерт Милоша Ристића са партнерком Вером Костић. На овом концерту, одржаном 5. новембра 1942. године[28] у Коларчевом универзитету, приказане су „оригинално постављене, сасвим нове игре" класичног и модерног балета од којих се неке никада раније нису изводиле у Београду: *После подне једног фауна* по музици Дебисија, „Ружа и ветар" по музици Шопена, Брамсов „Менует", „Денди" из балета *Фантастични дуђан* Росини-Респигија, „Шпанска игра" Де Фаље и дела Дворжака, Христића, Тополског.[29] Ове ауторе и дела, као посебно интересантне, наводила је дневна штампа, али вреди погледати и програм у целини:

1. Бетовен: „Прометеј", увертира... ...изводи оркестар
2. Шуман: „Скерцо"... ...Вера Костић, Милош Ристић
3. Бах: „Молитва"... ...С. Црњански, К. Обрадовић, И Драгутиновић, С. Петровић
4. Брамс: „Менует"... ...Вера Костић, Милош Ристић
5. Григ: ... ...изводи оркестар
6. Дебиси: „После подне једног фауна"... ...М. Ристић, В. Костић, С. Црњански, К. Обрадовић, И. Драгутиновић, С. Петровић

Одмор

7. Де Фаља: „Шпанска игра"... ...М. Ристић, В. Костић, С. Црњански, К. Обрадовић, И. Драгутиновић, С. Петровић
8. Тополски: „Rendez-vou"... ...Вера Костић
9. Росини: „Денди", из балета „Фантастични дуђан"... ...Милош Ристић
10. Дворжак: „У пољу"... ...С. Црњански, К. Обрадовић, И. Драгутиновић, С. Петровић
11. Шопен: „Ружа и ветар"... ...Вера Костић, Милош Ристић
12. а) Настасијевић: „Игра у двоје"... ...Вера Костић, Милош Ристић

б) Бошњаковић: „Коло"... ...М. Ристић, В. Костић, С. Црњански, К. Обрадовић, И. Драгутиновић, С. Петровић[30]

Концерт је имао велики публицитет јер је публика нестрпљиво очекивала да види нове креације Милоша Ристића. „Милош Ристић, сјајни интерпретатор најразноврснијих игара по тућим кореографским замислима, овде ће нам се у пуној мери приказати и сам као кореограф. Његове оригиналне кореографије на музику од Шопена, Шумана, Баха, Христића, Настасијевића итд. свакако заслужују највећу пажњу, јер овај даровити балетски интерпретатор све више постаје креатор, стваралац нових балетских импровизација. Нема сумње да је то најважнији степен у Ристићевом уметничком успону."[31]

„Наша публика ће имати прилике да се увери овог пута не само у изванредне играчке способности нашег бесумње најбољег балетског играча Милоша Ристића, већ и у његову уметничку културу, укус као и у кореографску вештину, којом је он успео да постави оригинал-

[26] Исто, стр. 71.

[27] „Балетски концерт Милоша Ристића и Верице Костић", „Ново време", 21. јун 1942, стр. 5.

[28] „Милош Ристић на балетском концерту Коларчеве задужбине", „Ново време", 27. октобар 1942, стр. 4; „Оригиналне игре Милоша Ристића", „Ново време", 29. октобар 1942, стр. 5; „Велико балетско вече", „Обнова", 30. октобар 1942, стр. 6; „Балетско вече Милоша Ристића", „Ново време", 1. новембар 1942, стр 5; „Милош Ристић као играч и кореограф", „Ново време", 3. новембар 1942, стр. 4.

[29] Исто.

[30] Програм из архива МПУС.

[31] „Милош Ристић као играч и кореограф", „Ново време", 3. новембар 1942, стр. 4.

не и врло успеле игре из класичног и модерног балета."[32]

Из програма се види да су, поред Милоша Ристића и Вере Костић, на концерту учествовале и четири младе балерине Стефанија Црњански, Катарина Обрадовић, Иванка Драгутиновић и Станка Петровић. И овога пута, као и на ранијим концертима Милоша Ристића, извођење уметничких тачака пратио је радио-оркестар под управом диригента Карла Листа. Солиста на клавиру била је Вера Богичевић.

Концерт је доживео „невероватан успех: сва места су била распродата, а многи су се вратили не могавши да уђу. Због тога се овај успели балетски концерт, који је успео захваљујући кореографском знању и изврсним играчким способностима Милоша Ристића, као и његове младе партнерке, талентоване Верице Костић, понавља".[33] Исти програм Милош Ристић и Верица Костић извели су поново 17. новембра 1942. године, такође на Коларчевом универзитету.[34]

Веома креативан и необичан концерт Милоша Ристића и Вере Костић одржан је 23. јануара 1943. на Коларчевом универзитету. На програму су биле игре које су, на музику Даворина Жупанића, илустровале стихове наших познатих песника.[35] Нажалост, овај несвакидашњи концерт није довољно пропраћен у штампи, па о њему немамо детаљнијих података нити текстова о томе како је био примљен код публике.

Са потпуно новим програмом пред београдском публиком Милош Ристић и Вера Костић појавили су се на концерту одржаном 1. јула 1943. на Коларчевом универзитету.

У првом делу програма Милош Ристић и Вера Костић први пут су играли сцену из балета *Прометеј*, на Бетовенову музику.[36]

Цео други део концерта био је састављен искључиво од игара постављених на Шопенову музику. На програму су била дела: „Валцер бр. 10", „Састанак", „У балетском студију", „Краљица ноћи", „Љубав на Олимпу", „Ружа и ветар". Гошћа овог концерта била је Јелена Корбе, која је са Ристићем први пут наступила у улози младе девојке у балету *Сан о ружи* Вебера.

Колико је београдска публика волела игру Милоша Ристића сведочи и податак да су сви његови солистички концерти, ма с киме да је играо, имали бар по једну репризу због великог интересовања публике. А солистичке концерте Милош Ристић је приредио и са примабалерином Нином Кирсановом, Надом Аранђеловић, Иром Васиљевом.

„Милош је био човек кога је публика буквално обожавала. Он је пленио не само изванредном игром, већ и шармом, предивним осмехом, насмејаним очима. Публика је била потпуно луда за њим. Аплаузи, аплаузи, бис, бис, одјекивало је после Милошевих наступа. Како је он играо Де Фаљину 'Млинареву игру'! Мислим да нико после њега није тако играо, нити ће. Имао је посебан нерв за игру. Био је сјајан партнер. Сигуран, поуздан. Имао је дугачке руке, кад вас дигне ви сте негде у небесима. Знао је да вам помогне, да вам објасни како да му помогнете да он вас дигне са лакоћом да не осети уопште. После њега сам имала велики број партнера, али тај урођени нерв је имао још једино покојни Владислав Ковач који није био велики играч, али је био диван партнер."[37]

После ових речи Вере Костић добијамо слику о Милошу Ристићу и као партнеру.

Први солистички концерт са Нином Кирсановом, својом добром пријатељицом и заштитницом у тешким животним периодима, Ристић је одржао 5. септембра 1941. на Коларчевом универзитету.[38]

[32] „Оригиналне игре Милоша Ристића", „Ново време", 29. новембар 1942, стр. 5.

[33] „У уторак се понавља балетски концерт Милоша Ристића", „Ново време", 15. новембар 1942, стр. 5.

[34] Исто.

[35] „Милош Ристић спрема нове игре", „Ново време", 19. јануар 1943, стр. 4.

[36] „Балетски концерт Милоша Ристића", „Обнова", 24. и 27. јун 1943, стр. 9. Иако у овом извору стоји да је сцена из Прометеја потпуно нова, не знамо о којој је сцени реч! Зато, с обзиром на могући пропуст новинара, треба нагласити да је Ристић и пре овог концерта изводио сцене из Бетовеновог балета, које се спомињу у раду, па зато треба узети са резервом новинарску тврдњу да је ово прво извођење сцене из балета Прометеј.

[37] Разговор са Вером Костић, вођен априла 2003. Лична архива аутора.

[38] „Балетски концерт г-ђе Кирсанове и г. Милоша Ристића", „Обнова", 1. септембар 1941, стр. 5; „Балетско вече г-ђе Нине Кирсанове и г.

„Партнер г-ђе Кирсанове на овом концерту, г. Милош Ристић, због својих многобројних гостовања по иностранству, познат под именом 'играч на точковима' као гост и члан балета Народног позоришта у Београду пожњео је исте успехе као и његова партнерка. Оба уметника постарала су се да играчки концерт, који они приређују, буде што интересантнији, а у исто време да задовољи све уметничке потребе. Због тога г-ђа Кирсанова и г. Милош Ристић ангажовали су, као пратњу, велики радио оркестар под управом нашег истакнутог музичара, виртуоза на виолини г. Златка Тополског.

Водећи рачуна о различитим укусима публике изабран је сасвим разноврсан и шаролик програм у коме ће бити извођене класичне и карактерне игре."[39] У првом делу концерта изведено је пет нумера „Адаџо" на музику П. И. Чајковског, са којом је концерт и почео, „Јесења поема" П. И. Чајковског (соло Н. Кирсанова), „Арлекинада" Рикарда Дригоа и нумера из *Прометеја* на музику Лудвига ван Бетовена. Оркестар са диригентом Златком Тополским извео је Бетовенову Увертиру за балет *Прометеј*. У другом делу програма изведено је седам нумера: Албенизова „Шпанска игра" и „Индуска игра" Лудомира Рожицког (соло је одиграла Кирсанова). Кирсанова и Ристић су заједно одиграли Штраусове „Пролећне гласове", Сентисову „Шпанску игру", „Коло" Стевана Христића из Охридске легенде и „Кан-Кан" из балета „Чаробни дуђан" Росинија и Респигија, а Златко Тополски извео је са оркестром Сарасатеову „Шпанску игру" и Дохњанијев „Свадбени валцер".

„Г. Ристић је данас на завидној висини као играч заиста изузетних квалитета, на махове френетички поздрављан од препуне дворане Коларчеве задужбине."[40] У истом тексту, критичар под псеудонимом Musicus, издвојио је, између осталог, неке изведене нумере па и нумеру „Коло", која је изазвала одушевљење публике.

Изражавајући дивљење и игром Нине Кирсанове, карактеришући је као балетску класику великог поштовања достојну, и Милоша Ристића, он наглашава да је њихова сарадња резултирала успехом. Ристић је „у савршеном и ритмички до танчина синхронизованом полету са г-ђом Кирсановом остварио читав низ игара, а и као солиста је био на апсолутним висинама."[41]

После великог успеха који су пожњели на свом првом заједничком концерту Нина Кирсанова и М. Ристић поновили су овај концерт 19. октобра 1941.[42] Програм је остао готово неизмењен, једино што је уместо тачке по музици Чајковског изведен један Шопенов „Валс". Најављујући репризу концерта новинар „Новог времена" истиче: „Како су оба имена нашој публици добро позната, – што је доказала и први пут потпуно распродата кућа, – то смо уверени да није потребно да истичемо све одлике које красе ову темпераментну уметницу и нашу младу наду, Милоша Ристића, који је већ овако рано умео да стекне доиста завидно име и прође пола света на разним уметничким турнејама као члан најславнијих балетских трупа. Разноликост свога талента обоје ће доказати заиста богатим програмом."[43]

Са Надом Аранђеловић Милош Ристић је одржао два изузетно успела концерта на Коларчевом универзитету. Први концерт одржан је 3. фебруара 1942. године.[44] Том приликом, пре почетка концерта, одржао је предавање тадашњи директор Балета Велизар Гоћевац. На програму су били Бах, Шопен, Вебер, Дриго, Христић, а први пут је изведена „Корида", композиција Златка Тополског, који је и дириговао радијским оркестром. Из дневне штампе тог времена сазнајемо да је концерт био распродат. Сала је била пуна „како то Београд не памти".[45] „Играчи су бриљирали својом изванредном техником. Њихова игра дошла је до пуног изражаја. Игре су биле одлично

Милоша Ристића", „Ново време", 2. септембар 1941, стр. 5.

[39] Исто.

[40] „Балетско вече г-ђе Кирсанове и г. Милоша Ристића", „Ново време", 7. септембар 1941, стр. 5.

[41] Исто.

[42] „Концерт Кирсанове и Милоша Ристића", „Ново време", 16. октобар 1941, стр. 5; „Концерт Нине Кирсанове и Милоша Ристића", „Обнова", 17. октобар 1941, стр. 7.

[43] „Концерт Кирсанове и Милоша Ристића", „Ново време", 16. октобар 1941. стр. 5.

[44] „Балетски концерт на Коларчевом универзитету", „Ново време", 25. јануар 1942, стр. 5; „Велики балетски концерт на Коларчевом универзитету", „Обнова", 30. јануар 1942, стр. 8.

[45] „Балетски концерт на Коларчевом универзитету гђице Аранђеловић и Милоша Ристића", „Ново време", 12. фебруар 1942, стр. 5.

стилизоване, а нарочито су запажене тачке 'Дух руже' по музици од Вебера, 'Смрт и девојка' по музици од Шопена и адаџо из балета 'Арлекинови милиони' од Рихарда Дригоа."[46]

Због великог успеха и интересовања публике концерт је са истим програмом поновљен 17. фебруара 1942, такође на Коларчевом универзитету[47] и опет уз велику посећеност. Сва места у гледалишту била су распродата, као и на првом концерту. Публика је уметнике наградила великим аплаузом, а неке тачке су морале бити поновљене.[48]

Још један концерт Наде Аранђеловић и Милоша Ристића био је најављен за 16. јун 1942. године.[49] Међутим, из дневне штампе видимо да је тај концерт био отказан „из техничких разлога".[50] За када је концерт померен и да ли је уопште одржан, податак је који не сазнајемо из дневне штампе оног времена.

Живот није био нимало благонаклон према Милошу Ристићу. Од раног детињства живео је на ивици скромности и сиромаштва, научен је да ради, да се труди и да поштује туђи рад. И поред неправедног односа управе Народног позоришта према њему, и поред свих недаћа, увек је био насмејан. Био је ведрог духа, али и племените душе. Никада није заборавио доброчинство људи који су му помогли, попут Нине Кирсанове, Марине Олењине и њеног мужа Вука Драговића, па чак ни оног билетара који га је први пут пустио бесплатно у позориште. У знак захвалности што му је омогућио да открије свет у коме ће, од тог тренутка, заувек остати Ристић је билетару поклонио своју прву плату. Таквог Милоша Ристића сећа се и Вера Костић: „Милош Ристић, први играч београдског балета, Милош Ристић, кореограф, драги Милош, уметник бескрајног сценског и личног шарма, Милош, мој занос, идеал и машта, Милош колерик, Милош нервчик, Милош, који је сав зарађени новац делио колегама ако би били у оскудици. Наравно, све ове истине откривала сам касније током нашег заједничког рада и склапала их у мозаик лика драгог, поштеног, великог човека и уметника. Имала сам потребу да о Милошу причам са мало речи, у једном даху, али снажно, као да га клешем у камену..."[51]

Поучен доброчинством других и са свешћу шта је оно за њега значило, настојао је и сам да помогне другима, онако како је умео и могао. Кад год му се указала прилика Ристић је нарочито помагао младим балетским уметницима. Поред Вере Костић, која је са њим први пут јавно наступила на његову иницијативу, Ристић је као партнер подржао и друге младе балетске уметнице.

Сигурно да је, са великим задовољством и у жељи да је охрабри, наступио као партнер Татјане Фарчић, ученице Пољакове, на њеном првом балетском матинеу, као и са Иром Васиљевом, по њеном повратку из иностранства.

Концерт са Татјаном Фарчић одржан је 2. априла 1939. године у Народном позоришту у згради код Споменика,[52] уз клавирску пратњу Димитрија Конрадија. Програм је био састављен из три дела:

Први део

1. Шопен – „Валцер", изводе Фарчић и Ристић
2. Шопен – „Ноктурно", соло Фарчић
3. Бајер – „Варијације", соло Ристић
4. Чајковски - одломак из „Лабудовог језера", изводе Фарчић и Ристић, кореографија Ристић

Други део

1. Бах – „Прелудијум", изводе Фарчић и Ристић, кореографија Ристић
2. Дебиси – „Пасторала", соло Фарчић, кореографија Т. Фарчић

[46] „Концерт Наде Аранђеловић и Милоша Ристића имао је изванредан успех", аутор: Вл. С. (Владан Сотировић, прим. М.П.), „Ново време", 5. фебруар 1941, стр. 5.

[47] „Балетски концерт на Коларчевом универзитету гђице Аранђеловић и Милоша Ристића", „Ново време", 12. фебруар 1942, стр. 5.

[48] „Реприза балетског концерта Наде Аранђеловић и Милоша Ристића", аутор: В. С, „Ново време", 19. фебруар 1942.

[49] „Балетски концерт на Коларчевом универзитету", „Ново време", 13. јун 1942, стр. 4.

[50] „Милош Ристић одлаже свој балетски концерт", „Ново време", 14. јун 1942, стр. 5.

[51] Вера Костић , *Сенке које сјаје*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1998, стр. 45.

[52] „Позориште", најава за балетски матине г-це Фарчић са М. Ристићем, „Време", 1. април 1939, стр. 9.

3. Де Фаља – „Таранска игра", соло Ристић у сопственој кореографији

4. Равел – „Силуете", соло Фарчић, кореографија Т. Фарчић

Трећи део

1. Дебиси – „Послеподне једног фауна" играју Фарчић и Ристић у кореографији Ристића

2. Равел – „Игра воде", соло Фарчић у сопственој кореографији

3. Прокофјев – „Под сугестијом зла", соло Фарчић у сопственој кореографији

4. Шамановски – „Калипсо", соло Фарчић, кореографија Фарчић

5. Живковић – *Negro giocoso*, соло Фарчић у сопственој кореографији[53]

Као што се види из програма, Милош Ристић је дао свој печат овом концерту и као кореограф.

Наравно, ни овај наступ Милоша Ристића са младом Татјаном Фарчић није могао да прође без одјека у штампи. У тексту објављеном у „Политици"[54] угледни критичар Милоје Милојевић за Ристића каже да је „изванредни представник високог играчког ранга, и један од најизразитијих наших играчких талената, запажен и у великом свету – коме се мора наћи достојно место и у ансамблу престоничког балета."[55] По ко зна који пут, и овом приликом Милојевић истиче да су Руси подигли наш балет, дали му боју и поред наших играча и играчица одржавају га још увек, али да је неопходно да се поред њих „драгих и заслужних, на истом послу и са одговарајућим ранговима према школи, спреми, успеху и израђености, што пре наш балетски ансамбл попуни и новим нашим снагама од ранга, сестрама Аранђеловић и Милошем Ристићем, г-цом Роје."[56]

По повратку са усавршавања у иностранству, Ира Васиљева је кренула у освајање београдске балетске публике. Концерт Ире Васиљеве „уз пријатељско сучешће играча г. Милоша Ристића"[57] одржан је 17. фебруара 1940. године на Коларчевом универзитету. Уводно предавање о балетској игри одржала је Ксенија Атанасијевић, а на програму су била дела „Карневал" Шумана, „Варијације" Чајковског, „Нимфа и Фаун" Бетовена, „Чигра" Бизеа, „Кан-кан" Росинија и Сибелијуса.[58]

Учешће Милоша Ристића на овом концерту Ире Васиљеве значило је за њу исто оно што је учешће Наташе Бошковић за Ристића на његовом првом концерту по повратку из иностранства.

Васа Медан је, у својој критици концерта објављеној у „Политици" истакао Ристићеву улогу и допринос и као кореографа и као партнера.

Нумеру „Нимфа и Фаун" на музику Бетовеновог *Прометеја,* одиграли су по Ристићевој кореографији. „Кореограф се показао врло спретан и практичан, мада не до краја оригиналан, што је последица велике играчке спреме и знања, а недовољне кореографске праксе."[59]

Тачка која је изазвала одушевљење публике и морала бити поновљена био је Росинијев „Кан-кан" из балета *La boutique fantastique* (кореографија Мјасина) коју је Ира Васиљева одиграла са М. Ристићем.

„Ово балетско вече, врло посећено, било је уједно и тријумф изврсног Милоша Ристића. Одавно нисмо видели Ристића тако расположена за игру. У 'Варијацијама' Чајковског показао је одличну технику ногу и необичну лакоћу окретаја телом. Класичне скокове извео је у великом стилу. Али врхунац његова успеха био је 'Гопак' Чајковског који је морао да понови. У 'Гопаку' је чучњеве одиграо великом вештином, а у скоковима надмашио је без сумње многе одличне играче руских мушких игара. И као партнер г-це Васиљеве био је на великој висини, нарочито у 'Прометеју' и 'Кан-кану'. Штета што Ристић није чешћа појава првог играча на нашој позорници. "[60]

[53] Збирка плаката за сезону 1938/39, Архив МПУС.

[54] „Деби младе балеткиње г-це Фарчић са г. Милошем Ристићем, нашим зрелим уметником игре", „Политика", 4. април 1939, стр. 12.

[55] Исто.

[56] Исто.

[57] Најава концерта „Балетско вече гце Ире Васиљеве", „Политика", 16. фебруар 1940, стр. 19.

[58] Исто; „Балетски концерт г-це Ире Васиљеве и г. Милоша Ристића", „Правда", 15. фебруар 1940; „Балетско вече гце Ире Васиљеве", „Време", 7. фебруар 1940, стр. 11.

[59] „Балетско вече г-це Ире Васиљеве", Васа Медан, „Политика", 19. фебруар 1940, стр. 12.

[60] Исто.

Ни Павле Стефановић није пропустио да се у„Правди" осврне на концерт Ире Васиљеве и Милоша Ристића. И он изражава поштовање и дивљење за Ристићеву игру, али и ставља примедбу на његову кореографију нумере из *Прометеја*.„Уз Бетовенову музику за 'Прометеја' (једину балетску музику мајсторову) г. Ристић је кореографски срочио један пагански фрагмент. Инспирисан својим знаменитим кореографским учитељем, млади играч је, у тежњи за модернизирањем једне старе машине, каква је балет, поломио линије, искрљао визуелно – пластичну шару мувмана, трудећи се при томе да тактове музике 'преводи' на језик балета што је у принципу антиигрaчка концепција. Као играч, међутим, г. Ристић је овог вечера био изванредно раз-драган. Технички, просто се титрао проблемима, гонећи их до обала акробације и гимнастичке параде."[61]

Велико балетско вече Ира Васиљева и Милош Ристић, приредили су и 11. маја 1940. године, такође на Коларчевом универзитету. На програму су биле композиције Сибелијуса, Чајковског, Шопена, Бизеа, Манцела, Де Фаље, Бетовена, Росинија и др.[62]

б) Концерти и приредбе

На наступима ван Народног позоришта са класичним нумерама Ристићеве партнерке биле су првакиње балета Наташа Бошковић, Нина Кирсанова, затим Верица Костић, Нада Аранђеловић, али и Јелена Корбе, Даница Живановић, Радмила Стефановић.

Током 1939. и 1940. Ристић је ван сцене Народног позоришта наступао ређе и то углавном на хуманитарним концертима и пригодним свечаностима.

Поводом славе Артиљеријског пука и пионирске чете краљеве гарде у Топчидеру 12. септембра 1939. године одржан је концерт на коме су чланови балета Народног позоришта извели осам нумера. Милош Ристић је заједно са Даницом Живановић извео Равелов *Болеро*. Ланеров „Валцер" играо је у друштву Тамаре Полонске, Смиље Јовановић, Радмиле Стефановић, Симе Лакетића и Славка Ержена.[63]

На хуманитарном концерту одржаном у корист сиромашних ученица Руско-српске гимназије Ристић је био једини Србин у великој групи балетских уметника који су наступили. Концерт је одржан у Руском дому 30. децембра 1939. године.[64]

Програм свечане академије Женског хришћанског покрета састављао је др Милоје Милојевић, велики поклоник Ристићеве игре, па није ни чудо што се Ристић нашао међу учесницима. Концерт је изведен у Народном позоришту 10. фебруара 1940. године.[65]

Са Даницом Живановић и Ироом Васиљевом наступио је 17. фебруара 1940. у Официрском дому на великом концерту са забавом у корист Удружења руских официра носилаца ордена и оружја св. Георгија.[66]

Позиве за наступе у добротворне и хуманитарне сврхе Ристић није одбијао, отуда и велики број концерата ове врсте на којима је наступио. Тако Ристића срећемо међу другим балетским уметницима, првацима драме и опере који су наступили на приредби у корист болесничког фонда читаонице Удружења глумаца, која је одржана 19. фебруара 1940. у Коларчевој задужбини.[67]

За свега двадесет година од постављања првих класичних балета у Народном позоришту, београдска средина, која раније није имала искуства ове врсте, изнедрила је бројну публику са веома развијеном балетском културом и високим критеријумима. Томе је свакако допринео и квалитет балетских уметника и висок ниво балетских представа. Колика је била љубав и оданост београдске публике уметности плеса најбоље се види по чињеници да су у време окупације балетски концерти били веома чести, увек добро посећени и да није

[61] „Балетски пабирци г-ђице Ире Васиљеве и г. Милоша Ристића", П. Ст.,„Правде", 19. фебруар 1940.

[62] „Концерти", најава,„Политика", 11. мај 1940, стр. 13.

[63] „Културни водич",„Политика", 12. септембар 1939.

[64] „Позориште", најава за концерт у Руском дому,„Време", 28. децембар 1939, стр. 10.

[65] „Синоћ је женски хришћански покрет приредио своју академију", „Политика", 12. фебруар 1940, стр. 12.

[66] „Концерти", најава,„Политика", 15. фебруар 1940, стр. 21.

[67] „Уметничка приредба учествују прваци драме, опере и балета", „Правда", 15. фебруар 1940;„Сутра уметничка приредба на Коларчевом универзитету",„Време", 18. фебруар 1940, стр. 11.

било приредбе, прославе или концерта који је окупио уметнике различитог кова, а да на њима није било балетских нумера. Популарност наступа балетских уметника тешко би се могла објаснити потребом да се побегне од сурове стварности у заносе музике и плеса. Публика која је долазила на балетске концерте у ратном периоду била је упућена публика која је имала своје омиљене нумере и која је знала шта од ког балетског уметника може да очекује на сцени. То је била публика која је остала и у тим тешким тренуцима верна својој љубави према балету и није желела да се одрекне тог ретког задовољства које јој рат није отео.

У време окупације, у Београду готово да није било концерта или приредбе на којој није учествовао Милош Ристић, било самостално или са партнеркама или са групом балетских уметника. Ти наступи су нарочито били чести током 1942. године када Народно позориште још није потпуно усталило и нормализовало свој рад и када је балетски ансамбл у оквиру куће ретко наступао. Свакако да је то био и значајан извор прихода, не само за Ристића већ и за све друге уметнике, али је ипак, судећи по најавама из новина, учесталост Ристићевих наступа упадљиво велика у односу на друге балетске уметнике. Милош Ристић није играо да би преживео, за њега је играти значило живети. То потврђује и чињеница да на смањење броја његових наступа ван сцене Народног позоришта није утицало ни увођење таксе за наступе ван Народног позоришта. Наиме, Министарски савет крајем јануара 1943. године допуњује Уредбу о Народном позоришту клаузулом о паушалној такси за рад изван матичне сцене. Ова накнада или такса одбијала се од месечних принадлежности и износила је за сваки излазак пред публику у другим позориштима за наступ до три представе пет одсто, а за гостовање у једној представи преко три пута и за гостовање на радију три одсто. Ристић је и даље чешће него остали балетски уметници наступао ван сцене Народног позоришта. На учесталост његових наступа ван матичне сцене није утицало ни његово веће ангажовање у оквиру Народног позоришта током 1943/44, када је радио на поставци нових балета, као ни вођење балетске школе коју је отворио.

Разумљиво је да су се хуманитарни концерти одржавали у ратним годинама, нарочито често их је било током 1942. године.

Нада Аранђеловић и Милош Ристић извели су неколико нумера на великом концерту у организацији Црвеног крста 1. марта 1942. године у Коларчевој задужбини.[68] Заједно са Нином Кирсановом, Надом Аранђеловић, Аницом Прелић, Даницом Живановић, Љиљом Колесниковом и Александром Доброхотовим учествовао је и на концерту оперских певача и балетских мајстора у корист заробљеника који је одржан 12. априла 1942. у Коларчевој задужбини.[69] Ово су била само два у низу концерата и приредби које је тих ратних година организовао Црвени крст Београда. „Све ове приредбе биле су одлично посећене и имале су моралног и материјалног успеха. Тако је Црвени крст приходом од ових приредаба могао да организује одашиљање знатног броја пакета нашим заробљеницима који у домовини немају никог свог."[70]

Током маја чланови Народног позоришта одржали су две кориснице за помоћ својим колегама. На Спасовдан 14. маја 1942. Ристић је у дворани Коларчевог универзитета на корисници за глумца Војислава Јовановића наступио опет са Надом Аранђеловић.[71] Оперско-балетски матине у корист оболелог члана опере Александра Руча, одржан је 17. маја 1942. у згради на Врачару. Том приликом су Милош Ристић и Наташа Бошковић у трећем делу програма извели балет *Сан о ружи*.[72]

Након бомбардовања 1941. београдска позоришта су врло брзо обновила свој рад, а током 1942. године дошло је до оснивања великог броја нових позоришта што професионалних, што аматерских, дилетантских, омладинских и дечијих. Свакако да су драмски уметници били подстакнути на оснивање нових позоришта и

[68] „Велики концерт у Коларчевој задужбини", „Ново време", 1. март 1942, стр. 5; „Црвени крст приређује велики музички концерт на Коларчевом универзитету", „Обнова", 26. фебруар 1942, стр. 9.

[69] „Успео концерт у корист наших заробљеника", „Обнова", 14. април 1942, стр. 4.

[70] „Концерт оперских певача и балетских мајстора у корист заробљеника", „Ново време", 3. април 1942, стр. 5.

[71] „Српска сцена", бр. 16, 16. мај 1942, стр. 523.

[72] „Оперско балетски матине у корист оболелог Александра Руча", „Обнова", 12. мај 1942, стр. 5.

тиме што је београдска публика већ крајем 1941. године своје духовно интересовање јасно усмерила на сценска збивања, иако је у Београду радило 20 биоскопа. У Србију, у Београд су, након окупације Југославије, пристигли бројни сценски уметници српског порекла па је и то био један од разлога за појаву нових позоришта. С друге стране, држава је својом политиком културног и духовног препорода, подстицала рад и отварање нових позоришта.[73] Ова новооснована позоришта Сатирично позориште „Бодљикаво прасе"[74], Народно радничко позориште „Србозар", Српско савремено позориште и „Централа за хумор" имала су забавну, хумористичко-сатиричну оријентацију па су углавном приказивала комедије или комаде са музиком, песмом и игром.

Сатирично позориште „Бодљикаво прасе" било је прво новоосновано позориште у 1942. години. Почели су са радом 26. марта 1942. године. Прве представе давали су у изнајмљеној дворани Коларчеве задужбине.[75] Њихов репертоар био је заснован на комбинацијама скечева, пародија, козерија, балетских и вокалних нумера. За извођење балетских нумера стални хонорарни ангажман имали су Милош Ристић и Вера Костић. У најави за прву представу овог позоришта 26. марта 1943. у „Обнови"[76] наглашава се да су учесници овог програма, тада популарна имена, гаранција доброг провода и квалитета програма. Поред Блаженке Каталинић, Цоке Перић-Нешић, Вере Петровић, Аце Ђорђевића, Јована Танића, Аце Цветковића, Жарка Митровића, налази се име Милоша Ристића, који је за ову премијеру спремио неколико балетских тачака. Поред Вере Костић, Ристић је на представама овог позоришта играо и са Иром Васиљевом.

[73] Најупечатљивије о томе говори податак да је у Србији постојало 134 сеоска позоришта.

[74] Мењало је називе: Српско сатирично позориште, Београдско весело позориште „Весељаци".

[75] Ово позориште је често мењало сале у којима је изводило представе. После Коларца, током лета наступали су на калемегданској летњој сцени. Од септембра 1942, наступају у реновираној дворани биоскопа „Морава" у Сарајевској улици, а од новембра у дворани биоскопа „Косово" (бивши биоскоп „Унион", а данашња Кинотека).

[76] „'Бодљикаво прасе' представља се публици", „Обнова", 26. март 1942, стр. 10.

Вера Костић се присећа тих наступа са Ристићем. „За време окупације било је много концерата, само што нисам кревет пренела у малу гардеробу Коларчевог универзитета. Свако друго поподне био је неки програм, нису то увек били чисто балетски концерти, али су били програми у којима је готово увек било и балетских нумера, па је учествовао и по неки балетски пар. Играо је у тим наступима Милош са Тамаром Бошковић и са Олгом Грбић Торес, са мном. Тако да је он стално био пред публиком, само су се партнерке смењивале.

Играли смо заједно и у позоришту „Весељаци". Свако вече је била представа у Косовској улици, где је сада Кинотека. На тој малој позорници играли смо неку тачку или ја своју и он своју и једну заједничку или смо играли две заједничке тачке. То нам је била сјајна прилика да зарадимо. Сваке недеље се мењао програм, значи, сваке недеље он је морао да направи две нове тачке. Позвао би ме да дођем у десет сати пре подне на пробу и за два сата би ми направио две тачке. То треба и упамтити. Донео би костиме из позоришта, показао ми нову тачку и ако нисам одмах упамтила било би страшно, критиковао би ме, љутио се. Само би рекао хајде! И ако не буде како је рекао... Ја сам тако била присиљена да научим брзо да памтим и то ми је остало и до дан-данас. По некад би ми било и страшно криво. Једном сам му пребацила зашто не можемо да се нађемо два дана раније да то увежбамо, али боље да нисам ништа рекла јер је страшно прасnуо. Такав му је био систем рада. Био је добар кореограф. Увек је знао шта хоће, није гњавио."[77]

Наравно, наступао је Ристић повремено и у програмима других позоришта. На приредби под називом „Час балета, хумора и песме", коју је организовало „Уметничко позориште" на Коларчевом универзитету 19. априла 1942. у балетским нумерама наступио је Милош Ристић са Јеленом Корбе и Вером Костић.[78]

У оквиру манифестације „Српска музичка недеља на Калемегдану" „Српско сатирично позориште" током лета 1942. године давало је свој програм на летњој позорници на Калемегдану. Програм „шарених представа", како

[77] Разговор са Вером Костић, вођен априла 2003. Лична архива аутора.

[78] Најава концерта, „Обнова", 18. април 1942, стр. 10.

су их најчешће називали, изведен је 12. јула 1942. у преподневним сатима. С обзиром на то да је цео програм био веома обиман, повећано је и учешће балета, па је овога пута Милош Ристић наступио заједно са Вером Костић, Радом Стефановић, Отилијом Језершек, Тамаром Максимовом, а учествовао је и хор Народног позоришта и велики оркестар под управом Милана Бајшанског.[79]

„Српско савремено позориште" приредило је „Велико уметничко вече" 10. септембра у Коларчевој задужбини. Поред чланова „Српског савременог позоришта" учествовали су чланови опере Злата Ђунђенац, Жарко Цвејић, Владета Поповић, прваци балета Наташа Бошковић и Милош Ристић и композитор Даворин Жупанић, који је овом приликом извео премијерно своју нову композицију „Бурлеска".[80]

Први део овог обимног програма био је састављен искључиво од нумера класичне музике балета и опере. Из приказа који је дала „Обнова" сазнајемо да су као другу тачку програма Милош Ристић и Наташа Бошковић одиграли један Шопенов валцер. Четврта тачка концертног дела био је Ристићев соло наступ. Његово извођење „Арлекинаде" од Дригоа изазвало је одушевљење публике која га је поздравила „незапамћеним аплаузом, па је тачку морао још једном да понови. (...) Концертни део завршила је Н. Бошковић једном темпераментном шпанском игром".[81]

Ову јединствену концертну целину нарушио је концепцијски други део вечери у оквиру кога је први пут изведен комад у једном чину „Епизода" од Влајка Стајића, у режији Боре Поповића и у инсценацији професора Саве Рајковића.

У организацији Александра Колација на Коларчевом универзитету је 18. октобра одржан концерт посвећен Моцартовом стваралаштву. Пошто је доживео велики успех овај концерт је поновљен 31. октобра 1942. на Коларчевом универзитету са проширеним програмом и новим учесницима. У проширеном балетском делу Ристић је наступио са Наташом Бошковић. Поред вокалног и балетског дела на програму је овога пута било и инструментално извођење Моцартовог стваралаштва.[82]

Концерт чији је програм био састављен од оперских арија и балетских нумера одржан 13. децембра 1942. био је увод у читаву серију оваквих концерата који су одржани током јануара 1943. године на сцени Коларчеве задужбине.

Оперске арије певали су сопран Анита Мезетова и тенор Слободан Малбашки, а Ристић је био једини балетски уметник који је наступио. Уз клавирску пратњу Ивана Туршића он је извео „одабране и најуспелије игре из свог балетског репертоара: Фарука, Тореадор, Арлекин, Пинокио и Денди".[83]

Током јануара 1943, одржано је пет оперско-балетских концерата и свих пет пута Ристић се поклонио београдској публици, три пута са Наташом Бошковић и два пута са Верицом Костић. Програми ових концерата били су различити и по обиму и по квалитету, у некима је било и оперета, а у некима и џез музике.

Први у низу и по програму један од обимнијих и квалитетнијих, био је „Велики концерт оперских арија и балетских игара" одржан 3. јануара 1943. на коме је Ристић наступио са Наташом Бошковић. Популарне оперске арије извели су Станоје Јанковић и првакиња Опере, колоратурни сопран Бојка Константинова, која се појавила пред публиком после дуже паузе. Концерт су отворили Н. Бошковић и М. Ристић извођењем Веберовог балета *Сан о ружи*. На крају првог дела концерта извели су „Плаву птицу". На почетку другог дела концерта наступили су у две соло нумере. Најпре је М. Ристић одиграо „Замбру", а затим Н. Бошковић „Игру с кастањетама". Свој наступ су завршили одигравши „Хоту".[84]

[79] „Српска музичка недеља на Калемегдану", „Ново време", 11. јул 1942, стр. 4.

[80] „Велико уметничко вече", „Ново време", 8. септембар 1942, стр. 4; „Још једна успела приредба савременог позоришта", „Обнова", 12. септембар 1942, стр. 6.

[81] „Још једна успела приредба савременог позоришта", „Обнова", 12. септембар 1942, стр. 6.

[82] „Тополски и Милош Ристић на концерту посвећеном Моцарту", „Ново време", 22. октобар 1942, стр. 5; „Тополски свира на Коларчевом универзитету", „Ново време", 24. октобар 1942, стр. 4.

[83] „Вече популарних оперских арија и балетских игара", „Ново време", 9. децембар 1943, стр. 4.

[84] „Велики концерт оперских арија и балетских игара", „Ново време", 30. децембар 1942, стр. 5.

За овим концертом, по квалитету програма и учесника који су наступили није заостајао ни концерт одржан 17. јануара 1943. Арије су певале велике оперске звезде Зденка Зикова и Меланија Бугариновић. Наташа Бошковић и Милош Ристић заједно су извели други чин *Лабудовог језера*, балет *После подне једног фауна* и Штраусов валцер „Пролећни гласови", док је Ристић соло извео варијацију из „Арлекинаде", а Н. Бошковић „Лабудову смрт" и „Индуску игру".[85]

Програм састављен од веселих оперетских тачака и комичних гротескних игара изведен је на концерту одржаном 10. јануара 1943. у преподневним сатима. На њему су Милош Ристић и Вера Костић извели „На лепом плавом Дунаву". У програму су поред Злате Ђунђенац и Вукице Илић учествовали и глумци Аца Цветковић и Милан Тимотић.[86]

Вероватно да је овај концерт наишао на интересовање публике јер је са проширеним програмом и уз учешће џез-оркестра изведен и 14. јануара у вечерњим сатима. Милош Ристић и Вера Костић су наступили са истом нумером.[87]

Концерт под називом „Београдске звезде", који је одржан 24. јануара, био је круна оперско-балетских концерата изведених током позоришне сезоне 1942/43. Како сазнајемо из најаве у дневној штампи, после низа концерата ове врсте „који су показали, са колико и са каквим уметничким снагама можемо да се поносимо и са њима да рачунамо, (...) Академско позориште дошло је на оригиналну идеју, да на једној јединој приредби окупи најистакнутији и најпроминентнији део тих снага и престави их публици."[88] Уз ограду да сигурно има још уметника који заслужују да се нађу на овом концерту, најављено је учешће Меланије Бугариновић, Аните Мезетове, Бахрије Нури-Хаџић, Жарка Цвејића, Станоја Јанковића, Николе Цвејића Владина и Слободана Малбашког, од балетских уметника у програму су учествовали једино Милош Ристић и Наташа Бошковић.

У време окупације ретке су биле приредбе са литерарним програмом. Нове књиге у то време ретко су објављиване па је књижевно стваралаштво било, стицајем околности и силом прилика, на маргини културних збивања. У жељи да београдској публици представе своје стваралаштво група млађих београдских књижевника приредила је на Коларчевом универзитету 28. јануара 1943. „Књижевно уметничко вече". Стихове и прозу говорили су глумци Народног позоришта. У програму су учествовали и чланови Опере, „а из почасти и балетски пар Милош Ристић и Вера Костић".[89]

в) Шпанске игре

Није било игре коју Ристић није могао да освоји, да овлада њоме до те мере да опчини публику својим наступом. Шпанске игре је почео да учи пред Други светски рат, када се Олга Грбић Торес[90], уметница шпанске игре, после дванаест година усавршавања и наступања по свету вратила у Београд. Пошто у нашој средини није било партнера са којим би могла да наступа Олга Грбић Торес је оспособила Ристића за свог партнера. Колики је био Ристићев таленат за игру говори и податак да је за свега два месеца успео да напредује „до степена који би и у Шпанији важио као ступањ великог играча за шпанске игре".[91]

Први концерт шпанских игара Олга Грбић Торес и Милош Ристић одржали су на Коларчевом универзитету 6. марта 1941. године. На програму су били „Андалузијска

[85] „Концерт оперских арија и балетских игара", „Ново време", 13. јануар 1943, стр. 4; „Велики уметнички концерт", „Ново време", 17. јануар 1943, стр. 5.

[86] „Велико музичко матине на Коларчевом универзитету", „Обнова", 9. јануар 1943, стр. 8; „Коларчев народни универзитет весело музичко матине", „Ново време", 10. јануар 1943, стр. 5.

[87] „Из великих оперета", „Ново време", 14. јануар 1943, стр. 5.

[88] „Београдске звезде", „Ново време", 17. јануар 1943, стр. 5.

[89] „Пред велико уметничко вече на Коларцу", „Ново време", 27. јануар 1943. стр. 4.

[90] По завршетку студија класичног балета код Олге Преображенске у Паризу, посветила се студирању искључиво шпанских игара код светских играча Бонифација и Ескудера у Паризу. Затим одлази у Шпанију да на лицу места продре у све суптилности шпанског балета. И поред тога што је редовно наступала као играчица прошла је и кроз чувену Академију „Виценте Рејес" у Барселони.

[91] „Вече шпанских игара г-ђе Грбић Торес и г. М. Ристића", „Политика", 3. март 1941, стр. 13.

игра" од Енрика Хувеа, „Севиља" Албениза, „Две шпанске игре" де Фаље, „Циганска игра" Кироге, „Корида" Валвердеа, „Хота" Бретона (из опере *Долорес*) „Фламенко" Кироге и Кастијаноса и „Улична циганска игра" Сентиса. С обзиром на то да је шпанска оригинална игра за нашу публику била нови уметнички доживљај на почетку концерта др Ксенија Атанасијевић одржала је уводно предавање „О шпанском фолклору". Музичку пратњу чинили су Јосип Неквинда за клавиром и Хаузер на виолини.[92]

Олга Грбић Торес била је првокласна карактерна играчица, одлична интерпретаторка оригиналних шпанских игара са сјајном техником кастањета, која је са великим успехом играла у чувеној шпанској трупи Хуана Мартинеза по целој Европи. Међутим, прво појављивање Олге Грбић Торес пред београдском публиком засенио је својом игром њен ученик Милош Ристић. У приказу концерта објављеног у „Политици", Васа Медан није имао много речи похвале за наступ госпође Торес док за Ристићев наступ каже: „Г. Ристић је играо са полетом у играма са г-ђом Грбић-Торес, а морао је поновити своју соло тачку од Де Фаље (‚Игра млинара'). Овај млади и врло даровити наш играч озбиљно и савесно прилази сваком играчком проблему и решава га са ретким успехом. Он свакако може постати још већи играч за шпанске игре ако се, са више времена и истрајности, посвети студијама."[93]

Да је овај концерт заинтригирао београдску публику говори податак да су Олга Грбић Торес и Милош Ристић позвани да учествују 9. марта 1941. као почасни гости на „Великој игранци са концертом и лутријом" у Официрском дому.[94]

Вероватно да су ратне околности утицале на то да Милош Ристић и Олга Грбић Торес наступе поново тек после две године. Велики концерт шпанских игара одржали су 4. марта 1943. године на Коларчевом универзитету. На концерту су учествовале и ученице школе шпанских игара Олге Грбић Торес. Шпански миље употпунила је Елена Томичић Галуно, извођењем шпанских песама. За клавиром је био Јосип Неквинда. Уводно предавање и тумачење игара одржао је Драган Јевтић.[95]

Програм је био конципиран у два дела. У првом делу, са пет нумера, наступиле су ученице школе шпанских игара Јасмина Пуљо, Стефанија Црњански, Иванка Драгутиновић и Вера Мојсиловић. У другом делу концерта наступили су Олга Грбић Торес и Милош Ристић. Заједно су извели „Андалузијску игру" Хувета, Бретонову „Хоту" из опере *La Dolores* и „Prezentasion" Касталаноса. Олга Грбић Торес је извела три соло нумере: „Фарука" Кироге, „Шпанска игра" Де Фаље и „Sapateado Espanjol" Ромера. Милош Ристић је извео само једну соло нумеру, Ромерову „Замбру".[96]

Концерт је изазвао велико интересовање публике. Карте су два дана пре концерта биле распродате, па је зато 12. марта 1943. одржана реприза.[97]

Ови концерти допринели су порасту популарности шпанских игара не само код публике, већ су се и младе балетске снаге све више интересовале за ову врсту плеса. Олга Грбић Торес је до краја 1943. у својој школи шпанског плеса окупила шездесет ученика. Најуспешнији међу њима представили су се и на концерту Олге Грбић Торес и Милоша Ристића који је одржан 22. децембра 1943. године у сали Коларчеве задужбине. Био је то концерт са потпуно новим програмом. Од тринаест нумера чак десет је овом приликом било први пут изведено у Београду. Целокупан програм носили су Олга Грбић Торес и Милош Ристић, изузев две тачке „Квадро фламенко" на музику Роса и „Малагења" Ромера, које су у кореографији О. Г. Торес извеле ученице школе шпанског плеса. Милош Ристић је премијерно извео две соло игре за које је кореографију, специјално за њега урадила Олга Грбић Торес. Биле су то „Шпанска балада" на музику Гранадоса, игра којом се, иначе, Ескудеро прославио на светским позорницама, и „Севиљанита" на музику Мос-

[92] Исто.

[93] „Шпанске игре у балетској уметности", аутор В. М-н (Васа Медан, прим. М. П.), „Политика", 9. март 1941, стр. 14.

[94] „Политика", 8. март 1941, стр. 14, уоквирен оглас.

[95] „Велики концерт шпанских игара", „Ново време", 24. фебруар 1943, стр. 5; „Концерт оригиналних шпанских игара", „Ново време", 27. фебруар 1943, стр. 4.

[96] Програм концерта из заоставштине Т. Полонске.

[97] „У петак реприза концерта оригиналних шпанских игара", „Ново време", 4. март 1943, стр. 4; „Реприза шпанских игара", „Ново време", 7. март 1943, стр. 5.

таца, весела шпанска игра пуна покрета. Олга Торес и Милош Ристић у дуету су извели две шпанске игре и то „Циганску уличну игру" на музику Сентиса, и „Хоту" на музику Бретона. За прву израдила је Олга Торес кореографију према оригиналној игри деце коју је посматрала на улицама Севиље.[98]

Неколико недеља пред премијеру Торес и Милош Ристић неуморно су радили са својом корепетиторком Олгом Слатин Цакони, спремајући се за овај репрезентативан концерт. Тај велики рад и труд донео им је тријумф на овом концерту који је толико одушевио публику да је поновљен још два пута, 3. и 8. јануара 1944. године. Колико је било велико интересовање за шпански плес у интерпретацији Олге Грбић Торес и Милоша Ристића види се и по томе што су карте за други концерт „за најкраће време биле потпуно распродате".[99]

3. ГОСТОВАЊА

Балет Народног позоришта остварио је од свог оснивања до Другог светског рата неколико значајних гостовања у иностранству и у земљи, којима је скренуо пажњу европске јавности на свој висок квалитет и већ пред Други светски рат вреднован је као један од водећих европских балетских ансамбала. Први излазак Балета Народног позоришта на међународну сцену било је гостовање у Атини 1933. године. После дуже паузе уследила су два гостовања у сезони 1937/38. најпре у Софији, априла 1938, а затим јуна у Прагу на Фестивалу игара пет словенских народа, када остварује велики успех. У Франкфурту на Мајни Опера и Балет су гостовали априла 1939. Изведени су балети *Ерос с онога света* и *Ђаво на селу*. Иако је у то време на сцени Народног позоришта наступао у улози Мирка у балету *Ђаво на селу*, Ристића нема у Балетском ансамблу приликом гостовања у Франкфурту. У улози Мирка у *Ђаволу на селу* на овом гостовању наступио је Жуковски. Као шеф балета и први играч, себи је дао предност над Милошем Ристићем, као хонорарним првим играчем.

У мају 1940. након повратка са успешног гостовања у Мађарској, директор Опере Ловро Матачић, најавио је, у својим изјавама у дневној штампи, да је Балет Народног позоришта позван да 5, 6. и 7. јула гостује у Будимпешти, у позоришту под отвореним небом на Маргаретском острву. Да ли ће се пут у Будимпешту и реализовати у том тренутку зависило је једино од одобрења Министарства просвете.[100]

Опширне најаве за ово гостовање налазимо и у мађарској штампи током јуна 1940. године.[101] У тим најавама се говори о историји развоја београдског Балета и најављује се да ће се наш национални балет представити извођењем балета *Франческа да Римини* Чајковског, *Тамара* Балакирева, *Балерина и бандити* Моцарта, *Златни петао* Корсакова, *На Кавказу* Иванова.[102] Међутим, наша дневна штампа не бележи да је ово гостовање и одржано. Гостовање у Будимпешти остало је незабележено у књигама које се баве историјским развојем Народног позоришта односно његовог Балета, као и у Годишњаку Народног позоришта за 1939/40. годину. Једини траг који упућује на то да је наш Балет заиста и гостовао у Будимпешти 5, 6. и 7. јула 1940. јесте откуцан програм тог гостовања из заоставштине Тамаре Полонске. Могуће да је у питању само предлог програма јер се на примерку виде и извесне интервенције. Очигледно је да су програм од управе Балета добили уметници који су учествовали, односно, били предвиђени за учешће на том гостовању.[103]

Гостовање балета краљевске опере из Београда у Будимпешти 5, 6, 7 јула 1940.

Прво вече

1. „Силфиде", Шопен, играју: Н. Бошковић, Ј. Васиљева,

[98] „Нови концерт шпанских игара", „Ново време", 19. децембар 1943, стр. 4.

[99] „Торесова и Ристић поново на сцени",„Ново време", 1/2. јануар 1944, стр. 5.

[100] „Наш балет гостоваће у позоришту под отвореним небом у Будимпешти",„Политика", 21. мај 1940, стр. 14.

[101] „A belgrádi nemzeti színház balett-operái",„Magyar Nemzet", Budapest, 7. jun 1940; „A belgrádi balett a Margitszigeten", „A mai nap",Budapest, 10. jun 1940; „A beográdi nemzeti szinház balett-operái", „Napoló", Суботица, 16. јун 1940.

[102] „A belgrádi balett a Margitszigeten",„A mai nap",Budapest, 10. jun 1940.

[103] Програм је из заоставштине Тамаре Полонске.

Т. Полонска и А. Жуковски, режија Н. Бошковић

2. „Жар птица", Стравински, играју: Н. Бошковић, Ј. Васиљева и А. Жуковски

3. „Половецки логор" Бородин, играју: Ј. Васиљева, А. Прелић, М. Ристић

4. „Ружин спектар", Вебер, играју: Ј. Васиљева и М. Ристић (прецртано, питање да ли је играно М. П.)

5. „Лабудово језеро" II чин, Чајковски, играју: Н. Бошковић, гђица Т. Полонска, гђица Колесникова, г. Жуковски и С. Лакетић, по Мјасину, овде треба ставити и варијације из I чина.

Друго вече

„Ђаво на селу", III чин, Лотка, играју: Н. Бошковић, А. Прелић, г. Жуковски и г. Доброхотов

Треће вече

1. „Тамара", Балакирев, играју: гђа Бошковић, гђица Полонска, гђица Корбе, г. Жуковски и г. Доброхотов.

2. „Франческа да Римини", Чајковски, играју: Ј. Васиљева, Т. Полонска, гђа Живановић, г. Ристић и г. Доброхотов.

3. „Балерина и бандити", Моцарт, играју: Н. Бошковић, А. Прелић, гђица Корбе, г. Жуковски и г. М. Ристић

4. „Коло", Христић, Барановић, Милојевић, играју: Бошковић, Жуковски, Полонска, Колесникова, Јанош, Живановић, Марковић, Зибина, Максимова, Језершек, Жуковски, Ристић, Доброхотов и Лакетић

5. „Болеро", Равел, играју: Бошковић, Жуковски, Доброхотов.[104]

И из програма и из најава у мађарским новинама види се да је Ристић био на овом гостовању. Ако је до њега уопште дошло, то би било једино гостовање балетског ансамбла Народног позоришта у коме је Ристић учествовао.

О гостовању Балетског ансамбла Народног позоришта у Сарајеву јануара 1940. године пише се као о гостовању „целог балетског ансамбла" Народног позоришта, а при том нико не констатује да у том ансамблу није присутан, тада већ први играч тог ансамбла, Милош Ристић. Наравно, том приликом је наступио Жуковски као шеф Балета и први играч. Изведено је шест представа током три дана, 17, 18. и 19. Програм је био обиман и разноврсан. Балет Народног позоришта из Београда представио се сарајевској публици извођењем: „На Кавказу", друга слика из балета *Златни петао*, „Пред олтаром Диониса" из балета *Тајна пирамиде* Черепњина и циклусом народних игара разних земаља. Друге вечери изведени су: балет из опере *Петар Зрињски*, велики балетски дивертисман, „Школа играња" и *Болеро*. На трећој, опроштајној вечери, концерт је био комбинован од тачака изведених на прве две вечери. У Сарајеву су гостовала 22 члана са првим играчима Н. Бошковић, Ј. Васиљевом, А. Прелић, А. Жуковским, А. Доброхотовим. Пратња на клавиру били су пар Конради.[105]

Зар је могуће да Жуковски није могао да пружи прилику Ристићу да се бар једно вече представи сарајевској публици? Чињеница да се Ристић пред сарајевском публиком ипак појавио марта 1940, гостујући са Иром Васиљевом, може да наведе на два закључка. Најпре, као да је Милош желео да укаже тој публици да постоји још неко у београдском балету кога нису видели и да им покаже својом игром за какво мајсторство су били ускраћени. Да ли се Жуковски плашио конкуренције, да ће Милошева игра засенити његову? Ако је то био разлог Милошевог неодласка у Сарајево са балетским ансамблом, имајући у виду Милошев успех на гостовању са Иром Васиљевом, онда је Жуковски имао оправдан страх. Наиме, публика је са много већим одушевљењем поздравила Милоша него Жуковског месец и по дана раније, као што је и штампа изрекла много више похвала на рачун Милошеве игре.

Највише концертних гостовања Ристић је остварио са Наташом Бошковић. Током 1939. они су заједно, ван Београда, наступили четири пута. Поред мини-турнеје по Швајцарској, гостовали су једном у Нишу и два пута у Новом Саду.

Наступ у Нишу, у Народном позоришту моравске бановине, 16. јануара 1939, био је први њихов заједнички наступ пред публиком која их није познавала. На програму су били Чајковски, Шопен, Штраус, Лотка, Де Фаља, Вебер и Масне. „Својим наступом г-ђа Бошковић и г. Ристић постигли су код нишке публике изванредан успех. (...) Многобројна публика је непрекидно аплаудирала гђи Бошковић и г. Ристићу тако да су морали

[104] У прилогу рада је факсимил документа.

[105] „Дводневно гостовање Београдског балета у Сарајеву", „Време", 16. јануар 1940, стр. 11.

поновити неколико тачака."[106] На клавиру их је пратио Димитрије Конради.

Два дана касније, 18. јануара, Наташа Бошковић и Милош Ристић су као гости наступили и на концерт-балу санитетских официра Нишког гарнизона, чији је покровитељ била Њ. В. Краљица Марија.[107]

Наташа Бошковић и Милош Ристић били су први балетски пар београдског Народног позоришта који је гостовао у иностранству. Било је то гостовање у Швајцарској од 20. до 28. фебруара 1939. године. Наступили су у три града са три концерта. Први је одржан у Цириху, у Драмском позоришту Schauspielhaus-u, други у Базелу, а трећи у Сен Галену.[108] Сама чињеница да је Наташа Бошковић, која је у том тренутку била дива нашег балета, одабрала за партнера на овако важном гостовању „младог балетског играча" Милоша Ристића говори о његовој великој уметничкој зрелости и квалитету. Својим успешним наступом на концертима у Швајцарској Ристић то и потврђује.

Пред швајцарском публиком представили су се програмом који је био компонован од одломака из појединих балета и балетских тачака на музику страних и домаћих композитора. Уз клавирску пратњу познатог швајцарског пијанисте Била Вајленмана изведени су фрагменти из балета *Очарана лепотица*, *Лабудово језеро* и *Човек и коб* П. И. Чајковског, *Рајмонда*, Глазунова, затим *Позив на игру* К. М. Вебера, *Плави Дунав* Ј. Штрауса, *Тророги шешир* и *Шпанска игра* М. Де Фаље, *Охридска легенда* С. Христића и *Ђаво на селу* Ф. Лотке.[109]

Концерт Наташе Бошковић и Милоша Ристића веома добро је примила и критика и публика. „Критика је запазила да је концерт био веома обиман и садржајан, да су оба играча били 'технички толико савршени да су надмашили свако очекивање'. Највише допадања изазвали су националним репертоаром, посебно извођењем четири сола и дуета из Лоткиног балета 'Ђаво на селу'."[110]

Први пут пред новосадском публиком Наташа Бошковић и Милош Ристић наступили су 22. октобра 1939. године на позорници Спомен-дома Витешког Краља Александра Ујединитеља.[111]

Програм концерта садржао је дванаест балетских нумера. Наташа Бошковић играла је једну, а Милош Ристић две соло нумере.

„У програму концерта били су заступљени: фрагменти из 'Рајмонде ' Глазунова, 'Љубав чаробнице' Де Фаље, 'Ђаво на селу' Франа Лотке ('Сусрет' и 'Коло'), 'Лабудовог језера', а међу балетским нумерама: 'Валс' Ф. Шопена, 'Валс' и 'Мазурка' Ј. Штрауса, 'Адађо' Де Фаље, 'Холандска игра' Г. А. Лорцинга; приказан је и балет у једној слици 'Ружин спектар' К. М. Вебера. Клавирска пратња била је Димитрија Конрадија.

Новосадски лист 'Дан' најавио је концерт, а 25. октобра 1939. донео је приказ концерта из пера рецензента потписаног иницијалима Х. У. Критичар је записао да су београдски уметници Наташа Бошковић и Милош Ристић 'почаствовали Новосађане својим гостовањем, у оквиру великог балетског вечера, наступивши у одлично одабраном уметничком програму'. Саопштио је да се публика није одазвала у већем броју на концерт, али да су 'присутни били одушевљени'."[112]

За непуна два месеца Милош Ристић и Наташа Бошковић поново су наступили у Новом Саду 6. децембра 1939. године, овога пута са младим балетским снагама Тамаром Полонском и Даницом Живановић.[113] Судећи по писању новосадског листа „Дан" ово гостовање бео-

[106] „Примабалерина гђа Наташа Бошковић гостовала је са успехом у Нишу", „Време", 18. јануар 1939, стр. 10.

[107] Исто.

[108] Мр Ксенија Шукуљевић-Марковић, *Наташа Бошковић, примабалерина, кореограф и педагог*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1989, стр. 107; „Најбоља наша балерина одлази у Швајцарску и Француску са њом путује и г. Милош Ристић", „Време", 12. фебруар 1939, стр. 5.

[109] Програм концерта заоставштина МПУС.

[110] Мр Ксенија Шукуљевић-Марковић, *Наташа Бошковић, примабалерина, кореограф и педагог*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1989, стр. 108.

[111] „Балетско вече Г-ђе Бошковић и г. Ристића", „Правда", 22. октобар 1939, стр. 9.

[112] Мр Ксенија Шукуљевић-Марковић, Наташа Бошковић, примабалерина, кореограф и педагог, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1989, стр. 107.

[113] „Гостовање Балета београдске Опере у Новом Саду", „Правда", 8. децембар 1939.

градских уметника било је успешније од претходног.[114]

„Балетско вече је било прилично посећено. Публика је била одабрана и живим аплаузом је хонорисала уметничко настојање чланова балета.

Мањи део програма био је посвећен класичном, а већи лаком и популарном балету. Уметност гђе Наташе Бошковић дошла је до пуног изражаја у 'Плавој птици', а балетска слика 'Прелудијуми', по музици Франца Листа, била је прави уметнички догађај за пријатеље класичног балета. Г-ца Тамара Полонска са г. Милошем Ристићем доказала је да је савршена уметница. Врло леп утисак направило је приказивање свите из балета 'Очарана лепотица' по музици Чајковског. Г-ца Тамара је очарала публику својом савршеном техником.

Љубитељима лаке балетске уметности пружено је пуно задовољство приказивањем балета 'Лепи Дунав'. У улози уличне играчице бриљирала је гђа Наташа Бошковић а у главним улогама задивили су публику г-ђа Тамара Полонска и г. Милош Ристић.

За клавиром г. Д. Конради као и прошли пут био је одличан.

Г. Милош Ристић је доказао у пуној мери своје кореографске и режисерске способности, тако да је публика добила нов доказ о висини уметничких способности нашег балета."[115]

О гостовањима Милоша Ристића изван Београда веома мало се зна, а може се претпоставити да има и оних о којима није остало писаног трага. Једно од мало познатих је и његово гостовање у Сарајеву 1940. године. Наиме, низ гостовања балетских уметника у Сарајеву завршава „Велико балетско вече" одржано 10. марта 1940. године на коме су наступили „Ира Васиљева, чланица 'Ковент Гарден' балета и Милош Ристић, први играч Београдског балета и тада члан 'Ковент Гардена' у Лондону".[116] Занимљиво је да Слободанка Грбић-Софтић, у чијој књизи „Освајање игре" налазимо овај податак, Милоша Ристића представља као члана „Ковент гардена", јер нигде другде не налазимо податак да је Ристић у то време био члан овог чувеног лондонског позоришта. У то време он је био стални члан Народног позоришта у Београду

Програм који су извели Ира Васиљева и Милош Ристић садржавао је „дванаест балетских тачака међу којима су 'Адађо' из 'Лабудовог језера' и 'Плава птица' П. И. Чајковског изазвале дивљење публике, а затим Сибелијусов 'Валс трист', да би поједине карактерне игре отплесане соло или у дуету подигле салу на ноге (‚Шпанска игра' и 'Руска игра' у интерпретацији Милоша Ристића или 'Чигра' Ире Васиљеве). И они су као и дотадашњи гости, завршили свој концерт одигравши 'Коло' Франа Лотке, стилизацију народне игре која је у публици увијек изазивала одушевљење".[117]

Октобра 1940. године Јања Васиљева, Анатолиј Жуковски и Милош Ристић одржали су мини турнеју на југу земље. Наиме, 21. октобра 1940. наступили су у Нишу, а затим 22, 23. и 24. у Скопљу.[118]

Из дневног листа „Правда" сазнајемо са каквим репертоаром су наступили у Скопљу, па се може претпоставити да је исти тај репертоар изведен и у Нишу.

„На програму су били: 'Менует' од Бетовена, 'Варијације' од Бајера, игра Шемаханске царице из балета 'Златни петао', 'Валпургијска ноћ' Гуноа, 'Привиђење руже' од Вебера, 'Из Далмације' од Готовца, 'Античка игра' од Респигија, 'Патња Јеле' од Лотке, 'Гопак' од Мусоргског, 'Слике са карневала' од Шумана, 'Мазурка' од Штрауса, 'Ратна игра' од Христића, 'Искушење ђавола' од Прокофјева и 'Шампиони' од Милоа.

Били су поздрављени честим и топлим аплаузом."[119]

Међутим, Ј. Васиљева, Жуковски и Ристић нису у овој години пропустили да својом игром обрадују и север

[114] Овај податак побија тврдњу Ксеније Шукуљевић Марковић у књизи Наташа Бошковић, примабалерина, кореограф и педагог на страни 107, да је гостовање Наташе Бошковић са Милошем Ристићем у Новом Саду, које је одржано 22. октобра 1939. било једино њено гостовање у овом граду.

[115] „Балет Београдске опере синоћ је са успехом гостовао у Новом Саду", „Дан", Нови Сад, 8. децембар 1939.

[116] Слободанка Грбић-Софтић, *Освајање игре*, „Свјетлост", Сарајево, 1986, стр. 164.

[117] Исто.

[118] „Гостовање гђе Васиљеве, г. Жуковског и г. Ристића у Нишу и Скопљу", „Политика", 21. октобар 1940, стр. 18.

[119] „Успело вече београдског балета у Скопљу", „Правда", 25. октобар 1940, стр. 13; „Концерт првака београдског балета", „Позоришни лист", Скопље, 1. новембар 1940, стр. 14

наше земље. Из „Политике" сазнајемо да су 3. децембра 1940. гостовали у Суботици „у позоришној дворани Градског биоскопа". На програму су били „одломци из појединих балета, као и засебне игре на музику најистакнутијих композитора (...) и наше народне игре, обрађене за позорницу"[120]. Уметнике је на клавиру пратио Д. Конради.

Током две вечери гостовања, 14. и 15. августа 1942, у Ваљеву, први играч Народног позоришта Милош Ристић извео је два програма заједно са Вером Костић, Радмилом Стефановић и Тамаром Максимовом. На програму су били Бетовен, Шопен, Штраус, Дриго, Григ, Росини, Лорцинг, Настасијевић, Христић.[121]

Са истим партнеркама представио се и шабачкој публици 7. и 8. марта 1943. Током дводневног гостовања у сали Занатског дома приредио је три врло успешна концерта са разноврсним програмом у који спадају одабране и најуспелије тачке његовог репертоара: „Пинокио", „Смрт и девојка", *После подне једног фауна*, „Арлекинада", *Сан о ружи* и др. У програму су биле заступљене и игре из нашег националног балета постављене на музику домаћих композитора Христића, Настасијевића и Бошњаковића. На клавиру их је пратио композитор Даворин Жупанић.[122] Ристићев долазак у Шабац представљао је праву уметничку атракцију, „јер шабачка публика до тада није имала прилике да се диви кореографским и играчким способностима наших правих и признатих балетских уметника".[123] Концерт је изазвао велико интересовање, а „мора се истаћи да је публика била задивљена интерпретацијама и кореографским финесама изведеног програма".[124]

[120] „Гостовање гђе Јање Васиљеве и г. г. А Жуковског и М. Ристића у Суботици", „Политика", 1. децембар, 1940. стр. 30

[121] „Балетска приредба у Ваљеву", „Ново време", 14. август 1942, стр. 4.

[122] „Балетски концерт Милоша Ристића у Шапцу", „Ново време", 25. фебруар 1943, стр. 5.

[123] Исто.

[124] „Успело гостовање Милоша Ристића", „Ново време", 10. март 1943, стр. 5.

4. ПЕДАГОШКИ И КОРЕОГРАФСКИ РАД

Интересовање за кореографски рад и остваривање кроз нове балетске креације, указивали су на свестрану и креативну балетску личност Милоша Ристића. Педагошки рад био је трећа сфера Ристићевог интересовања. На сва три балетска поља, са великом радошћу и заносом, био је ангажован у време окупације. У пуној снази и са великим еланом, својим радом обећавао је тада да ће Београд у једној личности коначно добити великог учитеља, плесача и кореографа.

Своје кореографско знање и вештину први пут на београдској сцени Ристић је практично применио и исказао на концерту са Татјаном Фарчић 2. априла 1939. У сопственој кореографији Ристић је одиграо „Таранску игру" Де Фаље. У његовој кореографији изведене су и нумере „Прелудијум" (Бах), *После подне једног фауна* (Дебиси) и одломак из *Лабудовог језера* (Чајковски).

Међутим, Ристићевим правим кореографским дебијем може се сматрати концерт одржан 9. новембра 1939. године на Коларчевом универзитету уз учешће Наташе Бошковић и балерина Народног позоришта.[125]

У најави за овај концерт објављеној у „Политици", посебно се истиче чињеница да се Ристић овога пута представља и као кореограф.

„Нарочити интерес преставља наступ г. Милоша Ристића нашег најбољег балетског уметника, који ће ове вечери поред осталих балетских слика и сцена у својој режији приказати уз суделовање наших најбољих балетских уметника 'Прелудијум' по музици Ф. Листа и 'Лепи Дунав' балет у једном чину од Ј. Штрауса. У овом последњем балету г. Ристић извршиће кореографију по славном балетмајстору Л. Мјасину. Дакле, ове вечери г. М. Ристић не наступа са нашом славном уметницом Наташом Бошковић и осталим солисткињама нашег балета само у својству првог играча, већ и у својству кореографа, што све подвлачи важност и увеличава интерес ове уметничке вечери. Г. Ристић има да нам прикаже стече-

[125] „Велико балетско вече Милоша Ристића", „Политика", 8. новембар 1939, стр. 10; „Балетско вече г. Милоша Ристића", „Правда", 5. новембар 1939; „Балетско вече Милоша Ристића", „Време", 9. новембар 1939, стр. 8.

но искуство у иностранству последњих година."[126]

Од шест изведених балетских тачака Ристић је кореографски поставио пет. У својој оригиналној кореографији поставио је три балетске нумере: „Прелудијум" балетска слика по музици Ф. Листа, „Шпанска игра" балетска сцена из балета *Љубав чаробница* по музици Де Фаље, „Холандска игра" балетска слика из опере *Цар и дрводеља* по музици Лорцинга. Свиту из балета *Очарана лепотица* П. И. Чајковског поставио је по кореографији М. Петипа, а балет на музику Ј. Штрауса *Лепи Дунав* по кореографији Л. Мјасина. Био је то уједно и први балет који је он поставио.[127]

С обзиром на чињеницу да је Ристић својом игром опчинио публику од првог концерта одржаног у Београду, знало се шта се од њега може очекивати на овом концерту. Међутим, Ристић кореограф заинтригирао је и публику и критику, па је разумљиво што су се у приказима концерта посебно задржавали на Ристићевој кореографској креацији, а не само на интерпретацији.

„Имали смо прилике више пута да истакнемо велики играчки таленат г. Ристића и солидну школу његове технике. На овој приредби г. Ристић се први пут огледао као самосталан кореограф и обрађивач кореографских концепција других мајстора. Бавећи се у иностранству у одличним балетским трупама он је обогатио своје искуство и интелигентно пратио и примио поступак познатих кореографских мајстора. У том правцу имао је храбрости да оде и даље: да окуша своје способности као самосталан редитељ и кореограф. (...) Главну тачку г. Ристићевог самосталног рада преставља балетска слика 'Прелудијума' по познатој симфонијској музици Франца Листа. Ова балетска слика занимљива је као борба једног људског пара, коме помажу добри дуси, са злим дусима. Овај балет, и поред непогодности позорнице и недовољног броја проба (што се јасно осећало у још недозрелој техничкој обради извођача), може се примити као добра замисао, а режијско тумачење имало је складан однос са динамичким изразом и садржајем музике. Пластичне фигуре појединих покрета јасно су изражавале редитељске идеје. Солистички пар играли су гца Полонска и г. Ристић са зрелим и сугестивним изражајним средствима, одржавајући пун динамички напон своје игре. Балетски хор (добрих и злих духова) узимао је пуно активног учешћа у овој балетској драми. Резултат редитељско-кореографског рада г. Ристића можемо слободно огласити као повољан, те се надамо да ће се он са зрелијим годинама и у том правцу лепо развити."[128]

И угледни критичар „Правде" Павле Стефановић темељно анализирајући Ристићев кореографски рад има само речи похвале. Ова критика једино аутентично пренета може да представи праву слику Ристићевог кореографског рада.

„Г. Ристић је овога пута пружио знатно обимнију слику свог уметничког знања: поред плесачке активности (коју је и овог пута развио у пуној мери и снази свог свежег младог талента) Ристић нам се приказао и као редитељ и или кореографски рецензент туђих балетских композиција у којима је раније, у иностранству учествовао једино као плесач, а у једној већој и сложенијој балетској композицији као и у трима мањим пијесама преставио нам се још и као самостални састављач покретне сценске слике, као оригинални кореографски композитор. Толика радна и стваралачка скала једног уметника игре већ сама собом нешто преставља. Квалитет свих трију показаних активности даје пак г. Ристићу особити уметнички ранг и значај.

Када кажемо да је техничка страна његове плесачке радиности на врло високом ступњу вредности, само понављамо оно што смо већ толико пута имали прилике да кажемо. Његов скок и окрет у скоку изванредни су. Мање нам је био познат овај млади уметник као кореографски редактор плесних композиција које је упознао у годинама свог играња у трупама великих савремених мајстора. У балету 'Лепи Дунав', постављеном још 1923. год. од Мјасина за Етјена Бомона, обновљеном у трупи Де Базила 1933, са Даниловом, Рјабушинском и самим Мјасином у главним улогама, г. Ристић је, са пуним смислом за просторну реалност дате сцене и моћи

[126] „Балетско вече гђе Наташе Бошковић и г. Милоша Ристића уз суделовање гђе Тамаре Полонске и осталих чланица балета Народног позоришта". Недатирани текст нађен у заоставштини Т. Полонске.

[127] Програм концерта, заоставштина Тамаре Полонске.

[128] „Балетско вече г. Милана Ристића",„Време", 12. новембар 1939, стр. 9. (У наслову је погрешно написано име, а да је реч о Милошу Ристићу види се из текста, прим. М. П.)

расположивог ансамбла, укусно, хармонично и одмерено модификовао Мјасинову оштроумну и духовиту кореографску творбу. Беч Јохана Штрауса, краља валцера, и сав онај поетизирани прах жовијалности једног безбрижног, удобног времена хабзбуршке метрополе, љупко и хумористично је евоциран.

Из старе комбинације Петипа-Чајковски, која је дала читавим деценијама балетске историје отпорни и још увек привлачни репертоарски материјал ('Лабудово језеро', 'Зачарана лепотица'), г. Ристић је одабрао и кондензовао у балетску свиту најпогодније ставове и нумере 'Зачаране лепотице'. Међу овима, неоспорно је највиртуознија кореографска замисао партије зване 'Плава птица'. Овај славни балет, један од најстаријих који се одржавају на репертоару модерног балета, постављен у Маријинском театру још 1890, обновљен је први пут у Алхамбри, од Дјагиљева 1921. а други пут код Де Базила 1935. Како је г. Ристић баш у то време био играч ове знамените савремене уметничке екипе, вероватније је да је усвојио све ситније модификације дела из тог доба, но да је истраживао изворну, класичарску верзију Маријуса Петипе.

Најзначајнији прилог нашој домаћој балетској уметности дао је г. Ристић својом балетском сликом 'Прелудијуми', по музици Листове симфонијске поеме. Програмска база ове музике била је једна од песама из Ламартинове збирке 'Поетске медитације'. Садржајни материјал кореографске композиције г. Ристића (овог пута искључиво и оригинално његове) није иста, већ слична тема: борба добра и зла у односу према љубави мушкарца и жене, са – разуме се – коначном победом добра. Ако занемаримо филозофско-медитативну основу плесне композиције, основу која одаје блажену младост нашег уметника, и бацимо поглед на специфично плесни елемент ове кореографије, видећемо да су сви битни манири модерног балета, како се овај развијао и варирао последњих година у Монте Карлу, Паризу и Лондону, све стилистичке особености Мјасиновог кореографског језика пре свега, дошле до израза у делу способног ученика Де Базилове школе. Вештина искоришћавања свих делова плесног простора, ритмичка одмереност у сукцесивном постављању и хармоничном распоређивању група, свеже и еластично третирање проблема односа првог плана солиста и задњег плана за групне комбинације, затим извесна мекота кореографских фигурација у спровођењу синтеза појединачних пластичних мувмана, инвентивност у начинима формирања колективних елевација, групног скока особито, висинско искоришћавање плесног волумена путем хронолошке смене група које се издижу и које гравитирају поду, једна блага патетика солистичких фигура и укусно и умерено одабирање арабескне орнаментике геста, – све су то уочљиве врлине младог кореографа г. Ристића."[129]

По свему судећи, иако је то био тек почетак Ристићевог кореографског рада, дела су обећавала да ће се овај ненадмашни уметник игре развити у једнако великог кореографа.

Нажалост, почетак Другог светског рата га је омео да развије ову страну своје креативне личности до максимума.

У првој ратној сезони Балет Народног позоришта постављао је нове нумере једино у оквиру дивертисмана јер није било услова ни за извођење, па ни за постављење нових и великих балета.

„Пинокио"[130] је једна од нумера које је Ристић најчешће изводио током Другог светског рата у оквиру дивертисмана и то по својој оригиналној кореографији. Премијерно је изведена 2. маја 1942. у оквиру дивертисмана под називом „Велико балетско поподне". Концерт је изведен под ознаком премијере, све нумере биле су у кореографској поставци А. Жуковског, осим ове једне Ристићеве кореографије. У овој сезони нумеру „Пинокио" Ристић је извео још два пута, на репризи концерта 13. маја и у оквиру дивертисмана одржаног 10. јуна 1942. године.

Концерт са Верицом Костић одржан 5. новембра 1942, чији је програм у целини био заснован на кореографским поставкама Милоша Ристића, био је његов кореографски тријумф. Како се публици допао концерт најбоље сведочи испуњеност сале Коларчевог универзитета и на репризи 17. новембра 1942. године. О

[129] „Балетско вече г. Милоша Ристића", П. Ст., „Правда", 11. новембар 1939.

[130] Ни у једном програму се не наводи чије је ово музичко дело, већ само стоји да је кореографија оригинална. По сведочењу Вере Костић реч је о игри Пинокија из балета „Вила лутака" Ј. Бајера.

успеху овог концерта много говори и усхићење аутора „Новог времена", који се потписао иницијалима J. P. Он свој текст почиње констатацијом: „У историји нашег балета утиснут је још један значајан датум: дан кад се Милош Ристић појавио у нашем уметничком животу као кореограф."[131] Не пишући о томе колико је која нумера успела и на који начин је постављена кореографија, овај аутор даје општи утисак о овом, како сам каже, „више но успелом концерту".

„Милош Ристић је и као играч, а нарочито овог пута као кореограф успео да да израза својој великој уметничкој култури. Пошло му је за руком да оне јаке уметничке доживљаје, без којих једно уметничко дело не може ни да опстане, изрази у веома успелој уметничкој форми. Захваљујући томе, његове игре су наишле на искрено допадање код публике. То је сасвим логично. Допадање лежи у саосећању гледалаца са уметниковим стварањем, а оно се манифестовало петог новембра спонтаним и срдачним одобравањем и аплаузом. Значи, испуњена је и она важна, да назовемо жеља уметности: социјална тенденција, тј. жеља да и околина учествује у ономе што је уметник доживео. Јер, уметник ради и ствара за извесну средину и жели да га та средина разуме."[132]

После овог концерта Ристићу су поверене и кореографије балета на сцени Народног позоришта.

Пошто се услови за рад нису поправили ни у наредној сезони 1942/43, а како би се репертоар ипак освежио неким новинама, у овој сезони акценат је стављен на нове кореографије. Тај тренд се наставио и у наредној сезони 1943/44. Прилику да се остваре као кореографи добили су пре свега Милош Ристић и Наташа Бошковић.

Чини се да је Милош Ристић био свестан да се потпуно потврдио у балетском смислу и да ће још дуго остати неприкосновени првак београдског балета. То је било и реално јер су по техничком и уметничком квалитету наши најбољи балетски играчи у том тренутку били много степеника испод њега. И заиста, још дуго после његовог одласка из Београда, у очима оних који су имали срећу да гледају његове наступе, он ће остати звезда непомућеног сјаја. Сезоне 1943/44. Ристић се посветио кореографском раду, као да је наслућивао да је ово његова последња сезона пред београдском публиком па се трудио да покаже своју изузетност и у овој сфери уметничког рада.

Као кореограф, током свог рада у Београду, Милош Ристић поставио је премијерно укупно шест балета: 1. *Баханал* Рихарда Вагнера, 2. *Сан о ружи* Карл Марије Вебера, 3. *Поподне једног фауна* Клода Дебисија, 4. *Фантастичну симфонију* Хектора Берлиоза, 5. *Чаробни дућан* Ђоакина Росинија, 6. *Вила лутака* Јозефа Бајера.

На сцени код Споменика одржано је 20. новембра 1943. године балетско вече које се може назвати вече кореографија Милоша Ристића. Најпре је (изведен премијерно на концерту са Т. Фарчић) у Ристићевој поставци, по кореографији Брониславе Нижинске, изведен балет у једној слици *Поподне једног фауна*. Ристић је овај балет изводио у концертној верзији током својих наступа са „Руским балетом", а на сцену Народног позоришта такође је постављен у концертној верзији без посебног декора и костима. Затим је изведен балет *Сан о ружи* у Ристићевој кореографији по Фокину. После два балета у једном чину уследио је дивертисман у оквиру кога је Ристић извео „Пинокија", његово најоригиналније и најпознатије кореографско остварење. Као круна вечери премијерно је изведена Росинијева „Тарантела" у Ристићевој кореографији. Одиграли су је Аница Прелић и Славко Ержен.

На програму прве балетске премијере у сезони 1943/44. одржаној 15. децембра 1943. године нашла су се три једночина балета. Поред балета *Балерина и бандити* и *Карневала* изведен је и балет *Баханал*, на музику из опере *Танхојзер* Рихарда Вагнера, у кореографији М. Ристића, који је тумачио лик Сатира, док је Н. Аранђеловић била Нимфа.

Дневна штампа се није критички осврнула на ову премијеру, али судећи по кратком коментару новинара „Обнове" потписаног иницијалима Р. В. Ж. може се закључити да је Ристић остварио успех овом кореографском поставком.

„Као играч Милош Ристић је довољно познат нашој публици. У 'Баханалу' он потврђује своју далеку мету коју је већ доста давно поставио. (...) Ако се можда и не би у

[131] „Балетски успех Милоша Ристића", аутор: J. P. „Ново време", 13. новембар 1942, стр. 4.

[132] Исто.

потпуности сложили са поставом чисто балетске игре, а још мање са ритмом којим је Вагнер дат, морамо да му с искреним одушевљењем признамо да је дао једну такву лепоту слика и композиција, којима нас је искрено задивио."[133]

Као своје последње кореографске радове на сцени Народног позоришта, Милош Ристић је поставио *Фантастичну симфонију*, балет у пет слика на музику Хектора Берлиоза и *Чаробни дућан*, балет у једном чину, на музику Ђоакина Росинија и Оторина Респигија у оркестрацији Рихарда Милера-Лампертса. При постављању ових балета Ристић се држао скица великог Леонида Мјасина с којим је сарађивао у сценском остварењу ових балета током наступа у иностранству у балетској трупи Ballet Russe du colonel de Basil. Ристић је и сам учествовао у извођењу Фантастичне симфоније под Мјасиновом управом, поред Мјасина играо је једну од главних улога у овом заиста фантастичном балету.[134] Премијера оба балета одржана 8. априла 1944. била је уједно и последња балетска премијера у окупираном Београду.

Балет *Фантастична симфонија* заинтригирао је београдску публику не само на београдској сцени невиђеном кореографском мешавином два стила, синтезом класичног и савременог балета, већ и садржином. Задирањем у најскривеније делове човечије мисли и душе, у испреплетеним сукобима приказана је борба добра и зла.

Чаробни дућан је, међутим, био урађен у класичном духу. Био је компонован од низа успелих игара обојених свежим хумором.

О поставци ових балета, о сопственом приступу раду на њима, Милош Ристић је дао коментар позоришном часопису „Српска сцена".

„Хтео бих, пре свега, нарочито да подвучем значај Берлиозове 'Фантастичне симфоније'. Тај нови балет, кроз чију се необичну садржину продевају елементи чисте класике и потпуно савремене игре у исти мах, представља новину за нашу позорницу.

Леонид Мјасин је духовито обрадио основну замисао Берлиоза и обогатио је својом раскошном инвенцијом, дајући својој кореографији претежно етички карактер, што на први поглед звучи веома чудно. Будемо ли, међутим, дубље ушли у суштину балета, увидећемо савршену оправданост уношења тог новог елемента у игру.

Одмах после првог додира, одмах после непосредног преживљавања Берлиозове симфоније, пуне израза и осећајности, уз то надахнут Мјасиновим радом, ја сам још давно и врло далеко одавде помишљао да би је требало остварити и код нас; чак ми је падало на памет да би можда било занимљиво и за моју публику и за мене да то учиним и сам. Имао сам част и ретку срећу да будем на првим пробама и на премијери тога балета у кореографији Мјасина. Ја сам у њему доцније играо и сам.

Ја сам, дакле, радио по угледу на великог Мјасина. Од њега сам научио врло много, уосталом. Фабула је остала скоро иста. Њу је немогуће извртати, јер је веран израз композиторове замисли. Али сам зато играма дао потпуно нов облик, онако како их ја замишљам и осећам. Нарочите муке ми је задавала прва слика. У њој се, у заљубљеној и болесној машти песника, нижу привиђења. Све је то ваљало оживети, свему је ваљало дати прави израз, све се морало представити верно. Исто тако је и пета слика стварала изузетно велике тешкоће у раду. Ту се на сцени једновремено развија динамична борба: добра и зла и сва смиреност доброте и истине.

Други балет, 'Чаробни дућан', много је захвалнији за режију. Садржај је ведар и лак и не захтева ни од редитеља ни од гледалаца неко нарочито продубљивање ствари."[135]

Током Другог светског рата, поред балетског одсека при Музичкој академији у Београду, постојао је велики број приватних балетских школа. Било је оних које су се бавиле искључиво класичним балетом, попут школе Јелене Пољакове, Милета Јовановића, Нине Кирсанове, до оних које су неговале неки други вид игре као школа Радмиле Цајић, Олге Грбић Торес и, наравно, Маге Магазиновић, која није имала школу у класичном смислу

[133] „Балетске премијере у Народном позоришту", аутор Р. В. Ж., „Обнова", 18. децембар 1943, стр. 5.

[134] „Велика балетска премијера у Народном позоришту", „Ново време", 3. април 1944, стр. 3.

[135] „Балетска премијера", „Српска сцена", 11. и 12, 16. март и 1. април 1944, стр. 24–29.

речи већ студијску групу која се бавила стилизацијом фолклора и ритмиком на бази Далкрозових достигнућа.

По балетским концертима које су припремале те школе види се да су имале велики број ученика. Велико интересовање младих за балетску уметност може се објаснити популарношћу балета у Београду пре Другог светског рата. Међутим, ако узмемо у обзир да је највећи број балетских школа у Русији отваран управо у време Октобарске револуције и после ње, може се закључити и да је масовност ученика балетских школа била последица жеље родитеља да се деца у тим тешким временима баве нечим лепим и позитивним.

Крајем 1943. године и Милош Ристић је отворио своју балетску школу.

Упис је вршен од 20. септембра 1943. у Ристићевом стану, у Крунској бр. 2а, док је редовна настава почела 1. октобра у изнајмљеном простору за школу на Теразијама бр. 23.[136]

У оквиру школе настава се одвијала у три групе, односно три курса и то један за децу и почетнике, један за мушкарце и један виши курс, који су похађали они који су већ учили балет. На овом, трећем, курсу вежбали су и чланови балетског ансамбла Народног позоришта, који су се овим допунским курсом још више усавршавали у својој уметности.

Наставом је руководио сам Милош Ристићи и то по методама великих мајстора код којих је и сам учио, методама гђе Јегорове, Преображенске и Идзиковског.

У школи Милоша Ристића почели су између осталих Душан Трнинић и Милорад Мишковић. У то време Милица Јовановић била је ученица школе Милета Јовановића и о том времену и конкуренцији међу школама сведочи:

„Случај је био такав да су сви наши професори који су имали своје школе нерадо гледали да њихови ученици иду и још код некога. Није то било само питање егзистенције него и професионално питање, добре методике, методичке наставе. Међутим, маса ученика је, рецимо из школе Милета Јовановића, где сам ја била ученица, ишла и код госпође Торес. Миле Јовановић није дозвољавао да се иде поред његове школе у још неку и постављао је услове. Једино му није сметало уколико се паралелно ишло и у школу Олге Грбић Торес јер је сматрао да су то карактерне игре.

Никола Трифуновић, који је већ тада, као ученик, био звезда, нажалост умро је 1944. од запаљења мозга, био је ученик Милета Јовановића, али је кришом ишао и код Милоша Ристића. Сећам се, била сам присутна када је Миле Јовановић викао на малога Николу да мора да се реши где хоће да буде, да не може да трчи овамо и онамо."[137]

А како се разрешила дечакова дилема сазнајемо из текстова у дневној штампи који су објављени после премијере *Виле лутака*, у којима се каже да је Никола Трифуновић „сасвим прешао у балетску школу Милоша Ристића".[138]

„Други такав случај био је Милорад Мишковић. Он се и сада декларише као ученик Нине Кирсанове, али је вежбао и код Милоша Ристића. Душко Трнинић је учио и код Кирсанове и код Милоша Ристића и код Милета Јовановића. Коначно, то чији је ко ученик зависи од њих, они би требало да кажу ко им је дао највише. Ипак, прекратак је то рок колико је Милош држао школу за неку педагогију и да би могло да се каже да ли би и какав би из њега изашао педагог", сматра Милица Јовановић.[139]

Иако није била ученица школе Милоша Ристића, наиме, завршила је балетску школу Јелене Пољакове, а у време када је Ристић основао своју школу већ му је била партнерка, Вера Костић с великом љубављу истиче: „том човеку дугујем захвалност за све што знам". Из њеног сведочења о Милошу Ристићу може се наслутити и какав је био његов однос према младима. „Он је од мене направио нешто, он ме је научио како треба да се понашам са младим људима – строго и добро. Мало да се помази, а онда и да се удари. Мало кише и мало сунца. Не треба много мазити, али ни много грдити. Такав је и он био. Сећам се кад смо ишли на концерт у Ша-

[136] „Милош Ристић отвара своју балетску школу", „Ново време", 18. септембар 1943, стр. 4; „Милош Ристић отвара балетску школу", „Обнова", 28. септембар 1943, стр. 5.

[137] Разговор с Милицом Јовановић, вођен јуна 2003. Лична архива аутора.

[138] „Успех балетске школе Милоша Ристића", „Ново време", 18. фебруар 1944, стр. 3.

[139] Разговор с Милицом Јовановић, вођен јуна 2003. Лична архива аутора.

бац и то бродом, бринуо је о мени. Дођи да те закопчам, да те наместим. Зашто ти то виси? Немој да идеш тамо. Био је изузетно брижан, али је знао и да ме шљапи кад затреба."[140]

Ристићева балетска школа је радила до априла 1944. односно до бомбардовања Београда од стране савезника, дакле, свега непуних седам месеци. Милош Ристић је веома брзо у својој школи окупио велики број талентованих ученика. Највећа реклама његовој школи био је он сам, јер многа деца задивљена његовом игром желела су да их он учи балету. Зато је већ у јануару 1944. имао педесет чланова. Иако је школа радила кратко време, Ристић је успео да са својим ученицима, у сопственој кореографији, постави Бајеров балет *Вила лутака*. Премијера балета била је 11. фебруара на Коларчевом универзитету,[141] што значи да је за свега четири месеца рада Ристић оспособио своје мале ученике и ученице да успешно одиграју овај балет. Представа је изведена због великог интересовања још два пута, 23. фебруара и 3. марта 1944. године.[142] Сигурно је да би било још реприза овог балета да ратни догађаји, пре свега априлско бомбардовања Београда, нису прекинули све културне активности у граду.

У балету су учествовали скоро сви чланови школе, махом деца од четири до осам година. Сем њих, играло је и неколико чланова Балета Народног позоришта. У улози Виле лутака наступила је Милица Миливојевић, а Арлекина су играли Милорад Мишковић и Радомир Милошевић, чланови Народног позоришта, Пјеро је био Никола Трифуновић. Најмлађи члан балетске групе, а такође и учесник у *Вили лутака* била је трогодишња Мирјана Марјановић.

Говорећи о раду на припреми ове представе Милош Ристић је уочи премијере изјавио: „Успео сам да за прилично кратко време своје ученике спремим за нашу прву представу, 'Вилу лутака'. То ми није задало велике тешкоће, јер су ми сви ученици врло талентовани, послушни и марљиви, а сем тога, што је врло важно, и музикални. Потпуно сам уверен да ће се на премијери одлично показати, јер сви су врло добро увежбани. Сама 'Вила лутака' преставиће леп балет, и ја се надам да ће доживети леп успех."[143] Ристићево очекивање се испунило. Прва представа била је потпуно распродата. Балет је наишао на „изванредно допадање", а Ристић је „успео да нам прикаже низ талената чији је успон, под његовим великим вођством, несумњив, мада је Ристићева школа тек пре неколико месеци започела рад."[144]

„Великом успеху овог балета без сумње много је допринела и одлична интерпретација ученика и ученица. Тако је најмлађа београдска 'балерина', трогодишња Мирјана Марјановић својом фрапантном музикалношћу, изванредним осећањем за ритам и слатком појавом освојила све симпатије. Њене нешто старије другарице у улогама 'мачића' деловале су пријатно и лепо. Мала Ђурђина Гавриловић, грациозношћу једне рутиниране балерине и великим смислом за класику, одиграла је с успехом једну класичну варијацију (...) Љубимац београдске публике Никола Трифуновић, који је недавно сасвим прешао у балетску школу Милоша Ристића, бриљирао је и овога пута у темпераментној шпанској игри. Његова партнерка Мирјана Герден такође је пријатно изненадила. (...)

Нарочито су запажене најмлађе снаге балета Српског народног позоришта[145] које вежбају у овој балетској школи: Милица Миливојевић, која је са успехом играла вилу лутака. Љубица Стефановић, као и два харлекина Милорад Мишковић и Радомир Милошевић.

Успеху је допринео и пријатан декор који је освежавао сцену, захваљујући Миомиру Денићу."[146] За клави-

[140] Разговор са Вером Костић, вођен априла 2003. Лична архива аутора.

[141] „Милош Ристић изводи пред свет најмлађе балерине", М. Матић, „Ново време", 9. фебруар 1944, стр. 3.

[142] „Реприза концерта балетске школе Милоша Ристића", „Ново време", 17. фебруар 1944. стр. 3; „Данас игра школа нашег првог балетског мајстора", „Ново време", 23. фебруар 1944, стр. 3; „Младе балерине играју 'Вилу лутака'", „Ново време", 30. март 1944. стр. 3.

[143] „Милош Ристић изводи пред свет најмлађе балерине", М. Матић, „Ново време", 9. фебруар 1944, стр. 3.

[144] „Данас игра школа нашег првог балетског мајстора", „Ново време", 23. фебруар 1944, стр. 3.

[145] Народно позориште у Београду се од 1941. до октобра 1944. звало Српско народно позориште

[146] „Успех балетске школе Милоша Ристића", „Ново време", 18. фебруар 1944, стр. 3.

ром је био господин Бабић.[147]

5. РЕВИЈЕ И ФОЛКЛОРНЕ ПРИРЕДБЕ

Као специфична сценско-музичка појава у време Другог светског рата на београдским позоришним сценама појавиле су се ревије и фолклорне приредбе. Ратни услови погодовали су њиховој појави и популарности. Оне су нарочито често извођене током 1942. и 1943. године.

Фолклорне приредбе и концерти били су у духу политике Недићеве владе којом се у први план стављала национална култура, али су истовремено биле и одраз интересовања публике произашлог из потребе тренутка за јачањем националне свести. На овим фолклорним приредбама најчешће су извођене стилизоване фолклорне игре па оне представљају и природни континуитет рада на стилизацији српског фолклора који је започет пре Другог светског рата. Поред фолклорне групе Коларчевог универзитета коју је предводила Мага Магазиновић, на фолклорним концертима учествовали су и најбољи уметници Опере и Балета Народног позоришта, док су на приредбама наступали и угледни драмски уметници. Одржаване су на Коларчевом универзитету и на Летњој сцени на Калемегдану.

Иако није имао претходно великог искуства у извођењу стилизованих народних игара Ристић је успешно наступао у оваквим приредбама. Са Наташом Бошковић изводио је кореографска остварења Маге Магазиновић „Јово Ружу кроз свиралу зове" у којој је њихов плес песмом употпуњавао Миле Ивановић и „Софкин сан".

Верица Костић му је такође била партнерка на фолклорним концертима. Са њом је изводио нумеру „Коло" од Христића и „Игру у двоје" од Настасијевића и то на приредбама на Коларчевом универзитету 24. и 27. децембра 1942. године.[148]

„Сцену народног балета" „Софкин сан" и „Јово Ружу кроз свиралу зове" извели су Наташа Бошковић и Милош Ристић на великој фолклорној приредби одржаној на Коларчевом универзитету 12. јула 1942. Ова приредба је „својом лепотом и оригиналношћу изазвала огромно одушевљење у публици"[149] па је поново одржана 19. јула 1942. године. Поред великог броја народних песама и игара, пажњу публике на овој приредби привукла је и „Косидба", сцена из народног живота са Таре, коју је извела фолклорна група Коларчевог народног универзитета, под управом Маге Магазиновић.

„Народне песме и игре, кроз које провејава дух и темперамент нашег народа, у извођењу наших најбољих певача и играча освојиле су гледаоце који су бурним аплаузом поздравили: 'Софкин сан' и 'Јово Ружу кроз свиралу зове' са Наташом Бошковић, Милошем Ристићем и Милом Ивановићем, као и веома успеле рецитације Десе Дугалић и Добрице Милутиновића, док су народне песме чланова опере С. Малбашког, Р. Јаковљевића и Д. Никачевића, изазвале буру одушевљења, а 'Гуслар' Јована Антонијевића, члан Народног позоришта, дочарао нам је слику наше славне прошлости."[150]

Са овим нумерама Милош Ристић и Наташа Бошковић наступили су на концерту народне песме, игре и музике 6. септембра 1942. и на Великом светосавском концерту 27. јануара 1943. такође на Коларчевом универзитету.[151]

Ревија је сценски жанр који раније није био присутан на нашим позоришним сценама. Ратно време, потреба народа да се нађе у неком другом времену и простору, у причи пуној песме и игре, погодовала је развоју ревије.

[147] У цитираном новинском тексту пише да је клавирска пратња био Душан Бабић, у програму стоји само Бабић. Претпостављам да је у новинском тексту дошло до грешке и да је у питању Богдан Бабић који је у то време био корепетитор у Народном позоришту и сигурно је сарађивао са Ристићем и ван позоришта. Ову моју претпоставку потврдио ми је и господин Владимир Маренић.

[148] „Приредба на Коларчевом универзитету", „Обнова", 24. децембар 1942, стр. 5; „Час српских песама, музике и балета", „Ново време", 25. и 26. децембар 1942, стр. 6.

[149] „Недеља српског фолклора на Коларчевом универзитету", „Обнова", 18. јул 1942, стр. 7.

[150] Исто.

[151] „Народна песма, игра и музика на Коларчевом универзитету", „Ново време", 5. и 6. септембар 1942, стр. 5; „Велики светосавски народни концерт на Коларчевом народном универзитету", „Ново време", 27. јануар 1943, стр. 4; „Светосавски концерт на Коларчевој задужбини", „Ново време", 28. јануар 1943, стр. 4.

Може се рећи да се ревија у том тренутку код нас заправо развила из приредби које су у програму имале музику, игру и драмски елемент у виду скечева, сцена из народног живота, казивања стихова или прозних текстова.

Као изврстан играч и љубимац београдске публике Ристић је био незаобилазан учесник ревија. Међутим, он је био и аутор прве српске оригиналне ревије. Његова креативност и радозналост навели су га да и сам да допринос развоју и популарности овог жанра код нас, користећи пре свега оно што је видео и научио гледајући ревије током свог боравка у иностранству.

„Песма села" била је прва српска фолклорна ревија. Премијерно је изведена на летњој сцени на Калемегдану 15. јуна 1942. године[152] и у њој је Ристић са члановима Балета, међу којима су биле Вера Костић и Ира Васиљева, извео низ стилизованих кола.

Прва српска фолклорна ревија изведена у реализацији сатиричног позоришта „Бодљикаво прасе", а у режији глумца Јована Танића, окупила је стотину учесника. Рађена је по мотивима из приповедака Јанка Веселиновића и Радоја Домановића, са играма и песмама из разних крајева Србије. Представа је почела увертиром коју је под управом Милана Бајшанског извео Велики радиооркестар, који је и пратио све учеснике. Поред балетских уметника Народног позоришта игре је извела и Велика фолклорна група „Коло", док су са соло-песмама наступили А. Маринковић, члан Опере Народног позоришта и истакнути радио певачи Нада Јовановић, Вера Цветковић, Момчило Росић. Велики хор ревије отпевао је осам хорских песама. Учествовао је и низ глумаца и комичара: Аца Цветковић, Јован Танић, Вера Петровић, Жарко Митровић, Цока Перић-Нешић.[153]

Критика, у правом смислу те речи, није било у дневној штампи након премијере. „Ново време" једино наглашава велики успех ове ревије пред 1.500 гледалаца, док се новинар „Обнове", осмелио и да прокоментарише: „Глумци, певачи, и балетска трупа, с Милошем Ристићем на челу, задовољили су публику, иако знамо да су могли боље да истакну своје способности.

Третирана као целина, 'Песма села' могла би бити много боља и много уверљивија. Сеоски и српски хумор можда би требало дати друкше; остало са више живота."[154]

Иако је у најавама у дневној штампи названа приредбом, „Што Београд још није видео", пре би се могла назвати ревијом јер је имала оквирну причу, па и сценографију која ју је допуњавала. „Што Београд још није видео" премијерно је изведена 24. јануара 1943. на Коларчевом универзитету. Ристића налазимо међу бројним учесницима, међутим, тешко је тачно утврдити коју је он нумеру том приликом извео. У овој ревији наступили су: Жарко Цвејић, Слободан Малбашки, Александар Маринковић, Даворин Жупанић, Даница Живановић-Денић, Љиљана Колесникова, београдски гудачки квартет, комични трио „Стражњић", музички трио Виктор, Гутеша и Бока, Јулије Куцуван, Радован Раковић, Славко Симић, балетска школа гђе Чалајеве Гортинске и многи други.

Ревија се одвија „у декору једног зачараног музеја где се музичке лутке буде у поноћ. Чим куцне дванаести час у музеју све оживи и весели се до зоре, кад петлови објаве долазак дана."[155]

Створена по узору на америчке ревије „Хопса" је прва оригинална српска ревија, коју су написали првак балета Народног позоришта Милош Ристић и новинар Драган Дебељевић. У организацији „Централе за хумор" премијерно је изведена на Коларчевом универзитету 14. новембра 1943. године, а због великог интересовања публике поновљена је 17. новембра исте године.[156]

Главну јунакињу тумачила је Олга Спиридоновић, а веома изазовног редитељског посла прихватио се глумац Мирко Милисављевић. Декор је урадио М. Денић. О свом раду и о ревији он је за „Ново време" рекао: „Идеја комада 'Хопса' је борба за остварење животних идеала главних јунака. Разуме се да постоји и мали љубавни

[152] Премијера ове ревије била је најављена за 13. јун 1942. и тог дана је представа и почела, међутим, прекинута је због великог невремена и одржана је у целини 15. јуна 1942, што сазнајемо из листа „Понедељак" од 16. јуна 1942, стр 3.

[153] „Српска фолклорна ревија на Калемегдану", „Ново време", 12. јун 1942, стр. 4; „Успех 'Песме села'", „Ново време", 19. јун 1942, стр. 4.

[154] „Јуче је изведена прва српска музичка ревија на Калемегдану *Песма села*", „Обнова", 15. јун 1942, стр. 5.

[155] „Што Београд још није видео", „Ново време", 23. јануар 1943. стр. 4.

[156] „Балетмајстор глуми, а глумица пева", „Ново време", 11. новембар 1943, стр. 4

заплет. Уколико ми је било могуће, остао сам веран писцима и идеји. Па, ипак, морао сам овог пута да скратим доста текста, јер када је у питању музичка ревија свет првенствено хоће да види игру и да чује песму. (...)

Велико изненађење за публику престављаће улога Милоша Ристића, који ће у овом комаду први пут говорити у прози. Његова глума је одлична. Олга Спиридоновић – сад као играчица, задивљује. Исто тако веома сам задовољан са Даницом Живановић. Вера Костић, Радмила Стефановић и Рут Нидербахер исто тако имају лепе роле."[157] У овој ревији као субрета појавила се и Жанка Стокић, која је певала. Поред ње, од познатих драмских глумаца наступили су и Ана Паранос, Ана Врбанић, Мића Васић, Милан Поповић и Сима Јанићијевић.

Приредбу је пратио велики џез оркестар „Златна петорка", који је, између осталог, свирао и нове композиције познатог композитора Фридриха Мајера. Модерне композиције поред Олге Спиридоновић певала је и џез певачица Мара Петровић. У ревији „Хопса" појавило се и 14 чланица Балета Народног позоришта, које су у овој приредби суделовале као герле.

Мало је балетских уметника у свету који су се успешно представили публици и као писци и као глумци. Ристић је један од њих. О томе како је дошао на идеју да напише баш ревију изјавио је: „На идеју да напишем једну ревију дошао сам у разговору са многим пријатељима који се одушевљавају модерном музиком и овом врстом уметничког стварања. Заиста је чудно да ми досад нисмо имали оваквих творевина, иако оне код публике изазивају велико интересовање. У сарадњи са Дебељевићем трудио сам се да створим ревију занимљивог и духовитог садржаја, и да је истовремено проткам модерном музиком. Исто тако била ми је жеља да, у оквиру ове ревије, дам игре брижљиво спремљене, и то са члановима балета, па да тако, уз духовит текст и модерну музику, пружим публици читав низ модерних игара. У овом мом подухвату, уколико он буде у потпуности успео, у многом ми је помогао наш познати драмски уметник Мирко Милисављевић, као редитељ ревије, а исто тако и технички шеф Народног позоришта Миомир Денић, који је интелигентним решењем сцене успео да на статичној позорници Коларчевог универзитета створи живе и динамичне сцене. Чланови драме и балета, као и оркестар и певачи, свесрдно су се заложили за наш заједнички подухват."[158]

Међутим, потпуни успех ова ревија је доживела тек када је почела да се приказује као представа „Централе за хумор" са извесним изменама саме представе и глумачког ансамбла. Обновљена, „Хопса" је поново премијерно изведена 31. јануара 1944. године у „Централи за хумор" у режији Петра Матића. Главну улогу је преузела Рут Нидербахер, а глумачкој екипи се прикључио и Павле Богатинчевић. Соло балетске нумере изводили су Даница Живановић и Милош Ристић, а музичку пратњу чинили су пијанисти Б. Симић и Бабић.[159]

Као оригинална композиција разних сценских занимљивости, почев од песме па до степовања, пуна ведрине и раздрагановости, у новој поставци на сцени Централе за хумор, ревија је успешно заживела и постала веома популарна. То се најбоље види из податка да је од премијере приказивана „из дана у дан" и да је до 3. фебруара представу видело око 5.000 људи.[160] Иначе ова обновљена верзија „Хопсе" изведена је укупно 12 пута, а сваку представу је пратило преко шест стотина гледалаца.

У новој поставци ревије „Хопса" главну улогу је преузела Рут Нидербахер. Она је, по писању ондашње штампе, много допринела што је „Хопса", приликом ранијих представа имала успеха. О Рут Нидербахер у новој улози „Ново време" пише: „Сада у главној роли коју носи са пуно љупкости и младалачког талента она одушевљава публику. Ова дражесна мала балерина игра, пева и говори на веома симпатичан начин, а сем тога располаже и извесном дозом комике, чиме доприноси много целини ове интересантно замишљене улоге. Улога Хопсе тако јој добро лежи да се добија утисак да је писана баш за њу.

Али, успех „Хопсе" деле са њом још многи други, као наша позната балерина Даница Живановић и Милош

[157] Исто.

[158] „Прва велика музичка ревија у Београду", „Ново време", 14. новембар 1943, стр. 5.

[159] „Обнова ревије *Хопсе*", „Ново време", 30. јануар 1944, стр. 4; „Успех Хопсе у Центру за хумор", (грешка је у оригиналном наслову, реч је о Централи за хумор, прим. М. П.) „Ново време", 3. фебруар 1944, стр. 3

[160] „5000 људи видело *Хопсу*", „Ново време", 4. фебруар 1944, стр. 3.

Ристић, који су се показали као симпатични глумци аматери; затим чланови Централе за хумор Жанка Стокић, у комичној улози старе богаташице Мими, Мића Васић као директор позоришта, Павле Богатинчевић као Пјер, Бранко Јовановић као пиголо Риле, Анка Врбанић, која у роли професорке први пут учествује у „Хопси" и Ана Паранос."[161]

ОДЛАЗАК ИЗ БЕОГРАДА И ЖИВОТ У ТУЂИНИ

Пред улазак партизана у Београд један број уметника, међу њима највише оних руског порекла, напустио је земљу страхујући за живот, али и свесни тога шта комунизам доноси и у сфери културе. Отишао је и Ристић, можда доста уплашен причама и сведочењима својих руских колега о комунистима.

Одлазећи из Београда у најбољим годинама живота, у највећој снази и стваралачкој зрелости, Милош Ристић није ни слутио да се његова уметничка каријера у том тренутку и завршила. Недаће које су уследиле, године лутања, патњи, немогућности да се нађе позоришни ангажман, биле су готово невероватне за играча његовог калибра.

Тешко је утврдити кад је тачно и на који начин Милош Ристић отишао из Београда. Последња чланарина уписана у картону Удружења драмских уметника плаћена је за април, а из текста објављеног у „Новом времену" 4. маја,[162] сазнајемо да је Ристић у том тренутку био у Београду. О раду уметника на обнови града после савезничког бомбардовања новинар „Новог времена" пише: „Народно позориште образовало је своју радну групу у којој су окупљени сви чланови до 40 година, а која броји 125 људи. Драма послала само Бранка Јовановића и Мирка Милисављевића. Прваци Опере: Жарко Цвејић, Јован Стефановић, Лазар Јовановић, Бранко Пивнички, Петар Обрадовић и Кирил Дијевски на систем 'шаљи даље' растерећују рушевине. Диригенти раде. Милош Ристић и Тарновски изводе егзибиције...".[163] Зна се да је из Београда 1944. године отишао у Беч по позиву директора Фолксопере, који се у то време затекао у Београду. Може се само претпоставити да се то десило негде средином маја.

Веома мало се зна о животу, а још мање о раду Милоша Ристића у егзилу. По доласку у Беч ухапшен је и затворен у логор Лазердорф крај Беча. У то време у Бечу је била и Наташа Бошковић, која преко пријатеља успева да му помогне и избави га из логора. После тога чинило се да ће Милош Ристић добити шансу да настави балетску каријеру. Охрабрило га је то што је крајем 1944. добио ангажман као први играч и кореограф у Моравској Острави. Међутим, ту се задржао веома кратко, до нових савезничких бомбардовања. За то време успео је да спреми балет у оперети „Барон Циганин". Поново бежи у Беч, одакле са лажним пасошем успева да дође у Милано, а затим у Швајцарску, где је поново доспео у логор. После великих мука у Цириху је добио место првог играча, а потом и кореографа. Са великом швајцарском балерином Вандом Гросен (Wanda Grossen) са којом је играо и раније у трупи Ballet Russe du colonel de Basil, одржао је низ концерата по целој Швајцарској. Заједно са Надом Аранђеловић 1947. године добио је ангажман у Аустралијском балету. Пред полазак у Лондон, одакле је требало да лети за Аустралију, дао је отказ у Цириху. Међутим, Енглези му не дају транзитну визу и он се враћа у Цирих. Нажалост, његово место већ је било попуњено и, оставши без сталног ангажмана, Ристић оснива малу балетску трупу са којом је наступао по Шпанији, где је убрзо прешао да живи. До краја живота је остао у овој земљи живећи у Мадриду и Барселони. Издржавао се у главном радећи кореографије за ноћне клубове. Шанса да се врати на велику сцену указала се 1960. године када је у мадридском позоришту *Зарзуела* био ангажован као први играч и кореограф. За свега пола године од отварања ове приватне опере директор је „изгубио милионе" и позориште је затворено. За то кратко време Ристић је поставио свиту из балета *Крцко Орашчић*, *Рапсодију Н*о 2 Ф. Листа и Југословенске игре на музику С.

[161] „Успех *Хопсе* у Центру за хумор", „Ново време", 3. фебруар 1944, стр. 3.

[162] „Позоришна радна група на новом послу", „Ново време", 4. мај 1944, стр. 4.

[163] Исто.

Христића, А. Пордеса, К. Барановића, Ф. Лотке.[164]

Нову шансу да се искаже као класичан балетски играч и кореограф није добио. Живео је постављајући балетске програме у ноћним клубовима и сањајући да постане шеф балета. Препрека на том путу биле су му многе околности. У то време Шпанија није имала развијен класични балет, па је и могућности било мало. Шпанско држављанство је добио тек средином седамдесетих, а тада су га већ стигле и године иако његова вештина није била ништа мања. О томе сведочи Милица Јовановић која је била његов гост неколико дана у Барселони 1974. године.

„Тих неколико дана остварили смо диван контакт. Када ме је пратио на аеродром приредио ми је један изузетан тренутак. Био је већ у годинама, нижи растом дебељушкаст, са стомачићем, али је тада, дакле као зрео човек, урадио doubl tour en l' air у ципелама и оделу са краватом, доубл тур на колено и витешки ми пољубио руку.

За то време проведено с њим видела сам да га цене кругови који су везани за позориште у Барселони и Мадриду. Посећивао је опере и балете, имао је широк круг пријатеља. Маштао је да буде постављен за шефа балета. Шпанско држављанство тада када смо се ми срели 1974. још није имао. Зарађивао је постављајући кореографије барским играчицама. Стан у Барселони је делио са једном младом барском играчицом, Американком, која је Милоша обожавала. Рекла ми је да је Милош научио свему и како треба да игра, и како треба да се нашминка, и како да се обуче за ту врсту играња.

Ми смо склони да презиремо, повезујемо играчице у бару са лаким женама, међутим, разговарајући са овом Американком, чијег се имена више не сећам, имала сам утисак да се уопште не ради о тако нечему. Она је заиста била само играчица. Веома је ценила Милоша као стручњака за ту врсту кореографије и ту врсту игре.

Милош је живео лепо, али ипак скромно. Ова девојка ми је чак показивала костиме које је Милош за њу својом руком урадио и креирао. Били су веома лепо и педантно урађени, са пуно укуса. На хаљини су биле веома укусне апликације од ситних бисера. Факат је да је он њу облачио као једно вајарско дело, да све буде пристојно, с мером и укусом. Па и ту постоје правила докле се смеш разголитити. Била сам запањена да је он то све умео и да је умео и да је води.

Мислим да му је сан остао балет. Добио је држављанство после 1974, али му се судбина није променила. Очигледно су већ биле године, стасали су и млади шпански стручњаци, мада тек од пре 11 година постоји национални балет Шпаније, што значи да је Милош и могао да ради. Али очигледно да је ту било много чинилаца, несрећних, везаних за емигранте.

Не знам да ли је био срећан. Према нашим уметницима, кад год су долазили у Шпанију био је веома гостољубив. Све наше уметнике је угошћавао. Тако је примио наш Балет. Долазио је на сваку нашу представу. Умео је да нас после представе све одведе код себе на вечеру коју је сам спремио. Био је диван кувар, правио је божанствене паеље. Имао је нарочито добар контакт са нашим покојним баритоном Јованом Глигоријевићем."[165]

Према сведочењу Вере Костић, Милице Јовановић, Владимира Маренића било је позива уметника из Београда да се Ристић врати у земљу, али основни разлог зашто он то није и прихватио био је његов велики страх од комуниста.

Сценограф Народног позоришта Владимир Марнић пренео је Ристићу један од првих позива да се врати у земљу. „Не сећам се тачно године, али било је то можда две-три године након ослобођења, био сам у Бечу са сликаром Душаном Ристићем. Ишли смо за Париз, па смо само свратили у Беч и на поласку ми је тадашњи директор Опере, Бранко Пивнички, рекао да ако сретнем Ристића да му пренесем његову поруку: 'Кажи Миши, ако га сретнеш, да се врати, да нам треба. Биће шеф Балета'. То ми је дословце рекао, и не могу тачно да се сетим те формулације, али рекао ми је и да би евентуално Милош био директор балетске школе, која је била тада у оснивању. Дакле, да му пренесем да га позивају. Срео сам Милоша у Бечу и док смо седели у једној посластичарници, ја сам му ту поруку пренео. Милош ми је на то одговорио, веома озбиљно, да се боји комуниста, да се

[164] Сви подаци о Ристићевом лутању по Европи након одласка из земље преузети су из његовог личног сведочанства изнетог у писму Милици Јовановић.

[165] Разговор с Милицом Јовановић, вођен јуна 2003. Лична архива аутора.

бољи да би га прогањали и зато се плаши да се врати."[166]

Вера Костић је са Милошем Ристићем била веома добар пријатељ. Као чланица Балета Народног позоришта била је заједно са целим балетским ансамблом на првом иностраном гостовању после ослобођења, маја 1946. Било је то заправо гостовање ансамбла Југословенске армије, а у оквиру њега нашао се и велики број извођача, чланова хора, фолклора и Балета. Поред Француске и Белгије обишли су и Швајцарску. Тада се Вера Костић срела са Милошем Ристићем и, уместо у хотелу, на његово инсистирање одсела је код њега. По њеном сведочењу био је то онај исти племенити и доброћудни човек пун ведрине, али је туга и свест о немилосрдном усуду ипак тињала у њему.

„Страшно се бојао комуниста. Између осталих и Оскар Данон га је звао и наговарао да се врати, али он се плашио. Сигурна сам да је жалио и за земљом, Београдом, Народним позориштем, али страх је био јачи. Тада кад смо се први пут срели, били смо под утиском виђења и нисмо много причали о томе како живи и размишља о будућности. Последњи пут смо се срели у Мадриду, ја сам у то време већ била шеф Балета. Видела сам да му је било добро, да живи нормално. Имао је двособан стан у центру Мадрида са једном огромном терасом. Имао је једног шкотског овчара са неколико младих, много је волео животиње. Да је живео у немаштини, то није истина. Он је у то време добро зарађивао постављајући балетске нумере у једном ексклузивном варијетеу. Класичним балетом се више није бавио, па, у осталом, већ је имао и доста година."[167]

Тачан датум његове смрти се не зна. Милица Јовановић је, када су почела да јој се враћају писма која му је послала, успела преко службенице Шпанске амбасаде да ступи у телефонски контакт са човеком ког је затекла у Милошевом стану. Од њега је сазнала да је Милош умро децембра 1989. године. Ако се може веровати том непознатом човеку, а другог извора нема, Милош Ристић је сахрањен у општој гробници.

[166] Разговор са Владимиром и Славијом Маренић, вођен марта 2004. Лична архива аутора.

[167] Разговор са Вером Костић, вођен априла 2003. Лична архива аутора.

ЗАКЉУЧАК

Не може се оспорити да је Милош Ристић био један од највећих балетских уметника у историји југословенског балета, а свакако најистакнутији играч на београдској сцени пре Другог светског рата. Иако није имао идеалне анатомске предуслове за првака класичног балета, био је играч изванредних физичких предиспозиција и невероватне гипкости. Игра, осећај за ритам, префињена изражајност лежали су у њему; све то и љубав коју је гајио према игри створили су од њега изузетног карактерног играча. Ипак, сви његови савременици, балетски уметници и критичари, пре свега истичу његову техничку виртуозност и изванредне скокове. Остао је на нашој сцени ненадмашан у извођењу три тура у једном скоку, а дивљење је изазивао и двојним окретима у ваздуху, скоковима око своје осе и по кругу, окретање, скокови са колена на колено у окрету. Те изванредне техничке способности долазиле су до изражаја и у народно-сценским играма које је изводио са свим могућностима техничких надигравања. Његова игра била је обрађена до детаља, али је одисала складом и лепотом. Играчко умеће Милоша Ристића није било базирано на акробатици, чистој техници, већ је његова виртуозност била обогаћена изузетним осећајем за меру, стил, са једним нечујним, лаганим доскоком и префињеним покретима. По техничком умећу и данас би на светској балетској сцени спадао у врхунске и ретке играче мушког класичног балета.

Своје играчке квалитете и таленат исказивао је подједнако добро и у класичном балету и у шпанској игри и у стилизованим народним играма. Чињеница је да је Милош Ристић први балетски играч, који је београдској публици приказао мушку игру шпанског плеса и до данас остао непревазиђен у томе на нашој сцени.

О његовом квалитету говори и разноврстан репертоар његових улога класичног балета, почев од Принца у *Лабудовом језеру* Чајковског, Кнеза Алберта у *Жизели*, *Болера* Мориса Равела, *Силфидама*, Ф. Шопена преко Вође бандита у балету *Балерина и бандити* В. А. Моцарта, Младог момка у балету *Сан о ружи,* Мирка у балету *Ђаво на селу,* Фауна у *Поподне једног фауна* К. Дебисија и улога у балетима из опера *Фауст*, *Пикова дама*, *Ђоконда*, *Орфеј*, *Кнез Игор* све до националних стилизованих

балета *Огањ у планини* и *У долини Мораве*.

Милош Ристић кореограф остао је у сенци Милоша Ристића балетског играча. Али, не зато што је та креативна страна његове личности била мање вредна, већ зато што није имао прилику да је развије и покаже у пуној снази. Но, и његове кореографије балета *Баханал* Р. Вагнера, *Фантастична симфонија* Х. Берлиоза, *Чаробни дућан* Ђ. Росинија – О. Респигија, *Поподне једног фауна* Дебисија, *Вила лутака* Бајера, као и многе балетске нумере, оставиле су, својом оригиналношћу и великом уметничком снагом, уверење да је Милош Ристић имао и снаге и уметничког квалитета да израсте и у великог кореографа.

Да своје знање и вештину пренесе на младе наштаје, такође је био спречен. А да је имао жељу, педагошке тактичности и стрпљења потврђују они који су имали ретку прилику да их Милош Ристић учи на сцени, али и као ученике у својој школи која је кратко трајала и са којом је успео да припреми свега један балет, *Вилу лутака*.

Милош Ристић је својим наступима, кад год му се указала прилика, дао велики допринос популаризацији балетске уметности. Чињеница је да су многе балетске представе и концерти за време окупације, извођени у Коларчевој задужбини, били и без сценографије и без пратње оркестра, али то није умањивало њихов значај и популарност. Публика је долазила да гледа и да се диви бравурозној игри Милоша Ристића.

На каријеру Милоша Ристића утицао је сплет околности, време и средина, али је он доказао да прави квалитет увек нађе пут да изађе на велику сцену, а онда се пред њим не може жмурети. Иако су у случају Милоша Ристића многи покушали да зажмуре пред његовим квалитетима, снага његове уметничке личности све је надјачала. Заобилазним путем, најпре од страних балетских стручњака и уметника признат као уметник вансеријског квалитета, Милош Ристић је успео да стане на сцену Народног позоришта као први првак Балета потекао из нашег народа.

Зашто је Милош Ристић, поред доказаног и признатог квалитета, дуго игнорисан од управе Народног позоришта, Опере и Балета, може се само наслутити из слике о стању у нашем Балету пред Други светски рат, али не може се експлицитно утврдити.

Чињеница је, међутим, да у време свог највећег успеха Ристић није имао конкуренцију на сцени Народног позоришта међу постојећим играчима, од којих су неки постигли славу после Другог светског рата када Милоша више није било на сцени Народног позоришта, а почели су у исто време кад и он. Зато се неминовно намеће питање: шта би све још постигао и које место би заузео Милош Ристић у историји југословенског балета да судбина није била тако сурова према њему.

Данас нам је игра Анатолија Жуковског мера за квалитет мушке игре, а Наташе Бошковић за квалитет женске игре београдског балета пре Другог светског рата. И Наташа Бошковић и Анатолиј Жуковски су напустили земљу по завршетку Другог светског рата. И они су играли за време окупације, али је само Ристић заборавом кажњен. Из слике о Милошу Ристићу, која је овим радом склопљена види се да за то нема ни једног уметничког, професионалног, људског разлога. Милош Ристић је балетским уметницима који су дошли после њега могао, и може да буде мера за квалитет, ништа мање, а по много чему и више од Жуковског.

Намеће се питање зашто су уметници који су добро познавали рад Милоша Ристића дозволили да један балетски уметник тог калибра остане изван утицаја на даљи развој наше балетске уметности. Али, ако за то можемо да нађемо и трунку оправдања у Ристићевом одбијању позива да се врати, никакво оправдање се не може наћи за чињеницу да је Милош Ристић у историји нашег балета минимизиран као уметник и готово заборављен.

Ако је овај рад допринео да се сагледа величина Милоша Ристића као уметника и исправи неправда која му је нанета, он је испунио своју сврху.

ПРИЛОЗИ

Прилог 1:
Списак наступа и кореографија

Наступи
Премијерне улоге на сцени Народног позоришта

1. јул 1930.

Ж. Б. П. Молијер, *„Жорж Данден“*, премијера, у прологу и епилогу на музику од Лилија, један од Морнара и један од Пастира;

6. април 1931.

К. Сен-Санса, *„Жавота“*, нумера „Bourrée“;

28. јун 1931.

М. Равел, *„Дафнис и Клое“*, један од Гусара и један од Пастира;

19. јануар 1934.

П. Чајковски, *„Човек и коб“*, у И делу: „Енергија“ један од Људи, и у II делу „Љубав“;

28. март 1934.

Р. Штраус *„Прича о Јосифу“* и *„Тил Ојленшпигел“*, премијера. У *„Прича о Јосифу“* један од Боксера, и један од Џелата, а у *„Тил Ојленшпигел“* у групи Грађана и Пијарица, и у *„Галантном пару“*;

16. јун 1934.

Ф. Шопен, *„Јесења поема“* и А. Тансман, *„Соната великог града“*, премијера. У *„Јесењој поеми“* у нумери *„Валс Н° 2“*, а у *„Сонати великог града“* у II и III слици игра Бонвивана.

14. октобар 1939.

В. А. Моцарт, „Балерина и бандити“, Салваторе Алфонс Гомец де Валеро, вођа бандита;

29. фебруар 1940.

Балет из опере „Орфеј“, К. В. Глук;

13. новембар 1940.

Балет из опере „Ђоконда“, А. Понкиели;

15. фебруар 1941.

„Из збирке југословенских игара“, Србин („Врзино коло“ и „Симфонијско коло“) и А. Пордес, „Огањ у планини“, Млади чобанин;

15. октобар 1941.

Дивертисман, нумера: Ш. Гуно, „Адађо“;

4. децембар 1941.

Дивертисман, нумера: Ј. Штраус, „Валцер“;

3. јануар 1942.

С. Настасијевић, „У долини Мораве“, Момак; Јохан Штраус син и Јозеф Ленер, „На балетском часу“, Нарцис;

2. фебруар 1942.

Дивертисман, нумера: Ј. Штраус, „Пролећни гласови“;

25. фебруар 1942.

Дивертисман, нумера: Р. Дриго, „Арлекин и Коломбина“, Pas de deux из балета Les millions d' Arlequin;

25. март 1942.

К. М. Вебер, „Сан о ружи“, у згради Мањежа, Ружин дух, (премијерно на репертоару Народног позоришта, али је Ристић први пут пред београдском публиком овај балет извео на солистичком концерту 12. маја 1938. у Мањежу);

2. мај 1942.

„Велико балетско поподне“, нумера: Ј. Бајер, „Пиноккио“;

9. септембар 1942.

Дивертисман, нумера: Ж. Масне, Pas cllassique espagnol

12. октобар 1942.

Ј. Штраус, „На лепом плавом Дунаву“;

20. фебруар 1943.

Дивертисман, нумера: Р. Дриго, „Арлекинада“;

20. новембар 1943.

К. Дебиси, „Поподне једног фауна“, Фаун (премијерно на репертоару Народног позоришта, али је Ристић овај балет премијерно извео на концерту на Коларчевом универзитету 5. новембра 1942);

15. децембар 1943.

Р. Вагнер „Баханал“, Сатир; Р. Шуман, „Карневал“, Арлекино;

8. април 1944.

Х. Берлиоз, „Фантастична симфонија“, Млади песник; Ђ. Росини – О. Респиги „Чаробни дућан“, Денди.

Први пут у осталим улогама на сцени Народног позоришта у Београду

16. фебруар 1930.

П. И. Чајковски, *„Лабудово језеро“*, „Наполитанска игра“;

13. *април* 1930.

П. И. Чајковски, ***„Очарана лепотица“***, „Валс“;

21. април 1930.

О. Недбал, *„Прича о Хонзи“*, *један од* Сатира и *један од* Лакрдијаша;

11. *мај* 1930.

Ч. Пуњи, *„Коњиц вилењак“*, „Пољска игра“;

5. септембар 1930.

П. И. Чајковски, *„Очарана лепотица“,* поред „Валс“ у овој представи, први пут је наступио и *као један од Херолда вила*;

21. *септембар* 1930.

О. Недбал, *„Прича о Хонзи“, један од* Сатира и *један од* Лакрдијаша;

9. октобар 1930.

И. Стравински, *„Жар-птица“*, један од Страшила;

14. *новембар* 1930.

А. Глазунов, *„Рајмонда“*, један од Каваљера у И чину;

18. јануар 1931.

„Коњиц вилењак“, наступа у „Пољској игри“ и „Влашкој игри“;

6. април 1931.

Н. Римски Корсаков, „Шехерезада“, обнова, један од Црнаца;

30. јун 1931.

А. Адам, *„Жизела“*, у групи Сељака и Ловаца.

24. септембар 1933.

Н. Черепњин, *„Тајна пирамиде“* један од Египћана;

3. новембар 1933.

И. Стравински, *„Петрушка“*, један од Кочијаша;

31. децембар 1933.

Ј. Бајер, *„Вила лутака“*, у ИИ слици „Бал лутака“ као Пјеро;

8. фебруар 1934.

П. Чајковски, *„Лабудово језеро“*, „Чардаш“;

25. март 1934.

Л. Делиб, *„Копелија“*, један од Францових другова;

1. децембар 1938.

Ф. Лотка, *„Ђаво на селу“*, Мирко;

18. децембар 1938.

Балет из опере *„Кнез Игор“* А. Бородина;

5. јануар 1939.

П. И. Чајковски, *„Лабудово језеро“*, Принц;

29. јануар 1939.

Балет из опере *„Фауст“*, Ш. Гуноа;

20. октобар 1939.

М. Равел, *„Болеро“*, реприза премијере;

24. новембар 1939.

А. Адам, „Жизела“, обнова, Кнез Алберт;

3. март 1940.

„Котиљон“ балетска игра, сложена према музици Јозефа Ланера, соло партије;

16. октобар 1940.

Балет из опере *„Пикова дама“*, П. И. Чајковски;

28. март 1941.

Дивертисман, нумере: С. Бошњаковић, „Игра са језера“, К. Барановић,

„Хрватска игра“ и С. Христић, „Сватовско коло“;

1. новембар 1941.

Ф. Шопен, *„Силфиде“*, обнова;

2. мај 1942.

Дивертисман, нумера „Тешко коло“ Ст. Христића и „Игра у двоје“ С. Настасијевића;

14. август 1943.

Л. Делиб, *„Копелија“*, обнова, на сцени Коларчевог универзитета;[168]

8. новембар 1943.

Дивертисман, нумера: Монреал, „Хота“.

Солистички концерти

10. март 1936.

Са Мајом Киблер на Коларчевом универзитету;

12. мај 1938.

Са Наташом Бошковић у Мањежу;

2. април 1939.

Са Татјаном Фарчић, Народно позориште;

9. новембар 1939.

Уз учешће Н. Бошковић, Т. Полонске, Љ. Колесникове, Д. Живановић, на Коларчевом универзитету; реприза: 17. децембра 1939;

17. фебруар 1940.

Са Иром Васиљевом на Коларчевом универзитету;

5. септембар 1941.

Са Нином Кирсановом на Коларчевом универзитету; реприза: 19. октобра 1941;

3. фебруар 1942.

Са Надом Аранђеловић на Коларчевом универзитету; реприза: 18. фебруара 1942;

20. март 1942.

[168] Ово је у списку наведених улога једина коју је играо ван сцене Народног позоришта. Нисам хтела да је изоставим са списка јер је једна од значајних улога у каријери балетског уметника, а Ристић није имао прилику да у њој наступи и на сцени Народног позоришта јер „Копелија“ у време његовог ангажмана није била на репертоару.

Са Наташом Бошковић на Коларчевом универзитету; репризе: 14. априла 1942. и 8. маја 1942;

7. јун 1942.

Са Наташом Бошковић (нови програм) Концерт у корист техничког особља, одржан на сцени Мањежа;

30. јун 1942.

Са Вером Костић на Коларчевом универзитету;

5. новембар 1942.

Са Вером Костић (нов програм) на Коларчевом универзитету; реприза: 17. новембра 1942;

23. јануар 1943.

Са Вером Костић на Коларчевом универзитету;

1. јул 1943.

Са Вером Костић и Јеленом Корбе на Коларчевом универзитету;

Концерти шпанских игара

6. март 1941.

Са Олгом Грбић Торес на Коларчевом универзитету;

4. март 1943.

Са Оглом Грбић Торес на Коларчевом универзитету; реприза: 12. марта 1943;

22. децембар 1943.

Са Олгом Грбић Торес на Коларчевом универзитету; реприза: 8. јануара 1944;

Ревије и фолклорне приредбе

15. јун 1942.

Ревија „Песма села", премијера, сцена на Калемегдану;

12. јул 1942.

Фолклорна приредба на Коларчевом универзитету;

6. септембар 1942.

Фолклорна приредба на Коларчевом универзитету;

24. јануар 1943.

„Што Београд још није видео" ревија-приредба, на Коларчевом универзитету;

14. новембар 1943.

„Хопса" ревија, премијера на Коларчевом универзитету; реприза: 17. новембра 1943;

Гостовања

16. јануар 1939.

Са Наташом Бошковић, Ниш, Народно позориште Моравске бановине, а наступили су и 18. јануара 1939. као гости на концерт-балу санитетских официра Нишког гарнизона, чији је покровитељ била Њ. В. краљица Марија;

20–28. фебруара 1939.

Са Наташом Бошковић, Швајцарска, три концерта. Први је одржан у Цириху, у Драмском позоришту Schauspilhaus -u, други у Базелу, а трећи у Сен Галену;

22. октобар 1939.

Са Наташом Бошковић, Нови Сад, на позорници Спомен-дома Витешког Краља Александра Ујединитеља;

6. децембар 1939.

Са Наташом Бошковић, Тамаром Полонском и Даницом Живановић, Нови Сад;

10. март 1940;

Са Иром Васиљевом, Сарајево;

21–24. октобра 1940.

Са Јањом Васиљевом и Анатолијем Жуковским, наступили су у Нишу 21. октобра, а затим 22, 23. и 24. у Скопљу;

14. и 15. августа 1942.

Са Вером Костић, Радмилом Стефановић и Тамаром Максимовом, у Ваљеву извео два програма;

7. и 8. марта 1943.

Са Вером Костић, Радмилом Стефановић и Тамаром Максимовом наступио у Шапцу.

Кореографије

Балети

„После подне једног фауна", К. Дебиси

2. април 1939, на Коларчевом универзитету и 20. новембар 1943. на сцени Народног позоришта, по кореографији Б. Нижинске;

„Лепи Дунав" Ј. Штраус, кореографија по Л. Мјасину,

9. новембар 1939, Коларчев универзитет;

„Сан о ружи", К. М. Вебер

20. новембар 1943. на сцени Народног позоришта, по кореографији М. Фокина.

„Баханал", Р. Вагнер

15. децембар 1943, Народно позориште;

„Фантастична симфонија", Х. Берлиоз, кореогра-

фија по Л. Мјасину
8. април 1944, Народно позориште;
„*Чаробни дуђан*", Ђ. Росини, кореографија по Л. Мјасину
8. април 1944, Народно позориште;
„*Вила лутака*", Ј. Бајер
11. фебруар 1944, Коларчев универзитет;
„*Копелија*", Л. Делиб
14. август 1943, Коларчев универзитет;
(Заједно са Н. Бошковић, Ристић је поставио карактерни део балета, а Бошковићева класични)

Балетске нумере
„Прелудијум", Ј. С. Бах
2. април 1939, Народно позориште;
„Трнска игра", М. де Фаља
2. април 1939, Народно позориште;
Одломак из „*Лабудовог језера*", П. И. Чајковски
2. април 1939, Народно позориште;
„Варијација", Ј. Бајер,
2. април 1939, Народно позориште;
„Шпанска игра" из балета „*Љубав чаробнице*", М. де Фаља,
9. новембар 1939, Коларчев универзитет;
„Холандска игра", из опере „*Цар и дрводеља*", А. Лорцинг,
9. новембар 1939, Коларчев универзитет;
Свита из балета „*Очарана лепотица*", П. И. Чајковски по М. Петипа,
9. новембар 1939, Коларчев универзитет;
„Прелудијуми", балетске слике по музици Ф. Листа,
9. новембар 1939, Коларчев универзитет;
„Нимфа и фаун" на музику Бетовеновог „Прометеја"
17. фебруар 1940, Коларчев универзитет;
„Пинокио" Ј. Бајер
2. мај 1942, Народно позориште;
„Ружа и ветар", Ф. Шопен
5. новембар 1942, Коларчев универзитет;
„Скерцо", Р. Шуман
5. новембар 1942, Коларчев универзитет;
„Молитва" Ј. С. Бах
5. новембар 1942, Коларчев универзитет;
„Тарантела", Ђ. Росини,
20. новембар 1943, Народно позориште;

ПРИЛОГ 2:
Факсимили
Литература и извори

Књиге
1. Vincente García – Márquez, *The Ballets Russes*,„Алфред А. Кнопф", Њујорк, 1990.
2.. Грбић-Софтић Слободанка: *Освајање игре*, „Свјетлост", Сарајево, 1986.
3. Драговић Вук: *Српска штампа између два рата I* Основа за библиографију српске периодике 1915–1945, САНУ, Грађа књига XI, Историјски институт.
4. Ђорђевић Бојан: *Летопис културног живота Србије под окупацијом 1941–1944*, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001.
5. Јовановић Милица: *Првих седамдесет година* – Балет Народног позоришта, Народно позориште, Београд, 1994, стр. 140–142.
6. Јовановић Милица: *Балет, од игре до сценске уметности,* „Клио", Београд, 1999.
7. Костић Вера: *Сенке које сјаје*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1998.
8. Марковић Василије: *Театри окупиране престонице,* Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.
9. Радовановић Александар: *Преглед историје Народног позоришта у Београду 1869–1993*, Народно позориште у Београду и Институт за књижевност и уметност из Београда, Београд, 1994.
10. Рејна Фердинанд: *Речник балета,* „Вук Караџић" – Ларус, Београд, 1980, Ристић Милош, стр. 322;
11. Шантић Јелена, Монографија *Душан Трнинић*, Народно позориште Београд, Београд, 1997.
12. Шукуљевић-Марковић Ксенија: *Наташа Бошковић*, *примабалерина*, *кореограф и педагог*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1989.
13. Шукуљевић-Марковић Ксенија: *Нина Кирсанова*, *примабалерина*, *кореограф и педагог*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1999.
14. *Балет ынциклопедия*, Издательство Советская ынциклопедия, Москва, 1981.

Зборници

125 *година Народног позоришта у Београду*, Зборник радова са научног скупа одржаног 16–19. новембра 1994. године, Београд, Српска академија наука и уметности, Београд, 1997. уредник, Станојло Рајичић;

Српска музичка сцена, Зборник радова са националног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта, Музиколошки институт САНУ 1995, Београд; текст Милице Јовановић„Милош Ристић – звезда Балета Народног позоришта у Београду", стр. 482–488;

Српска музичка сцена, Зборник радова са националног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995, текст Ксеније Шукуљевић-Марковић „Домаће балетско стваралаштво на сцени Народног позоришта", стр. 472–479;

Један век Народног позоришта у Београду 1868–968, Народно позориште Београд, Нолит, Београд, 1968, уредник Ђоковић Милан, текст Бранка Драгутиновића „Пролегомена за Оперу и Балет Народног позоришта", стр. 103–158;

Сто година Народног позоришта 1868–1968, припремили Милена Николић, Олга Милановић, Синиша Јанић, текст Верославе Петровић„Опера и Балет Народног позоришта у Београду", стр. 61–68, МПУС, Београд, 1968.

Годишњаци Народног позоришта у Београду од сезоне 1930/1931 до сезоне 1939/1940.

Часописи

Комплет „Сцена" и „Српска сцена", 1938/1939. до 1943/44.

„Театрон", бр. 17/18, МПУС, Београд, 1979.

„Театрон", бр. 20/21, МПУС, Београд, 1979.

„Театрон", бр. 78, 79, 80, МПУС, Београд, 1992.

„Театрон", бр. 84, 85, 86, МПУС, Београд, 1994.

„Театрон", бр. 107, МПУС, Београд, 1999, *Годишњак Народног позоришта у Београду за сезону 1940/1941*, реконструкција Александра Радовановића и Јелице Стевановић, стр. 63-93.

„Театрон" бр. 108, МПУС, Београд, 1999, *Годишњак Српског Народног позоришта у Београду за сезону 1941/1942,* реконструкција Александра Радовановића и Јелице Стевановић, стр. 5-60.

„Театрон", бр. 109, МПУС, Београд, 1999, *Годишњак Народног позоришта у Београду за сезоне 1942/43.* и *1943/44,* реконструкција Александра Радовановића и Јелице Стевановић, стр. 32-53.

Дневна штампа

Комплети: „Политика" 1938–1941.

„Време" 1938–1941.

„Правда" 1938–1941.

„Ново време" 1941–1944.

„Обнова" 1941–1944.

Аудио материјал

Разговор са Вером Костић, вођен априла 2003, лична архива аутора;

Разговор с Милицом Јовановић, вођен јуна 2003, лична архива аутора;

Разговор са Владимиром и Славијом Маренић, вођен марта 2004, лична архива аутора;

Архиве

Народно позориште у Београду;

Музеј позоришне уметности Србије;

Архив Београда;

Архив Србије;

Лична архива Тамаре Полонске у власништву њене ћерке Вере Обрадовић.

Биљана Рајић

ПЛЕС И НАУКА

У раду се истиче повезаност психологије и уметности, као и значај плеса као људског израза. Разматрају се домени практичне примене сазнања из психологије и неуро-науке у плесу и креирању кореографија. Уважава се приступ Теорије динамичких компетенци да би се истакло очување целовитости уметничког дела применом науке у анализи присутних процеса. Рад залази и у анализу специфичности самог уметника и креатора уметничког дела. Преиспитују се и постојећа уопштавања значаја визуелизације у процесу креирања и увежбавања кореографије. Примена научних сазнања у плесу и стварању кореографија се илуструју и примерима примене Берлајновог схватања о специфичностима стимулуса који остварују оптималну побуђеност естетског доживљаја. Наводе се разматрања и доприноси Хагедурна у примени сазнања неуро-науке и функционисања мозга при стварању кореографија које би постизале адекватну динамику и побуђивале оптималан естетски доживљај. Помиње се и значај открића *„mirror neurona"* за тенденцију разумевања деловања хипногеног ефекта који има само уметничко дело. Направљен је покушај да се повежу наведене практичне примене у креирању уметничког дела са теоријом динамичких компетенци. Уз сажимање издвојених приступа наведеној теми нуде се и предлози за даља истраживања.

Кључне речи: плес, уметност, естетски доживљај, неуро-наука, психологија

Иако психологија налази своје место у трагању за истинама и откривању законитости у готово сваком аспекту људског деловања и интересовања, посебно занимљивим се може учинити узајамни однос психологије и уметности. Не само зато што својим независним развојем остављају трага једна на другу мотивишући нове приступе и развијајући нова достигнућа, него и зато што психологија уметности не прети разарању духовности распарчавањем и анализирањем процеса који се код уметника/ца јављају, већ чини управо супротно. Најшира одређења уметности, конкретније Теорија динамичких компетенци (Огњеновић, 1997), потенцијалним уметником сматра свако људско биће које је кадро да се препусти слободи духа и донесе одлуку да било који објекат за њега добије посебан третман и постане објекат уметности. Због оваквог приступа, а и зато што било који приступ анализи нашег уметничког доживљавања и стварања оставља недореченим онај део који ће се потом делом приписати индивидуалном а делом оставити простора за недокучиви део мистерије који мотивише на даља трагања за објашњењем (доживљаја, процеса, уметности или себе), вреди упустити се у проматрање и уметности покрета – плеса, и направити анализу материјала и налаза одабраних за потребе овог рада.

Свеприсутност плеса указује на његов значај како за извођаче/ице, тако и за његове, могло би се рећи, медијаторе/ке (сликаре/ке, песнике/киње, редитеље/ке... који/е путем његовог приказивања стварају свој израз) и посматраче/ице. Плес се везује за различите обреде, има улогу у празничном, магијском и ритуалном изразу, а поред обликовања плеса као уметничког израза значајан је и његов лични домен израза емоције индивидуе која плеше. Сматра се најстаријом уметношћу, насталом и пре људског говора али због његове специфичности извођења која не укључује нужно оруђа која би сведочила о његовом постојању тешко се може доћи до поузданих сведока његовог постојања, изузев посредством других уметничких израза. Тако је њему посвећено посебно место и у осталим гранама уметности, од давнина до данашњих дана, па се може наићи на концизно објашњење значаја плеса за појединца/ку и у анализи Матисове слике „Плес". Драган Ћаловић каже: „То је плес покренут самим музичким заносом и оном исконском човековом потребом да кроз покрет изрази своја осећања"; и даље: „Он чак не може утврдити ни тренутак када је плес започет, као да је одувек био ту, и као да ће трајати докле год у човеку буде постојала потреба да се кроз плес изрази" (Ћаловић, 2011, стр. 158). Управо навођењем интерпретације значаја и сврхе плеса од стране особе која није животно опредељена за бављење овом уметношћу осликава препознатљивост лакоће препуштања оваквом објекту уметности на директан или посредован начин. Уз очување ове индивидуалности и слободе креације плесног израза, плес уобличава симболику а различите врсте плеса одишу специфичном атмосфером и доминантном емоцијом чије познавање није неопходно да би вас његово посматрање и/или извођење обузело и приредило вам одређени вид надахнућа и естетског доживљавања. Какав ефекат посматрање плеса има на плесаче/ице и неплесаче/ице била је тема рада који ће овде бити касније детаљније обрађен.

Посебном облашћу вредном пажње при бављењу плесом (и психологијом) се може сматрати и унутрашњи доживљај плесача/ице док плеше (али и посматра снимке плеса, као што ће бити касније приказано). Док Огњеновић (Огњеновић, 1997 стр. 14) сматра да „...би се сасвим доследно уметност могла посматрати и као област примењене психологије", уметност покрета посебно место у психологији добија у оквиру психологије плеса. Осим прилике да се осетимо истински живим, кроз плес изражавамо своју креативност, можемо досезати до наших најмоћнијих емоција, а уколико се ради о партнерском плесу имамо прилике да искусимо јединствени интерперсонални однос улога вође и пратиоца/тељке. Како Лина Каплан (Kaplan, 2012) каже: „Ум игра главну улогу у плесном искуству и, заузврат, плес има снажан ефекат на ум. Плес се види као мост између психе и тела, подједнако добро као и између свесних и несвесних делова ума". Тако она налази практичну примену плеса у области клиничке психологије и психотерапије, а могу се наћи и друге и другачије примене плеса у терапеутске сврхе кроз психотерапију плесом/покретом. Досезање значаја ума, конкретније нервних структура ангажованих приликом извођења (па и пос-

матрања) плесних покрета залазе у нову, продубљенију, област бављења овом темом. О овоме ће такође бити више речи касније.

Важно је још поменути и специфичност плеса по питању креатора/ке и објекта уметничког дела који може, заправо, бити сам/а извођач/ица покрета – плесач/ица. Оно што плесач/ица ствара полази (можда) од спољашњих инструкција кореграфа/киње или фолклора, али оно чиме они преносе израз и креирају објекат уметности јесте лични покрет, своје тело које може бити и у интеракцији са партнером/ком или плесном групом (што значајно мења само извођење и креацију). Дакле, извор идеје, оруђе и објекат уметности код особе која плеше је управо она сама и вештина израза покретом. Као занимљивост самог плеса може се издвојити и управо та специфичност да кроз нечију форму (постојећу кореографију) сваки/а нови/а извођач/ица, пар или група може изразити свој доживљај и тиме уткати сасвим нову нит стварајући тиме сасвим ново дело.

Вредна помена и у овом делу је и сама обука плесача/ица који/е приликом увежбавања кореографије користе огледало (што важи за плесаче/ице сваке врсте и начина извођења плеса). Претпоставка је да они тим почетним обликовањем свога тела са визуелног преносе на проприоцептивни естетски доживљај. Оваква поставка се може сматрати основаном али оно што збуњује јесте овакав поредак и при креирању нове кореографије. Неоснованим се чини приписивати свим извођачима/ицама овакав редослед стварања када има основа за уверење да овај чин креирања може ићи и обрнутим редом – извођење покрета који се ради адекватности доживљаја учвршћују, увезују у целину и обликују извесну кореографију. Тиме би онај завршни „добар осећај", којег Хагендурн (Хагендурн према Вукадиновић, 2010) сматра неопходним за ниво досезања уметничког при плесу, постао почетна тачка креирања кореографије. Поред тога визуелизација (замишљање) плеса такође може бити бар подједнако добра полазна тачка креирања кореографије, али и средство увежбавања већ постојеће.

Како се овим управо зашло у детаљније анализе плеса ваљало би изнети налазе појединих истраживања која се баве доживљајем и проценом плеса.

ИСТРАЖИВАЊА ДОЖИВЉАЈА ПЛЕСА И НЕУРАЛНИ КОРЕЛАТИ ПРОЦЕНЕ

Маја Вукадиновић у својој дисертацији обавља низ експеримената ради конструкције инструмента и утврђивања односа естетског доживљаја плесача/ица и естетског доживљаја публике (Вукадиновић, 2010). Такође и у чланку који су објавили Вукадиновић и Марковић (Vukadinović i Marković, 2012) приказују се разлике у процени плесача/ица и публике који посматрају извођење 8 различитих врста плеса. Трага се за неуралним корелатима ових разлика, о којима више говори Хагендурн (Hagendoorn, 2004), чиме се ова сазнања психологије практично примењују у овом виду уметности.

НЕУРАЛНИ КОРЕЛАТИ ЕСТЕТСКОГ ДОЖИВЉАЈА

Експериментално проучавање естетског доживљаја започео је Густав Теодор Фехнер (Огњеновић, 1997). Шездесетих година деветнаестог века Фехнер конструише експерименталну естетику, тзв. „естетику одоздо" и сазнања и постигнућа из психофизике покушава да примени на ову област. Он пореди естетски доживљај са прагом осетљивости у психофизици и сматра да ако се постигне ефекат чулне пријатности, одређена стимулација ће прећи естетски праг и биће оцењена као лепа. Тако по његовом мишљењу у основи естетског доживљаја стоји принцип пријатности-непријатности. Берлајн (Према Вукадиновић, 2010) прати физиолошке промене и налази да неуролошки корелати показују промене у побуђености зависно од стимулације па истиче да је оптималан, заправо, средњи ниво побуђености. Изразито добри и изразито лоши стимулуси не процењују се као добри па долази до закључка да се тиме не може естетски доживљај свести на пријатност, како је тврдио Фехнер. Развој технологије омогућио је детаљније праћење неуралних промена које се догађају при доживљају уметничког дела.

Хагендурн указује на нова сазнања у реакцијама мозга на спољашње стимулусе и истиче значај њихове примене у уметности. Он издваја истраживање Кополе и сарадника (према Hagendoorn, 2004) које показује да

је људски мозак селективнији на вертикалне и хоризонталне линије него на накривљене. Додаје и да људски мозак не преферира само ове облике, већ све оне који су еволутивно и биолошки значајни – лица, тела, оно што може бити названо биолошким покретом људи и животиња... Можда би се отуда могла објаснити висока интересовања за ритуалне игре које на веома примитиван начин стварају управо такву врсту стимулуса и опонашају овакве врсте кретања. Међутим, Хагендурн даље наводи препоруке које се односе на употребу оваквих оријентација у уметности. Иако се апсурдним чини подређивање слободе духа и израза трагању за оваквом врстом правилности, не може се сматрати случајном појава тежњи ка савршеном поравнању позиције у балету које би постизало управо овакав положај.

Исти аутор даље наводи налазе аутора (Ramachandran and Hirstein према Hagendoorn, 2004) који указују на „peak-shift" ефекат који се односи на груписање сродних елемената, изолацију од посебног визуелног појма, контрасте у одвојеним функцијама, метафору и симетрију. Показује да је његова употреба у плесу, и уопште у уметности веома заступљена јер појачава ефекат који само дело жели да произведе. Његову примену налази у стварању контраста између плесне групе и солисте на сцени, или завођење перцепције, очекивања или најбоље речено мозга публике ка више очекиваном току догађаја и у добром трилеру или детективској причи. Појачавање успешности динамичног тока балетске представе, доброг трилера или било ког аспекта уметности дешава се управо нарушавањем овог претпостављеног следа радњи. У плесу се то може остварити нарушавањем природног тока покрета, кретањем против логике покрета, увођењем новог покрета приликом понављања истог елемента и сл.

Овде ваља истаћи познато правило у неуро-науци, на које подсећа Огњеновић (Огњеновић, 1997) да једном коришћени нервни пут има предност у будућности. Он функцију сна види управо у прочишћењу ових нервних путева (циклична акција чишћења) ради враћања флексибилности организму, што сматра предусловом слободе духа и уметничког стварања.

Хагендурн (Hagendoorn, 2004) даље објашњава уметност низом одлука. Приликом тог одлучивања уметник/ца је вођен/а особинама неуронских механизама повезаних са перцепцијом, пажњом и емоцијама и наслеђем допадања и недопадања којима нас је еволуција опремила. Он мисли да се може рећи да је посао уметности да изрази ове механизме и знање уметника/це, које је стекао/ла о њиховим деловањима.

Овде би се поново требало укрстити ово становиште са Огњеновићевим поставкама изнетим у помињаном делу (Огњеновић, 1997). Он речима самих уметника и уметница истиче значај занемаривања свега сазнатог и наученог и „дозвољавању" идеји да „проради", не радећи ништа и подносећи тај процес, ту неизвесност и недовршеност у себи све до тренутка када идеја не сазри.

Занимљивим налазима може се завршити изношење идеја Хагендурна. Наиме, он наводи занимљиве студије (овде је приказана само једна од њих) у којима је помоћу fMRI испитивана активност мозга уметника и не-уметника при процени цртежа људских лица (Solso према Hagendoorn, 2004). Област повезана са обрадом лица била је већа код неуметника што сугерише да је каснија (дубља?) обрада лица ефикаснија. Истиче да је десни префронтални кортекс уметника био много више активан него код неуметника. Посматрани заједно, наведени резултати показују да се неуметник више ослања на обраду лица, можда зато што је несигуран да ли цртежи представљају лица, док се вештији уметник мање бави индивидуалним карактеристикама а више њиховом композицијом. Наведена студија могла би послужити као аргумент значаја увежбаности базичнијих вештина и проширења знања ради омогућавања превазилажења наученог и поновног трагања за слободним, уметничким изразом духа.

ОДНОС ЕСТЕТСКОГ ДОЖИВЉАЈА ПЛЕСАЧА/ИЦА И ЕСТЕТСКОГ ДОЖИВЉАЈА ПУБЛИКЕ

Откриће „mirror-neurona" даје нови приступ проучавању естетског доживљаја. Под њиховим дејством подразумева се да се посматрач/ица за време посматрања одређене акције ставља у исту „унутрашњу" ситуацију као да он/а сам/а извршава ту посматрану радњу (Умилта, 2001 према Вукадиновић, 2010). Односно, под

дејством „mirror-neurona" „подразумева се директна трансформација сензорних информација у моторни формат који игра улогу у разумевању моторних акција, намера, емоција, имитације, емпатије и говора" (Вукадиновић, 2010 стр. 11). Естетске студије доводе до закључка да у основи естетског доживљаја стоје одређени неурални механизми, а то су дејство „mirror-neurona" и механизам утеловљене симулације. Они нам омогућавају да бар донекле, са аспекта неуро-науке, разумемо дејство хипногеног ефекта који има уметничко дело. Помажу нам да разумемо, са становишта процеса који се дешавају у мозгу, ефекат који уметничко дело има на публику. Да схватимо то издвајање из реалности у неку другу, фиктивну, реалност у којој особа „као да" учествује, „као да" се то неко дешавање заиста одвија.

У раду који се бави испитивањем структуре и односа естетског доживљаја плеса код плесача/ица и публике (Вукадиновић 2010, Vukadinović i Marković 2012), прва група експеримената бавила се конструисањем инструмената за мерење естетског доживљаја плеса. Испитаници/е лаици и професионалци/ке процењивали/е су 10 врста плеса, приказаних преко видео бима и наводили прилоге и атрибуте како би описали и изразили свој доживљај приказаних (врста) плесова. Издвојени су прилошки парови који су заједно са скалом коју су користили Половина и Марковић (Половина и Марковић 2006, према Вукадиновић 2010) задавани у даљим експериментима.

У раду су даље испитивани естетски доживљај плеса плесача/ица и публике и њихов однос. Процене су рађене на осам врста плеса које је требало да покрију што разноврсније врсте плеса. Потом су упоређивани естетски доживљај плесача/ице док изводи дело и док посматра себе преко видео бима. Естетски доживљај публике је поређен када посматрају изведбу приказану преко видеобима и уживо.

Резултати су показали да се у естетском доживљају плесача/ица и естетском доживљај публике издвајају три релативно независне димензије: динамизам, фасцинација и афективна евалуација (Vukadinović i Marković 2012). Структура естетског доживљаја плеса код плесача/ица и публике разликује се у појави димензије узбуђеност код плесача. При извођењу плеса и посматрању снимка преко видео бима не појављују се разлике у естетском доживљају плесача/ица. Естетски доживљај публике се значајно разликује када се варира начин излагања игре, па непосредни доживљај игре игра значајну улогу у естетском доживљају плеса. Занимљив је још налаз да иако постоји разлика у почетној основи и медијуму преко кога се доживљава плес[2] , постоји сличност у процени плесача/ица и публике и када се посматра снимак и када се плес изводи, односно гледа, уживо. Уопштено, резултати овог истраживања показују да фактори као што су кореографија и карактеристике плесача/ица утичу на формирање естетског доживљаја плеса код публике. Такође се овоме додаје и значај медијума, односно да ли се посматрање плеса обавља уживо или преко снимка. Улогу „mirror-neurona" аутори искључују када су у питању сложене, дуготрајне и групне игре.

ДИСКУСИЈА И ЗАКЉУЧАК

У раду је изнет значај који психологија има у пољу уметности, али и обратно. Могући поглед на уметност је и онај који износи Огњеновић (Огњеновић, 1997) уверавајући нас да је уметност заправо област примењене психологије. Чини се непримереним плес назвати примењеном психологијом јер би се тиме учинило поистовећивање нужности постојања целокупног универзума и људи у њему са психологијом. Да буде јасније, пошто свеприсутност плеса и веровање у његово постојање од настанка способности људи да се крећу указује на потребу и значај плеса за лични израз[3] примерено је дати му право да заузима посебно место у људском поретку. Значај плеса за људски израз и развој препознаје и психологија плеса, па плес и психологија стварају са-

[2] Плесачи/це при изведби свој естетски доживља процењују на основу проприоцептивног осета док публика обавља процену визуелне стимулације и том приликом у процени учествује пасивно.

[3] Ана Малетић (Малетић, 1986 према Вукадиновић, 2010) говори о седам покретача и узрочника плеса, а то су: урођена човекова потреба за ритмичним кретањем, нужда иживљавања вишка физичке енергије, потреба за испољавањем емоција, нагон за опонашањем и игром, инстинкт за окупљањем у заједницу као социјални мотив, потреба за естетским обликовањем и потреба за симболичком трансформацијом примљених доживљаја.

дејство и кроз, на пример, психотерапију покретом.

Специфичност плеса као врсте уметничког израза чини и сам начин настанка овог објекта уметности[4] . Наиме, уметник/ца, креатор/ка овог објекта уметности је свакако извођач/ица – плесач/ица или више њих. Њихова вештина је у томе да, као и глумци/ице, своју креацију увек изнова доживе и постигну извесну доследност у поновном креирању истоветног чина. Ова тема отвара нове просторе за истраживања. Међутим, креатор(к)ом овог дела се могу сматрати и кореографи/киње, тренери/це...особе које обликују ову изведбу и тиме постижу свој уметнички израз. Они/е за „објекте" имају живе људе који своју потребу за уметничким изразом реализују кроз њихов оквир. Постаје јаснија комплексност израза ове врсте.

Иако плес својим развојем уобличава симболику и специфичне изразе и (понекад) доминантну атмосферу[5] није неопходно њихово познавање да би се порука уметника/це разумела и побудио намеравани естетски доживљај. Саставни део плеса су и музика и костим који могу имати значајну улогу у уобличавању естетског доживљаја, али се тиме овај и овде изнети радови не баве. Међутим, пошто се значајним показало да фактори као што су кореографија и карактеристике плесача/ица утичу на формирање естетског доживљаја плеса код публике (Вукадиновић, 2010) ваљало би проверити и утицај ових фактора. Вероватно је да би се музика и костим показали и као значајни фактори и код плесача/ица. Могуће је да би тај утицај залазио чак и у питање присуства вокала у нумери уз коју се плес изводи, пошто је познато да су учесници/е у уметничком клизању (које има доста сличности са плесом) захтевали/е да се на такмичењима дозволи употреба оваквих музичких нумера ради појачања ефекта.

У овом раду је такође поменута улога преношења визуелног на проприоцептивни естетски доживљај код плесача и плесачица, међутим поставља се и питање нужности овог редоследа при креирању. Истиче се значај „удобности" покрета који се изводе да би се могло препустити слободи духа кроз понуђени израз, а незанемарљив је и значај визуелизације плесног, као и било ког другог извођења.

Плес и учесници/е у креирању овог дела користе сазнања психологије и неуронауке за стварање што адекватнијег хипнотишућег ефекта свог дела. Берлајнова сазнања о различитом побуђивању естетског доживљаја од стране различитих стимулуса налазе своју примену у сложености кореографије. Хагендурн увиђа повезаност преференција оријентација нашег мозга и основних позиција у балету. Такође, налази примену „peak-shift" ефеката у плесу кроз стварање контраста између плесне групе и солисте/киње на сцени; завођење перцепције, очекивања или најбоље речено мозга публике ка више очекиваном току догађаја; нарушавање природног тока покрета, кретањем против логике покрета, увођењем новог покрета приликом понављања истог елемента и сл. Још би било занимљиво налазе добијене помоћу fMRI проверити и на пољу посматрања плеса. Било би значајно утврдити којим типом обраде се баве уметници/е а којом неуметници/е приликом посматрања приказаног дела, пошто су већ добијене извесне разлике у њиховом естетском доживљају како пишу Вукадиновић и Марковић (Vukadinović i Marković, 2012). Такође би било значајно проверити и постоје ли разлике и у њиховој процени музике уз коју се плеше, можда и костима, што би могло објаснити известан део варијансе. Последње поменуто истраживање би било добро поновити и на публици - узорку који бира да одгледа само дело а не да учествује у истраживању. Тиме би се можда добили нешто другачији резултати јер би испитаници/е биле особе које своје трагање и путовање духа дозвољавају управо прихватањем оваквих објеката као наглашено фокусираних у својој свести. Они овакве објекате издвајају из контекста и достижу позицију свести „Објекат и Ја за себе" чиме би остварили вероватно и другачији естетски доживљај у односу на испитани узорак.

Вукадиновић (Вукадиновић, 2010) истиче да се утицај „mirror-neurona" искључује када су у питању сложене, дуготрајне и групне игре. Ово би ваљало проверити

[4] Вредно подсећања је и схватање да је сваки човек потенцијални уметник, а сваки предмет, појава или дело потенцијални објекат уметности. У наставку пасуса су уметницима/цама називани/е креатори/ке плесног чина.

[5] На пример румба је позната као плес заљубљених, танго као игра страсти итд.

захтевом испитанику/ци да издвоје лик (или одређени број њих) који је за њу/њега имао истакнуту улогу у делу, па да се даља испитивања обављају праћењем реакција на ове ликове.

Лепо је видети да психологија плеса и психологија уметности (али и психологија, плес и уметност уопште) побуђују доста интересовања код уметника и уметница, научника/ца али и лаика. Мотивишуће је сазнање да се и у овом домену могу уочити и применити многа узајамна сазнања ових области, што наводи на даља разматрања, истраживања и стварања.

ЛИТЕРАТУРА

Hagendoorn I. (2004). Dance perception and the brain. *Преузето* 24. 06. 2012. *са* http://www.ivarhagendoorn.com/files/articles/Hagendoorn-DPB05.pdf

Огњеновић П. (1997). *Психолошка теорија уметности* Београд: Институт за психологију

Dance/Movement Therapy. (2012). *MA in Somatic Counseling Psychology*. Доступно на: http://www.naropa.edu/academics/graduate/psychology/somatic/dance.cfm

Dr. Lina Kaplan, Psychologist.(2012). *Dance psychology*-Посећено 25. 06. 2012. на http://drlinakaplan.com/dance-psychology-therapy-los-angeles.shtml

Ћаловић, Д. (2011). Визуелизација плеса у: Жунић Д. (Ед.) *Традиционална естетска култура ИГРА* (151 – 160) Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу

Вукадиновић М. (2010). *Однос естетског доживљаја плесача и естетског доживљаја публике*. (Необјављена докторска дисертација). Филозофски факултет, Београд

Vukadinović M. i Marković (2012). Aesthetic Experience of Dance Performances. *Psihologija* Vol. 45 (1), 23 – 41

Александра Милошевић

ИСТОРИЈА ПОЗОРИШТА ОД ВЕЛИКОГ БЕЧКЕРЕКА, ПРЕКО ПЕТРОВГРАДА ДО ЗРЕЊАНИНА

Народно позориште „Тоша Јовановић" Зрењанин,
Аутор изложбе:
Александра Милошевић,
виши кустос
Изложба Музеја позоришне уметности Србије, 2015.



Музеј позоришне уметности Србије започео је нову сезону новом изложбом о ванпрестоничким позориштима, са циљем да београдску публику упозна са значајем важних позоришних центара за историју српског позоришта.

Позоришни живот у Зрењанину датира још из времена када се град звао Велики Бечкерек, касније Петровград, век и по пре професионализације 1946. Зато историја позоришта у Зрењанину представља историју културног развоја самог града. У време када је 1787. прве позоришне кораке започињао учитељ Марко Јелисејић, приређујући представе са ђацима, Велики Бечкерек је већ био административни центар Торонталске жупаније Угарске, што му је давало предности за привредни и друштвени развој. Историја позоришног живота у Великом Бечкереку је била повезана са изградњом најстарије позоришне зграде на нашим просторима која до данашњег дана није мењала своју намену: према легенди је, за то је био заслужан богати грађанин Иштван Хертеленди у жељи да што чешће гледа на сцени глумицу у коју се заљубио у Пешти; према истраживањима, средина је била спремна за стално позориште. Велики Бечкерек је много деценија пре самосталне позоришне продукције бесплатно уступао сцену немачким, мађарским и српским трупама различитих квалитета, потенцијала и садржаја, што је у континуитету градило великобечкеречку публику као најстарију у историји нашег позоришта. Град на Бегеју је тако постао *власник открића театарске магије*.

Изложба у Музеју почиње радом дилетаната крајем XIX века и периодом по завршетку Првог светског рата, када је 1920. формирано Соколско позориште „Матица", расадник будућег професионалног позоришта овог града. Проглашење Гогољеве „Женидбе" 1946. победником Сусрета аматерских позоришта Војводине било је пресудно за професионализацију позоришта у тада новоименованом граду Петровграду. Народно позориште „Тоша Јовановић" је свечано отворено 15. септембра 1946, а за првог управника је изабрана Анђа Јанков-Малбашки, уживајући велики ауторитет због приступачности у комуникацији

и сарадњи са члановима позоришта.

С обзиром на то да су написане две велике историје Народног позоришта у Зрењанину – Станко Ж. Шајтинац, *Народно позориште „Тоша Јовановић" (1946-2006)*, Зрењанин 2006. и Стојан Нотарош, *О позоришту зрењанинском – сведочење једног глумца*, Атеље„Форса", Зрењанин 2008. – каталог који прати поставку у Музеју поклања пажњу пресудним моментима развоја позоришта, све до најновије сезоне 2015.

Грађењу и учвршћивању репутације зрењанинског позоришта као једног од најважнијих у Србији, допринели су локални стваоци, као и гостујући редитељи, сценографи и глумци, отвореност ка млађој публици, стварање репертоара према потребама публике, али и први кораци редитељске модернизације кроз остварења Јована Путника, Стеве Жигона, Боде Марковића, Љубише Ристића, Бранка Поповића, Љубослава Мајере, Радослава Златана Дорића, Желимира Орешковића, Петра Говедаровића, Радослава Миленковића и др. Примера ради, премијера комада„Свет" 1950. показала је потенцијал Народног позоришта „Тоша Јовановић" да се развије у одговарајућег интерпретатора Нушићевих дела, што је било подстицајно за самоникли ансамбл зрењанинског позоришта који је настао искључиво из аматерских извора, а развијао се у оквиру сопствених потенцијала. Веома је значајно прво учешће на Стеријином позорју, представом „Кир Јања" 1956. у режији Боре Хануске. Пут поновног афирмисања зрењанинског позоришта између савременог израза и класичног сценског задатка утрле су две представе – „Крмећи кас" Александра Поповића у режији Небојше Комадине и „Па, извол'те у Сакуле" у режији Драгана Јовића. У пролеће 1972. започета је идеја о подршци индустрије у раду позоришта када је шест радних јединица нафтне индустрије с погонима у Зрењанину, финансирало припремање представе „Буба у уху" у режији Љубише Ристића. Гогољевим „Ревизором" у режији Стеве Жигона, гледаоцима су представљени нови стилски акценти, другачији ритам и атмосфера у наизменично сатиричном и комичном тону.

Још од реконструкције зграде 1985. којом су добијене камерна сцена и позоришни клуб, позориште је одржавало континуитет у водвиљском и кабаретском репертоару, нарочито деведесетих година прошлог века. На међи два миленијума, зрењанинско позориште је доживело преокрет у јасно дефинисаном репертоару, подмлађеном ансамблу, одабраним редитељима. У најновијим сезонама, проналажена су решења да се, сходно финансијским могућностима, оспособи континуиран рад позоришта.

Захваљујући сарадњи са Народним позориштем „Тоша Јовановић", за поставку су уступљене лутке из представа „Ветрушкина ледина" и „Трчи, трчи, трчуљак", које су опленеме изложбени простор Музеја и направиле искорак из класичне поставке. У Зрењанину је омогућено да се под окриљем једне позоришне зграде, која активно развија Драмску и Луткарску сцену, негује вишевековна култура одласка у позориште још од најмлађих дана. Први сусрет с дечјим позориштем публика овог града је имала још 1889. гостовањем трупа Гере Арадија, а касније, током међуратног периода, активисти Соколског друштва „Матица" покренули су луткарску секцију. Марионетско луткарско позориште је основано 1956, на чијем челу је био Шандор Хартиг. После двадесет пет година самосталног рада, 1975. фузионисана је с матичном сценом зрењанинског позоришта што је утицало на свеопшти организационо-уметнички узлет. Луткарско позориште је вишеструко награђивано, а током свог дугогодишњег рада, без обзира на услове, непостојање стручних школа, самоукост кадрова, никада није било деморалисано, напротив – окренуто је својим потенцијалима, с препознатљивом луткарском естетиком, високим сценским захтевима у оквиру хармоничне колективне игре, непресушне креативности.

Изложба и каталог, који су остварени у сарадњи са Народним позориштем „Тоша Јовановић" и Позоришним музејем Војводине, су уједно увод у јубилеј који ће зрењанинско позориште обележити следеће године. Ивана Кукољ Соларов, директор Народног позоришта„Тоша Јовановић" је свечано отворила изложбу, нагласивши значај приказивања историје зрењанинског позоришта у Београду, пружила посетиоцима кратак историјски преглед и најавила следећи јубилеј позоришта. Зоран Максимовић, директор Позоришног музеја Војводине је представио публикације које су објављене у сарадњи са Народним позориштем из Зрењанина и указао на успешност међусобне сарадње, фузионисања знања, документације и простора сродних институција.

Током прошле сезоне, 2014-2015. Народно позориште „Тоша Јовановић" може да се похвали бројним наградама и гостовањима. Уочи обележавања 175-годишњице постојања позоришне зграде, у руској Републици Карелији, домаћа представа „Емигранти" Славомира Мрожека била је део Фестивала камерних представа „Ламбушка". На репертоару од 1995. гостовањем у Русији, у јубиларној години, Народно позориште „Тоша Јовановић" је, по речима управнице Иване Кукољ Соларов, било амбасадор зрењанинске културе.

Марко Недић

ТЕАТРОЛОШКЕ КРИТИКЕ РАДОМИРА ПУТНИКА

Радомир Путник: *Приближавање позоришту 2*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2014.



Приближавање позоришту 2 театролога, драматурга и писца Радомира Путника природан је наставак његове претходне књиге са истим насловом, објављене 1996. године. Она је то у жанровском, тематском и критичкометодолошком смислу.

У *Приближавању позоришту 2* објављено је преко 240 критичких текстова о књигама чији је предмет драмска књижевност, позориште, глума, режија, сценографија и други облици позоришне и драмске стваралачке делатности. Већ тако велик број књига о којима пише Путник, са око 1500 имена која се помињу у текстовима, завређује нову метакритичку и рецепцијску пажњу, сличну оној коју је и сам Путник имао у виду када је писао о изабраним ауторима. У *Приближавање позоришту 2* уврштени су критички осврти о српским и некадашњим југословенским театролошким књигама, као и о светским ауторима чије су књиге које се односе на позориште, драму, теорију драме, историју драмске књижевности, нове тенденције у драми и позоришту објављене код нас. У делу који се односи на светске ауторе налазе се и остварења која су објављена у некадашњим југословенским републикама које су у међувремену добиле независност, па се тако новији хрватски и босанскохерцеговачки театролози налазе међу светским, а они који су о позоришту и драмској књижевности писали пре 1993. године међу југословенским ауторима. Овде се зато донекле поклапа временски оквир с књигом *Приближавање позоришту* из 1996. године, па се у појединим случајевима говори о истим ауторима, али не и о истим њиховим књигама. Најчешће помињани писци и драмски аутори су Шекспир, Ибзен, Чехов, Есхил, Софокле, Еврипид, Молијер, Расин, Гете, Шилер, Гоголь, Горки, Пиранделло, Брехт, Бекет, Јонеско, а од наших Нушић, Стерија, А. Поповић, Д. Ковачевић, Љ. Симовић, Б. Михајловић Михиз, Црњански, Андрић, Крлежа, Л. Костић. Најчешће помињани теоретичари драме и позоришта су Аристотел, Ј. Гротовски, К. Станиславски, Е. Крејг, Ј. Кот, А. Иберсфелд, А. Арто и други, а од редитеља, углавном наших, Р. Плаовић, М. Милошевић, Ј. Ракитин, Б. Ступица, М. Беловић, Д. Мијач, Љ. Ристић, Д.

Ђурковић, Б. Григоровић и други.

Шта је предмет критичког интересовања театролога Радомира Путника? То су најпре оне књиге театролошке природе које су имале одјека у нашој позоришној пракси и театролошкој мисли. Пошто је и у овој књизи, као и у претходној са истим насловом, вршен избор из критичких осврта објављених на радију, јасно је да су у књигу највећим делом уврштени они прикази чија садржина и данас може да изазове пажњу читалаца и да има одређено значење и у драмској и театролошкој пракси. У књизи се у првом реду говори о теоријским књигама, односно о оним светским и нашим ауторима који су утрли путеве новог схватања позоришта и драме и који су својим ставовима умногоме утицали на нашу позоришну и театролошку ситуацију. Један број књига посвећен је новом осветљавању доприноса који су светски и наши драмски писци дали развоју светске и српске драмске књижевности и новим критичким доживљајима драмских дела, али и доприноса који су историчари књижевности и књижевни критичари у нашем времену дали осветљавању драмских дела и места које она имају у данашњој књижевности и позоришном животу. У ту групу спадају и историографске књиге о развоју драме у свету и код нас.

Такође значајан део текстова посвећен је монографским књигама и приређеним зборницима којима се осветљава позоришна пракса појединих наших редитеља. Критички су приказане и књиге наших редитеља и глумаца који пишу о свом животу и раду у позоришту. Ту су, затим, монографске или зборничке књиге, у којима се осветљава рад већег броја познатих позоришних глумаца данашњег и ранијих времена. Из Путниковог критичког, односно метакритичког фокуса нису изостале ни књиге у којима се говори о сценографима и костимографима, о радио-драмама, драмама за децу, позоришту лутака, биографијама позоришних аутора, драматизацијама и адаптацијама познатих књижевних остварења, о креативној драматургији, о књигама о опери као делу живота у позоришту, о јапанској но драми, схватању позоришта код Инка и Ацтека, о театру покрета, позоришним лексиконима, античкој сатиричној игри, о књигама анегдота о глумцима, позоришној публици, наградама које се дају позоришним делатницима, о позоришној продукцији, чак и о сценској психотерапији иако она не припада позоришту у изворном смислу и о песмама које је о нашим глумцима и редитељима испевао један позоришни критичар у улози песника.

Велики број Путникових текстова односи се на књиге аутобиографске природе самих позоришних уметника, као и на књиге разговора, интервјуа, сведочења и других могућних аутопоетичких извора за формирање поетике и портрета позоришних стваралаца. Врло важан део књиге посвећен је савременим српским позоришним критичарима, чиме се, управо текстовима примарне метакритичке природе, уоквирује Путниково интересовање за позоришна питања. Како о књигама позоришних критика ипак има мање критичких и медијских одјека него о књигама о глумцима и редитељима, његов допринос рецепцији позоришне критике од изузетног је значаја и у овом тренутку и у неком будућем времену.

Када се погледа шта је све било предмет Путниковог критичког интересовања, о којим је театролошким темама писао, којим ауторима и позоришним уметницима је посвећивао посебну пажњу, може се закључити да је у *Приближавању позоришту 2* обухватио готово све важније аспекте театролошких појава код нас, а једним делом и у свету, и да је тиме својој књизи дао значај свеобухватног критичког прегледа многих важних збивања у нашој и светској драмској и театролошкој пракси. Оваква књига је неопходна свима који се баве нашим позориштем и драмском књижевношћу, јер се у њој на посебан, објективан и уравнотежен начин, истовремено са сигурном методолошком основом, осветљавају многе појаве и личности нашег позоришног живота и драмске књижевности, које својим радом умногоме обележавају нашу данашњу културу.

Велик број наслова и аутора о којима пише Радомир Путник свакако наговештава и многе особине његовог критичког приступа. Аутори су у књизи поређани по азбучном реду, па се на тај начин лако може упоређивати Путникова критичка методологија из ранијег и из скорашњег времена, пошто се једни до других налазе написи из оба периода. Она је у текстовима насталим последњих година остала готово иста као у раније написаним осврти ма. Најстарији текст, о Јежију Гротовском, једном од иноватора светског позоришта, објављен је 1976. године, а најновији, о драмама Душана Ковачевића, данас сигурно најзначајнијег српског драмског писца, 2014. Између та два текста прошло је пуних тридесет осам година, а Путников критички приступ књигама није се много променио. То истовремено значи да

је он свој критички метод изградио већ на почетку бављења позориштем и да му је остао доследан све до данас. Оно, међутим, што је одлучно утицало на облик Путникових критика и у првој и у другој књизи овог жанра био је медиј радија за који их је писао. Радио-критике су морале бити најпре информативне, затим сажете и прегледне, дакле синтетичне, и морале су дати вредносне оцене приказаних књига. Све те особине садржане су и у критичким приказима објављеним у овој књизи, као што су садржане и у првој књизи истог наслова.

За потпунији метакритички доживљај *Приближавања позоришту 2* веома је била важна и композиција Путникове књиге, односно чињеница да се у њеном првом делу налазе текстови о страним ауторима који су готово одреда најзначајнији теоретичари драме и позоришта у 20. веку. Ти аутори, почев од Константина Станиславског, Гордона Крејга, Адолфа Апије и Антонена Артоа, преко Јана Кота, Јежија Гротовског, Етјена Сурioа, Петера Сондија, Џулијана Бека, Роберта Вилсона, Ричарда Шекнера, Фолкера Клоца и Џорџа Стајнера, па до Ан Иберсфелд и Флоранс Дипон, обавезивали су Путника да представљајући њихове теоријске доприносе светској театрологији и сам умногоме прихвати неке од најважнијих ставова које су изрицали о драми и позоришту и да њихов појмовни регистар и висок вредносни критеријум примени у оцењивању теоријског и практичног доприноса наших аутора театрологији. Путник је на тај начин обавезао и читаоце и тумаче своје књиге да са сличних теоријских позиција и они доживе књиге о којима је писао, односно његове текстове и њихов театролошки смисао. Али он је овим делом књиге посредно представио и неке од најважнијих појава у модерном позоришту, од авангардне драме или антидраме, отвореног позоришта, епског позоришта, позоришта суровости, ритуалног позоришта, Ливинг театра, Позоришта Лабораторијум, затворене и отворене драмске а тиме и позоришне форме, до актуелне театарске ситуације наговештене у књигама о позоришту у некадашњим заједничким југословенским републикама.

У другом делу књиге, у којем се налазе критички радови о театролошким остварењима наших аутора, Путникови ставови веома доследно су, експлицитно или имплицитно, примењивани у свим случајевима у којима је говорио о важним доприносима наших аутора и наших позоришних критичара театролошкој мисли и пракси. Зато су ти текстови изузетно битни у књизи, јер у њима он оцењује рад својих колега критичара и театролога, који су посредно веома заслужни за живот позоришних представа у нашој средини и за промене и развој позоришне уметности у складу са новим могућностима позоришног израза. Текстови о Владимиру Стаменковићу, на пример, или о Јовану Христићу, Мухарему Первићу, Слободану Селенићу, Јовану Ћирилову, Бори Драшковићу, Феликсу Пашићу, Петру Волку и другима који су непосредно оцењивали позоришне представе иду у најзначајније прилоге ове књиге и у веома значајне доприносе нашој театролошкој критици. Исто тако текстови о ауторима који су се бавили историјом и савременим стањем српског позоришта, као Петар Марјановић, Зоран Т. Јовановић, Радослав Лазић, или теоријским и поетичким питањима саме драмске књижевности и позоришне уметности, као Миленко Мисаиловић, Мирјана Миочиновић, Сава Анђелковић, Душко Бабић, Иван Меденица, Гордан Маричић, Светислав Јованов, Милорад Рикало, Небојша Ромчевић и други јасно подупиру његове критичке ставове изречене о књигама театролошке природе и њиховом реалном значају у нашем позоришном контексту.

У овом делу књиге посебно су наговештени поједини важни моменти за ситуацију у нашој театролошкој пракси. Међу њима је, између осталог, прекид са социјалистичким реализмом у време продирања авангарде у наше позориште (најнепосредније у Селенићевим позоришним критикама и у раним „антидрамама" А. Поповића), антиципација неких важних поетичких идеја у делима драмских писаца (Стерије, на пример, наговештена у књигама С. Анђелковића и М. Рикала), однос између етике и естетике у позоришту (наглашеном у Мисаиловићевим књигама), могућност доживљаја неких (Стеријиних) комедија као драма, чак и трагедија (код С. Анђелковића и Н. Ромчевића), три могућности у поставкама класичних драмских дела: реконструкцијом, актуелизацијом, деконструкцијом (у књизи И. Меденице), иновације позоришне уметности које су подржавали најзначајнији драмски писци и редитељи (А. Поповић, Д. Ковачевић, Д. Мијач, Б. Драшковић) и други важни театролошки предмети. Посебно је тематизована не само у позоришном животу у Србији него и у позоришту уопште условљеност позоришта од конкретне политичке ситуације и инструментализација позоришта у политичке сврхе, којој се и модерна драма и непосредни учесници у њеној реализацији најдиректније опиру.

И сам Радомир Путник, као и његове колеге, свестан је условљености између политике и позоришта, али и потребе, не само из естетичких него и из етичких разлога, да се та условљеност и утицај идеологије и политике на позоришну уметност смањи. И други важни моменти из представљених театролошких књига добили су видно место у Путниковим приказима, истовремено утичући и на његове критичке ставове о позоришту, драми и књижевности.

Кључни смисао његових ставова налази се у осећању да позоришна критика мора бити веома одговорна, да не сме бити искључива, да првенствено мора уважавати и оцењивати остварене естетске вредности позоришних представа а не само њихову поетичку основу. То такође важи и за књиге о позоришту и драми. Самим тим ни театролошке књиге не могу се оцењивати искључиво према припадности одређеној теоријској мисли већ према теоријској вредности и функционалности у данашњој позоришној пракси. Другим речима, критике о театролошким књигама – произилази из већине изречених Путникових ставова – не смеју се поводити за канонизованим поетичким и драматуршким принципима, с једне стране, нити за актуелним позоришним или теоријским иновацијама, с друге, већ морају увек тежити аргументованим вредносним судовима у оцењивању театролошких појава, па било да су у питању искључиво књиге о позоришту, било да су предмет оцењивања позоришне тенденције и ауторски продори у нове могућности театра. Путник је у тим ставовима веома јасан, иако их не примењује на основу посебног манифестног текста у књизи већ на основу става о примарном значењу и остваренoj вредности књига које се баве позориштем и драмском књижевношћу. Зато се на основу његових критичких осврта може сасвим сигурно закључити да он негује једну врсту плуралистичке или синтетичке театролошке критике, која узима у обзир оне вредности позоришне праксе и њој примерених театролошких остварења која не робују искључивостима и затворености већ теже да позориште и драму ослободе конвенција, клишеа и готових решења.

Његова књига, са овако компонованим целинама и пореданим текстовима, открива неколико могућности промишљања саме позоришне праксе и покреће нека важна питања данашње позоришне уметности. Једно од тих питања односи се на дилему да ли у новом позоришту превагу треба да има драмски текст, са свим могућним значењима и импликацијама различите природе, као што је то било у класичном театру или у савременом театру с класичним теоријским претпоставкама, или да позориште буде отворено за превазилажење класичне доминације литерарног текста у представи и за давање доминантне улоге редитељу или глумцу, као и за укључивање на сцену других важних позоришних могућности, па чак и за активније учешће гледалаца. Иако не даје експлицитан одговор, Путник се очигледно залаже за модернизацију савременог позоришта и за коришћење оптималних изражајних могућности које позоришту, као синтетичком споју многих уметничких потреба данашњег времена и „синкретичком изразу човековог духа", како би рекао Јан Кот, пружа иновирана позоришна пракса. Али као критичар плуралистичког методолошког опредељења он ипак остаје скептичан, као и поједини позоришни критичари о којима говори, према такозваним иновацијама из друге руке, односно према оним покушајима који не теже да синтезом текстуалних, дакле литерарних и свих других сценских елемената, од сценографије и костима до музике и игре, остваре оптималан естетски ниво представе. Зато он, када говори о доприносу појединих театролога позоришној пракси и њиховим евентуалним покушајима да дају предност појединим од тих елемената – редитељу на рачун глумачке индивидуалности, на пример, или телесном на рачун текстуалног, политички коректном на рачун сценски функционалног – углавном даје прегледне информације о томе и објективне описе приказаних књига, али не стаје на страну изречених ставова њихових аутора. Када његови судови понекад зазвуче негативном интонацијом, он ни тада не заборавља да истакне оне елементе у књигама који представљају известан, макар и мали допринос тумачењу савремених или ранијих позоришних појава. То такође открива његово плуралистичко критичко опредељење и жељу да максимално буде објективан и информативан у поступку и судовима, а такође да бира о којим и чијим књигама ће писати. Негативна критика није његово опредељење. Он делује веома конструктивно у свим текстовима које потписује својим именом.

Такав је уосталом и у свом општем књижевном и културном прегалаштву, а не само у театролошким текстовима.

Радомир Путник

ПОСВЕЋЕНОСТ ПОЗОРИШТУ

Борис Чершков (1932-2015) целокупну своју уметничку делатност посветио је позоришту, а тек један њен мањи део сликарству. Преко пет деценија био је сценограф у Народном позоришту у Нишу, али сарађивао је и са другим позориштима у Србији и иностранству, да би се последњих година посветио луткарском театру. Како нас обавештава театролог Слободан Крстић, аутор монографије, Борис Чершков начинио је преко шест стотина сценографија за позоришне представе и мултимедијалне пројекте; у томе задивљујућем опусу сценограф Борис Чершков истраживао је могућности простора за сценску игру али и редитељску визију у представама које су припадале свим драмских школама и покретима, жанровима и сценским облицима. Сарађивао је са припадницима свих редитељских генерација које су током последњих шест деценија били активни у нашем позоришту, од Хуга Клајна и Мате Милошевића, преко Љубише Георгиевског и Дејана Мијача, до Никите Миливојевића и Кокана Младеновића; за сценографска остварења добио је мноштво награда на сусретима професионалних позоришта Србије, на фестивалима луткарских театара, да би најзначајније признање стигло из Америчког биографског института 1992. када је Борис Чершков номинован за едицију *Пет хиљада личности света*, да би 1994. године био кандидован од стране исте институције за *Интернационалну диплому части и личности године*.

Монографију посвећену Борису Чершкову писац Слободан Крстић компоновао је поштујући хронологију уметниковог живота и дела. На почетку се налази кратка биографија, да би се потом, преко интервјуа, исказали елементи сценографске поетике Бориса Чершкова. Његова основна мисао или, боље рећи обавезујући приступ стварању сценског простора, може се формулисати крилатицом да је сценографија увек у функцији драмског текста и режије. „Сценографија мора да у себи садржи мисао, и увек сам се трудио да кроз мисао редитеља, усагласим и мисао онога што је на позорници, да би та мисао допрла као претходница представе. Требало је да увек буде дефинисана, да буде наговештај онога што редитељ, кроз представу, са глумцима ради", саопштио је становиште о функцији сценографије Борис Чершков театрологу Радославу Лазићу.

Слободан Крстић: *Борис Чершков – позоришни сценограф и сликар*, Пунта, Ниш, 2014.



У поглављу насловљеном *Савременици*, о Борису Чершкову, његовим сценографијама и уметничким пословима уопште, пишу његови колеге, редитељи и сарадници. На почетку овог дела књиге стоји есеј Владимира Маренића, који је био професор сценографије Борису Чершкову у Школи за примењену уметност у Новом Саду. Владимир Маренић даје закључну оцену сценографских домета Бориса Чершкова: „И када сценски простор организује на експресионистички начин, као и онда када се креће у кругу асоцијативне лирске апстракције, Чершков је сценограф, ликовни сценски уметник чија *боја* има јасан, кристалан звук, чија *форма* има смисао и садржај и чија *композиција* има правилне односе и функционалност. Својим ликовно-сценским поступком Чершков најпотпуније и најизражење открива све контрасте и све сукобе у једној позоришној игри или боље у позоришној драми. Желећи да сценски простор ослободи сувишног и безначајног, Чершков симболе и сценске знакове, који код њега имају функцију средстава, користи да би се ослободио реалног и природног, тражећи ново и посебно. Он те знакове и симболе или боје лансира у позоришни свемир – космос мисаоних форми и асоцијација." У овоме поглављу објављени су и написи Живојина Павловића, Милете Лесковца, Владимира Спасића, Мирослава Радисављевића, Милорада Берића, Лилијане Ивановић и других сарадника нишког театра о уметничким дометима али и о људским врлинама Бориса Чершкова.

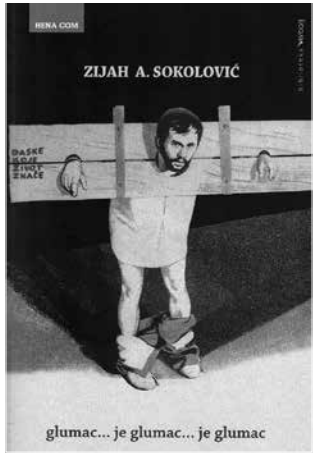
Аутор монографије Слободан Крстић скрупулозно је приредио документарни део књиге који представља збир свих стваралачких активности Бориса Чершкова. Пописане су сценографије, костимографије и креације лутака свих представа које је Чершков начинио за театре у Нишу, Пироту, Крушевцу, Ужицу, Крагујевцу, Лесковцу, Зајечару, Приштини, Новом Саду, Јагодини, Параћину, Осијеку, Битољу, Подгорици, Бијелом Пољу, Штипу и Великом Трнову и Старој Загори (Бугарска), Малмеу и Упсали (Шведска) и Кракову (Пољска). Дат је и попис изложби на којима је уметник учествовао као и списак награда и других признања које је Борис Чершков добио. Посебно треба истаћи да је монографија опремљена великим бројем фотографија које пружају документаристички допринос представљању живота и рада Бориса Чершкова. Најзад, ваља похвалити – уз признање театрологу Слободану Крстићу на целовитом и заокруженом приказивању уметничке и личне природе Бориса Чершкова – и ликовну и графичку опрему монографије за шта су заслужни издавач Срђан Павловић и дизајнер Родољуб Аврамовић.

Монографијом *Борис Чершков – позоришни сценограф и сликар* Слободана Крстића, град Ниш се ваљано одужио једном од својих најзначајнијих уметника који је током пет деценија пружао изузетан ликовни допринос своме граду.

Радомир Путник

ПОХВАЛА АУТОРУ

Зијах А.Соколовић: *Глумац... је глумац... је глумац*, Хена Ком, Загреб, 2015.



Зијах А. Соколовић је глумац, редитељ, педагог. Студије глуме завршио је у Сарајеву и започео каријеру коју је стрпљиво градио, пре свега на сценама у Сарајеву, да би после распада Југославије отишао у Беч и тамо се бавио педагошким радом и глумом. Али, Соколовић је и даље глумац који са несмањеном енергијом и посвећивањем публици игра на просторима некадашње нам земље, с правом сматрајући да је културни простор заједнички и да му се не могу поставити никакве границе. Отуда Соколовић глуми али и режира у Загребу, Београду, Љубљани, Сарајеву и свуда где га позову на задовољство струке и гледалаца.

Књига *Глумац... је глумац... је глумац* представља личну карту истоимене представе чија је премијера била марта 1978. године у Сарајеву, а коју изводи већ 36 година! Аутор представе је Зијах А. Соколовић и то комплетан стваралац текста, режије и глуме. Феномен ове монодраме – јер реч је о овом театарском облику – може се пратити њеним прихватањем у другим језичким срединама и државама; Соколовићев монодрамски текст игран је у Немачкој, Италији, Аустрији, Аустралији, Србији, Француској, Грчкој, Сједињеним Америчким Државама, Пољској, Норвешкој, Швајцарској и Енглеској. Реч је, како видимо, о драмском штиву које је једнако пријемчиво за гледаоце у различитим срединама и са разноврсним театарским захтевима, а које је успело да преко три деценије остане једнако актуелно као и на праизведби.

О чему се говори у монодрами?

Глумац излази пред публику да саопшти да представе неће бити зато што није било новца да се плати превоз декора. Недостатак новца отвара читав ланац других ограничења у позоришној делатности и о тим недаћама с којима се сусрећу глумци биће речи у наставку монодраме, да би се нешто доцније, сасвим вешто и деликатно прешло и на друге теме из области естетике, идеологије, етике и религије, а завршетак комада надилази све започете теме и прелази у метафизички оглед о човековој егзистенцији, директно се надовезујући на Самјуела Бекета и његову драму *Крај игре*. Глумац, јунак монодраме, преузима позицију Хама и обраћајући се партнеру Клову понире у екстатичну дубину сопственог бића, истражујући корене игре којој се посветио, за којом жуди и коју никада довољно успешно неће моћи да одигра. Тиме је мисаона димензија драмског текста доведена до свог крајњег исходишта: све је игра и само тако, посматран кроз игру, живот се може довести до краја.

У другом делу књиге налази се 33 ауторска текста позоришних критичара, театролога, глумаца, редитеља, књижевника, сликара и песника; сви ови радови посвећени су анализи представе *Глумац... је глумац... је глумац*. О глумачком умећу Зијаха А. Соколовића, а покаткад и о његовом драмском тексту, пишу Јован Ћирилов, Раде Шербеџија, Борис Кавача, Фабијан Шоваговић, Мето Јовановски, Давор Корић, Перо Кваргић, Егон Савин, Слободан Унковски, Горан Стефановски, Свјетлана Хрибар и други аутори. Међу овим радовима има свечарских и понесених, али има и аналитичних који проничу у дубинске слојеве Соколовићеве монодрамске представе. У томе обиљу, чини се да су најзанимљивији осврти Џевада Карахасана, Ивице Бобан и Милоша Лазина, који су обухватили све главне токове Соколовићеве ауторске представе.

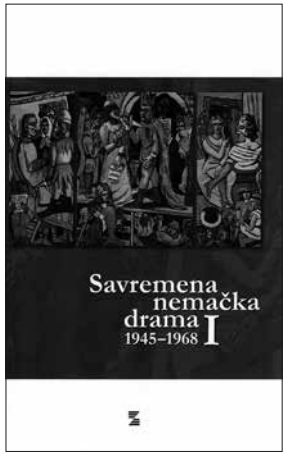
У документацији објављеној на крају књиге, читалац може открити читав низ важних података везаних за ову представу, почев од премијерног приказивања, преко њеног учешћа и добијених награда на разним фестивалима у Југославији и иностранству, до информација о најновијим поставкама које су имале премијеру ове, 2015. године у Риму и Дому културе „Студентски град".

Чешће се у нас догађа да се објаве књиге посвећене забрањеним или контроверзним представама; подсећамо се књига о представи *Голубњача* писца те драме Јована Радуловића, и Феликса Пашића *Како смо чекали Годоа док су цветале тикве*, али о представама које немају изразиту политичку или идеолошку димензију нема много књига. Тако посматрана књига Зијаха А. Соколовића *Глумац... је глумац... је глумац* представља особену појаву, јер истовремено доноси и текст који се игра и разноврсне записе, критике и осврте о представи и њеном извођачу. Ова представа, разуме се, и даље је на репертоару Зијаха А. Соколовића и ближи се двехиљадитом извођењу.

Радомир Путник

ПОГЛЕД НА НЕМАЧКУ ДРАМУ

Антологија савремене немачке драме
Приредиле и превеле: Бојана Денић, Дринка Гојковић и Јелена Костић Томовић
Zepter Book World, Београд, 2015.



Амбициозно замишљена *Антологија савремене немачке драме I 1945-1968* има задатак, веле приређивачи и преводиоци Бојана Денић, Дринка Гојковић и Јелена Костић Томовић, да читаоца упозна са остварењима драмске књижевности на немачком говорном подручју насталим током последњих деценија, прецизније речено, од завршетка Другог светског рата до данас. Овај подухват састоји се од три књиге, а свака од њих захвата одређен период времена; први том обухвата време од 1945. до 1968. године и у њему се налази 12 драма од исто толико аутора. Како веле антологичарке, поштовале су принцип да један аутор може бити заступљен само једном драмом, па ће тако поједини писци бити прикраћени (Брехт, Хандке, Бернхард), а због изузетног обима драмског текста није објављена драма Ролфа Хохута *Намесник*, која, нема сумње, представља репрезентативно драмско штиво. У кратком уводу, најављују се други и трећи том *Антологије* који ће такође представити драмску књижевност у одређеном временском периоду; у другој књизи биће објављене драме настале од 1968. до 1989. године, а у трећем дела изведена од 1989. до 2008. године.

Прва књига, чији обим захвата преко 850 страница, садржи драме Волфганга Борхерта, Бертолта Брехта, Фрица Хохвелдера, Елијаса Канетија, Хајнера Милера, Макса Фриша, Фридриха Диренмата, Петера Хакса, Петера Вајса, Хајнара Кипхарта, Карла Цукмајера и Волфганга Бауера.

Театролог Иван Меденица у предговору под насловом *Назад ка великим наративима* указује на основне правце којима се развијала драмска књижевност на немачком говорном подручју после 1945. године. Тематски оквир одређен је ратним траумама, искуством и осећајем кривице или одговорности за учињена дела, а потом и најавом могућне опасности од новог оружја – хидрогенске бомбе – које прети да уништи човечанство после тек окончане катаклизме; тематски опсег нове драме обухвата и дилеме које извиру из свакодневице изградње социјализма у Немачкој Демократској Републици, да би се отвориле према интимистичким питањима и проблемима нове генерације уочи превратничке 1968. године. Тематска ширина и драмска поетика, како се види, делом се надовезују на традицију, будући да се могу успоставити корелације између савремене драме и драме писане на почетку и у првој

половини XX века. Реч је о сложеној структури драма Борхерта, Брехта, Вајса, Диренмата и Фриша у којима се препознају елементи експресионистичке поетике, али и технике драме која припада школи добро скројених комада грађанске драме. Жанровска разноврсност је импресивна и на том плану може се сагледати величина и значај драматургије која почива на снази развијеног језика, али и на класичној идеалистичкој филозофији и њеним данашњим следбеницима или тумачима. Срећемо се са документарном драмом, утопијом, гротеском, параболом, реалистичком и социјалном драмом, премда се у свим објављеним текстовима налазе елементи барем два или три жанровска опредељења. Овај податак указује да се послератна немачка драма ослонила на велику традицију немачке драматургије и да је у њеном окриљу потражила нове естетичке али и филозофске приступе. Другачије речено, континуитет драмског мишљења у немачкој књижевности обавезао је ауторе да свој драмски рукопис, хтели то или не, граде у изузетно снажну и постојану грађевину немачког театра.

Антологичарке су, најчешће, саме превеле драме; ипак, показале су поштовање према већ постојећим и у нас сценски изведеним преводима драма Петера Вајса, Макса Фриша и Фридриха Диренмата, па су објављени преводи Предрага Новакова Вајсовог текста и Драгослава Андрића драма Фриша и Диренмата. Антологичарке су, такође, пружиле низ важних биографских и библиографских података о писцима и њиховим делима, посебно наглашавајући податке о најважнијим извођењима драма у нас и о сценском животу представа.

На почетку избора налази се драма Волфганга Борхерта (1921-1947) *Напољу, испред врата*. Овај драмски текст, написан 1947. обрачунава се с наслеђем националсоцијализма на начин примерен експресионистичком књижевном поступку. Јунак драме Бекман, пролази кроз низ ситуација у којима као да понавља историју губитника – немачког војника који се враћа из Првог светског рата; овога пута Бекман долази са источног фронта, храмље услед рањавања, жена га је напустила, речју, његова егзистенција доведена је с ону страну живота, али ни река Елба не жели да га прими када покуша да самоубиством разреши све противречности свог статуса. Бекман је, дакле, симбол пораженог и обесмишљеног човека који је остављен у недефинисаној чекаоници живота, негде „напољу, испред врата". Ова Борхертова драма била је изузетно прихваћена у Немачкој у време када је написана, јер је, осим књижевних својстава, пленила осећања грађана који су били понижени и обешчашћени због страдања у које их је – с њиховом вољом или без ње – увео фашистички режим. Драма *Напољу, испред врата*, дакле, понудила је гледаоцима својеврсно отрежњење од агресивне нацистичке политике, а могло би се закључити да је имала и функцију катарзе.

Бертолт Брехт (1898-1957) представљен је драмом *Софоклова Антигона*; овај изузетно значајан стваралац преузео је Хелдерлинов препев Софоклове трагедије и увелико изменио познати мотив на коме почива трагички принцип грчке јунакиње. Брехт, наиме, приказује Креонта као агресора који је зарад пљачке започео рат против Арга и који, отуда, и све друге потезе које предузима правда одбраном Тебе, свесно обмањујући грађане и жртвујући живот Антигоне. Реч је, како се види, о Брехтовом померању моралног тежишта драме, где се Креонт приказује као узрочник свеопште пропасти града и државе. Писац нас, другачије речено, приводи спознаји да је катастрофа коју је народ Немачке преживео, последица личне воље тиранина који је запосео власт.

Фриц Хохвелдер (1911-1986), у нас мало познат писац, написао је драму *Јавни тужилац* у којој приказује механизам спровођења терора у време Француске револуције, где пресудну улогу обавља јавни тужилац Фукје-Тенвил који немилосрдно па и острашћено осуђује на смрт и противнике режима и некадашње саборце; револуција једе своју децу и то правило Фриц Хохвелдер доказује у реалистичком добро скројеном комаду који припада драматургији документарне драме.

Драма Елијаса Канетија (1905-1994) *Орочени* истражује Канетијев специфичан однос према феномену смрти; драмски јунаци нису персонализовани именом већ годином смрти, што ће рећи да њихова имена одређују њихов животни век. Ако је тако одређена судбина свим људима, онда је сасвим могућна злоупотреба сазнања о животној орочености, па се у складу с тим сазнањем

губе морални принципи на којима почива организовано друштво. Ова Канетијева драма залази у подручје филозофије апсурда, указујући на антрополошке и етичке претпоставке егзистенције.

Хајнер Милер (1929-1995) је једна од најзначајнијих појава немачког позоришта, а његове драме често су изазивале контроверзна тумачења; цео живот провео је у Немачкој Демократској Републици и његови театарски комади најчешће разматрају етичка питања везана за сукоб грађанског друштва са начелима изградње комунизма; драма *Исправка 1* припада тој критичкој оптици која истиче противречности изградње новог друштвеног и политичког система. Ни носиоци комунистичке идеје нису идеални узори, нити је комунизам какав се градио ослобођен грешака у идеологији, проценама и плановима развоја. Отуда читалац драме постаје сведок преобраћања идеологије у чист прагматизам који ће, у ствари, поништити начела изградње новог друштвеног система.

Швајцарски писац Макс Фриш (1911-1991) код нас је познатији као романсијер него као драматичар. У драми *Бидерман и паликуће*, коју жанровски можемо означити као ироничну параболу, Фриш представља маловарошко друштво које зарад одржања лажног привида стварности ступа у компромисерски однос са криминалцима, не увиђајући да тиме постаје саучесник. Другачије речено, Фришова иронија може да означи и целокупну популацију једне земље која намерно остаје слепа и глува и не примећује злочине које у њено име чине тиранске власти.

Један други Швајцарац, Фридрих Диренмат (1921-1990), стекао је светску репутацију драмом *Посета старе даме*; у овом избору објављена је његова трагикомедија *Физичари*. Збивање комада смештено је у лудницу, а јунаци су пацијенти који су умислили да су највећи светски научници. Показује се, међутим, да лудаци нису луди и да су двојица од њих агенти великих сила чији је задатак да открију најзначајнији изум трећег, чиме би њихове владе постале светски господари. Ако су се тројица физичара одлучила да зарад будућности човечанства заувек остану у азилу за умоболне и не допусте да страшна формула доведе човечанство у опасност, то никако не значи да су се и спасли, јер директорка клинике и њено особље и даље плету мрежу око физичара да би се докопали шифре која ће уништити свет. Диренмат, дакле, пиранделовски плете причу о могућој апсурдној ситуацији у којој ће лудаци и нормални заменити места, позиције и утицаје.

Писац Петер Хакс (1928-2003) емигрирао је из Савезне Републике Немачке у Немачку Демократску Републику из идеолошких побуда; његов драмски опус посвећен је превасходно разматрању питања која произилазе из живота у социјализму; у драми *Бриге и моћ* Хакс описује ситуацију у којој су се обрели радници фабрике брикета која даје лоше производе, па самим тим онемогућава друге фабрике, које користе брикете као енергију, да раде како ваља. Група радника фабрике брикета доведена је до дилеме како да у исти мах оствари квалитетнији производ и да задовољи планове и норме које је партија поставила као услов. Реч је, како се види, о проблему који је и у нашој привреди био познат и у суштини неразрешив, будући да се економија морала увек повлачити пред силом политике. У овој Хаксовој драми нема ни тзв. „позитивних" ни „негативних" лица, сви драмски јунаци су заокупљени бригом о преживљавању фабрике али и неизвесношћу о сопственој будућности која прети и материјалним осиромашењем.

Најизвођенија драма Петера Вајса (1916-1982) је *Мара/Сад* која је у режији Питера Брука 1964. постала театарски догађај. Тема комада посвећена је разматрању ерозије револуционарног морала вођа Француске револуције, а писац збивање смешта у шарантонски азил за умоболне, у коме пацијенти представљају историјске личности. Оваквим лоцирањем драмске радње Петер Вајс омогућава вишеструки отклон представи од миметичког позоришта, а коришћењем елемената епског театра (сонгови) гледаоце упозорава да се пред њима одиграва слика револуционарних догађаја у којима се представљају конфликти не само између појединаца – вођа револуције, него и они сложенији као што су однос између револуције и репресије односно терора, коруптивности политичара, насиља, личне слободе и колективне једнакости и правде у чије име је револуција и изведена.

Хајнар Кипхарт (1992-1982) написао је документарну драму чврсте реалистичке фактуре *Случај Роберта*

Опенхајмера. Кипхарт такође припада писцима потеклим из Немачке Демократске Републике, а дело у коме се приказује истрага америчке владе у доба Макартијевог прогона комуниста када је научник Роберт Опенхајмер оптужен да је као некадашњи симпатизер комуниста саботирао производњу хидрогенске бомбе; Опенхајмер је, иначе, творац атомске бомбе бачене на Хирошиму па се у драми као основа утврђивања евентуалне Опенхајмерове одговорности према обустављању рада на стварању хидрогенске бомбе поставља питање лојалности научника, односно прецизније речено, према којим принципима научник треба да буде лојалан: хуманистичким, научним или политичким. Искуство Роберта Опенхајмера је другачије после ужасног разарања које је атомска бомба произвела у Хирошими, па је отуда и промена његовог односа према стварању још разорнијег оружја с хуманистичког становишта сасвим схватљива, али са становишта интереса режима барем подозрива ако не и сасвим неприхватљива.

Карл Цукмајер (1896-1977) је аутор „добро скројених комада" што се види и у драми *Ђаволов генерал*. Јунак драме је генерал Харас, авијатичарска легенда немачке војске, који одбија да се команда авијације потчини националсоцијалистичкој партији и који због тога на завршетку драме одлази у смрт. Цукмајер слика моделе притисака којима фашистички режим безобзирно склања с пута све који му се супротстављају, па и више од тога, и све оне који не показују довољно лојалности према фашистичкој врхушки. Драму је Цукмајер написао према лику генерала Ернеста Удета, али дело није ни документарно ни биографско, већ су елементи Удетовог живота коришћени како би се потенцирала питања човекове одговорности према сопственој савести, а шире узевши и чињења односно нечињења, отпора или колаборације.

Избор закључује драма Волфганга Бауера (1941-2005) *Magic Afternoon*; овим комадом најављује се отварање нових путева у немачкој драмској књижевности. После базичних тема везаних за историју, идеологију, политику, филозофију апсурда и страха од нуклеарне катастрофе, Волфганг Бауер у преломној 1968. години напушта поменуте велике и опште теме и бави се интимистичким везама два пара младих који су неспособни колико за дефинисање сопствених живота толико и за остваривање личне среће. Њихови љубавни односи могу да се реализују само у оквирима садомазохистичких баханалија, а испразност њихових живота огледа се у потпуној јаловости и неспособности за било какву делатност. Дрога је већ постала неопходни стимуланс, али и путовођа у коначну катастрофу. Бауерови јунаци, за разлику од драмских лица у драмама претходника, једва да умеју да говоре, њихови дијалози су испрекидани, полуартикулисани, чиме се доказује њихова неспособност комуникације али и промишљања света. Волфганг Бауер је сведеним језичким средствима предочио апсурдност живота генерације која је одрасла после Другог светског рата и која није нашла ни један ваљани разлог да преузме било какву одговорност за сопствени живот.

Антологија *Савремена немачка драма I*, коју су приредиле Бојана Денић, Дринка Гојковић и Јелена Костић Томовић, ауторитативно и промишљено пружа нам увид у драмску књижевност немачког језичког подручја насталу после Другог светског рата; ако се зна да је наше позориште од својих почетака у другој половини XIX века било окренуто ка аустријском и немачком театру као организационим моделима а немачкој драмској књижевности као једној од репертоарских доминанти, онда је сасвим разумљива и наша данашња потреба да о немачкој драми и позоришту сазнамо што више. Уосталом, савремена немачка драма присутна је на већини европских сцена, што довољно говори о њеним високим вредностима; неке од драма најављених за други и трећи том ове Антологије, биле су током последњих двадесет година приказане на Битефу, чиме се и посредно може доказати њихово значајно место у савременом театру.

IN MEMORIAM

ЂУРЂИЈА ЦВЕТИЋ
(1942 – 2015)

ЈОВАНКА БЈЕГОЈЕВИЋ
(1931 – 2015)

ВЛАСТИМИР ЂУЗА СТОЈИЉКОВИЋ
(1929 – 2014)



ЂУРЂИЈА ЦВЕТИЋ (1942-2015)

Као врхунска глумица спадала је у првачко сазвежђе најбољих. Особен драмски таленат са изразитим музичким даром. Велика воља за игру, и за хуману боју игре. Тежња ка игривој перфекцији, искрено поверење у моћ и важност сценске поруке. Није се штедела ни узмицала ни пред најсложенијим захтевима редитељских концепција, или драмских ликова. Свему је умела да нађе прави начин и израз. Ничег естрадног, никакве помодне разметљивости у њеном наступу, ничег јефтиног у њеној игри, као ни у њеној личности и карактеру. Ни за једну улогу није била типска подела, јер је у свему била позитивно атипична.

Одиграла је на стотине улога, на хиљаде представа, радила је с једнаком вољом и жаром с највећим светским и домаћим редитељима, као и с почетницима, који су у њеној глуми налазили ослонац за своје смеле идеје.

Сваки њен јавни наступ одавао је врхунски укус, дамску елеганцију, морални интегритет као и хуману искреност и чистоту. Бранила је сценско достојанство глуме. Играла је жестоко и усијано. Свеједно да ли као крхка Дездемона, или робусна Дулсинеја у мјузиклу *Витез од Ла Манче*, у љубави изгубљена Чеховљева Рањевска, или помало оцвала првакиња Позоришта Шопаловић, као женствена и повређена Баруница Ленбах, разумни хор у Антигони, или шкрти старац Скуп, чији је живот завезан у замотуљак можда и лажних златника.

Као сарадница у ансамблу одана представи до краја, разложна у њеној одбрани, правична у процени резултата, непоткупљива у чврстом ставу како на сцени, тако и у животу.

Много смо представа урадиле заједно. За улогу у представи *Девојка модре косе* добила је Стеријину награду. Радосна сам, рекла је, али ми је жао што Ивана није добила, а тако дивно игра. Таква је била Ђурђија.

У представи *Дон Крсто* што је наш последњи заједнички рад, играла је две улоге, размажену заљубљену оперску примадону и старицу која већ четрдесет година чека вереника морнара да јој се врати с мора. За ову другу, пред излазак на сцену стављала је у уста са сваке стране по једну пинг- понг лоптицу због изговора. Ајде, бака Ђуки, шалила сам се, пази да ти не испадне дикција, или да је не прогуташ. Инициралa си ме у старице, рекла ми је. Дошло време да лагано напуштам улоге примадона, а да убрзано усавршавам бакице. Твој дар за глуму не познаје банална ограничења као што су године, рекла сам јој и то није била утеха с моје стране, већ моје истинско уверење и очигледно искуство. Но смрт је била бржа од година.

И још да поменем Ђурђијин изразит дар за пријатељство. Није га било лако стећи, али тим га је теже било нарушити. Пријатељско осећање је код ње било дубоко и озбиљно исто као и сродничко. Пријатељ је могао да рачуна на њену безобалну оданост и подршку, баш као и на искреност замерке у свако доба, у свакој прилици, а нарочито у најтежим. Умела је да негује брижно и осећајно пријатељство.

На студијама смо је од миља звали *цветић* поигравајући се акцентом њеног презимена, а касније *дива*, што јој је заиста пристајало. Херојски се борила са болешћу, радила до задње капи снаге. Тек кад је изгубила глас, схватила је праву близину смрти. И тада је није

напуштала нада да ће јој се глас вратити кад пређе на другу врсту лекова. И своје ближње, и нас пријатеље обасјавала је том надом.

И ја сам до задњег њеног свесног погледа веровала...

Сад већ стојимо пред чињеницом да је утихнуло њено очајничко хтење да још мало остане међу нама. Изгубили смо је. Нема више њене снаге, њене воље, њеног уверења да је сваки дан живота вредан борбе. Отишла је глумица изразитог сјаја.

Наше је позориште изгубило велику уметницу која је заслужила све награде које је добила, као и многе које би јој, да је поживела тек стизале, за животно дело. Њени најближи и ми њени пријатељи смо без утехе.

Преселила се свом вољеном супругу, Авду Мујчиновићу, чија је смрт уверена сам великим делом и узроковала њену болест. Имала сам срећу да су ми њих двоје били деценијама блиски пријатељи, тим сам више и дубље ожалошћена што их више нема. Због Бога драга, добра Ђуки, само би ти могла да знаш колико ми је тешко да то изговорим.

Вида Огњеновић



ЈОВАНКА БЈЕГОЈЕВИЋ (1931-2015)

Крајем лета, напустила нас је заувек велика уметница Јованка Бјегојевић примабалерина, балетски педагог, професор.

Још као сасвим мала девојчица показивала је љубав према игри. Прве балетске кораке учила је уз Радмилу Цајић у Балетској школи за децу, а Средњу балетску школу у Београду завршила је у класи познатог педагога Милета Јовановића.

По завршетку школовања ступа на сцену Народног позоришта 1950. године и своју каријеру започиње главном улогом у балету *Балада о једној средњевековној љубави* (1950), на музику Ф. Лотке. Препознавши њен раскошни таленат, познати кореографи Пиа и Пино Млакар поверавају јој улогу Кнегиње у овом балету и тако почиње ново поглавље њеног живота, али и читаве историје балетске уметности код нас. Огроман уметнички потенцијал и изузетно снажна личност воде је кроз чудесни свет балета. О томе сведоче и бројне прве улоге које тумачи са великим успехом: Одета-Одилија *Лабудово језеро*, *Јоланда*, *Симфонија Ц-дур*, Мама Дора *Краљица острва*, Клоринда *Двобој Танкреда и Клоринде*, *Триптихон*, *Пепељуга*, Вила *Пољубац виле*, *Апасионато*, Дона Изабела *Хуан од Царисе*, Куртизана *Себастијан*, *Жизела*, Жена *Птицо не склапај своја крила*, Рахела *Голем*, Јулија *Ромео и Јулија*, *Кинеска прича*, Девојка *Чудесни мандарин*, *Звездани круг* и многе друге. Вајала је своје улоге маестрално, прецизно нијансирајући сложена осећања. Грациозна, префињене балетске појаве уз балетску технику високог нивоа, интерпретирала је потпуно различите креације од којих је изузетно тешко издвојити само једну, јединствену, управо захваљујући правој ризници балетских ликова који се и данас памте. Поред наше публике, многи поштоваоци балетске уметности широм света уживали су у врхунским остварењима која је Јованка Бјегојевић приказала на светским сценама на којима је гостовала са Балетом Народног позоришта или самостално: Атина, Висбаден, Салцбург, Фиренца, Беч, Париз – отварање Театра нација, Каиро, Александрија, Единбург, Осака, Токио, Барселона, Мадрид, Рим, Берлин, Лајпциг, Лозана, Минхен, Бајројт, Лењинград, Ташкент.

Значајан део каријере остварила је у Паризу, у трупи Жана Бабилеа (Jean Babilee), познатог француског кореографа и играча где у периоду од 1956. до 1959. године, као примабалерина наступа у класичним, али и модерним балетским остварењима креираним специјално за њу. Наредне две године проводи у Аустралији, у трупи Едуарда Борованског (Borovansky Ballet) где тумачи главне улоге у *Лабудовом језеру*, *Жизели, Силфидама* и *Успаваној лепотици*.

Њене наступе на светским сценама будно је пратила и критика која је са великим комплиментима писала о врхунским интерпретацијама наше уметнице, а такве текстове видимо у иностраној штампи где наилазимо на следеће приказе „...њена сензибилност изражавала се са нијансираном и прекрасном уздржаношћу„ пишу у Каиру, „њена Одета је била врхунац прецизности, брзине и страсти`` један је од приказа на гостовању у Јапану, „атракција вечери је била Одета Јованке Бјегојевић, балерине велике класе и апсолутне персоналности...„ пишу после гостовања у римској Опери.

У Београд се враћа 1960. године и наставља свој звездани пут. Врхунска остварења прате и највиша друштвена признања. Поменимо Седмојулску награду која јој је 1962. године додељена за улогу Клоринде у балету Де Банфилда *Двобој Танкреда и Клоринде* (касније *Двобој*) у кореографији Димитрија Парлића, инспирисаног чувеним спевом Торквата Таса. Годишња Награда Народног позоришта додељена јој је за улогу у представи *Птицо, не склапај своја крила*. Енрико Јосиф је специјално за њу компоновао музику за овај балет у кореографији Вере Костић. Овом улогом, прецизно психолошки изнијансираном кроз сукобе најразличитијих осећања, Јованка Бјегојевић је прославила и двадесетогодишњицу свог уметничког рада. Добитница је и Октобарске награде града Београда, Награде УБУС-а за животно дело, Признања за врхунски допринос националној култури и других**.**

Велики број првих улога интерпретирала је у балетима нашег чувеног кореографа Димитрија Парлића који је веома поштовао и одлично познавао њене интерпретативне могућности. На самом почетку каријере остварила је изузетну улогу у Парлићевој *Симфонији Ц-дур*, на музику Бизеа коју је критика, али и публика препознала као чисту поезију на сцени и аутентичан лирски ужитак. Следи убедљива креација у Парлићевој поставци балета *Кинеска прича* (1955), на музику Крешимира Барановића. Потпуно другачију креацију остварила је у балету *Краљица острва* (1956). Парлић јој тада поверава улогу Мама Доре у којој видимо потпуно другачију Јованку Бјегојевић, до тада хероину, интерпретаторку драмског лиризма, а сада потпуно другачију личност, неочекиваних домета, разиграно шармантну, модерних покрета, помало ироничног прилаза карактеру црнкиње Мама Доре. Као права звезда заблистала је као Бели лабуд – Одета у *Лабудовом језеру*, такође у кореографији Димитрија Парлића, на музику П. И. Чајковског. Својом специфичном индивидуалношћу обојила је ову улогу академског балетског репертоара, а са великим успехом тумачила је и на сценама широм света. Њена Одета, у исто време и лирски обојена и драматична, посебна је креација на нашој сцени у сваком смислу. Иако образована и однегована на класичној балетској традицији, показивала је и изузетан смисао за савремена играчка остварења. Свака њена улога обликована је студиозно и пуна је драмске снаге. Изузетне лепоте и експресивности, блистала је на сцени у различитим жанровима. Свакако, у послератном периоду развоја Балета Народног позоришта, Јованка Бјегојевић оставила је дубок траг.

Наступала је и на филму *Звиждук у осам* (1962), као и телевизијским серијама *У једном граду ко зна ком* (1964) *Музика кроз векове* (1976) и другим.

Активно је учествовала у оснивању Удружења балетских уметника Србије 1962. године, чија је и председница била 1984. године.

По завршетку играчке каријере посветила се педагошком раду, а као редовни професор на Факултету драмских уметности предавала је Сценске игре. У два мандата била је Шеф Балета Народног позоришта, а извесно време водила је и Балет Позоришта на Теразијама.

Бескомпромисна, темпераментна и веома одлучна дала је огроман допринос балетској уметности. Живела је за балет и кроз балет, блистала на позорници, а по силаску са сцене бирала је самоћу. Комплексна личност, велика уметница, захтевна према себи, али и другима, отишла је, помало заборављена, изолована...

Јованка Бјегојевић сахрањена је 5. септембра 2015. године у Алеји заслужних грађана на Новом гробљу у Београду.

Тужна је судбина која често прати велике уметнике и неумитно их води путем на којем остају сами. Тим путем је пошла и отишла Јованка Бјегојевић. Нама остаје опомена, али и обавеза да не заборавимо све оно што је у балетској уметности остварила и оставила нам да негујемо, кроз сећања, записе, да не заборавимо.

Бранкица Кнежевић



ВЛАСТИМИР ЂУЗА СТОЈИЉКОВИЋ (1929-2015)

Ове године, после више од шездесет година плодне уметничке каријере у позоришту, на филму, радију и телевизији, напустио нас је Властимир Ђуза Стојиљковић, највећи глумац своје генерације. То је она чувена класа Мате Милошевића, прва класа тек основане Академије, на којој су поред Ђузе били Пепи Лаковић, Мика Викторовић, Деба Поповић, Оливера Марковић, Маја Димитријевић, Олга Станисављевић која ће постати његова животна сапутница. Имао сам изузетну срећу да сарађујем са Ђузом и тај рад је за мене драгоцено искуство. Сусрео сам се са генијем глуме који ће потпуно определити мој даљи рад у позоришту. Посматрајући његову глуму учио сам да пишем позоришне комаде. Глумци који су имали прилику да играју са њим на сцени, нарочито млађе колеге, ословљавали су га са Професоре. Ђуза, формално није одржао ни један час глуме. "Како ја могу да га научим глуми"… Али он их је заиста учио глуми на најбољи могући начин, својим односом према њима на сцени и у животу. Из те сарадње излазили би богатији новим знањима и вештинама. Од Ђузе није било бољег партнера на сцени. "Партнер је за мене Бог" говорио је Ђуза. На прву читаћу пробу долазио је спреман са наученим текстом. "Како да одсвирам на свој начин ако не знам ноте"... Кад имате Ђузу у екипи ствар не може да не успе. Играо је у многим позориштима али највише у Београдском драмском и Атељеу. Награде, за које није много марио, стигле су га тек у зрелим годинима. У позоришту је остварио преко стопедест улога, учествовао је у петнаестак филмова, на Телевизији Београд играо је у тридесетак драма и двадесет серија. Сетимо се серија *На слово на слово*, *У име закона*, и преко стопедесет епизода *Позоришта у кући*. Дванаест година је на Радио Београду водио *Забавник* и још неколико дуговеких емисија, глумио је у преко триста радио драма. Бриљантна дикција, сценски језик којим је Ђуза доносио савремену експресију, једноставност, природност, дискретан сензибилитет и наравно непоновљиви шарм. Срећа је да је много тога снимљеног и сачувано па ће и будуће генерације моћи да уживају у Ђузиним креацијама. Ми који смо га познавали и дружили са њим имали смо огромну привилегију. Он је вишеструко оплеменио наше животе. Хвала ти драги Ђузо.

Браца Петковић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

ТЕАТРОН : часопис за позоришну уметност / главни уредник Радомир Путник ; одговорни уредник Момчило Ковачевић. - 1974, бр. 1- . - Београд : Музеј позоришне уметности Србије, 1974- (Београд : Службени гласник). - 23 cm

Два пута годишње.
ISSN 0351-7500 = Teatron
COBISS.SR-ID 28940551

ДАВОРИН ЈЕНКО, СЛОВЕНАЦ – ТВОРАЦ СРПСКЕ МУЗИКЕ

Даворин Јенко припада оним малобројним уметницима и културним посленицима у нас који су уживали неподељене симпатије и признање савременика, а који су у потоњим деценијама убирали све већа признања и чије су историјске заслуге и данас неприкосновене. Написао је музику за око деведесет драмских комада домаћих и страних аутора (...) у позоришној и оркестарској музици поставио је основе српског националног стила (...) као композитор, диригент и педагог одиграо је пресудну улогу у настанку музичког професионализма у Србији" – заслуге овог Словенца за развој српске музике а нарочито позоришне, нико није покушао да оспори.

Неки комади са Јенковом музиком надживели су композиторово доба. Још је више Јенкових композиција које су и данас живе и познате, иако се за неке и не зна ко им је аутор, о чему пише Ана Матовић: „У неким својим композицијама Јенко се толико сродио са средином у којој је живео да је успео да својим напевима продре у срце најширих слојева. Ти напеви су били прихваћени и преношени усменим путем као народне песме... његова песма *Укор* на стихове Бранка Радичевића, чија је мелодија *Где си душо, где си рано* већ одавно сматрана народном". А композицију писану за једну од свечарских представа, за алегорију у стиховима *Маркова сабља* Јована Ђорђевића, чија премијера је била 11. августа 1872. у част пунолетства кнеза Милана Обреновића, и данас сви добро познају. Већ после извођења у Новом Саду 1873, извештач листа „Позориште" истиче да су највећи квалитети ове представе у Јенковој музици, а нарочито химна коју хор пева на крају и пророчки констатује: „она се може по мелодији, по контрапунктичној вредности и по својој инструментацији упоредити са ма којом гласовитом химном на западу, и ми не сумњамо да ће она кад тад постати општа српска химна". Реч је о композицији *Боже правде* која је, са извесним преправкама, десет година касније заиста постала, а уз дужу паузу и до данас остала – државна химна Србије. Тако је, поред бројних химни писаних за различита певачка друштва, Јенко постао аутор и две националне (још од 1860. словеначки народ пева његову композицију *Напреј, застава Славе* као химну – званичну или незваничну, једно време и забрањену, а данас химну словеначке војске).

Јелица Стевановић