ТЕАТРОН
186
187
часопис за позоришну уметност
Културно наслеђе Србије



ЈУБИЛЕЈ
150 година Народног позоришта у Београду

ФЕСТИВАЛИ
64. Стеријино позорје

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ
Мирко Демић
Победници, победници

64. СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ
НЕПОТРЕБАН ПРИТИСАК КОНЦЕПТА

Имајући у виду укупне уметничке вредности представа насталих према домаћој драми, у овој сезони у нашим позориштима, може се рећи да је селекција Стеријиног позорја у целини могла да буде знатно квалитетнија. (...) Главни утисак о овогодишњој селекцији Позорја је превелики притисак концепта, теме женске побуне, која је одредила већину представа из главног програма. Због концепта је повремено дата предност представама које су недовољно вредне, побуне. (...) Стеријино позорје је јасно дефинисано као фестивал најбољих представа према домаћим текстовима, и заиста нема потребе да се намеће неки други концепт.

Ана Тасић

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

186/187

ПРОЛЕЋЕ/ЛЕТО 2019

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 186/187
Година XLIII
YU ISSN 0351 - 7500

Одговорни уредник:
Момчило Ковачевић

Главни уредник:
Радомир Путник

Уредништво:
Весна Крчмар
Мирјана Одавић

Секретар уредништва:
Оља Стојановић

Дизајн и прелом:
Милан М. Милошевић

Лектура и коректура:
Редакција

Штампа и повез:
Службени гласник
Београд
Тираж 300 примерака
Штампање завршено јула 2019.

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

Часопис Театрон финансира
Министарство културе и информисања
Владе Републике Србије

Ово дело је лиценцирано
Creative Commons лиценцом



САДРЖАЈ

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Мирко Демић, *Победници, победници* 5

Милош М. Радовић, *Победници победници - драматуршки коментар* 47

Биљана Остојић, *Разговор са Мирком Демићем* 52

Биографија Мирка Демића 56

ФЕСТИВАЛИ

Ана Тасић, *64. Стеријино позорје* 57

ЈУБИЛЕЈ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА (1868-2018)

Зоран Т. Јовановић, *Ратни управници Народног позоришта у Београду (1941-1945)* 67

Весна Крчмар, *Подсећање на велику глумицу Марицу Поповић* 73

Љубомир Стевовић, *Медаља у спомен ступања на престо кнеза Милана Обреновића 1872.* 78

ТЕАТРОЛОГИЈА

Милена Кулић, *Марко Фотез и ревитализација дубровачке књижевне баштине* 83

Сава Анђелковић, *Бановић Страхиња као драмски лик* 90

Уна Ђелошевић, *„Проклета авлија" између два архетипа* 99

Младен Ђуричић, *Туђина у језику* 102

Златко Грушановић, *концепт хероја у друштву и српској драми крајем 20. века* 108

Весна О. Марковић, *Два плача* 118
Маријана Петровић, *Сценска магија „Митова Балкана"* 126
Владимир Арсић, *Драмски песник у позоришту иза капије* 134
Ивана Игњатов Поповић, *Гомбровичево „Венчање" и човек* 147

ИЗ РАДА МПУС

Марко Мисирача, *Прваци крагујевачке сцене и српске глуме* 155

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Радомир Путник, *капитално дело* 159
Ана М. Зечевић, *Позориште - размена енергије творца и тумача* 162

IN MEMORIAM

Молина Удовички Фотез, *Марко Николић (1946-2019)* 166
Владимир Јовановић, *Никола Митић (1938-2019)* 168
Љиљана Стјепановић, *Љиљана Шљапић (1940-2019)* 170
Божидар Зечевић, *Војислав Воја Мирић (1934-2019)* 171
Вида Огњеновић, *Михаило Миша Јанкетић (1938-2019)* 172
Милан Живковић, *Петрит Имами (1945-2019)* 174

Мирко Демић

ПОБЕДНИЦИ, ПОБЕДНИЦИ

По мотивима из дела Станислава Кракова

Лица

Ст. Краков, Сташа
мајка Персида
отац Сигисмунд
професор Фотић
мајор „Ферта“
потпоручник Петар
пуковник Стојшић
капетан Миљковић
Ружа
капетан Ранђић
наредник Иван
ордонанс Гојко
ордонанс Јешић
мајор Матић
капетан Тановић
војник Радојица
пуковник Недић
поптпоручник Мирко
мајор Живковић
писар Казимир
Потпук. чика Љуба „Бог“
доктор Рјабин
Диле, глумац
Ивон
Зизи
Сергије, пилот
пуковник Смиљанић
потпуковник Завађил
командир чете
командант батаљона
аустроугарски потпуковник
доктор Миловановић
адмирал Рајнер
Анита
пуковник Милан Прибићевић
Марта
поковник Живковић, командант краљеве гарде
доктор Петровић
Станислав Винавер
Исидора Секулић
рањени Рус
оркестар
везиста
кочијаш
Арнаути
Црногорци
пуковски благајник
дечак
новинар
трубач
капелник
официри
војници
гимназијалци
Питомци
болничари
сељаци
лекари
курири
сенке

1.

Соба са креветом. На зиду, са бочне стране кревета, виси икона Светог Ђорђа изнад којег гори кандило. На другом зиду виси официрски мундир, шапка и сабља. У постељи лежи Сташин отац на самрти. Отац има дуге, танке и шиљате бркове и орловски нос. На челу му мокра крпа. У соби је и мајка. Послује око болесника. Сташа је дечак од петнаест година. Тек ушао у собу, па застао код врата.

МАЈКА

Сташа! Дођи! Отац те зове!

Сташа бојажљиво прилази очевој постељи. Мајка стоји поред кревета, у дну мужевљевих ногу.

ОТАЦ

(*Осмехује се с напором*) Прићи Stachou...

СТАША

(*Прилази оцу тик до узглавља*) Изволи, оче.

ОТАЦ

(*Са страним нагласком и уз видан напор*) Сине, ти знаш да сам пре твоје мајке... био ожењен... У Паризу... И да сам са том женом... имао сина... И да је та жена умрла... убрзо пошто сам стигао у Србију...

СТАША

Знам, оче!

ОТАЦ

Али не знаш... да је најлепши тренутак... у мом животу... био... када си се ти родио. (*Сташа ћути. Стидљиво слеже раменима. Отац га милује по коси. Мала станка.*)

ОТАЦ

Сине, не заборави... да је част човека... нешто што стоји изнад живота. Ако ти неко дирне у њу – убиј га! (*закашљава се*) Част је нешто... што се... брани крвљу! (*Рука му клоне са Сташине главе на постељу. Затим се лицем лагано окреће ка зиду, према икони.*)

СТАША

Нећу, оче. (*Мајка му прилази, благо га одводи од очевог узглавља. Затим обоје стоје у дну болесниковог кревета.*)

ОТАЦ

(*Већ у бунилу, као да разговара са иконом*) Oh Ludwik, ojcze drogi... Paulina, matko miła... Kaziu, Kaziu, braciszku mój... Zosiu, siostro... (*Станка.*) Jeszcze jedną kartkę, proszę jeszcze jedną, będę z wami.. (*Мајка изводи Сташу из собе. Он се отима. Рида.)*

СТАША

Оче, оче мој! Не остављај ме!

МАЈКА

Немој, сине. Буди јак! Сада си глава куће.

Затамњење.

2.

Иста соба. Поред иконе Светог Ђорђа виси урамљена фотографија Сташиног оца у униформи. За столом седи мајка, погнута, потиштена, задубљена у ручни рад. Споља се чује долазећа граја и кораци. У собу улази Сташа, без куцања, са пушком и у турском мундиру, искићен реденицима и са заденутом сабљом Фети-паше.

СТАША

Мајко, дошао сам ти!

МАЈКА

Сине, очи моје! (*Хита му у загрљај. Љуби га. Не одваја се од њега.*)

СТАША

Немој, мајко. (*Отима се*) Ево иду за мном моји из разреда. И професор Фотић са њима. Једва сам им измакао.

Куцање. Отварају се врата. У собу улази професор Фотић. За њим неколико гимназијалаца. Граја.

ПРОФЕСОР ФОТИЋ

(*Низак и пуначак*) Честитам, госпођо Краков! Ви сте данас најпоноснија мајка у Србији! Ваш син је у новинама. (*Вади „Илустровану ратну хронику“.*) Ево има и фотографија! Лепо пише да је ваш син најмлађи српски добровољац! (*Одобравање колега из разреда, тапшање, додиривање пушке, сабље, реденика...*)

МАЈКА

Нека је он мени жив. Маните новине! Маните све!

СТАША

Јесам жив, али нисам здрав. (*Смешка се*) Да се нисам разболео, не бисте ме још видели! Још рат са Турцима није готов!

ПРОФЕСОР ФОТИЋ

(*Сав важан*) Јест да нисам служио војску и да се не разумем у ратовање, али сте ви, млади господине, осветлали образ Другој београдској мушкој гимназији.

ГИМНАЗИЈАЛАЦ 1

У читавој гимназији, једино професор Московљевић учествовање у рату сматра изостанком са наставе.

ГИМНАЗИЈАЛАЦ 2

Поручио ти је да се латиш руске граматике и стихова Љермонтова, Тјутчева и Пушкина.

СТАША

До ђавола сви ти Тургењеви, наука о вероватноћи и логаритми. Чим се опоравим – одох ја тамо где ми је место.

МАЈКА

Никуд ти не идеш док не завршиш школу.

ПРОФЕСОР ФОТИЋ

Господо, време је да кренемо. Налевокруг! Оставимо нашег јунака да се окрепи и исприча са мајком. О подвизима ће нам причати у школи. Не морамо баш све да дознајемо из новина. (*Уз грају излазе. Мајка и син остају загрљени.*)

Затамњење.

3.

Иста соба. Сто и две столице. Мајка стоји поред стола и у руци држи комад хартије.

МАЈКА

То дете не зна шта ради! Отишла сам да будем уз болесну нану, а он је искористио прилику и побегао. *(Ћути. Не може да се начуди. Чита, а као да не верује у то што пише.Чита наглас.*) „Опрости што ти у овако тешким тренуцима задајем и овај бол, али моја дужност је да будем тамо где рат може сваког тренутка да отпочне. Дуг је пут до Скопља...“ (*Кратка пауза*) Е, мој сине, много се ти бринеш за моје боли. (*Очајна седа на столицу. Руке су јој на лицу. Тихо плаче. Само јој се рамена једва приметно тресу. Наједном устаје, прилази до телефона. Окреће бројчаник.)*

МАЈКА

Централа, молим да ме спојите са ђенералштапским потпуковником Недићем. Да, Миланом Недићем. (*Чека успоставу везе*) Хало, брате, спасавај ми дете. Док сам била код нане, побегао је од куће. (*Слуша*) Лоше је нана. Питање је дана када ће да склопи руке. Пусти ти њу, она се наживела... (*Опет слуша*) Нема му униформе. Ни пушке. Оставио ми је писамце. Пише да је отишао за Скопље. (*Слуша*) Знам да командујеш војним саобраћајем. Бојим се да ме је слагао. А све ми се чини да ме и ти лажеш. (*Слуша*) Како знам? Знам по твом гласу. Добро те познајем. (*Слуша*) Ето видиш. Код кога је? Питам, код кога је у јединици? (*Слуша*) Штурма? Онда добро. Он му је познавао оца. Припазиће га. Неће му дати да главиња у огањ, ако отпочне лудило. Хало, брате... Хало, ништа не чујем... Хтела сам рећи да се и ти чуваш...

Затамњење.

4.

Иста соба и ентерјер. У њој послује мајка. Сва је у црнини. Чује се да неко отвара капију. Кораци. Куцање.

МАЈКА

(*Одсутно*) Отворено је.

СТАША

(*У униформи, умотане главе*) Мајко, ево мене опет.

МАЈКА

(*Нагло се трже кад га виде*) Да ниси рањен?

СТАША

Нисам, мајко. Данима имам грозницу.

МАЈКА

(*Остоје да стоји на истом месту*) Добро, сине, добро.

СТАША

Не радујеш се што ме видиш?

МАЈКА

Све је мање прилика за радовање.

СТАША

(*Тек сад примећује да је мајка у црнини*) Мајко, нана више није жива?

МАЈКА

Није, сине. Умрла је неколико дана после твог одласка. Сви ме полако напуштате.

СТАША

Немој да ме кривиш за њезину смрт. Дуго је боловала. Доживела је лепу старост... Не напуштам те, мајко. Дужност је изнад свега.

МАЈКА

Зашто си тако умотан и отекао? Не би ти тек тако дошао да није нешто озбиљно.

СТАША

Немој и ти да се спрдаш са мојом болешћу.

МАЈКА

Не спрдам се. Знам да не би долазио да те због нечег нису отерали.

СТАША

Тако ме, доле, пред штабом, срео краљевић Ђорђе. Препознао ме је и одмах, пред свима, питао зашто сам замотао главу. Кажем – добио сам заушке, Ваше Височанство. А он ми се подсмехну
„Па куд ту дечју болест да добијеш овде на положају?!“

МАЈКА

(*Прилази му и грли га*) Е, лудо и несрећно моје дете! Ајде да нешто поједеш, па у кревет. Док ти то не прође – нема школе.

Затамњење

5.

У позадини војнички шатори. Испред њих се мувају питомци, на предаху од обуке, по групама, весели жагор, задиркују један другог, неки од њих се јуре. У једној групи стоји Сташа, смеје се. Прилази им класни старешина, мајор „Ферта“.

МАЈОР „ФЕРТА“

Питомац Краков! Опет се смејете? Никако да припитомимо тај ваш смех.

СТАША

(*На униформи има три одликовања из Балканских ратова, заузима став “мирно“*) Не смејем се, господине мајоре. Само сам веселе нарави.

МАЈОР „ФЕРТА“

Нажалост, није нам дато да живимо у времену када је смејање нормално понашање.

СТАША

(*Опет заузима став „мирно“, и тако сваки пут кад се обраћа старешини*) Ако дозволите да приметим, господине мајоре, за наш народ нормалних времена никад и није било.

МАЈОР „ФЕРТА“

Краков, ви сте, дакле, одлучили да се подсмевате тим ненормалним временима?

СТАША

Господине мајоре, младост у мени је нестрпљива. Нема времена за чекање бољих времена.

МАЈОР „ФЕРТА“

Знам, знам, млади људи желе све – сад и одмах. Е, мој Краков, бојим се да иду времена када ће бити богохулна и мисао на смех.

СТАША

Господине мајоре, ако дозволите, предлажем да се смејемо – упркос свему. Упркос одсуству разлога за смех.

МАЈОР „ФЕРТА“

Бога му, ко ли од учених људи рече да је смех реакција очајника? (*Као да пита сам себе, јер не чека одговор. Одлази. Жагор међу питомцима се наставља.*)

У неко доба, изненада, трубач свира „Збор“. Метеж. Питомци се хватају за пушке и постројавају у тространу кару.

ПИТОМАЦ 1

„Ферта“ нам скраћује паузу.

ПИТОМАЦ 2

Разљутио га Краков, есејизирајући о смеху.

СТАША

Нисам сигуран. Ено га са сабљом о појасу. Сви официри око њега су смртно озбиљни.

ПИТОМАЦ 3

Да није опет неки белај на видику?

На четвртој, празној страни, стоји класни старешина, мајор „Ферта“. Видно забринут, али одлучан.

МАЈОР „ФЕРТА“

Питомци! Наша отаџбина је у опасности! Са Дрине, Саве и Дунава наш вековни непријатељ нас угрожава и хоће да угуши нашу слободу. (*Прави паузу, као да ослушкује одјеке својих речи*) Његово Величанство Краљ је наредио општу мобилизацију и од овог тренутка престаје наша обука. (*Пауза*) Познавајући вас добро, уверен сам да ћу се поносити са вама...

ПИТОМАЦ 1

Живео краљ Петар Први!

СВИ

Живео!!!

ПИТОМАЦ 2

Живела Србија!

СВИ

Живела!!!
То се понавља још два пута.

Одсечне команде официра. Јединица у стројевом поретку излази са сцене. Уз песму.

Затамњење.

6.

Сташа долази да се пријави за нови распоред. Испред школске зграде пободена је троугласта заставица која означава пуковски штаб. На вратима команде га дочекује класни друг Петар. Падају један другом у загрљај.

СТАША

Петре! Ти си?

ПЕТАР

Ја сам, Сташа! Ађутант сам команданта 17. пука. Одакле долазиш?

СТАША

Из Пирота. Тек из петог покушаја успео сам да побегнем из позадине на фронт.

ПЕТАР

Добро нам дошао! Ти си осми из наше класе у пуку.

СТАША

Закаснио сам. Ви Швабе истерасте без мене.

ПЕТАР

Ниси закаснио. Бојим се да још није готово. Ми смо баш искрвавили.

СТАША

Путујући овамо, размишљао сам о пуку у који сам распоређен, а носи број 17. Мој отац се плашио тог броја ко ђаво од крста.

ПЕТАР

Зашто? Број ко број.

СТАША

Није био сујеверан, али све лоше ствари у његовом животу десиле су се баш на тај датум. Тог датума су му умрли и отац и мајка и сестра. Чак се тог датума први пут венчао.

ПЕТАР

На теби је, али и на нама, да раскужиш тај број. Хајде сад да те одведем до команданта, пуковника Стојшића.

У том часу из зграде излази пуковник Стојшић. Војнички се поздрављају.

ПУКОВНИК СТОЈШИЋ

Чуо сам да долазите. А пре тога сам дознао ко су вам ујаци. Познајем их добро. Радујем се што сте у мом пуку. Ваши другови су ми најбољи официри. Останите овде да ручате, а онда правац – Шабац.

Кратко Затамњење.

Сташа је већ у разрушеном Шапцу. Јавља се у команду батаљона. У просторији осветљеној карбидским лампама десетак официра седи за дугим столом пуним боца. Чим је ушао, застао је на вратима. Сви погледи су упрти у њега. Од стола устаје командант батаљона и прилази му. Оркестар састављен од аустријских заробљеника, већином Чеха, престаје да свира.

КАПЕТАН МИЉКОВИЋ

(*Ниског раста*) Ађутант пука ми је јавио да долазите.

СТАША

(*Војнички га поздравља*) Господине капетане, потпоручник Станислав Краков јавља се на дужност!

КАПЕТАН МИЉКОВИЋ

Свршићемо одмах распоред. Идете за водника у 3. чету. Тамо нема активних официра. (*Кратка пауза*) А сад чашу у руке, момци, за потпоручника! Да пијемо добродошлицу! (*Сви официри устају са чашама у рукама. Капетан се окреће према оркестру, који је, такође, устао.*) Е, а сад нешто одсвирајте у част господина потпоручника! Знате ли краковјак?

КАПЕЛНИК

Víme, že hrajeme, kapitáne! (*Окреће се према оркестру и даје знак. Свирају ту пољску мелодију.*)

Затамњење.

7.

Шабац. Ноћни салон госпође Руже дискретно осветљен карбидским лампама. Неколико официра седе и пију за једним мањим столом и живо ћаскају. Аустроугарски музиканти свирају мелодије за плес. Неколико официра се смењују у плесу са госпођом Ружом, лепушкастом женом од тридесетак година. На ред долази Сташа.

РУЖА

Господине потпоручниче, ви сте овде највеселији!

СТАША

Највеселији јер сам најмлађи, драга госпођо! Моја униформа још није упрљана ратом.

РУЖА

Ваше колеге су ми досадне. Зашто не дођете код мене преко дана, кад никог нема?

СТАША

Ја сам лојалан свом команданту батаљона. Колеге су ме упозорили да сте под његовим заштитом.
Прилично су интимни приликом плеса.

РУЖА

Ви сте официр без имало куражи. Ако сам његова пријатељица, нисам његово власништво.

СТАША

Не чикајте ме. У последње време командант ме попреко гледа. Моје колеге су га већ известиле да са мном најдуже играте. (*Обоје се кикоћу*)

Одједном, у салон бану наредник. Музиканти су одмах престали да свирају.

НАРЕДНИК

Господине потпоручниче, хитно вас зове командант.

Затамњење.

8.

Импровизована соба команданта. У њу улази Сташа. Капетан Миљковић седи за столом.

СТАША

(*Салутира команданту*) Изволите, господине капетане!

КАПЕТАН МИЉКОВИЋ

(*Не гледајући Сташу*) Господине потпоручниче, пуковски преки суд осудио је једног војника из нашег батаљона на смрт због дезертерства. Затворен је у једној соби у згради гимназије. Ви ујутро имате да га изведете на ону њиву, поред нашег минерског полигона, на улазу у варош. Стрељаћемо га пред целим батаљоном.

СТАША

(*Уз видну нелагоду*) Разумем, господине капетане! Дозволите да сад кренем са патролом дуж савске обале.
Капетан Миљковић показује руком на врата и даље не гледајући га. Сташа излази. Чим изађе из канцеларије, пред њим се створи наредник.

НАРЕДНИК

(*Узнемирено*) Господне потпоручниче, осуђени се убио!

СТАША

Како се убио?

НАРЕДНИК

Заправо, још увек даје знакове живота.

СТАША

Саберите се, наредниче! Да ли је жив или се убио?

НАРЕДНИК

(*Узнемирено, испрекидано*) Господине потпоручниче, осуђени војник је пред зору тражио од стражара да га спроведе у нужник... Стражар је био испред одшкринутих врата... Одједном је нешто ударило иза врата... Стражар их је отворио и угледао осуђеног како је завукао главу у један прорез и свом тежином сецнуо на доле, не дочекавши се на ноге... Успео је да себи сломи кичму... Ено га у несвести.

СТАША

(*Запањен*) Не могу да верујем. (*Враћа се пред командантову канцеларију, куца на врата, неколико пута, све док не чује команданта*)

КАПЕТАН МИЉКОВИЋ

Напред!

Сташа улази у канцеларију. Иза врата се чује њихов дијалог.

СТАША

Господине капетане, осуђени војник је извршио самоубиство.

КАПЕТАН МИЉКОВИЋ

Како, мајка му стара?! Господине Краков, нисте способни да сачувате једног затвореника! Извршите наређење које сам вам синоћ дао!

СТАША

Господне капетане, то је беспредметно. Он ионако умире.

КАПЕТАН МИЉКОВИЋ

Има да га и мртва стрељамо! Донесите га на носилима!

СТАША

Разумем, господине капетане!

Затамњење.

9.

Просторија препуна разбацаних књига. Стакла на прозорима разбијена, врата одваљена. У њој Сташа претура књиге, узима их, загледа, па спушта на место где их је затекао. Дуга експозиција. Одједном се чују кораци. Појављује се Ружа.

РУЖА

(*Задихана, огрнута дугим капутом*) Знала сам да ћу те наћи у стану доктора Винавера. Само тебе у овом паклу интересују књиге. Остави сад књиге и пођи са мном!

СТАША

Нећу сад, али ћу доћи после поноћи.

РУЖА

(*Застане, престрашено*) Немогуће! Ти знаш да тад долази Миљковић. Убиће и тебе и мене.

СТАША

Баш зато желим да будем са тобом вечерас. Нећу да те крадуцкам, али зато хоћу да те отмем. Њему испред носа.

РУЖА

О, Сташа, зашто си толико луд?

СТАША

Од јуче за то имам разлога.

РУЖА

(*Пада му у загрљај*) Обоје ћемо страдати.

СТАША

У реду. Ако ја не могу да дођем код тебе, доћи ћеш ти код мене. Ту неће моћи да нас узнемирава.

РУЖА

Само да он не сазна...

СТАША

Не само да ће сазнати где се налазиш, већ ће то знати читав батаљон!

РУЖА

(*Нећка се*) Не смем, мили Сташа!

СТАША

(*Одлучно*) Смеш и хоћеш. Кад вечерас у твом салону буде највише официра, пођи ћеш са мном, наочиглед, а ја ћу испред свог стана поставити стражара од поверења. Неће дозволити ником да нам приђе, па био то и капетан Миљковић.

РУЖА

(*Страсно га грли*) Сташа, лудице моја!

Затамњење.

10.

Полумрак. Силуете војника у рововима. Виде се од појаса навише. Игра светла и звука. Звуци експлозија и фијук метака, дим... Капетан Ранђић, Сташа, војници, мајор…

СТАША

Гле, гле шрапнела... како су лепи! Као да изнад оног шумарка цветају бели клобуци дима!

КАПЕТАН РАНЂИЋ

Сташа, откад су нас из Мачве пребацили на југ, ти само фантазираш! Између аустроугарског и бугарског шрапнела нема разлике. Једнако нас шпикују, ко товљене гуске!

Праска и грмљавина. Капетан и војници се згледајући. Не виде ништа поетично у призору испред њих.

СТАША

Ала пламти.... горе но на Биљегу... Бога ми је врело кадровцима... тешко да ће се одржати...

НАРЕДНИК

Чувај! Ова иде на нас! (*Кратак фијук, па страшна експлозија. По њима падају гране са стабала и бусени земље*.) Гле! (*Узима једну изрешетану грану. Опет фијук и експлозије. Наједном се пред њима створи један војник, без пушке. Урла!)*

ВОЈНИК

(*Гологлав, крвав*) Спасите топове! Спасите батерију! (*Кратка станка*) Спасите топове! Спасите батерију! (*Пада, онесвешћен, испред ровова*.)

КАПЕТАН РАНЂИЋ

Напред, застава славе!

ВОЈНИК

(*Једва чујно*) Спасите топове!

КАПЕТАН РАНЂИЋ

Трубач, свирај јуриш!

(*Трубач приноси трубу устима и свира. Тамне силуете искачу из рова и крећу у јуриш*.)

СВИ

Јуриш, уррааа! (*Једно ура сустиже друго. Фијук метака и експлозије бомби се интензивирају. Помама! Пијанство!*)

Грмљавина граната и фијук метака измешани са кricима погођених и запомагањем рањених.

СТАША

(*Из полумрака и дима*) Шта је ово? Да ли сам одиста рањен?

ВОЈНИК 1

(*Такође из полумрака и дима*) Успели смо! Топови су спасени! Ено их наши извлаче!

ВОЈНИК 2

Потпоручник Краков је рањен!

КАПЕТАН РАНЂИЋ

(*Из полумрака*) Чим превијете потпоручника, извлачите га у позадину!

СТАША

Господине капетане, јесам рањен, али остајем са војницима!

Експлозије и пуцњи се опет појачавају. Осветљење је јаче. Раздањује се!

ТРУБАЧ

Наши одступају!

ВОЈНИК 3

Где? Где?

ВОЈНИК 4

Наши се повлаче...

Чује се удаљено, па све ближе, непријатељско „Уррааа!“

КАПЕТАН РАНЂИЋ
Потпоручниче Краков, одступај! Бугари здесна! Бугари здесна, одступај!

Комешање. Тамне прилике војника у паничном одступању промичу позорницом. Бука пушака и урлици се мешају.У том одступању, једна прилика пада.

БУГАРИ
Предавајте се! Предавајте се!

СТАША
(*Назире се његова прилика, лева рука му је умотана у завој. Сагиње се ка срушеном телу*) Господине капетане, господине капетане! Да ли сте живи?

КАПЕТАН РАНЂИЋ
(*Са земље*) Моји војници... Краков... због ом...

СТАША
(*Очајно*) Господине капетане... Гојко! Капларе!

КАПЛАР ГОЈКО
(*Појављује се из полумрака*) Изволите, господине потпоручниче!

СТАША
Не дамо им га ни мртвог!

КАПЛАР ГОЈКО
Не дамо, господине потпоручниче! (*Показује руком тројици војника који прилазе, хватају капетана Ранђића за екстремитете и односе*.)

ВОЈНИК
(*У повлачењу*) Важно је да су спасени наш топови!

Затамњење.

11.

Сумрак. Обриси сеоских кућа. На неколико места догоревају ватре. Вика. Свађа.

МУШКИ ГЛАС 1
Немој, побогу. То ми је последња свиња! Како ћу прехранити децу?! (*Скика свиње*)

МУШКИ ГЛАС 2
Ако не даш нама, сутра ће га узети Бугари!

МАЈОР МАТИЋ
(*Из мрака*) Ордонанси, хватајте те лопове и удрите по двадесет и пет батина!

(Стрка. Фијук говеђе жиле. Јауци. Стрка и бежање.)

Клопарање запрежних кола. Силуете војничке колоне у пролазу. Звукови корака. Хук надошле реке. Топови у даљини.

МАЈОР МАТИЋ
(*Месец излази на тренутак из облака и осветљава њихове силуете, као и обрис лучног моста, иза њих*) Потпоручник Краков!

СТАША
Изволите, господине мајоре!

МАЈОР МАТИЋ
Запалићеш га (*Показује руком на мост*), чим преко њега пређу последње заштитнице! Узми колико ти треба људи!

СТАША
Узећу свој вод!

МАЈОР МАТИЋ
Ако те нападну, бранићеш се! Ако их буде много – изгинућете! Мост мора бити срушен!

СТАША
Разумем, господине мајоре!

Силуета колона која тече. Али проређена, да би коначно ишчезла. Месечина. Све се смирује. Чује се хук реке. Војници су на мосту и око њега. Постављају бале сена и снопове кукурузне шаше дуж обе ограде, прино-

се канте са петролејом.
Месец залази за облаке. У даљини тутње топови. Светлуцају упаљене цигарете. Онда звук изненадног пљуска.
Одједном се у близини зачуше пушке. Па топот коња.

МУШКИ ГЛАС 1

Стој! Стој!

МУШКИ ГЛАС 2

Не пуцај, Срби смо! Бугари су на пушкомет од нас. (*Топот се удаљује*)

СТАША

Донесите бомбе! Бојим се да ће овај пљусак онемогућити петролеј да запали покисло сено и шашу.

Стрка. Тупи звуци секире о дрво.

СТАША

Укопајте бомбе у дрво, па полијте петролејом! Чим поставите, сви у заклон! Ја и наредник остајемо! Не заборавите да имамо само четири секунде од удара каписле.

Ужурбани звуци. Кратки ударци по дрвету. Тишина. Онда се пале две искре. Трк двојице људи и бацање на земљу. Потом – стравична експлозија. Позорница се претвара у буктињу.

Затамњење.

12.

Непрегледна колона. Силуете војника у пролазу. Звецкање опреме и војнички кораци, жагор... Коњски топот.

КУРИР

(*Не види се*) Где вам је командант?

ГЛАС ВОЈНИКА ИЗ КОЛОНЕ

Ено га, испред нас. Стотинак метара даље. (*Опет коњски топот.*)

КУРИР

(*Сишао је са коња*) Господине мајоре! Телеграм за вас!

МАЈОР МАТИЋ

(*Чита, па урликну*) Стој!

ГЛАС КОЈИ СЕ ПРОНОСИ КОЛОНОМ

Стооој! Стоооој!

Колона се зауставља. Гробни мук.

СТАША

(*Прилази мајору, за њим прилазе и други официри*) Господине мајоре, зашто смо се зауставили?

МАЈОР МАТИЋ

Врховна команда је наредила да се све трупе зауставе! Крећемо у одсудну битку!

Жамор међу официрима. Он се преноси и на војнике у колони.

СТАША

Већ је време! Ако и изгинемо, поћи ћемо за кнезом Лазаром, у небо!

МАЈОР МАТИЋ

Туђи ћемо се као људи! Не дамо да нас гоне као зверад!

НЕКО ОД ОФИЦИРА

Скупо ћемо продати своју кожу!

МАЈОР МАТИЋ

Господо официри, наредите јединицама да се припреме за одсудан бој. Заузмите борбени распоред и укопавајте се!

ОФИЦИР

(*Салутирају, у глас*) Разумем, господине мајоре*!*

Одлазе свако на своју страну. Чују се одсечне команде. Стрка. Звуци ашова који копају земљу.

Кратко затамњење.

Опет се чује коњски топот. Курир прилази команданту и уручује му нови телеграм. Он га чита. Скида шапку са главе и ставља је под лево пазухо. Онда бесно цепа парче хартије на ситне комадиће. Око њега се без команде окупљају официри.

МАЈОР МАТИЋ

Господо, наређен нам је покрет!

Официри застају као укопани. Ништа им није јасно.

МАЈОР МАТИЋ

Врховна команда је одустала од идеје да се иде стопама кнеза Лазара. Одлучила је да спашавамо оно што нам је преостало.

Официри се згледају.

СТАША

Како да то изведемо без борбе?

МАЈОР МАТИЋ

Правац – Јадранско море!

Жагор официра. Салутирају команданту и одлазе свако према својој јединици.Чују се реске команде.

ГЛАСОВИ

Покрет!!!

Ужурбаност, звецкање опреме. Све је оживело. Почиње да пада снег.

Кратко затамњење.

Дан. Сташа стоји ослоњен на камен. Испред њега се извија дим са догорелог огњишта. Прилазе му петорица војника.

ВОЈНИК 1

Господине потпоручниче, хтели смо да разговарамо са Вама.

СТАША

Изволите, слушам.

ВОЈНИК 2

Чули сте да је из наше прве чете ноћас отишло двадесет шест војника.

ВОЈНИК 3

Покушаће да се пробију до својих кућа.

ВОЈНИК 4

Сматрају да је њихов задатак завршен, пошто се више не боримо.

ВОЈНИК 5

Велика је узнемиреност у батаљону. Знају да напуштамо своју земљу.

СТАША

Видим и сам.

ВОЈНИК 1

Нисмо дошли да вас известимо о ономе што и сами знате.

ВОЈНИК 2

Дошли смо због нечег другог.

СТАША

(*Нестрпљиво*) Кажите већ једном!

Прилазе му остали војници из вода и окружују га.

ВОЈНИК 3

Дошли смо да вам кажемо како на нас увек можете рачунати.

ВОЈНИК 4

Само за двојицу из вода не гарантујемо.

ВОЈНИК 5

Докле год будете ишли ви, ићи ћемо и ми!

СТАША

(*Прилази најближем од њих, ставља му руку на раме*) Хвала вам! Ја сам с тим увек рачунао. Поручите свима који вам говоре о престанку заклетве да је застава под којом су се заклели још увек са нама. Реците им да осамдесетогодишњи краљ, коме су положили заклетву, заједно са нама корача кроз овај исти снег. Заклетва не зна за границе, као ни отаџбина, јер је она у нама, у нашим срцима!

Живост међу војницима. Осмеси на лицима. Један другог бодре додирима.

ВОЈНИК 1

Идемо до краја!

ВОЈНИК 2

Ма шта се десило!

ВОЈНИК 3

Још није све готово!

ВОЈНИК 4

Вратићемо се у отаџбину!

ВОЈНИК 5

Осветићемо се за ову срамоту!

СТАША

Не покушавајте да ми кажете имена оних за које нисте сигурни да ће са нама. Верујем у све вас!

Затамњење.

13.

Чобанска колиба. Напољу веје ветар и набацује снег унутра. Сташа лежи склупчан у шаторско крило и грозничаво дрхти. Око њега тројица официра седе на сандуцима од муниције. Једва се виде од дима са огњишта ... Један војник покушава да скува чај у војничкој порцији.

СТАША

Ово је... колера. Откуд она усред зиме... кад јој није време... ноге... руке... не осећам... (*Лечи. Све је тиши и тиши, док се потпуно не умири.*)

КАПЕТАН ТАНОВИЋ

(*Не испушта своју лулу из уста*) Ни нама овде није место, па смо свеједно овде.

НАРЕДНИК ГОЈКО

(*Сагиње се ка Сташи, пипа му пулс неколико пута, наслања ухо понад срца*) Не осећам му пулс... ни срце не чујем...

Капетан Тановић и остали устају, скидају капе са глава и крсте се. Обраћа се наредник Јешићу.

КАПЕТАН ТАНОВИЋ

Наредниче, извади из потпоручникове торбице воштаницу и запали!

НАРЕДНИК ЈЕШИЋ

Не, не, то није могуће. (*Рида, скупља камење по колиби и ставља их око огњишта. Кад се угреју, ставља их око Сташних удова, па на груди. Непрестано понавља.*) Није могуће! Није могуће! (*Покрети су му грчевити, очајнички. Остали се повлаче украј колбе. Јешић и даље греје камење, увија их у крпе и ставља по Сташином телу.*)

У једном тренутку као да и он одустаје. Као да се уморио.

На крају тог интермеца, Сташа лагано долази к свести. Најпре лагано помера главу, онда немоћно покушава да се ослободи терета са себе.

Јешић скаче као опарен и надноси се над Сташу.

НАРЕДНИК ЈЕШИЋ

(*Ободрен*) Господине потпоручниче, да ли сте живи?

СТАША

(*Једва разговетно*) Склони... ово... са мене...

Сви из колибе му прилазе. Оживели су.

НАРЕДНИК ЈЕШИЋ

(*Држи у рукама у крпе умотано камење, скоро да плаче*) Ово вас је спасло, господине потпоручниче...

СТАША

(*Још увек као да бунца*) Где сам? Шта је то са мном? Извуците ме из ове провалије!

КАПЕТАН ТАНОВИЋ

(*Наднет над њим*) Е, Сташа, Сташа, само кад си жив...

Сви заједно покушавају да га усправе у седећи положај. Подмећу му под леђа сандук од муниције и шињеле.

СТАША

Не осећам своје тело...

КАПЕТАН ТАНОВИЋ

Добро је, то значи да и грчеви јењавају.

СТАША

Шта је ово? Шта је са мном било?

КАПЕТАН ТАНОВИЋ

Позвао сам пуковског лекара. Већ је требало да стигне. (*Гледа кроз прозорски отвор на колиби.*) Аха, ево долази.

Пуковски лекар улази у колибу. Гледа Сташу. Беспомоћно шири руке.

ЛЕКАР

Не могу вам помоћи. Наредићу да вас пренесу у кућу арнаутског бега. Тамо ће вам бар бити топло. Важно је да се ништа не једе. Једино, можда, мало млека. Ништа више. Нека вам је бог у помоћи.

Гојко и Јешић уносе носила, за њима бојажљиво улази средовечан арнаутски бег. Благо се наклања, прави покрет десном руку понад свог срца.

АРНАУТИН

Pacha zot!

Затамњење.

14.

Беговска колиба. Сташа у видно бољем стању. Опрашта се од домаћина. Пружа му три златника.

СТАША

То је за млеко и јаја што сам код вас појео!

Арнаутин одлучно руком одбија понуђени дар. Обраћа му се на исквареном српском.

АРНАУТИН

За нас... гост светиња... то се не плаћа... ја срећан што си у моја кућа... нашао здравље...

Ову сцену прекида курир на вратима.

КУРИР

Господине потпоручниче, командант вас хитно тражи!

Сташа пружа арнаутском бегу руку, остајући без речи. Излази.

АРНАУТИН

Нека те ћува бог!

Кратко затамњење.

Канцеларија. За столом седи мајор Матић, сав званичан.

МАЈОР МАТИЋ

Позвао сам вас због једне озбиљне дужности. (*Кратка пауза, не гледајући Сташу у очи.*) Ноћас су се одиграле тешке ствари... Опет је једна група наших војника покушала да побегне, али су похватани.... Образован је преки суд, коме ја председавам.... Вас сам одредио за најмлађег члана. (*Успева да подигне поглед.*)

СТАША

(*Очајнички*) Мене? Ја никад нисам био у преком суду. А нисам ни потпуно здрав!

МАЈОР МАТИЋ

Никаквог изговора и никакве милости. Командант пука је ван себе. Наредио је да се сви бегунци, без изузетка, осуде на смрт! Ово је наређење. Јесте ли разумели? На смрт!

СТАША

(*Панично*) Онда не треба суд. Стрељајте их кад је наређено!

МАЈОР МАТИЋ

(*Одлучно*) Немамо времена за дискусију. Заседање преког суда почиње одмах. Ви сте активни официр и добро знате шта у рату значи наређење. Својим ми животом одговарате за данашње држање!

Матић му окреће леђа и излази из канцеларије. За њим излази и Сташа. На излазу стоје два стражара са исуканим бајонетама на пушкама. Иза зида се чују крици којима претходе тешки ударци.

ГЛАС

Јао, браћо, не тако вам светог Петра!

Матић се окреће да види да ли га Сташа следи. Објашњава му.

МАЈОР МАТИЋ

Та вуцибатина је била водич бегунцима из нашег пука. Пошто је Црногорац, немамо право да му судимо, али га зато можемо пребити...

Улазе у другу просторију. За столом седе тројица официра. По уласку Матића, официри скачу на ноге. Матић се не поздравља, већ показује Сташи да седне у дну стола, као и осталима.

МАЈОР МАТИЋ

Господо, упозоравам вас да ће свака сентименталност бити сматрана за издају! Штавише, као саучесништво са кривцима! Подсећам вас да за дезертере у рату постоји само једна казна – смрт! (*Удара песницом о сто.*)

Официри се још више устобочише, ударајући петама својих чизама. У углу собе налази се један мањи сто. На њему стоји мастионица и свежањ хратије. Поред стола стоји подофицир, писар.

МАЈОР МАТИЋ

Доведите првог оптуженог!

Стражар у собу уводи високог човека на чијем шињелу је црна трака, ознака артиљерије.

МАЈОР МАТИЋ

Како се зовеш?

ВОЈНИК

Радосав Сенић, поднаредник пете брдске батерије!

МАЈОР МАТИЋ

Знаш ли зашто си изведен пред преки суд?

ВОЈНИК

Знам, господине мајоре!

МАЈОР МАТИЋ

Признајеш ли да си напустио команду и повео друге у циљу дезертирања?

ВОЈНИК

Признајем.

МАЈОР МАТИЋ

Знаш ли да се дезертерство у рату кажњава смрћу?

ВОЈНИК

Знам.

МАЈОР МАТИЋ

Имаш ли шта да кажеш у своју одбрану?

ВОЈНИК

(*Гледа сваког од официра готово пркосним погледом*) Ми смо већ месец дана напустили нашу државу. Пошто смо на територији друге државе, сматрам да ме заклетва отаџбини не обавезује. Мислим да сам сада

потребнији својим укућанима него овде.

МАЈОР МАТИЋ
Пре бисте упали непријатељу у руке него што бисте стигли својим кућама.

ВОЈНИК
Зато смо узели црногорске водиче да нас спроведу изван путева и мимо аустријских претходница.

МАЈОР МАТИЋ
Имаш ли још штогод да изјавиш?

ВОЈНИК
Немам, господине мајоре.

МАЈОР МАТИЋ
Стражар, изведи оптуженог!

Улази стражар и изводи војника. Настаје гробна тишина у импровизованој судници. Сви официри гледају у сто испред себе, као да су они оптужени.

МАЈОР МАТИЋ
Господо, судије, мислим да је случај више него јасан. Гласање почиње. Потпоручник Краков!

СТАША
(*Устаје, заузима став „мирно", као да се двоуми*) На смрт!

Затим сваки од официра устаје и изговара исту пресуду.

МАЈОР МАТИЋ
Наредниче, запишите да је смртна пресуда донета једногласно…. Уведите следећег оптуженог!

Догађаји се нагло убрзавају. Као у немом филму. Улази и излази оптужени за оптуженим. Гледаоци виде само мимику учесника суђења. Чују само пет пута фразу „На смрт!"

Затамњење.

Рафали у даљини.

15.

Потпуни мрак.

ГЛАС
Пук полази. Крените батаљоне!

Благо осветљење. Све у покрету. У позадини непрегледна колона људских сенки у пролазу. У сусрет јој иду два старија Црногорца.

ЦРНОГОРАЦ 1
Што побисте ове дивне људе?

ЦРНОГОРАЦ 2
Нека вам бог суди!

Нико им не одговара. Колона тече. Кораци. Снег пада. Фијук ветра. Повремени узвици водича мазги и коња. Пењање.

ВОЈНИК 1
Ни краћег имена ни веће планине!

ВОЈНИК 2
Како се зове?

ВОЈНИК 1
Ком! 2 400 метара је изнад мора!

ВОЈНИК 2
Било је тешко пењати се. Спуштање ће бити још теже.

У позадини силуете војника при силаску. Све гушћи мрак.

ГЛАС
Не дај! Држи коња!

Кршење, ваљање. Чује се како се животиња суноврачује у провалију.

ГЛАС

(*Из даљине*) Стој! Остани ту где си се затекао!
Силуете војника у колони се заустављају.

ВОЈНИК 1

Пази, стаза на којој стојимо ни метар није широка! Ако задремаш – паде у амбис!

ВОЈНИК 2

Ко ће да остане будан на овој хладноћи?

Крик човека који пада у провалију. На неколико места пале се фењери. Рзање коња и копање копитама. Ветар фијуче. Опет крик човека у паду.

ГЛАС

(*Из даљине*) Покрет!

Опет се колона покреће. Испочетка лагано, онда све живље. Силазе. У даљини се чује хук планинске реке. Понеки јаук. Запомагање.
Колона пролази поред два Арнаутина. Сташа излази из колоне и заустављa их.

СТАША

Aka buk? (Имаш ли хлеба?)

АРНАУТИН 1

Ska ič! (Нема.)

СТАША

(*обраћа се другом Арнаутину*) Ska voja? (Имаш ли јаја?)

АРНАУТИН 2

Ska ič!

Сташа се враћа у колону. Очајан је. Арнаути одлазе.

СТАША

Ska ič! Ska ič! Нема! Нема! А шта имају? Од чега живе?

Колона и даље тече. Ветар не престаје.
Одједном стрка неколико војника. Трче и падају један преко другога.

ВОЈНИК 1

(*Из гомиле*) Ја сам је први видео!

ВОЈНИК 2

Не, него сам ја...

СТАША

(*Прилази гомили*) Забога, људи! Нећемо се поклати око главице купуса! И тако је велика. Поделићемо је! Сваком по лист.

Смирују се. Подижу са земље. Један рашчијава главицу купуса и пружа војницима који прилазе. Дуго жваћу.

ВОЈНИК 1

Господе, зашто нас овако мучиш?

ВОЈНИК 2

Има ли краја нашем крају?

Пуцањ. Сви се прену. Зауставе у покрету.

СТАША

Шта радиш то?

ВОЈНИК 3

Пуцам на бога, господине потпоручниче!

СТАША

(*Прилази му, спушта му руку на раме*) Стрпљења, само стрпљења! И овоме ће доћи крај!

Из даљине се чује клопарање коњске запреге. Колона стаје, ломи се. Окупљају се око командира коморе.

ВОЈНИК

(*Озарено*) Наша комора се враћа!

КОМАНДИР КОМОРЕ

У Подгорици нема хране!

СТАША
А шта вам је то у џаковима?

КОМАНДИР КОМОРЕ
Једва смо добили 360 кг кукуруза у зрну. По џак на батаљон. По 200 грама на човека.

Почиње подела. Војници у реду и тишини прилазе војнику коју им из џака сипа кукуруз у порције. Пошто узму свој део, разилазе се и седају на земљу, по групама. Ћуте, ршћу.

ВОЈНИК
Као за мајмуне!

Затамњење.

16.

Јутро. Шатори један до другога. Скичање прасета. Војници излазе из шатора. Излази и Сташа и капетан Тановић.

ВОЈНИЦИ
(*Одушевљено*) Прасе, прасе!

Војник Радојица на рамену носи бело прасе које распомамљено скичи. Притрчавају му други војници, свако хоће да пипне животињу)

КАПЕТАН ТАНОВИЋ
Где си га само нашао? Зар овде не живе муслимани?

РАДОЈИЦА
(*Смешкајући се, прилази Сташи*) У Скадру свега има! Ма и Арнаута који су хришћани! (*Онда тише*) То је за вас и командира. Мој поклон за Божић!

Радојица одлази. Чује се још урнебеснија скика. Па мук. Војници се мувају по логору.

Кратко затамњење.

Официри и неколико војника седе у круг и свако једе по комад меса. Ту је и Радојица.

РАДОЈИЦА
Господине потпоручниче, хвала за ову плећку!

СТАША
Хвала теби, Радојице! Ти си најзаслужнији за ову гозбу.

ВОЈНИК 1
Господине потпоручниче, нека нам Радојица погледа будућност! Кажу да се она може видети на божићној плећки.

СТАША
Хајде, Радојице! Погледај шта нас чека!

РАДОЈИЦА
(*Загледа се у оглодану плећку, озбиљан, мрк, загонетан*) Видим пут преко мора... и туђу земљу...

ВОЈНИК 2
Како само погоди?! Већ смо на туђој земљи! (*Сви се смеју*.)

РАДОЈИЦА
Видим и још један већи пут преко мора... И видим повратак кући... (*Престаје војнички жагор*)...Али видим и много крви... много... (*Згледају се*)

ВОЈНИК 2
(*Као за себе*) Видиш зато што прасетина није печена... (*Сви се смеју*.) Зар проливене крви није било довољно?

ВОЈНИК 3
Ћути! Ко зна шта ће да буде кад се сутра укрцамо у Драчу...

Неко од војника запева, а остали прихватише
„Рождество Твоје..."

Док певају, међу њих упада Арнаутин са кечетом на глави. Љут је. Гестикулацијом покушава да објасни

како му је неко украо прасе. Сташа устаје, вади из џепа златник и одводи Арнаутина из кадра.

Затамњење.

17.

Сташа корача улицом Крфа. Пролазници. Прилази му дечак од десетак година.

ДЕЧАК

Serbo, Serbo... bella dona... dormire, hi, hi, hi... marito...

Покушава да над својом главом импровизује рогове. Сташа се колеба, показује дечаку руком да га води. Дечак га уводи у једну кућу. Пролазе испод гирланди од мокрих кошуља и чаршава. Пењу се уз степениште. Улазе у једну собу на чијој средини се налази кревет. У кревету лежи полунага жена, рашчупане косе. Дечко нестаје. Она се смеје и руком му показује да легне поред ње. Сташа устукну, а онда почне да бежи, уз звекет сабље, док стрчава низ степениште.
Одозго, жена урла неке неразумљиве, грчке речи.

Кратко затамњење.

Ресторан хотела „Сен Жорж". У њега, као вихор, улази Сташа. Пролази поред стола за којим седе два генерала, не гледајући их.

ГЕНЕРАЛ 1

(*Обраћа се колеги преко пута, али довољно гласно да Сташа чује*) Само један потпоручник може бити овако дрзак...

ГЕНЕРАЛ 2

Такве треба сабљом, пљоштимице, по туру!

Сташа се прави као да их је тек сад приметио. Поздравља их по пропису. За то време, иза леђа му прилази пуковник Милан Недић.

НЕДИЋ

Отуд ти, Сташо, овде?

СТАША

(*Нагло се окреће*) Дошао сам да те видим, (*Тихо*) ујаче... (*Обазре се на генерале*) господине пуковниче!

НЕДИЋ

(*Тише, у поверењу*) Знаш ли да је у овом хотелу смештена Влада и Врховна команда? Хајде, да ручаш са мном и мојим пријатељима (*Гласније, показујући на двојицу генерала*)!

Сташа бојажљиво прилази столу, поново поздравља генерале по пропису, па седа. Осмеси. Прилазе конобари са белим рукавицама. Гозба почиње.

Затамњење.

18.

Потпоручници, Сташа и Мирко, возе се фијакером улицама Солуна. У позадини промичу обриси зграда. Клопарање коњских поткова по турској калдрми. Улична врева.

МИРКО

(*Шушљета и муца док говори*) Ово је моје васкрсење. Десет месеци је прошло од како ми је на Кривој Фељи бугарски метак унаказио уста, пресекао језик и избио зубе.

СТАША

(*Озарен*) У знак добродошлице частим те вожњом, стари друже. Доста је било излежавања по Тунису и Марсељу.

МИРКО

Ех, да сам се само излежавао. Крпили су ме, с времена на време, као стару кофу из које непрестано цури.

СТАША

За који дан ћеш у болници принцезе Марије да повратиш изгубљене зубе, а до тад уживај у овом метежу војника и цивила. Фијакеристи сам објаснио да нас, овај пут, не занимају визанатијски мозаици, као

ни анђели што плачу над Исусовим телом од злата.

МИРКО

Већ слутим шта си наумио. Твој чичероне ће нам показати све улице греха, у чијим недрима се теши ова армија скупљена са неколико континената.

Пролазе поред куће. Испред сваке од њих стоји разголићена жена и гестовима руку се отворено нуди.

КОЧИЈАШ

(*Окреће се официрима*) For soldiers only!

СТАША

(*Смеје се*) Разумем, ово је кварт у зони одговорности Сенегалаца, Мароканаца и Анамита.

МИРКО

(*И он се смеје*) Бежимо одавде док нас нису заскочиле! Солун је постао куплерај!

У позадини и даље промичу зграде. Једноличан коњски топот. Граја са улице.

КОЧИЈАШ

(*Поново се окреће официрима*) For you, gentlemen!

Кочија се зауставља.

СТАША

Дижи се! Овај део куплераја је отменији! И не смрди као онај малопређашњи!

Устају и силазе са кочије испред једне гвоздене капије. На њеном улазу стоји вратар, скрушен и насмешен. Клима им главом и руком показује да уђу.

Кратко затамњење.

Несносна жега. Испод вењака, у хладу седи група официра. Мајор Живковић, Сташа, капетан Тановић и још неколицина. Хладе се, машући шапкама испред лица. Нервоза.

МАЈОР ЖИВКОВИЋ

(*Црних чупавих обрва и дугих опуштених бркова, гестикулира*) Опустила се ова наша војска на грчком сунцу! Све го забушант и ленштина!

СТАША

Ја мислим, господине мајоре, да нисте у праву!

МАЈОР ЖИВКОВИЋ

(*Надмено и подсмешљиво*) Шта ти знаш? Ти си жутокљунац!

Сташа скаче као опарен. Из футроле неспретно покушава да извуче револвер. Сви су пренераженi и затечени. Сташа коначно извлачи револвер.

СТАША

(*Разјарено*) Господине мајоре, тражим од вас да повучете реч „жутокљунац". Тиме сте ме увредили!

Капетан Тановић скаче између њих. Помаже му још неколицина официра.

МАЈОР ЖИВКОВИЋ

(*Сталожено*) Сташа, умири се. Жао ми је ако сам те увредио. Била је то обична шала. Не извињавам ти се зато што те се плашим, већ што жалим због неспоразума.

КАПЕТАН ТАНОВИЋ

(*Умирујуће*) Сташо, ти си болестан. Молим те, иди у шатор и лези. (*Ставља му длан на чело*) Имаш врућицу! И тебе је захватила тропска маларија!
Одводи га.

Замрачење.

19.

Цик зоре. Сташа гласним шапатом издаје последња упутства својим војницима. Залегли су. Чује се жубор воде.

СТАША

(*Тихо, али разговетно*) Синоћ нам је један мештанин дојавио да су Грци недавно посели ово село. Њихов командир се уселио у његову кућу, домаћина истерао а задржао његову тринаестогодишњу ћерку Калину. Заклали су му овцу и неколико кокошију. Јуче су пребили првог комшију, тврдећи да се састаје са нама.

Тишина. Сви ослушкују. У даљни се чујен лавеж паса.

СТАША

Најпре морамо да уклонимо стражара. Ту је испред нас, на другој обали. После тога патролу. Идемо бомбом и бајонетом!

Тишина. Силуете војника који се прикрадају.
Чује се туп ударац. Пригушен крик. Пад тела у воду. Бесно лајање паса.

СТАША

Пссссст!

Прикрадање се наставља. У позадини обриси сеоских кућа. Црвена ракета на небу.

СТАША

Бомбе!

Снажан тресак. Дим сукља кроз прозор куће. Урнебесни лавеж паса. Силуете војника који крстаре између кућа. Вриска жена. Блејње и мекет узнемирене стоке. Спорадични пуцњи. Из кућа се помаљају беле крпе.

СТАША

Доведите заробљенике!

Војници са упереним пушкама приводе унезверене Грке. Једно дете се безбрижно игра на буњишту.

ВОЈНИК

Господине потпоручниче, њихов командир је страдао у кући. Девојчица је преживела.

Окупљају се сељаци. Нуде српске војнике ракијом. Траже да се заробљеници стрељају. Наоколо лети перје од гусака које гачу. Жене наричу. Одједном, са друге стране села зачују се пушке.

СТАША

Шта је то? Ко пуца?

Пуцњава је све учесталија.

ГЛАСОВИ

Бугари! Бугари!

Општи метеж. Благо замрачење. Силуете војника који безглаво беже. Светло осветљава само оно дете које и даље копа по буњишту.

СТАША

Стој! Станите! У контранапад!

Нико га не слуша. Беже у паници.

Замрачење.

Свануло је. Мајор сваки час нагиње из чутурице, док диктира ађутанту који седи испред шатора и пише извештај.

МАЈОР

(*После сваке реченице прави значајну паузу*) Будући да су грчке пограничне патроле вршиле шпијунажу у корист Бугара, а уз то вршиле терор над домаћим становништвом, били смо приморани да извршимо препад и преузмемо контролу над селом. Међутим, били смо нападнути од вишеструко надмоћнијег непријатеља, те смо уз снажан отпор били приморани да се повучемо на претходне положаје, све док читав батаљон није бачен у ватру. До јутра смо повратили село. Дочекале су нас беле крпе на прозорима. Бугари су силовали све жене и девојке и опљачкали стоку и намирнице, излажући становнике незапамћеном терору...

Ађутант се за тренутак загледао у мајора, као да га

пита да ли се све баш тако збило.

МАЈОР

(*Као да му чита мисли*) Ко би још сазнао истину у рату? (*Прави паузу*) Нећемо наводити да је напад плод нервозе мојих младих официра, нити да смо одмах потом напустили село, јер не могу да контролишем пљачкаше.

Замрачење.

20.

Ноћ. Фијукне тек понеки метак. Високо.

ГЛАС 1

(*Тихо, али одлучно*) Покрет!

Чује крцкање топовских точкова увијених у сламу. У позадини се опет покрећу силуете војника у погнутом ставу.

ГЛАС 2

Остављају нас... одвлаче топове.

ГЛАС 3

(*Удаљен*) Не одступамо. Само мењамо положај. Данас су нас открили и осакатили.

ГЛАС 4

Другоме ти то приповедај, брајко...

ГЛАС 1

Стој! Пст! Пст! Ни говора, ни пушења. Никакве светлости! Ћути. Осматрај. Чекај!

Благо осветљење. Виде се силуете мајора Живковића, Сташе и још неколицине. Чутурица са ракијом иде из руке у руку, нагиње се и пружа следећем.

СТАША

За покој наших душа... (*Крсти се*)

Мир. Гробна тишина.
Одједном неразумљива вика.

СТАША

Шта се догодило?

НАРЕДНИК ГОЈКО

Командант је викао у сну и узнемирио читав батаљон.

Сташина силуета прилази једном дрвету. Под њим мајор Живковић стоји и маше рукама.

СТАША

Господине мајоре, шта је са вама?

МАЈОР ЖИВКОВИЋ

(*Готово да шапуће*) Бугари, Бугари, убиће ме!

СТАША

(*Окреће се војницима*) Лезите, нема ничега!

МАЈОР ЖИВКОВИЋ

(*Хвата Сташу за руку*) Сташа, ја ћу погинути... ноћас сам то видео...

СТАША

Ко зна ко ће од нас први погинути, господине мајоре. Само лезите. И мене су у сну давили...

Опет тишина.
Одједном почиње стравична тутњава у даљини, па експлозије и општи метеж. Оно узрокује панично повлачење низ падину. Силуете војника у лудом бекству.

ГЛАС

(*Очајнички, дивље*) Контранапад, у контранапад!

Силуете се колебају, застају. Урлици, јауци, поклици на јуриш. Силуете се враћају назад, узбрдо. Повремени блескови осветљавају војску у пометњи. Сташи у сусрет иде силуета са митраљезом на рамену. Сташа га једном руком хвата за ревер шињела, а другом му прислања пиштољ под грло силуете. Блесак.

ВОЈНИК

(*Избезумљено*) Не пуцај! Наш сам! Из 9. пука. Спасавам митраљез. Горе је све поклано.

Наставља да бежи низ падину. Док Сташа наставља да се пење уз падину, у мрак. Недуго затим, запиње за нешто и пада. У сусрет му прилази друга силуета и хвата га рукама за врат. Настаје рвање. Светлећа ракета за тренутак осветљава вис... Тад се види како Сташа замахује ножем и убада ону силуету. Крик. Кркљање. Мрак. Опет ракета. Тутњава је прорећена.

НАРЕДНИК ГОЈКО

(*Покушава да одвоји Сташу од бугарског војника, чије су ноге замотане у бело сукно, једино по чему се војници распознају, очајнички*) Господине потпоручниче, да ли вас је заклала ова стрвина!

СТАША

(*Брише руком крваво лице*) Није, Гојко! Ја сам њега!

Чим ракета осветли бојиште, војници се залећу једни на друге. Мртви леже на све стране. Светле бајонете. Лом, крици и пуцњава. Раздањује се.

МАЈОР ЖИВКОВИЋ

Опет долазе! (*Дува у пиштаљку*) Одступај брзо према долини!

Опет силуете са брда почињу у паници да промичу ка подножју... Урнебесна пуцњава, експлозије.

СТАША

(*У паници*) За мном! Уз косу! (*Као за себе*) То је крај нашег насилног извиђања!

Затамњење.

21.

Војнички шатори у позадин фронта. Испред њих стражаре посилни са исуканим бајонетама на пушкама. Узбогуњено звоне телефони. Везисти урлају у слушалице. У даљини тутње топови.

ВЕЗИСТА ИЗ ШАТОРА

Пао јероплан! Наш јероплан! Запаљен, да... Пао је недалеко од нас... Донела патрола угљенисане остатке двојице пилота у шаторском крилу...

Испред шатора згужвано шаторско крило. Између шатора, као каква сабласт, норвозно хода писар Казимир, склапа руке и погледава у небо, коме се обраћа.

КАЗИМИР

(*Као у трансу*) Пролива се немилице света крв човечја... Чујете ли како грми? (*Обузима га кашаљ, пљује крв*) Сваки прасак весник је најмање једне смрти... Зашто слични сличне убијају? Зашто?

ВЕЗИСТА

Ћути, ћато, стари бунтовниче! Не призивај нам смрт!

Казимир се опет враћа и дуго стоји поред шаторског крила.

КАЗИМИР

Лудило злочинаца гомила своје жртве... Жртве, уједините се! Не убијајате мале... Не убијајте оне које у смрт, као и вас, гоне други... Бацајте оружје! (*Провала кашља*) Те ђаволске направе! Љубав је једина истина! Љубав у нама и над нама! Бацајте...

Из једног шатора истрчава гологлав мајор Матић. Запапурен. Бесан.

МАЈОР МАТИЋ

(*Урлајући*) Стража, вежите ову вуцибатину!

Стражари су се узмували. Коначно прилазе Казимиру. Вежу му руке на леђа.

КАЗИМИР

(*Тихо*) Бацајте... оружје... као волови сте... који вуку топове за друге... Снага човечанства је у братству потлачених...

МАЈОР МАТИЋ

(*Показује на четворицу војника испред суседног шатора*) Војници! Да, да, вама четворици се обраћам! Одмах да сте закопали остатке несрећних авијатичара, доле, у јарузи.

Војници прилазе шаторском крилу, узимају за крајеве и носе у страну.

МАЈОР МАТИЋ

А вас двојица поведите овог пунтара! Одмах ћемо му судити! Уништићу бациле црвене куге у самом зачетку! Немилосрдно!

Двојица војника одводе Казимира у страну, ван сцене. Тишина.

Затамњење.

Прасак пушака.

НЕПОЗНАТ ГЛАС ИЗ МРАКА

Зашто! Зашто су убили човека?

22.

Ноћ. Ветар завија. Нема пуцњаве. У позадину обриси планине у облику пирамиде – Кајмакчалан. 17. пук је десеткован. Одмара се. Атмосфера је опуштена. Војници хукћу у руке, танцукају да се не смрзну. Ветар. Доле, у дубини, чује се дуго и очајно запомагање бугарског рањеника између две линије.

БУГАРИН

Воде, братко! Водееее! Браткооо!

ЧИКА ЉУБА

(*Мајор, командант батаљона, око њега су окупљени официри*) Господо, куцнуо је и тај час. Командант армије је послао кратку поруку „Ви сте на капији своје земље. На вама је да отворите врата отаџбине!“ Одмах да сте скинули еполете. Бугари су образовали специјализоване стрелце да гађају искључиво официре.

СТАША

(*Прави увод*) Господине мајоре, сад смо сасвим близу неба. Нећемо дуго путовати! Хоћемо ли да направимо огњиште са друге стране косе?

ЧИКА ЉУБА

(*Подбаче се дрвеним штапом*) Хајде, дете! Не зановетај! Иначе ћемо се до зоре посмрзавати.

СТАША

Има на гомиле запаљених бугарских пушака. Једино што на њима вреди су дрвени кундаци. Добро горе и још боље греју.

На неколико места пале се ватре. Војници се окупљају око њих и надносе се над њу, као да је желе сакрити.

СТАША

Ако нас примете бугарски осматрачи – пострадали смо. Неколико прецизно усмерених граната и оде у небо читав батаљон.

ЧИКА ЉУБА

Срећом, руке се смрзавају и бугарским артиљерцима.

Кратко затамњење.

Раздањује се. Један војник искаче из заклона и нестаје у дубини.

СТАША

(*Тихо*) Радојице, где ћеш?

Неколико пушчаних хитаца са супротне стране. Сви се хватају оружја и напето осматрају, одлучни да саборца штите ватром, уколико буде потребно. Дуга пауза. Напето ишчекивање.

ГЛАС

Ено Радојице! Штитите га! Паљба!

Рафали с једне и друге стране. Након неког времена, војник ускаче у ров.

РАДОЈИЦА

(*Задихано*) Јадник. Граната му је избила оба ока. Поломљена му је и нога. Превио сам му рану и оставио чутурицу са водом. Обећао сам да ћу доћи да га извучем.
Ураган. Артиљеријски. Заглушујућа паљба.

СТАША

Полудећу од овог судара граната и стена. Чини ми се да бих на сваком другом терену лакше подносио тутњаву.

ГЛАС

Гледај како лети човек! Читавог га избацила из рова!

НАРЕДНИК ГОЈКО

Ено крећу наши!

Двогледима гледају из заклона. Пишти телефон.

ЧИКА ЉУБА

Разумем. Разумем! (*Баца слушалицу*) Прва и друга чета и два митраљеза, напред!

Лупа опреме. Све се претвара у покрет. Пењу се силуете уз стрмину. Горе, на врху, све у пламену. Други део батаљона остаје у резерви. Из заклона прати кретање сиулуета уз планину.
Опет телефон пишти.

ЧИКА ЉУБА

(*Ослања се левом руком о штап*) Разумем!... (*Баца слушалицу далеко од себе*) Капетан Булатовић је био узео Борисов град, али су га Бугари повратили. Наши су у сосу. Напред!

Праштање пушака постаје несносно.

ЧИКА ЉУБА

Од нас све зависи. Помозимо нашим двема четама, па сви на нож! Кајмакчалан још ноћас мора да падне!
Војници натачу бајонете на пушке. Звека.

ЧИКА ЉУБА

Напред! Без пуцања! На бајонет!
Помама. Трка. Силуете се се покренуле.
Из свих гласова, урнебесно
ЈУУУУУУРИИИШ!

СТАША

(*Пада и урличе*). Аааааааа!

ГЛАС

Погибе потпоручник Краков!

НАРЕДНИК ГОЈКО

(*Прилази и сагиње се према Сташи*) Јесте ли живи?

Две сенке га наткриљују. Гојко и Бакић.

СТАША

(*Урличе док одговара*) Да, да... али ми је нога мртва...

Хватају га за пешеве и извлаче уназад, док силуете, у позадини, и даље куљају напред, уз урликање.

НАРЕДНИК ГОЈКО

(*Покушава да надгласа грмљавину*) Санитет... ордонанси... изнесите потпоручника!

СТАША

Гојко, јесмо ли прешли границу?

НАРЕДНИК ГОЈКО

(*Склања га у заклон*) На њој сте рањени! Ево доктора!

ДОКТОР РЈАБИН

(*Прилази им, у свакој ситуацији шерет*) Гле, Сташа!!! Откуд ти овде? Само нога... Па то је дивно!!! Сад можете у Солун! Новца ионако имате! Јуче сте нас опељешили на картама!

Затамњење.

23.

Болничка соба. На једном кревету лежи Сташа. Три кревета поред њега су празна.
Стрка на ходнику. Улазе два болничара са носилима у рукама. На левим надлактицама им бела трака са извеженим црвеним крстом. На носилима лежи рањен војник.

БОЛНИЧАР 1

(*Обраћа се Сташи*) Доводимо вам друштво. У ваше белило долази право са Црне Реке.

БОЛНИЧАР 2

Додуше, на ивици је свести.

СТАША

(*Покушава да одговори на њихове духовитости*) Боље ико него нико.

БОЛНИЧАР 1

Ако се неким чудом поврати, разумећете га само ако знате руски језик.

БОЛНИЧАР 2

Тачније, ако промумла на руском, пошто му је вилица одваљена.

СТАША

Не брините ви за мене. Извештио сам се у разумевању јаука. Бол се једнако разуме на свим језицима света. Не знам да ли више боли на јави или су језивији призори у сновима.

Болничари донесеног смештају у кревет. Рањеник тихо јечи. Журно излазе.

Затамњење.

Соба и све у њој постаје копренасто, препуно сенки. Од врата долази једна ходајућа силуета. Прилази Сташи. Лако се пење на кревет.

СТАША

(*Престрашен, из сна, пушта крик и покушава да се придигне на лактове*) Ауууу!

На другом кревету рањени Рус почиње јаче да крклја. Пропета сенка се надноси над Сташу и притиска га на постељу. Сташа се кобеља и успева да пружи руку према прекидачу. Пали електрично светло. Обазре се по соби. Осим њега и рањеног Руса нема никога. Гаси светло.
У даљини пуцањ из топа, па други. Чују се сирене. Мешкољење рањеника. Узнемиреност у читавој болници.

ГЛАС 1

Опет цепелини!

ГЛАС 2

Не, то су аероплани!

Смиривање буке. Тишина. Одједном су шкрипнула врата. На њима се појавила женска силуета. Лагано прилази Сташином кревету. Шкрипи пôд под њеним ногама. Сташа се мешкољи, неразумљиво бунца.

СТАША

(*Мрмља*) Зар опет долазиш?

СЕНКА

Пссссст!

Сенка се подвлачи под покривач. Мешкољење, уздисање. Шкрипа кревета. И крклјање рањеног Руса. Шркипа и крклјање се интензивирају до пароксизма.
Рањеник је страшно закрчао. Силуета се извукла испод Сташиног покривача. Сташа поново успева да се докопа прекидача за електрику.
Блесак светла. Над мртвацем се нагла болничарка. Око кревета су лекар и она два болничара.

ЛЕКАР

(*Навлачи чаршав преко лица умрлога и обраћа се Сташи*) Може ли овако да остане до зоре? Вама неће сметати? Неће. (*Излазе*)

СТАША

Ни најмање.

У соби је за тренутак остала болничарка. Румена лица и рашчупане косе.

БОЛНИЧАРКА

(*Као да убеђује Сташу*) Ипак је умро... (*Пође ка вратима*) Да вам оставим светло?

СТАША

(*Изгубљено*) Ех, не треба...

Она излази. Кораци се удаљују. Сташа и мртвац у соби, сами и непокретни. Одједном опет шркипнуше врата. Болничарка се вратила. Опет исти покрети, али под светлом. Она пође ка Сташином кревету, ускочи под чаршав, наста комешање и заглушујућа шкрипа опруга на кревету.

Замрачење.

24.

Три шатора. У средини велики, са сваке стране по један мањи. У великом слављеничка атмосфера. Домаћин је Сергије, командант ескадриле и неколико пилота. Поред њих су „кнегиња" Галицин и њена пратиља Ноемија. Ту је и „бароница" Ивон са својим псом. Све даме су лако одевене, док су официрима блузе биле раскопчане. Поред потпоручника Сташе, у гостима су и двојица енглеских официра, на чијим јакнама су се беласале сфинге и лавови, као и представник штампе који иде од једног до другог официра, пропитује их и нешто записује у блок. Ордонанси приносе охлађене боце шампањца, а кувари се мувају око стола са гостима. Под надзором глумца Дилета, оркестар непрестано свира савезничке химне.

ДИЛЕ

Господо, као што знате, почела је офанзива! Српска војска је запленила тридесет топова и повратила неколико села! Наша ескадрила је похваљена за успешно извиђање! Командант вам жели добродошлицу и честита још једну заједничку победу!

Музика свира. Сергије, командант ескадриле, сваки час испија братство са енглеским официрима. С времена на време, Сташа се нагиње ка бароници Ивон, нежно је хвата за голе руке и нешто јој шапуће. Она скоро вришти од задовољства.

ДИЛЕ

(*Намрштен, свечан и поднапит, урла док декламује*)
Синђелић Стеван са триста друга
Стоји на шанцу па им се руга,
А Турака све је више
Собом шанац испунише.
А Синђелић један стану
Те на десну гледну страну,
Иза паса пиштољ трже
Огањ скреса у џебану.
Нема више старог шанца
Тамо стоји пуста рака,
Нема више Синђелића
Али нема ни Турака !!!

Музика се појачава. Граја, кикот, наздрављање и куцање чашама. Наједном, у шатор улази црнокоса Зизи.
Сташа, изненађен, устаје и иде јој у сусрет. Музика се утишава.

ИВОН

Шта ћеш ти овде?

ЗИЗИ

Опростите, нисам знала...

СТАША

Нека мир влада међу дамама! Данас славимо победу! Дођите, Зизи, седите са моје леве стране! У рату никад довољно лепоте! Диле, може ли тај оркестар живље да свира?!

Сергије, командант ескадриле, користи тренутну пометеност и одводи Ноемију у свој шатор. Весеље се наставља. Све док у шатор не улети телефониста!

ТЕЛЕФОНИСТА

Господо, из команде јављају да се од Дојрана појавило петнаест непријатељских апарата! Иду право на Солун!

Цика, оркестар престаје да свира, општа паника, по столу се претурају чаше и флаше.Пилоти истрчавају из шатора.

СТАША

Кочијаш! Одмах да сте одвезли госпођицу Зизи у град. (*Онда се обраћа гостима*.) Господо, без панике! Овде сте најбезбеднији. Оркестар, молим вас да наставите са свирком.

Пошто изведе Зизи из шатора, Сташа се враћа и сагиње да бароницу пољуби у руку.

ИВОН

Comme c'est gentil, comme c'est gentil...

СТАША

Ја сам задужен за вашу безбедност!

ИВОН

Нећу да изневерите вашу малу пријатељицу...

Сташа одводи бароницу Ивон у оближњи шатор. Оркестар свира у позадини нежније напеве.
Испред шатора глумац Диле дурбином посматра небо изнад Солуна. Чује се брујање авиона. Придружују им се енглески официри и новинар.

НОВИНАР

Чији су ово Њепори?

ДИЛЕ

Наши! Не брините!

НОВИНАР

Зашто се спуштају? Зашто не крећу на непријатеља?

ДИЛЕ

Нису понели митраљезе. Ено стоје расклопљени у магацину.

У даљини се појачава бука авиона. Чују се прве експлозије бомби. Са земље се оглашавају митраљези и топови. Пилоти упиру дурбине час у небо, час на град.

НОВИНАР

Град је у паници.

ДИЛЕ

Ала су се устрчали Грци и Јевреји.

НОВИНАР

Затварају радње.

ДИЛЕ

Знају да се свака гужва заврши пљачком.

НОВИНАР

Колико овим нашима треба да се наоружају и да узлете?

ДИЛЕ

Таман толико да непријатељ испусти сав товар који је понео.

НОВИНАР

Изгибосмо док они прикаче митраљезе, донесу муницију, нанижу реденике и налију гориво.

ДИЛЕ

Па, док пилоти навуку шандаје и комбинезоне, док заврте елипсе, замакоше душмани ка Беласици и Родопима.

Чује се како се, један за другим, пале мотори авиона, како узлећу и одлазе.

НОВИНАР

Буду ли нас ови бранили, црно нам се пише!

ДИЛЕ

Црно нам се пише свакако!

Из Сергијевог и Сташиног шатора чује се сладострасна вриска. Комешање у граду се смирује. Прес-

тају и експлозије и пуцњава. Онда се поново појачава бука авиона.

НОВИНАР

Ево их опет.

ДИЛЕ

То су наши!

НОВИНАР

Отерали су их!

ДИЛЕ

Нису их ни гонили. Отишли су сами.

НОВИНАР

Зашто сад круже над градом?

ДИЛЕ

То је победничко кочеперење! Уверавају и себе и нас да су их они отерали.

Из мањих шатора излазе Сергије са Ноемијом и Сташа са бароницом Ивон и придружују се посматрачима. Сви усхићено гледају у небо које се гаси.

25.

Сташа се вратио на фронт. Пристигао је у дивизијску комору. Улази у земуницу. Сви му иду у сусрет. Поздрављају га. Тановић га грли. Сви седају. Чекају да он проговори.

СТАША

Нешто смо се проредили. Где су остали.

КОМАНДИР КОМОРЕ

Већина под земљом. Добар део на лечењу. И оно што је преостало, завукло се у ровове и земунице.

КАПЕТАН ТАНОВИЋ

Добро ти нама дошао у Србију!

СТАША

Ова Србија нам је омалена. И тесна.

КАПЕТАН ТАНОВИЋ

Кажу да смо им отели парче од око 2 000 квадратних километара. И да та Србија, без војске, има преко 60 000 становника.

ПУКОВСКИ БЛАГАЈНИК

Најпре да вам предам плате. (*Отвара благајну и броји новац*)

СТАША

Сад ми тај новац не треба, мада се са њим боље осећам. (*Сви се смеју*)

КОМАНДИР КОМОРЕ

(*Покушава да све надгласа*) Ја частим! За вашег Белог орла са мачевима!

СТАША

Не проглашавајте ме храбрим! Знате исто као и ја да је између храбрости и кукавичлука танка линија. Један рефлекс воље који одређује на коју ћемо страну да ударимо.

КАПЕТАН ТАНОВИЋ

Сташа, никад ниси био скроман! Шта ти је наједном?! Донесите вина!

Почиње гозба. Метеж. Доносе се боце на импровизовани сто. Куцање чаша. Наздрављање.
У земуницу улазе пуковник Смиљанић и потпуковник Завађил, командант и начелник штаба Дринске дивизије. Сви заузимају став мирно. Завађил грли Сташу.

СМИЉАНИЋ

(*Рукује се са Сташом*) Добро је да се ви млади враћате на фронт. Сада водимо битку за морал, а не за планинске врхове.

Затамњење.

Пољана. Пригушено осветљење. У позадини обриси

сеоских кућа. Између њих се, такође, назиру силуете војника у строју. Сви су покуњени, као на сахрани. Испред њих стоји командант пука Стојшић. И он утучен.

СТОЈШИЋ

(*Иза сваке реченице прави паузе*) Официри, подофицири и војници, наш пук је осуђен да буде избрисан из списка Српске војске... Не као недостојан... Напротив! Близу две хиљаде наших другова је мртво... Два пута толико лечи своје ране по болницама дуж Средоземља... Премало нас је да бисмо били пук... Наш пук се брише, али заувек остаје у нашим срцима... Његова слава је неумрла.
Суздржава се да не зарида, издаје га глас.

СТОЈШИЋ

(*Успева да пружи руку према строју силуета и изговори*) Хајдете, потпоручник Краков! Прочитајте песму! (*Приноси руку очима и брише сузе*)

Излази Сташа. Уздрхтао. У руци држи хартију. Ветар појачава.

СТАША

Опроштај са 17. Пуком! (*Потом његовог гласа нестаје, гестиклуација одаје да декламује песму. Ветар почиње да фијуче. Силуете војника су постале силуете војника који рукама бришу сузе.*)

Затамњење.

26.

Стравична артиљеријска припрема. Тутњи изнад ровова, изнад глава војника под шлемовима. У рову Сташа, командир чете и командант батаљона. Забринути.

СТАША

(*Покушава да се смеје*) Не брините, све ће бити у реду.

КОМАНДИР ЧЕТЕ

Држите људе под контролом. Већина су добровољци из Америке. Ово је њихово огњено крштење.

КОМАНДАНТ БАТАЉОНА

(*Прилази им ближе*) Сташа, данас је велики испит!

СТАША

Такорећи, дипломски, господине потпуковниче!

КОМАНДАНТ БАТАЉОНА

Један вам крст ионако не гине.

СТАША

(*Прихвата шалу*) Знам. На грудима или изнад главе.

КОМАНДАНТ БАТАЉОНА

Нема разлике.

СТАША

А да ли ми, пре тога, нудите бар чашицу рума?

КОМАНДАНТ БАТАЉОНА

(*Уноси му се озбиљно у лице*) Не! (*Прави кратку паузу*) Али, зато могу гутљај коњака метаксас! (*Пружа му чутурицу, добродушно се смешкајући.*)

СТАША

Куцнуо је час. Ваља војевати!

Све време изнад њих тутњи. Сташа нагиње из чутирице. Затим затеже опрему на себи. Грмљавина се нагло утишава.
Затамњење. Онда креће гомила силета у позадни. Општи јуриш! Па нова грмљавина.

ГЛАСОВИ

Јуриииииш!

Паљба. Комешање. Севање.

ГЛАСОВИ

Братко, братко, предавамо се...

Зелена ракета.

27.

У позадини силуете војника који јурцају. С времена на време чује се само једна једина реч.

ГЛАС

Напред!

Опет силуете у покрету и опет наредба.

ГЛАС

Напред! Нема стајања!

ГЛАСОВИ

Братко, братко, предавамо се...

Опет силуете.
Међу силуетама, чује се командантов глас.

КОМАНДАНТ БАТАЉОНА

Било је врло добро, Краков! Али, мораћете да учините још један напор и овладате оним висом испред нас.
Покрет силуета. Пуцњава не престаје.

ГЛАСОВИ

Братко, братко, предавамо се...

КОМАНДАНТ БАТАЉОНА

Напред!

Силуете.

ГЛАС 1

Зар увек мора први да иде први вод? Може ли неки пут и други вод да иде напред?

ГЛАС 2

Ваљда смо зато први вод!

СТАШИН ГЛАС

Нећемо ићи сви. Нека се јави ко хоће да пође са мном.

ГЛАСОВИ

Идемо сви. Не остављамо вас! Нигде вас не пуштамо самог!

ГЛАС

Ако продужимо овако, вечерас ћемо бити у Велесу!

СТАШИН ГЛАС

Изаћи ћемо још на овај вис и даље не.

Силуете у покрету.

ГЛАСОВИ

Братко, братко, предавамо се...

28.

Околина Шапца. Врбаци уз Саву. Раздањује се. Потпуковник Љуба „Бог“ и Сташа у поверљивом разговору.

ЉУБА „БОГ“

Сташа, опет рачунам на тебе!

СТАША

Господине потпуковниче, уморих се од овог јурцања кроз Србију. Шабац смо ослободили. Ред је да данемо душом.

ЉУБА „БОГ“

Ти ћеш имати ту част да будеш први српски официр који ће ступити на територију Аустро-Угарске.

СТАША

Имам ли избора, господине потпуковниче?

ЉУБА „БОГ“

Још ћеш ми бити захвалан!

СТАША

Онда, заповедајте!

ЉУБА „БОГ“

Узећеш један вод из Тепавчевићеве чете. Нећу да са

собом водиш добровољце. Ако вас којим случајем тамо заробе, њих би, као своје поданике, одмах стрељали. Хоћу да српски војници прећу први као ослободиоци.

СТАША

Лепу ми судбину проричете. Шта сам вам скривио да ме од грчке границе непрестано бацате у ватру?

ЉУБА „БОГ“

Најтежи задаци припадају најбољима. Ионако имаш девет живота, као мачка. А тек си неколико потрошио. (*Смеје се*) Дакле, са водом ћете прећи Саву у рибарским чамцима. Швабе су све понтоне и бродице уништили. Не знам када ће стићи понтони и када ћемо са остатком батаљона успети да прећемо у Срем.

СТАША

Ја са ових тридесетак несрећника представљам удицу бачену у вир, како бисте видели има ли грабљивица?

ЉУБА „БОГ“

(*Одлучно*) Ви сте претходница наше дивизије. На извршење!

СТАША

Разумем, господине потпуковниче!

Затамњење. Шум весала. Силуета чамца пуног војника који плови ка другој обали.

Јутро. Друга обала. Неколико сељака дочекује десетак војника са Сташом на челу.

СЕЉАК 1

Зашто вас је тако мало?

СТАША

(*Покушава да делује убедљиво*) Пуна је друга обала наших војника. Овог тренутка од Београда до Митровице наше трупе прелазе Саву.

СЕЉАК 2

(*Тронуто, прилази Сташи и љуби му руке*) Колико година ми ово чекамо...

СТАША

Знам, оче! Нађите нам неколико запрега да нас пребаце до Руме!

Стрка. Искрцава се и други чамац. Чује се звук колске запреге.

СТАША

Пењите се на кола! Митраљеско одељење са мном, у прва кола!

Комешање. Кола крећу. Клопарање коњских копита и тандркање запреге. Шибање коња од стране кочијаша.

Кратко замрачење.

Силуете војника у маршевској колони. Хук људских гласова у даљини. Сваким кораком хук се појачава. Крици и одобравање. Засипање колоне цвећем. Из масе се затрчавају девојке да загрле и додирну ослободиоце.
Одједном, оштри звуци војне музике. Шпалир војника у аустроугарским униформама. Свирају „Хеј, Словени! Један аустроугарски потпуковник, са белим рукавицама држи сабљу оборену ка земљи, маршује према Сташи.

ПОТПУКОВНИК

Поздрављам вас у име чешког револуционарног пука, који има част да дочека прве српске војнике! У строју имам шест стотина људи!

Сташа га поздравља, па му пружа руку. Онда, заједно са њим, врши обилазак јединице која га поздравља. Када заврши обилазак, Сташа стаје испред њих, подиже руку у висини шлема.

СТАША

Назадар!

ВОЈНИЦИ

Наздаааааааар!

Клицање искупљеног народа се наставља. Сташини ордонаси, окићени и у чуду.

НАРЕДНИК ГОЈКО

Да ми је неко причао да ћу гледати како потпуковник предаје рапорт потпоручнику, рекао бих да је шенуо памећу.

НАРЕДНИК ИЛИЈА

И да се шест стотина војника предаје воду од тридесет и четири човека.

Сташи прилази доктор Миловановић. Ставља му преко рамена ленту у бојама српске тробојнице.

ДОКТОР МИЛОВАНОВИЋ

(*Из свег гласа, како би надјачао масу*) У име Народног већа које смо образовали и преузели власт над српским Сремом, предајем ту власт вама, српским војницима, носиоцима нашег ослобођења.

Маса се скупља око Сташе, хвата га и подиже у висну. Граја не престаје.

Затамњење.

29.

У позадини обриси ратних бродова у ријечкој луци. Маса људи френетично кличе.

ГЛАС

Живјела српска војска!

МАСА

Живјелаааааа!

Колона војника у пролазу.

ГЛАС

Склоните се. Стиже италијански адмирал Рајнер!

Појављује се адмиралов изасланик.

АДМИРАЛОВ ИЗАСЛАНИК

Ја сам изасланик адмирала Рајнера. Господо, могу ли да пренесем адмиралову молбу вашем команданту да се састану.

Из масе се појављује потпуковник Љуба „Бог".

ЉУБА „БОГ"

(*Усукује бркове према горе, горд и одлучан*) Ја сам командант! Водите ме вашем адмиралу!

Одлазе.

Мала канцеларија. За столом стоји адмирал са још неколико поморских официра. У просторију одлучно улази Љуба „Бог", у пратњи изасланика.

АДМИРАЛ РАЈНЕР

Господине, да ли је ваш батаљон састављен од бивших аустријских војника?

ЉУБА „БОГ"

Ми долазимо са Солунског фронта. Ми смо војници Краљевине Србије!

АДМИРАЛ РАЈНЕР

Impossibile!

ЉУБА „БОГ"

Наш војнички речник не познаје реч impossibile!

АДМИРАЛ РАЈНЕР

Impossibile!

ЉУБА „БОГ"

Са нама је све могуће, господине адмирале!

АДМИРАЛ РАЈНЕР

Тражим да у Ријеку уђу и италијанске трупе!

ЉУБА „БОГ“

Impossibile! Ми смо на нашој државној територији, по праву ратног освајања и слободној жељи становника! Запосео сам све војне објекте у граду. Бранићу их оружјем!

АДМИРАЛ РАЈНЕР

Impossibile! Двадесетак мојих блиндираних аутомобила су овде!

ЉУБА „БОГ“

Уколико их сместа не повучете, преузећете одговорност за крвопролиће! (*Удара шаком о сто*) Само силом оружја можете да нас уклоните одавде! Ову масу на улицама једва обуздавам! (*Излази*)

Напољу маса света урала.

ГЛАСОВИ

Уаааааа! Напоље из наше земље! Доле Италија! Долеееее!

ЉУБА „БОГ“

(*По изласку, обраћа се маси*) Пустите их да се врате. Они се повлаче. Не изазивајте. Српски командант вам то поручује.

Звук мотора који се пале и удаљују. Маса одобрава. Звиждуци.

Кратко затамњење.

Обриси бродова у ријечкој луци. У канцеларији Љубе „Бога“ неколико официра. Љуба „Бог“ у руци држи депешу.

ЉУБА „БОГ“

(*Урла*) Ово је заседа! (*Не може да верује*) Ово је превара! (*Једва долази до даха*) Издали су нас савезници! Наређују да бродовима напустимо Ријеку и отпловимо за Краљевицу! Јављају нам да смо са три стране опкољени италијанским трупама. (*Прекида га бука тенкова и оклопних возила са улица*)

Бука постаје све интензивнија.

ЉУБА „БОГ“

(*Зајапурен, од буке окупљеног света се једва разазнаје његов глас*) И још ми је дао часну реч да неће ући! Часну реч!

Затамњење.

Канцеларија. На њеним отвореним вратима пише „Attache militaire serbe“. У соби седи Сташа, бивши аустроугарски лекар Мате и плавокоса болничарка.

МАТЕ

Добио сам задатак да по сваку цену излечим јединог представника српске војске у међусавезничком окупационом корпусу у Ријеци.

СТАША

И каве су ваше прогнозе?

МАТЕ

На вашу жалост, могу вам рећи да сте здрави! Ампутирали смо вашу шпанску грозницу, као кост у болничку котарицу.

СТАША

Зашто – на моју жалост?

МАТЕ

Са вашим оздрављењем, престаће и неговање ове лепе Чехиње, а ноћима вас неће чувати она учитељица из Дебрецина.

СТАША

(*Смешкајући се*) Тиме ризикујете да се опет разболим.

МАТЕ

Ишчупао сам вас из шпанске грознице, али ако за недељу дана опет дођете код мене, немојте рећи да вас нисам упозорио. Понављам, ми смо читавог рата били бордел за официре који су долазили из Албаније на опоравак.

Прекида их улазак Љубе „Бога“. Заузимају став „мирно“.

ЉУБА „БОГ“

(*Смешкајући се*) Господо, извињавам се што вас прекидам у важним разговорима. (*Обраћа се доктору*) Добро сам урадио што сам поручника Кракова вратио у Ријеку. Чујем да не излази из женског друштва. Посебно су на њега осетљиве жене одбеглих поморских официра. Још само да га овде оженимо!

СТАША

(*Насмејано*) Господине потпуковниче, млади људи који су тек изашли из рата, не журе у брак, пошто су се годинама борили за слободу!

Затамњење.

30.

Загребачка канцеларија. Сташа стоји поред прозора и одсутно гледа на трг. Иза леђа му на прстима прилази секретарица Анита. Обухвата га око струка и љуби у врат. Погледава му преко рамена на улицу.

АНИТА

Нема ништа! А ја мислила да гледаш неку госпођичну.

СТАША

Ослушкујем револуцију. Вашу загребачку револуцију. Од оног дана кад су далматински морнари и југословенски соколи митраљезима покосили ону масу од побуњених аустроугарских војника, незадовољних новим околностима, у мене се увукао неспокој.

АНИТА

(*Љуби га и милује*) Ходи овамо! (*Спушта га на своју столицу за писаћим столом и седа му у крило*)

СТАША

А, ако пуковник Прибићевић уђе?

АНИТА

Баш ме брига! Чак и да бане мој муж, право са руског фронта! (*Не престаје да га грли и љуби*)
У собу тихо улази пуковник Милан Прибићевић. Они га не виде, пошто су леђима окренути вратима.

ПУКОВНИК ПРИБИЋЕВИЋ

Хм! Хм!

Њих двоје скачу као опарени. Сташа заузима став „мирно“, Анита седа на столицу и почиње да увлачи папир у писаћу машину, једнако осмехнута.

ПУКОВНИК ПРИБИЋЕВИЋ

(*Мирно*) Извините што вас узнемиравам, али треба хитно са вама да разговарам.

СТАША

(Пренаглашено) Ја сам вам на располагању, господине пуковниче!

Пуковник Прибићевић излази из канцеларије, Сташа га у стопу прати. Улазе у другу канцеларију.

ПУКОВНИК ПРИБИЋЕВИЋ

Телефонске везе су у прекиду. Пре тога сам успео да дознам од полиције како се на Зрињевцу и Јелачић плацу окупила маса од око двадесет хиљада сељака и радника. И да крећу ка Горњем граду. Радићева агитација раздражила је људе... Од Конференције мира тражи републику за Хрватску. (*Кратка пауза*)

ПУКОВНИК ПРИБИЋЕВИЋ

(*Нагиње се ка Сташи, као човек који моли за услугу*) Извините што вас лично шаљем хрватском бану, али ми је потребан неко поуздан.

СТАША

Заповедајте, господине пуковниче!

ПУКОВНИК ПРИБИЋЕВИЋ

(*Сталожено*) Питаћете бана да ли он може да одржи ред са полицијом или војска треба да ступи у акцију. Успут, пренесите господину бану да је артиљерија

распоређена око Загреба и, уколико буде потребно, сравнићемо град са земљом.

СТАША

Разумем, господине пуковниче! Имаћете најбржи могући одговор!

Салутира и војнички се окреће, напуштајући канцеларију.

Затамњење. Из мрака, у даљини, чује се урлање масе.
Доле Петар опанчар!
Долеееее!!!!
Живела Хрватска Република!
Живелаааа!
Доле српска војска!
Долеееее!

31.

Официрски дом у Београду. Петровдан. Краљев имендан и рођендан. Официри у свечаним униформама, окићеним орденьем. Даме у балским хаљинама, у рукама им лепезе. Међу њима Сташа у униформи краљеве гарде, такође окићен орденьем, поред њега је Марта, прелепа ћерка бившег министра војног.

СТАША

(*Уноси јој се у лице*) Мартице, толико сам срећан да вас видим у правом издању.

МАРТА

Принчипе, забрањено је нагињати се...

СТАША

Уображавам да сам сунце у близини расцвалог цвета...

МАРТА

Принчипе, хајдемо у дно сале, тамо је празна ложа...

СТАША

По вашој заповести...

Одлазе у кружно удубљење, на уздигнутом подијуму, до којег се стиже помоћу неколико степеника. Полумрак. Сташа намешта фотељу у сам угао, у сенку, на коју седа Марта.

СТАША

Мартице, тек вечерас разумем шта сте ви мени...

МАРТА

Принчипе, ви сте спори, али ипак достижни. Само заборављате да ја нисам оперска дива, као оне ваше загребачке примадоне.

СТАША

(*Залеђеног осмеха*) Ово је свирепо, али и мило...

Оркестар краљеве гарде громогласно свира химну. Сви скачу и устобочују се, па и њих двоје. У салу улази регент. Сви му се клањају. Пролази поред ложе у којој су њих двоје и чудно их гледа. Поред регента, мрко их гледа и командант гарде. Пролазе.

СТАША

(*Очајнички*) Марта, бежимо одавде!

МАРТА

Успео си да изабереш баш престолонаследникову ложу.

Замрачење.

Канцеларија команданта гарде. Оскудан намештај. На зиду виси урамљена фотографија краља Петра. Сташа на рапорту.

ПУКОВНИК ЖИВКОВИЋ

Јесте ли били пијани ноћас?

СТАША

Ја никад не пијем, господине пуковниче!

ПУКОВНИК ЖИВКОВИЋ

Утолико горе. Јесте ли свесни шта сте синоћ урадили?

СТАША

Ја нисам знао да је то ложа Његовог Краљевског Височанства.

ПУКОВНИК ЖИВКОВИЋ

Гардијски официр не сме да буде необавештен. Знате ли шта вас чека?

СТАША

Слутим, господине пуковниче. Пошто ми говорите „ви", значи да ме више не сматрате својим официром.

ПУКОВНИК ЖИВКОВИЋ

Овог пута сте обавештени. Данас је потписан указ којим сте премештени у Ђаковицу.

СТАША

Разумем, господине пуковниче!

ПУКОВНИК ЖИВКОВИЋ

Можете ићи. Спремите се да сутра путујете на нову дужност.

Сташа се окреће налево круг, по пропису, и излази из канцеларије.

Замрачење.

32.

Шатор. Киша пљушти по њему. Са обе стране шатора војници клече, пошто им висина шатора не дозвољава да стоје. Чисте пиштоље. У шатор погнуто улази поручник Сташа. На грудима му орден Белог орла са мачевима.

СТАША

Оружје на преглед!

Како Сташа прође којем војнику, он му пружа пиштољ. Зауставља се код трећег по реду војника. Узима пиштољ. Разгледа га.

СТАША

Добро га одржаваш.

Убацује шаржер у пиштољ, репетира га и убацује метак у цев. Војници се згледају.
Одједном, Сташа нагиње тело уназад, врх цеви упире тик поред ордена. Пуцањ. Констернација. Војници су поскакали и својим раменима и главама подигли шатор. Сташа пада на леђа. Војници му притрчавају.

ВОЈНИК 1

Господне поручниче, како нисте пазили!

СТАША

(*Тресе се*) Хтео сам... (*Крв му избија на уста*)

ВОЈНИК 2

Зовите болничаре!

Наоколо шатора стрка. Притрчавају му болничари. За њима лекар.

ЛЕКАР

Пренећете га на рукама.

Кратко замрачење.

Операциони сто. Тројица хирурга око непомичног Сташе. Ћуте. Врте главама. Излазе. Светлост се утуљује. У висини се појављује осветљено лице Сташиног духа. Он одозго може да види операциону салу и просторију испред ње, у којој се налази Сташина мајка и доктор Петровић. То исто виде и гледаоци.

СТАШИН ДУХ

Не смеш да умреш! (*Станка*) Ти то не желиш!

ДОКТОР ПЕТРОВИЋ

(*Обраћа се Сташиној мајци*) Јако жалим, госпођо, али више не можемо да вам дамо било какве наде. Пуцао је себи у срце.

МАЈКА

(*Суздржава се да не заједа*) Докторе, молим вас, учи-

ните све што можете. Само њега имам.

Доктор Петровић је хвата за обе руке. Ћути. Слеже раменима.
У операционој сали на столу лежи Сташа. Поред њега, на столици, седи млада болничарка, такође непомична.

СТАШИН ДУХ
Ти не желиш да умреш! (*Станка*) Помери се, мрцино, мораш да живиш!

Када ово изговори Сташин дух, светлост дискретно пада на Сташину десну руку, опуштену поред његовог полуголог тела. Рука, најпре дискретно, онда све видљивије почиње да се помера. Све до тренутка када се диже у висину.
То прене болничарку која умало не крикну. Рука гестикулира како жели да пише. Болничарка коначно устаје са столице, одлази у страну до столића, узима оловку и хартију и приноси руци. Рука пише.
Болничарка енергично узме хартију. Чита и стрелимице истрчава у просторију у којој је доктор и Сташина мајка.

БОЛНИЧАРКА
Докторе, он је жив! (*Загрцнуто)* Руком је тражио хартију. Написао је ово. (*Пружа доктору комад хратије*)

ДОКТОР ПЕТРОВИЋ
(Пренераженo чита) „Ја нећу да умрем!“

Сви утрчавају у операциону салу. Надносе се над Сташу. Мајка му љуби ту десну, живу руку. Јеца. Ту си и остала двојица лекара.

МАЈКА
Сине, сине мој! Не остављај ме!

ДОКТОР ПЕТРОВИЋ
Знао сам да се такав борац не предаје тек тако!

Сви послужују око њега. Стављају му лед у уста. Дају му инфузије. Болничарка изводи мајку из операционе сале.

ДОКТОР ПЕТРОВИЋ
(*Опет се надноси над Сташу*) Да бисмо вас спасли, морамо вам отворити плућа. Пунктирањем не можемо да избацимо крв из њих. Због вашег оштећеног срца, не смемо да вам дајемо наркозу. То је једни начин да преживите.
Улазе болничари као беле авети. Сви су са маскама преко лица. Почиње операција. Стрка. Болничари му држе руке и ноге. Звукови сечења.

СТАША
(*Глас му се од бола повратио*) Ааааааааааааааааааааааааааа!

ДОКТОР ПЕТРОВИЋ
Ви сте били јунак, морате трпети...

ДРУГИ ЛЕКАР
Није пристојно да се тако урла...

СТАША
(*Урлик који јењава*) Ааааааа!

За све то време у висинама светли Сташин дух. Чује се његов шапат.

СТАШИН ДУХ
Мораш да живиш! Мораш!

Замрачење.

33.

Болница. Сташа лежи у кревету. Поред њега, на столици, седи увек насмешени Винавер. На столић, поред узглавља, спушта неколико књига.

ВИНАВЕР
Забога, шта то урадисте са собом?

СТАША
Пуцао сам у војника у себи.

ВИНАВЕР

Па, убисте ли га?

СТАША

Убио, него шта! И није ми првина! Ноћима сањавам како бајонетом убадам бугарског војника и у руци осећам отпор костију у телу. Лепо их чујем како крцкају... Нажалост, том војнику у себи срце тек окрзнух!

ВИНАВЕР

Заборавили сте да тиме пуцате и у будућег писца? Срце је својина литературе.

СТАША

Драги мој Винавере, овој земљи не требају војници, попут мене. Сада су на цени манипулатори, политиканти, удворице и придворице. Још јој мање недостају писци.

ВИНАВЕР

А били сте на добром путу да постанете нови Лаза Лазаревић.

СТАША

Заборављате да ја не лечим, попут Лазе, већ разбољевам све око себе.

ВИНАВЕР

Истина, разбољевате београдске даме! Постоји оправдана бојазан да својом лакомисленошћу изазовете серију самоубистава. Међу њима се у чаршији води тихи рат. Свака мисли да је управо она разлог вашег шенлучења.

СТАША

Само се ви шегачите. Немате респекта према мом рањеном срцу.

ВИНАВЕР

Ах, немате ни Ви према њиховим срцима. Шта ћете кад изађете из ове мртвачнице? Да обилазите једну по једну и да се, уз дубок наклон и рукољуб, извињавате? Ево и „Политика“ тврди да је реч о несрећној љубави! (*Пружа му новине*)

СТАША

(*Љутито*) Ма каква несрећна љубав! (*Пауза*) Демобилисаћу се. Моји нерви нису подобни за мирнодопског официра. Уосталом, има их на камаре. Посебно ових из аустроугарске војске. Пљуште унапређења и постављења.

ВИНАВЕР

За то смо се, ваљда, борили. Сад су у моди борци против такозваног кајмакчаланског мита.

СТАША

Борили смо се против њих, тих истих бораца, а не за њих, како сад испада. По свој прилици и то је мит.

ВИНАВЕР

Маните се њих! Мислите једном и на себе. Куда даље? Били сте диван куриозитет! Официр, па још и писац! Мистичан спој! Далеко бисте догурали. Овако, бићете само један од нас, демобилисаних. Уколико и од тога не одустанете. Никад вам није било угодно у крду.

СТАША

Да, ја или нападам или одступам. Нема трећег! У мени се боре самоубилачка сила са оном која жарко жели да живи. Ваљда су то остаци дегенерисаног племства по очевој линији.

ВИНАВЕР

Па у одсуству непријатеља или отмених дама – дижете руку на себе?

СТАША

Винавере, ви сте спадало! Од ваше спрдње почећу опет да се смејем. А рана још није зарасла!

ВИНАВЕР

Заборављате да смех лечи, како би рекао Фројд, а папа Бергсон би вас подучио како је смех – сам живот.

СТАША

Не засмејавајте ме својим теоријама о смеху. Овде успева само спрдачина. Евентуално – подсмех.

ВИНАВЕР

(*Устаје са столице, прилази прозору*) Видим ја да вам је већ боље. Улудо сам се бринуо. Повратио вам се стари добри цинизам, а за њим ће и све остало. Останите ми добро. Одох, кроз прозор видим да Вам у посету долази Исидора! Бојим се да нас троје немамо заједничких тема. Не може да ми опрости што сам јој замерио недостатак темперамента и маште. Или, пре, због „Библиотекара друштва Светог Живка", из „Пантологије".

Винавер ужурбано одлази. Сташа узима донете књиге. Листа а да се не удубљује у њих. Интермецо. Па тихо куцање на вратима. Улази Исидора Секулић. Има око четрдесет година.

ИСИДОРА

(*Осмехује се*) Нећете ми замерити. Дошла сам да обиђем свог најмлађег колегу.

СТАША

(*Запрепаштен*, *збуњен*) Не, не. Зашто бих...

ИСИДОРА

(*Из кесе вади стаклену теглу*) Нешто сам вам донела за окрепу. Никад нећете да погодите.

СТАША

(*Смеши се*) Пекмез... или мед...

ИСИДОРА

Ништа од тога, већ – кавијар...

СТАША

Нисте требали. Овде ме добро хране, иако ми се не једе.

ИСИДОРА

Није ово обичан кавијар.

СТАША

Нисте, ваљда, потегли у Русију по њега?

ИСИДОРА

Не, али сам га наручила из – Кладова!

СТАША

(*Потресен и поново збуњен*) Ви знате да сам део детињства провео у тој вароши?

ИСИДОРА

(*Благо се смешка*) Мене бије глас да се темељно припремам за сваки сусрет.

СТАША

(*Збуњен*) Не знам чиме сам то заслужио.

ИСИДОРА

Треба вас добро неговати да повратите изгубљену снагу. Бићете ви опет помамна бујица коју нико не може да заустави.

СТАША

(*Руком показује на столицу*) Забога, зашто не седнете? Потпуно сте ме збунили. Држим вас да стојите као регрут, уместо да паднем на колена пред највећом нашом књижевницом.

ИСИДОРА

(*Опрезно седа и одмахује руком*) Маните се бонтона! Навикла сам да ме људи избегавају. Или се бар труде да ме не примећују.

СТАША

Људи се узнемире у друштву писца, па и ја. И они, па ево и ја се питам да ли сам материјал за књижевност или тек езготичан пример.

ИСИДОРА

Ни једно ни друго. Само се још једном уверавам како живот највише воле они људи који траже смрт. Доиста, ја у вама видим живот у најлепшем облику.

СТАША

Нагоните ме да поцрвеним.

ИСИДОРА

Надам се да сте бар за тренутак осетили страх док сте пуцали у себе.

СТАША

Не, у том часу сам био пун жеље да умрем. Није било места за страх.

ИСИДОРА

Дивим се људима који немају страха, иако волим страх. Чини ми се да бих се дематеријализовала без страха. Он ме држи на окупу, а не кости и кожа.

СТАША

Можда се чини да сам дуго размишљао о том чину. У ствари, само сам се препустио самоубилачком инстинкту.

ИСИДОРА

(*Пружа руке према његовом челу и благо га додирује*) Можда је то живот пуцао у Вас. Онај – непроживљени.

СТАША

(*Као да је хипнотисан од њезиног додира*) Можда сте у праву. Одувек сам био на своју руку... мало луцкаст...

ИСИДОРА

Ви сте јунак, а јунаци и елементарне силе не знају за смрт.

СТАША

Ја сам смрт која се маскирала у живот.

ИСИДОРА

Следећи пут ћу да вам донесем гушчије џигерице и шампањ. Већ сам наручила. Ваљда доктор Петровић не брани.

СТАША

(*Смешка се, док га она милује по коси*) Немојте, Исидора! За сад је довољна благост и нежност коју уносите у собу овог живог мртваца.

Замрачење.

КРАЈ

Милош М. Радовић

ПОБЕДНИЦИ, ПОБЕДНИЦИ

Писац, публициста и библиотекар, Мирко Демић, сачинио је драмски омаж Станиславу Кракову, под насловом *Победници, победници*.

У години у којој се широм света обележава сто година од завршетка Великог рата, овај драмски предложак Мирка Демића, овенчан је наградом Удружења драмских писаца Србије „Бранислав Нушић", за најбољи оригинални драмски текст у 2018 години.

У поднаслову текста стоји да је настао по мотивима дела Станислава Кракова. Основицу и кичму овог драмског калеидоскопа тамних тонова свакако чине аутобиографска књига Станислава Кракова *Живот човека на Балкану*, и роман *Крипла.* Нема сумње да се писац није устручавао да играјућа лица за своју драму узима из ових Краковљевих дела што је сасвим легитиман посао сваког успешног драматизатора. Много важније од идентификовања извора драмске грађе, овде је питање у којој мери је писац Мирко Демић успео да заокружи тему Великог рата, кроз страдање свог главног јунака Станислава Кракова који се истовремено као вертикала и хоризонтала провлачи кроз цео текст. С тим у вези је и питање, није ли овај текст, заправо започета а незавршена прича о животу и делу Станислава Кракова, ватреног националисте, младића узавреле крви који је понесен свеопштом еуфоријом националног ослобођења као гимназијалац дограбио пушку и као најмлађи добровољац српске војске узео учешће у балканским ратовима. Или је кроз тему Великог рата испричана прича о душевном и интелектуалном сазревању младог Станислава Кракова, од ратоборног јуноше одлучног да част крвљу брани и за њу убије, до неснађеног и разочараног официра у миру, који ће починити неуспело самоубиство, убијајући војника у себи не би ли ослободио и дао простор својој утомљеној уметничкој души.

Текст *Победници, Победници* се завршава сценом у болници у којој Краков лежи опорављајући се од умало кобног самоубиства а у посету му долазе Станислав Винавер а потом и Исидора Секулић.

Болница. Сташа лежи у кревету. Поред њега, на столици, седи увек насмешени Винавер. На столић, поред узглавља, спушта неколико књига.

ВИНАВЕР
Забога, шта то урадисте са собом?

СТАША
Пуцао сам у војника у себи.

ВИНАВЕР
Па, убисте ли га?

СТАША
Убио, него шта! И није ми првина! Ноћима сањавам како бајонетом убадам бугарског војника и у руци осећам отпор костију у телу. Лепо их чујем како крцкају... Нажалост, том војнику у себи срце тек окрзнух!

ВИНАВЕР
Заборавили сте да тиме пуцате и у будућег писца? Срце је својина литературе.

СТАША
Драги мој Винавере, овој земљи не требају војници, попут мене. Сада су на цени манипулатори, политиканти, удворице и придворице. Још јој мање недостају писци.
Историја се понавља као толико пута до сада. После сваког рата, тако и овог, ратници уступају место цивилима и грађанима. Ратничке заслуге тону у заборав а на сцену ступају они који обнављају земљу, али и разни манипулатори, преваранти, шпекуланти, ратни профитери и остали. То је реалност од које се не може побећи. Разградња кајмакчаланског мита је још једна тема овог позоришног текста.

СТАША
... (*пауза*) Демобилисаћу се. Моји нерви нису подобни за мирнодопског официра. Уосталом, има их на камаре. Посебно ових из аустроугарске војске. Пљуште унапређења и постављења.

ВИНАВЕР
За то смо се, ваљда, борили. Сад су у моди борци против такозваног кајмакчаланског мита.

СТАША
Борили смо се против њих, тих истих бораца, а не за њих, како сад испада. По свој прилици и то је мит.

ВИНАВЕР
Маните се њих! Мислите једном и на себе. Куда даље? Били сте диван куриозитет! Официр, па још и писац! Мистичан спој! Далеко бисте догурали. Овако, бићете само један од нас, демобилисаних. Уколико и од тога не одустанете. Никад вам није било угодно у крду.

Живот је надјачао смрт, литерата и уметник је надвладао војника и официра, поручују му Винавер и Исидора.

ИСИДОРА
(*пружа руке према његовом челу и благо га додирује*): Можда је то живот пуцао у Вас. Онај – непроживљени.

СТАША
(*као да је хипнотисан од њезиног додира*): Можда сте у праву. Одувек сам био на своју руку... мало луцкаст...

ИСИДОРА
Ви сте јунак, а јунаци и елементарне силе не знају за смрт.

СТАША
Ја сам смрт која се маскирала у живот.

ИСИДОРА
Следећи пут ћу да вам донесем гушчије џигерице и шампањ. Већ сам наручила. Ваљда доктор Петровић не брани.

СТАША
(*смешка се, док га она милује по коси*): Немојте, Исидора! За сад је довољна благост и нежност коју уносите у собу овог живог мртваца.

Замрачење.

КРАЈ

Њено сестринско такорећи мајчинско миловање живог мртваца, како себе Краков назива, враћа наду у лепоту живота том пре времена остарелом и напаћеном ратнику који коначно скида официрски мундир. Констатација коју изговара један од јунака на сцени,: "*Ко би још сазнао истину у рату?"* с пуно основа важи и за те прве године мирнодопског живота. Уместо да пуца у небо и у Бога, како су то војници чинили за време албанске Голготе, живот се мора прихватити онакав какав јесте и наставити у миру.

У основи је ово комад - запис из војничког живота у ратно доба, снажна слика страдања, насилне смрти, патње и мучења, јуриша и контрајуриша, пуна језивих детаља које само рат и борба на нож, прса у прса, може избацити на површину крвавог платна у које смо се загледали. Овај „низ искиданих слабо повезаних или уопште неповезаних слика које, нагомилане, дају хаотичну атмосферу рата." како је књижевни критичар Милан Богдановић описивао роман *Крила*[1], драматуршком интервенцијом Мирка Демића преточен је у сценски текст *Победници, победници*.

На једној страни је јунак Краков, који присутан у свакој сцени текста, а на другој, трећој и ентој... колективни јунак - војници, подофицири и официри. Тек ту и тамо, из те масе колективног јунака изрони по неки индивидуализовани лик са именом и презименом, војник, подофицир или официр, али и то само на кратко, таман толико да се то име и презиме запамти и можда затим одмах заборави. Главни јунак овог текста остаје рат, баш како је то и књижевна критика приметила у случају романа *Крила*.

Неколико упечатљивих минијатура ратних команданата издвојиће се за памћење. Мајор Митић, мајор Живковић (који сања сопствену смрт), капетан Миљковић (преварени љубавник који стреља мртвог војника), командант Љуба "Бог", али и писар Казимир, пацифиста (кога ће стрељати због ширења црвених идеја), војник Радојица, бег Арнаут... да поменемо само неке.

Војевати и ратовати не значи само гинути. Војнички живот, онај официрски као и војнички, подразумева и забаву, опуштање и предах уз пиће и топли загрљај издашних жена, које као ројеви мушица иду за овом војском, док се она одмара, прикупља снагу и спрема за одсудни бој. Тако у Солуну, док над њиховим главама лете аероплани и цепелини испуштајући смртоносне товаре бомби на град, официри испијају коњак и шампањац наздрављајући веселим дамама, пркосећи смрти, славећи живот. Игра Ероса и Танатоса, иначе снажно присутна у литератури Кракова, у овој сцени доживеће свој катарзични врхунац.

Развој радње у тексту *Победници, победници* иако је праволинијски и следи логику ратних збивања у периоду 1914 -18, а тиме и животни пут јунака Кракова, на известан начин, подсећа на технику примењену у позоришној драми Добрице Ћосића и Драгослава Михајловића Михиза *Колубарска битка*.

Сличност почива на обради основне теме која се третира - теме Великог рата, као и специфичном, увек препознатљивом војничком речнику који обликује и генерише дијалог, без обзира на његов актуелни садржај. За разлику од *Колубарске битке*, *Победници, победници* су лишени националног патоса и тријумфализма. Одсуство психолошких опсервација, дилема и конфликата међу лицима, карактеристика је овог драмског текста. Војници пуцају, јуришају, бацају бомбе и ваде ножеве, официри наређују, командују, забављају се с лепим женама, цивили и сељаци трпе и кукају и нико од њих нема времена да размишља, да се пита и упита, чему и зашто све то. А када то учине, као у случају писара Казимира који је ту упитаност претворио у став и уверење, истог часа стиже пресуда на смрт стрељањем.

Али за разлику од *Колубарске битке*, која описује и глорификује један догађај из велике епопеје српске војске у одбрани Отаџбине, текст *Победници,* победници има друге амбиције. Он доноси разуђену слику која обухвата и синтетише године националног ослобођења у балканским ратовима као и године Великог рата, ослобођену патетике и глорификације појединачних догађаја.

Пред нашим очима је кратка историја ратовања Србије у Великом рату од 1914 до 1918 године. За Станислава је она отпочела на јужном фронту и бор-

[1] Милан Богдановић, *Станислав Краков, „Крила"*, Српски књижевни гласник, н. с., књ, бр. 7, Београд 1922, стр. 553.

бама против Бугара на Кривој Феји, у којој је рањен. Наставила се поласком на западни фронт, да се учини одсудна битка и пође Лазаревим стопама, када је Врховна команда одустала од тог плана и окренула војску на повлачење пут Јадранског мора. Из сцене у сцену гледамо херојске призоре албанске Голготе, опоравак на Крфу, долазак у Солун и отварање солунског фронта на врховима Кајмакчалана.

С узбуђењем пратимо припрему и пробој коте 2525 после година и година чекања и рововске борбе, победоносни повратак у Србију, призоре ослобађања нових територија које су биле у саставу Аустроугарске, (сцена дочека ослободилаца у којој девојке на рукама носе поручника Станислава Кракова у Руми) те излазак на италијанску границу на Ријеци.

Ту је и епизода боравка у Загребу који је тих дана узаврео од незадовољства радићеваца који траже Хрватску републику, одбијајући живот у заједничкој држави под круном „Петра опанчара".

Сви ти историјски догађаји описани су и написани сасвим истинито, рекли бисмо, баш онако како су се одиграли и како је било. **Истинитост** је доминантни квалитет литературе Станислава Кракова, како је својевремено уочио књижевни критичар Милан Богдановић оцењујући литерарни домет његових романа. И у тексту *Победници, победници* Мирка Демића, **истинитост**, **реалистичност** и **уверљивост** сценских догађаја у односу на литерарни извор очувана је у потпуности. Као да је реч о новинарско документаристичком приступу, а не о књижевном и уметничком третирању ратне стварности.

Мирко Демић је добро уочио већину ако не и све битне акценте и моменте у аутобиографији и литерарном делу Станислава Кракова везане за овај нормативни период његовог живота и за тему Великог рата којом се бавио. Љубопитљиво око и узорна вештина да се из обиља мемоарских и литерарних записа издвоји оно што је најкарактеристичније и што ће битно утицати на Краковљева каснија опредељења свакако спада у позитиван ауторски допринос Мирка Демића у подухвату којег се прихватио.

Одавно уочена тесна веза и испреплетеност Краковљеве литературе и мемоарске прозе, као и међусобни утицај ове две равни, у *Победницима*... се очитава у мањку информација о историјском контексту неопходним данашњем „невином и необавештеном гледаоцу" за догађаје које на сцени гледа. Сувише тога се у тексту подразумева као познато у временском и просторном смислу, што не мора бити тачно, а како је реч о драмском извођењу није увек функционално.

Истовремено, повратни утицај мемоарске прозе, настале много година касније, код „добро обавештених гледалаца" може значајно утицати на перцепцију представе мимо контекста који им текст пружа.

Сценске дидаскалије, као и честа употреба такозваног „затамњења" у оквиру једне сцене, чиме се прави временски „рез" у радњи а понекад и у простору (монтажне сцене), указује да је Мирко Демић, с пуним правом сторију о Станиславу Кракову у Великом рату видео пре свега као низ крупних и средњих планова својих јунака, као и тотала, у случају масовних сцена, баш како се то у телевизијском и филмском сценарију представља. Да је такав приступ изворном материјалу исправан, давно су уочила савременици Кракова као и литерарна критика. Тако ће Милош Црњански говорити да "Рат није роман, него филм"[2], а француски редитељ немог антиратног филма „Оптужујем" из 1919 године, Абел Ганс још јасније експлицирати речима „Рат је филм, а филм је рат". Сличност између филма и рата има и своје бизарне подударности.

"На једном месту Вирилио примећује занимљиву подударност која потврђује да су рат и филм буквално од истог материјала — нитроцелулоза која је служила за производњу филмске траке у Првом светском рату, користила се и за прављење експлозива. "[3]

Констатација да „*Крила* због наглашеног присуства кинематографских елемената у појединим сегментима текста подсећају на књигу снимања, односно филмски сценарио"[4]. у пуној мери може се приписати

[2] Милош Црњански, *Песме*, Сабрана дела, књига 1, Београд 1983, стр. 146.

[3] Наведено према: Пол Вирилио, *Рат и филм: логистика перцепције*, прев. А. Јовановић и В. Цакељић, Београд 2003, стр. 47

[4] Предраг Петровић, Кинематографско писање романа - Крила Станислава Кракова, Зборник матице српске за књижевност и

и драмском тексту *Победници, победници*, односно да је "Сличан приповедачки поступак заснован на принципу кадрирања и монтаже, ...везивања независних слика-снимака у један наративни низ"[5] у потпуности примењен у овом сценском приказу.

Наглашавање визуелних момената и решења на сцени, на рачун просторног мизансцена, то потврђује.

И заиста *Победници, победници,* са многобројним сценама борби, са обилном употребом сценске пиротехнике, са цепелинима и аеропланима који лете, са фијакерима који јуре кроз Солун и низом других кинетичких сцена, препоручује се за атрактиван сценарио узбудљивог ратног филма. Не би било први пут да текст писан техником филмског сценарија, намењен позоришној изведби, касније доживи и своје филмско издање као на пример *Ослобођење Скопља* Д. Јовановића, да поменемо само један препознатљив домаћи наслов.

Станислав Краков, јунак из ослободилачких ратова 1912 -13 и Великог рата 1914 -18, разликује се од Станислава Кракова, новинара и уредника листа Време крајем тридесетих година и главног уредника окупацијске Обнове за време Другог светског рата.

Баш као у његовој причи *Алхемичар*, коју је публиковао 1922 године, у наше тело улазе духови наших предака. Улазе у нас и ми постајемо нешто друго. Његово пољско племићко порекло, јер је он чистокрвни Пољак по оцу, подстиче русофобију и антикомунизам. По мајци, у далеком сродству са Карађорђевићима, у први план истиче слободарски и пркосни дух бунџије, несаломивог борца за слободу и правду, и следствено томе романтичног идеалисте, патриоте и родољуба.

Пуцајући у себе, он је пуцао у војника у себи, али га није убио. Једном војник - заувек војник, рекли бисмо. А војнички назори знају бити крути и заслепљујући и онда када су у служби највишег циља - одбране части имена и Отаџбине.

Блискост, не само фамилијарна и родбинска већ и политичка и идеолошка, са Миланом Недићем и Димитријем Љотићем, спасиће живот Станиславу Кракову, по његовом сопственом казивању, за време Другог светског рата али и одвести у емиграцију и изопштеност, по његовом свршетку. Ватрени националиста, почесто тврдокоран у одбрани личне части и части Отаџбине, доживеће болан обрт судбине, да ту исту част изгуби вољом народне власти на крају Другог светског рата.

Текст *Победници, победници*, Мирка Демића, скреће пажњу на злу коб и судбину Станислава Кракова, иако је експлицитно не помиње. Кратка сценска појава тадашњег пуковника Милана Недића, његов сусрет са Краковим у Солуну, нужно нас упућује на то.

Али овде није реч о преиспитивању и превредновању значаја и улоге Станислава Кракова у нашој култури и друштву. Он је своје место добио својим чињењем и по заслузи одавно. Више је реч о разградњи уврежене, скоро митоманске свести о славној прошлости, како оној из Првог тако и онај из Другог светског рата, о склоности менталитета да догађаје доживљава предимензионирано. Тако је било а и биће иза сваког рата и војевања. Та људска особина својствена је не само малим народима већ и оним највећим. Током историје, славне битке али и порази, одлазе у легенду и митове. На нама је да их ваљано сагледамо.

Успешна реализација текста *Победници, победници,* захтеваће пуно редитељске вештине и маште, визуелне и кинетичке културе, као и дисциплине у „кроћењу" преко 30 играјућих лица са тек по неком репликом и неколико узастопних сценских појављивања као и двадесетак статиста са задатком. Зависиће и од избора главног јунака чију животну сторију, скоро на документаристички начин овде пратимо. То неће бити ни мало лако.

језик, књига 54, свеска 3, стр 514.

[5] Исто, стр. 512

Биљана Остојић

РАЗГОВОР СА МИРКОМ ДЕМИЋЕМ

На конкурсу Удружења драмских писаца Србије за 2018. награда „Бранислав Нушић“ припала је писцу Мирку Демићу, за драму *Победници, победници*.

Господин Демић добитник је и „Андрићеве награде“ за књигу приповедака *Молски акорди*, „Дејан Медаковић“ за роман *Трезвењаци на пијаној лађи*, „Меша Селимовић“ за роман *Ћутања из горе*...

Б. ОСТОЈИЋ: Повод за разговор је награда „Бранислав Нушић“, за драму *Победници, победници*.. Да ли су награде за писце „издалека“, могући начин за афирмацију? И колико вам значи штампање драме у Театрону, часопису са престижном позоришном традицијом?

М. ДЕМИЋ: Упитно је колико награде афирмишу писце, али им свакако значе, јер су увек сами. Жирирања и награђивања су, између осталог, места сусрета са другим писцима, колегама и зналцима. То долази до препознавања или до мимоилажења. Награде су доказ препознавања вредности и умећа. Наравно да је част бити део велике породице коју окупља Театрон. Поготово мени, који себе види у предворју Талије.

Б. ОСТОЈИЋ: У драми *Победници, победници,* пишете о „страдању само једног од јунака Првог светског рата, Станислава Кракова, потоњег писца и новинара“ - заборављеног и скрајнутог из наше културе. Верујете ли у могућност рехабилитације хероја, у средини где нове генерације дају свој контигент жртава?

М. ДЕМИЋ: Не знам колико се могу исправити већ почињене неправде, али сам сигуран да свако од нас има право да укаже на њих. Није ми била примарна намера да било шта или било кога рехабилитујем. Хтео сам, пре свега, да укажем на један парадокс – подсетити на човека који је био истински херој Великог рата (а бити херој значи „проживети људску драму“), а који још у свести многих слови као издајник. Упитаност о границама између те две крајности била је једна од подстицајних нити током писања. Уосталом, писци трагају за лицима која имају

симболички потенцијал да у себи садрже бар делове већине наших прича и судбина.

Б. ОСТОЈИЋ: Рођени сте шездесетих година. И Ви припадате генерацији, која је дала свој допринос „стварности која нам није склона", еуфемистички речено; XX век је затворен у крви на овим просторима, како је и почео. Проживели сте рат и прогон из Хрватске; о свом „обезљуђеном" завичају написали сте пет књига. Да ли сте нашли неке одговоре или још увек остају само питања?

М. ДЕМИЋ: Сведоци сте да већину нас не задовољавају одговори које око себе слушамо. Очигледно да још не умемо да себи поставимо одговарајућа питања о проблематици оног што нам се свима догодило. За тим одговорима сам трагао, пишући тих пет књига о крајишкој Атлантиди. Нисам сигуран да сам их нашао, али се надам да сам кроз своје јунаке загребао дубље у проблематику наших међусобица, а пре свега нашег неразумевања и непознавања, како себе и својих корена, тако и оних других и другачијих. Не теши ме уверење да је исти случај и код тих *других*. Страхови су наши светионици према којима кормиларимо, а они су непоуздани водичи. Зато нам је лађа и потонула.

Б. ОСТОЈИЋ: Кажете да сте књижевно затворили теме о завичају. Сада истражујете књижевно, и на све друге начине, неправедно запостављене, непрочитане ауторе из „утуљене баштине, с периферије национа": Владана Деснице, Јакова Игњатовића, Димитрија Вујића, Станислава Кракова...

М. ДЕМИЋ: Периферија је по природи ствари сензибилнија од центра, свеједно да ли је реч о националној, географској, рационалној, емотивној или било којој другој. Периферија прва осети ударе непогода и мржњи, али и долази у додир са благотворним утицајима прожимања и укрштања. Надам се да ми се неће замерити ако устврдим да су наши највећи писци чеда периферије; Стерија, Његош, Црњански, Андрић, Игњатовић, Матавуљ, Десница... Отуда су они у мом фокусу интересовања; њихова искушења и дилеме, а све из потребе долажења до оних најтежих питања, која нам недостају.

Б. ОСТОЈИЋ: Њихове судбине стварају утисак да се ништа није променило, иста су питања о идентитету, припадности, запретеност у истим политичким заблудама, „нови су само они које опседају старе лудости..."

М. ДЕМИЋ: Још је Проповедник констатовао да нема ништа новог на свету. Или, вино је старо, само су мехови нови. Управо код те чињенице застаје савремени писац и истражује природу данашњег пијанства, произашлог услед опијености тим старим винима. Запањујуће је сазнање да ми, данашњи, реагујемо на једнак или на сличан начин као што су то чинили наши преци. Изгледа да не умемо да извучемо поуке из грешака и заблуда претходних генерација, већ их упорно, често и на карикатуралан начин, понављамо.

Б. ОСТОЈИЋ: Да ли сте размишљали шта би се десило са вашом књижевном биографијом да сте остали у Хрватској, да нисте доживели рат, измештеност и избеглиштво, да нисте били актер најтужније епизоде из новије историје?

М. ДЕМИЋ: Пошто сам почео да пишем пре отпочињања сукоба, вероватно да би моје књиге биле другачије него ове, које сам до сад написао, као и оне које ћу, евентуално, написати. Искуство рата и прогонства трајно је одредило моју биографију, па и библиографију. Наравно, то је бескрајан простор за спекулацију, али кад сад листам моју прву књигу из 1990. године, видим да су тад биле начете неке опсесивне теме које ме прогањају и данас; јасеновачка трагедија, мртви преци, потрага за поетским у свему што ме окружује, појединачни и колективни самоубилачки импулс, итд.

Б. ОСТОЈИЋ: Имате чин поручника и војно образовање. Једног самотног лета у интернату, уз учење, утеху сте нашли у опсесивном читању и љубави према новом таласу и панк музици. Објавили сте, у предвечерје рата, 1990. и прву прозну књигу *Јабуке Хеспериде*. Суморна стварност била је добра вест за вашу литературу.

М. ДЕМИЋ: У ствари, списатељски подстицај је дошао из осећања бунта против дисциплине, али и из модерних струјања у тадашњој музици коју смо слушали. Побуна увек иде уз младост, а пошто сам био унутар једног давно устројеног система, своје незадовољство сам морао сублимисати на покушаје креативног самоосвешћења; суманутим читањем и несувислим покушајима писања и свирања. Тешко је утврдити да ли је „суморна стварност" деловала више фрустрирајуће или подстицајно.

Б. ОСТОЈИЋ: Били сте уредник у часопису за књижевност „Кораци" (2002 - 2011). Жеља да будете увек близу књиге, довела вас је у крагујевачку библиотеку, где сте радили ревизију књижног фонда, били возач, уредник „Крагујевачког читалишта". Имали сте безбедно и пријатељско окружење за читање и писање.

М. ДЕМИЋ: Кад се појединац нађе у општој несрећи потребна му је срећа да би опстао. Једна од њих је да сам преживио са својом породицом, а друга и све наредне да сам се, стицајем околности, обрео у Крагујевцу и наишао на разумевање људи у чијем колективу који сам затекао. Све остало је плод добрих околности, упорности и очајничке жеље да нађем своје место под сунцем, а које ми је претходних година оспорено. Сада, у много чему што радим видим настојање да вратим део дуга граду који ме је примио и који сада сматрам својим.

Б. ОСТОЈИЋ: Ваша нова адреса и условно речено, нови дом, је Крагујевац. Директор сте крагујевачке библиотеке „Вук Караџић". За допринос развоју библиотечко-информационе делатности и културе у Републици Србији добили сте награду „Ђуро Даничић" за 2103. Чини се да сте сјединили све у једну причу о књижевности, књигама, писању, писцима... „Ми смо приче, које причају приче".

М. ДЕМИЋ: Не могу да замислим свој живот без књига, без свега и свих који су у вези са њима. То је мој космос. Сви моји напори у библиотечком послу усмерени су ка доказивању да су књиге важне и онима који их и не читају, а отуда и мање цене. Књиге нису предмети, већ испружене руке претходних генерација, које нам нуде помоћ, али је и траже од нас. Књиге су ланац који цивилизацију држи на окупу. Књиге читају нас. Ми читамо књиге и мењамо их собом. Библиотекари су свештеници, јер су спона између књига и читалаца. Они су усред литургије.

Б. ОСТОЈИЋ: Пишете, између осталога, о отаџбини, домовини, идентитету, завичају, припадности. Да ли ће време те речи учинити архаичним?

М. ДЕМИЋ: Мислим да неће никад. Завичаји, идентитети, отаџбине и домовине могу бити шири или ужи, могу мењати облик, али не и значење/зрачење. Одувек њихова значења зависе од проницљивости наших погледа, ширине образовања и гипкости мишљења. Не морамо робовати идентитетима, можемо их сами бирати. Сетите се Црњанског и његовог изабраног завичаја – Срема. Сви ти појмови ништа не вреде ако представљају пуку амбалажу. Без унутрашњег садржаја све је бесмислено.

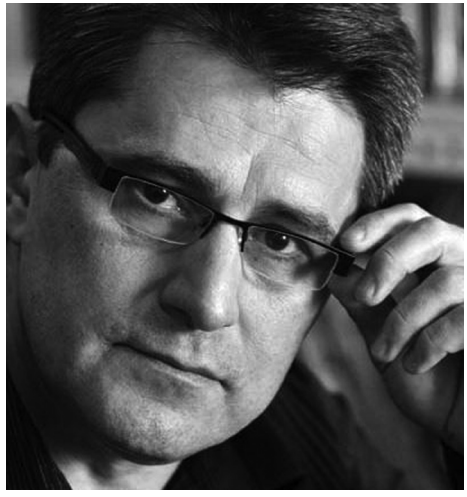
Б. ОСТОЈИЋ: У књизи *Молски акорди* кажете да је „сваком од нас додељен известан број белих лица које ће срести, бело лице које покрива све нас, без изузетка". Колико сте ви срели „белих лица", и мислите ли да имамо способност да их препознамо?

М. ДЕМИЋ: Најмање једно. У противном, не бих писао о њему. Верујем да је сваком од нас дата та способност. Не може се научити, нити призвати. Кад се појави – препознајемо га. И готово. То је само једна од животних мистерија. За њих вреди живети.

Б. ОСТОЈИЋ: Објавили сте и више књига есеја, која су ваша нова страст и како кажете „будућност књижевности". Немате проблема са жанровима, бавите се и прерађивањем, шта тренутно радите?

М. ДЕМИЋ: Вероватно је моје „истраживање жанрова" последица знатижеље, али и незадовољства над остварeним. Незадовољство је мотор који ме покреће; не једини и најјачи, али веома важан. Приводим крају моје вишегодишње бављење књижевном оставштином Станислава Кракова. Радим на трећој књизи његових *Путописа*. Овај пут то су текстови настали након његових бројних авионских летова.

Поред тога, припремам и његове *Ратне дневнике*. При крају је и рукопис књиге мање познатих текстова песника Десимира Благојевића - поетских записа насталих током Другог светског рата, његових књижевних и ликовних критика, као и полемика. Тако се, одужујући се другим писцима, одмарам од сопственог белетристичког ангажмана.



БИОГРАФИЈА МИРКА ДЕМИЋА

Мирко Демић је рођен 1964. године у Горњем Класнићу код Глине.

Објавио књиге прозе: *Јабуке Хесперида* (Књижевна омладина Србије, Београд, 1990), *Сламка у носу* (роман, Књижевна омладина Србије, Београд, 1996), *Јилибар, мед, оскоруша* (СКД „Просвјета", Загреб, 2001, Народна књига, Београд, 2005, Агора, Зрењанин, 2011), *Апокрифи о Фуртули* (Стилос, Нови Сад, 2003), *Слуге хировитог лучоноше* (роман, Агора, Зрењанин, 2006), *Молски акорди* (приповетке, Агора, Зрењанин, 2008, 2009), *Трезвењаци на пијаној лађи* (роман, Агора, Зрењанин, 2010), *По(в)ратнички реквијем* (роман, Агора, Зрењанин, 2012), *Атака на Итаку* (приповетке, 2015), *Ћутања из Горе* (роман, Агора, Зрењанин, 2016) и *Пустоловине бачког опсенара* (роман, Дерета, Београд, 2018).

Поред тога, објавио је књигу есеја, (п)огледа и маргиналија *Под отровним плаштом* (Прометеј, Нови Сад, 2010) и *На ничијој земљи* (Соларис, Нови Сад, 2016), као и књигу публицистичких текстова *Слађење горчином* (СКД „Просвјета", Загреб/Службени гласник, Београд, 2008). У коауторству са Бојаном Јовановићем настала је књига *Читање пророчанства* (Службени гласник, Београд, 2011).

Драмски текст *Игре бројева* (Спомен парк „Крагује вачки октобар", 2017) настао је као предложак за Велики школски час.

Приредио је књиге: *Буна у Бановини у Класнићу 1883. год.* (СКД, „Просвјета", Загреб, 2003), Ђорђа А. Петровића, *Таласи и есеји* (СКД, „Просвјета", Загреб, 2005) и *Тмурни дневи* (СКД, „Просвјета", Загреб, 2006) Милана Будисављевића, *Грке капи* Милана Прибићевића (СКД, „Просвјета", Загреб, 2013), *Путописе* I (Дерета, Београд, 2017) и *Путописе* II (Дерета, Београд, 2018) Станислава Кракова.

За књигу приповедака *Молски акорди* добио је Андрићеву награду (2009), за роман *Трезвењаци на пијаној лађи* награду "Дејан Медаковић" (2011), за роман *Ћутања из Горе* награду „Меша Селимовић" (2017), за роман *Пустоловине бачког опсенара* награду „Мирослав Дерета" (2018) и Ђурђевданску награду града Крагујевца (2019), а за драму *Победници, победници* награду „Бранислав Нушић" (2018).

Делови романа, приповетке и есеји превођени су на енглески, немачки пољски и украјински језик. Књига приповедака *Молски акорди* преведена је на македонски језик (2011).

Живи у Крагујевцу.

Ана Тасић

НЕПОТРЕБАН ПРИТИСАК КОНЦЕПТА

64. Стеријино позорје

64. Стеријино позорје, које се одвијало под слоганом „Побуна - женски род" отворила је представа *Петријин венац* Атељеа 212, настала према истоименом роману Драгослава Михаиловића (1974), огољена, дирљива, симболички изражајна приповест о Петрији, жени коју је живот кршио цео њен век (драматизација Мила Машовић-Николић). Михаиловићев роман о неукој, припростој жени, преоптерећеној празноверјем, карактеристичан је по стилу, односно Петријином некњижевном говору, неправилном, повремено и особено смешном. Иако такав, он је средство бурног раскопавања егзистенцијалистичких тема самоће, болести, смрти, патње, старења, као и челично јаке воље за животом. Представа у режији Бобана Скерлића је особена због изазовног увођења три глумице које деликатно, хипнотички играју Петрију - Марта Бјелица (Петрија млада), Јована Гавриловић (Петрија градска) и Милица Михајловић (Петрија удовица). Оне су све време присутне на сцени, а означавају различите етапе у животу ове трагичне јунакиње. Када не представљају Петрију у првом плану, преостале две глумице посматрају догађаје, прате их са различитом изражајношћу, од ведрине, преко бриге, до ужаснутости. Оне су најчешће неми сведоци патње, што разумемо као наглашавање интроспективних значења, Петријиног погледа у себе, суочавања са собом. На пример, када је њен први муж Добривоје тера од куће, Млада Петрија иде да се беси, док је друге две одговарају од тога, теше је и храбре. Разумемо их као знак Петријине потиснуте снаге, њене савести, присут-



Петријин венац

не, али расклиматане. Касније, када Градска Петрија упознаје Љубишу, преостале две Петрије са пажњом посматрају развој догађаја, надгледају је, као неки метафизички чувари.

Ансамбл у целини игра стилски и квалитативно уједначено и вешто, градећи тешку, кошмарну атмосферу која веродостојно одражава Петријне недаће. Добривоје (Иван Марковић) је први Петријин супруг са којим је надрљала, насилан, физички и вербално, уз подршку његове мајке, Веле Бугарке (Исидора Минић). Петријин други муж Миса (Игор Ђорђевић) је енергичан и пун живота, до повреде. Тада се мења његов став према животу, бојећи Петријину трагедију још тамнијим тоновима. Љубиша Тихомира Станића је такође убедљив лик у тој галерији очајника које је живот поломио, и који утеху тражи у локању ракије. У представи, као и у роману, важан је суптилан хумор који помало разблажује свеприсутан чемер. Комичке црте повремено обезбеђују епизодни ликови, доктор (Владислав Михаиловић), или фотограф (Бранислав Зеремски). Деликатну комику доноси и Петријина вера у враџбине Влајне Ане (Јелена Ракочевић), на пример њен рецепт за тестирање трудноће који укључује мокрење по секири.

Сценографија коју примарно чини низ различитих кавеза, металних и изанђалих, значењски је оправдана, у погледу симболичког изражавања спутаности, одсуства слободе у том ригидном патријархату (сценограф Горан Стојчетовић). Ипак, не можемо се отети утиску о њеној ружноћи, кабастости тих кавеза, (намерном?) одсуству естетских вредности. Костими Татјане Радишић су изузетно занимљиви, размаштани у стилизованом представљању руралне одеће. Нарочито су лепо решене женске подсукње, сачињене од конопаца којима је сцена генерално преплављена. Свеприсутни конопци граде необичне условности, тражећи симболичко разумевање. Ликови их развлаче на почетку и на крају, асоцирајући нас на Пенелопино плетиво које се заплиће и расплиће, у очекивању Одисеја. Пенело-



Неустрашиве - као и све слободне девојке

пино чекање се овде може схватити метафорички, као Петријино чекање бољег живота. Такође, Петрија на почетку за длаку не завршава на конопцу, самообешена. У том смислу, конопац је и симболички знак претње, могућег окончања живота. Згужвани конопци касније представљају и Петријину бебу, односно њено страдање, што је такође изазовна сценска условност. Музика у представи је врло упечатљива, она боји атмосферу и обликује расположење, од разиграног до сетног, које појачава трагични доживљај (композитор Мате Матишић). На плану режије, карактеристично је вођење паралелних призора, што подсећа на филмску изражајност. Осветљење је утуљено, догађаји су преовлађујуће урођени у таму, конкретну и симболичку. Она је одраз суморног патријархалног света који гуши слободу и живот сам, али и света који открива жилавост појединца, неуништиву жељу за животом.

Друго вече фестивала, ансамбл Народног позоришта из Суботице је одиграо *Злу жену*. Полазећи од истоимене комедије Јована Стерије Поповића, сигурно не најинспиративнијег дела овог писца, који варира мотив укрођивања горопадице, из Шекспирове комедије, редитељка Ива Милошевић гради представу аутентичне форме и мисли. Она се удаљава од полазних значења текста, као и Стеријиног разрешења са наравоученијем, доказујући да је савремено позориште самостална уметност, свет за себе, простор неспутаног истраживања и трагања за новим структурама тумачења класике. Суботичка представа је високо естетизована, и истовремено сценски врло моћна због нарочите театрализације. Глумци на лицима имају дебели слој шминке, која прави особене маске, истичући тако идеје претварања и игре, позоришта у свакодневном животу, играња (наметнутих) друштвених улога. У томе су наглашена апсурдна и гротескна значења, толико да почетак представе, призори из брачног живота Султане (Милица Сужњевић) и Графа Трифића (Милан Вејновић), неодољиво подсећају на сцене из Јонескове *Ћелаве певачице*. Такође, особени и истовремено супериорни начин глумачке игре, механизација покрета, статичност, као и упечатљива, особена одсутност њихових бића, гради једну ритуалну сценску стварност. А посебно важно значење преображења кроз ритуал игре, настаје са ситуацијом мењања улога између Султане и служавке Пеле (Сања Моравчић), током које долази до трансформације Султане. Тиме се, између осталог, имплицитно проблематизује моћ позоришта самог, снага претварања и постајања неког другог. Кроз играње улога долази до погледа са дистанце и промене бића.

Зла жена Иве Милошевић је доследна и заокружена представа, чисте хипнотичке форме, која својом несвакидашњом прецизношћу и чврстином отвара простор за метафоричка тумачења. Такву структуру гради посвећена, захтевна и убедљива игра глумаца, карактеристична музика (композитор Владимир Пејковић), сценски покрет (Иста Степанов) и говор (Дејан Средојевић), као и упадљива визуелност. Игра почиње за дугачким столом, који се током развоја радње такође трансформише (сценографија Марија Калабић), док су актери раскошно обучени, у

епохи, у складу са њиховим друштвеним положајима (костимограф Марко Маросиук). Публика седи на сцени, близу извођача, што је важно напоменути, у погледу јачања доживљаја игре, као и заокруживања њене ритуалности, кроз коју се истражују и питања малограђанства, односи између полова, господара и слугу.

Треће вече фестивала новосадска публика је имала прилике да види продукцију *Неустрашиве - као и све слободне девојке* Дојчес театра из Берлина. Драмски текст Тање Шљивар је поетска драма фрагментарне структуре, инспирисана стварним догађајима који су се одиграли у Босни и Херцеговини 2014. године, када се седам тринаестогодишњакиња са петодневног школског излета вратило у другом стању. Овај догађај је изузетно сценски потентан и свакако је врло инспиративно полазиште за грађење драме, нарочито важне у погледу проблематизације сексуалног васпитања тинејџера. Комад прати пут седам тринаестогодишњакиња, од откривања трудноће до абортуса. Нарочито је вредан због утканих поетских карактеристика, као и аутентичности одраза наивности и изгубљености данашњих тинејџера, у околностима притисака селебрити културе и друштвених мрежа. Са друге стране, драми фали опипљивије контекстуализације, тумачења ситуације, које би обогатило њена значења, додало нове слојеве разумевања нашег света.

У постављању овог комада на сцену за младе, Дојчес театра у Берлину, редитељка Саломе Дастмалхи јунакиње смешта на позорницу која је чисто, елегантно и минималистички дизајнирана (сценографија и костим Паула Велман). Радња се дешава у просторији беле боје која сугерише невиност, а на чије ће зидове тинејџерке постепено исписивати своје мисли и коментаре о пробуђеној љубави и сексуалности. Са тиме се та бела, празна соба, постепено симболички пуни искуством сазревања, суочавања са реалношћу. Ових седам девојчица представљају и глумице и глумци, што схватамо као знак брисања родних подела, али и укидања ограничења на женску одговорност, јер су мушкарци неизбежни део њихових живота. Сви су обучени исто, униформисано, у наранџаста одела која личе на затвореничка, што тумачимо као знак њихове суштинске затворености, стешњености у различитим неслободама. Сценску игру карактерише колективност, извођачи често делују као хор, из којег се издвајају индивидуални гласови. Њихова глума је више плакатска, него што је рељефно проживљена, што ствара утиске о наивности и невиности, свакако важних у разумевању ове драме. Са друге стране, таква глума не даје могућност за развијање других, дубљих значења (треба напоменути да ови млади глумци нису професионалци). Таква игра је нажалост у складу са режијом која није довољно развијена, нарочито не у погледу преноса поетских значења, из текста драме на сцену. Представа је зато у целини остала поетски недоречена, највећи квалитети драме нису одговарајуће транспоновани, због чега је она у целини бледих уметничких квалитета. Упркос недовољној успешности, истичемо да је неспорно драгоцено то што смо представу видели на Стеријином позорју, јер је важно да пратимо рад домаћих аутора у иностранству. А када је реч о драмама Тање Шљивар у контексту овогодишње фестивалске селекције, сматрамо да је представа "Режим љубави" Атељеа 212 апсолутно заслужила да се нађе у главном програму, јер је у целини свакако уметнички успешнија од ове немачке продукције.

Успостављањем критичког односа према назадним друштвеним обичајима, као и спутавајућем положају жене у браку, бавила се *Хасанагиница* Новосадског позоришта. Настала према мотивима драме Љубомира Симовића, *Хасанагиница* редитеља Андраша Урбана такође доказује отвореност савременог позоришта, његове разнолике могућности надградње драмске класике. Остварена у препознатљиво експлозивном Урбановом стилу, *Хасанагиница* носи ватрену побуну против гушења слободе у патријархалном друштву. Десет извођача изузетне изражајности по сцени излива јасно каналисани бунт против друштвене осуде личних избора, отпор због немогућности жене да се понаша мимо обичаја и очекивања (драматургија Ведрана Божиновић).



Хасанагиница

Полазећи од Симовићевог трагичног одраза жртава патријархата и Хасанагиницине немоћи да му се супротстави, ова представа избацује врисак против те немоћи, намећући идеју да другачији избор увек, ипак, постоји. Никла на граничном извођачком пољу, споју сировости панк-рок концерта, провокативно духовитих стенд-ап наступа, драмског позоришта и телесно наглашеног перформанса, Урбанова *Хасанагиница* се разрачунава и са савременим политичким лажима, илузијама демократије, корупцијом, немилосрдно изневереним обећањима. Марта Береш у улози Хасанагинице изванредно предводи ансамбл, отелотворујући њену незадрживу храброст и неодустајање да се буде доследан себи. Са друге стране, у драмским сценама које оживљавају фрагменте Симовићевог текста, Береш разорно болно уобличава њену дубинску људску сможденост. Нарочито је изражајна сцена у којој је Пинторовић (Арпад Месарош) вуче на земљи попут животиње, марве, месишта, одређујући тако, конкретно и метафорички, њен друштвени положај. Иако Хасанагиница на крају страда, не успевајући да у стварности поцепа границе патријархата, њена побуна којој је додељен жестоки глас у овој представи, означава искру у тами. Она доноси симболички тријумф индивидуализма и слободе, и чврсто неодустајање од могућности другог пута.

Полазећи од драме *Каролина Нојбер* Небојше Ромчевића, редитељ Кокан Младеновић на сцени Народног позоришта Републике Српске гради представу фрагментарне, постдрамске, брехтовске структуре. Сценски текст чини сплет сцена из Ромчевићеве драме, које приповедају живот, рад, личне и професионалне борбе немачке глумице Каролине Нојбер из осамнаестог века, и савремених призора у којима се огледају данашња значења Каролинине борбе за позориште очишћено од вулгарности и популизма. Ови савремени призори у представи су документаристички утемељени, а доносе агресивно јак критички одраз посрнулих културних политика на овим



Каролина Нојбер

просторима, недовољне системске бриге за развој уметничког позоришта. У тим сценама, глумци бањалучког позоришта наступају са својим именима и презименима, врло посвећено и енергично, директно се обраћајући публици, под упаљеним светлима. Прозивају нас и чине одговорнима за свеукупне друштвене поразе.

Стил игре је огољен, недвосмислено груб, са јасном намером изражавања преексплицитног протеста против свеприсутне ерозије вредности у бројним сферама живота. У друштвено-политичком смислу разумемо и донекле правдамо ову врсту театра, јер је резултат горуће потребе аутора да изразе отпор. Са друге стране, његов проблем је недостатак суптилности, поступака који би на гледаоце деловали на другим, ирационалнијим нивоима свести, суштински моћнијима од овог памфлетског, "прст у око" израза. Позориште је и естетски и политички делотворније онда када успе да пронађе финије путеве до спознаје, промишљеније начине разоткривања друштвених наказности. Додатни проблем који овде тупи политичку оштрицу представе, јесте чињеница репетативности ове врсте театра (остављамо могућност да је за бањалучку публику он нов). Од представе "Турбофолк" Оливера Фрљића (2008), махнито се провалила мода сродних облика документаристичко-брехтовско-ангажованог позоришта, а то је кроз године довело до трошења његових политичких значења. Бањалучка "Каролина Нојбер" је једна од бројних варијација на ту тему, што је додатно чини сувишном на овом Стеријином позорју.

Следеће фестивалско вече ансамбл Градског позоришта из Подгорице се представио *Козоцидом*, тумачењем најновијег комада Виде Огњеновић, у поднаслову одређеног као „драма о обнови и изградњи", чија се радња дешава у црногорском планинском селу, у послератној Југославији. Заплет гради одлука власти да се побију све козе, јер су оне виђене као штеточине на путу индустријализације земље, односно развоја дрвне индустрије. Полазећи



Козоцид

од ових догађаја, инспирисаним стварним догађајима који доказују да стварност зна да буде апсурднија од фикције, Вида Огњеновић плете вишеслојну драму трагикомичних значења. Комад који повремено добија изразито апсурдне димензије, сценски је изражајна метафора односа власти и народа, као и самодовољности политике која не види даље од сопствених интереса.

Режија Виде Огњеновић је стилизовано реалистичка, она доследно и постојано води причу, битно бојену иронијом, коју суптилно наносе глумци. Савремено обучени, у сеоску одећу и формална функционерска одела, они вешто разигравају ову апсурдну драму о политичким нонсенсима, али и њиховом неприхватању (костимографија Љиљана Драговић). Сценографија Герослава Зарића је сведена и стилизована, одређује је низ наређаних белих кутија, или степеница, што подсећа и на црногорска брда. Музика композитора Зорана Ерића одговарајуће прати догађаје, одређујући повремено гротескни тон игре. Причу епски, у одређеној мери брехтовски, води наратор Божо (Дејан Ђоновић), другачије, упадљиво обучен, у гестаповско црно одело. Он представља ликове, зна све о њима, па га разумемо и као фигуру контроле, државну безбедност која је свеприсутна, надгледа све, и важна је за сагледавање целине функционисања власти. Мишо Обрадовић је посебно експресиван као Председник, иронијом утврђен „визионар и песник промена". Он је наводни борац за друштвени напредак, док је у суштини похлепни сакупљач политичких поена, човек коме је превасходно стало да буде одан партији, ма колико она била штетна за друштво. Тако он ватрено пропагира да су козе симбол заосталости, иако село живи захваљујући козама, а предлаже и исушивање Скадарског језера, што је један од врхунаца апсурда политике у драми, у сукобу са здравим разумом. Такав модел политичког деловања је болно препознатљив и присутан и данас, због чега ова представа има снагу актуелног трагичког препознавања.

Развој догађаја открива раскошну вишезначност драмског ткања. Живописни ликови сељака отелотворују различитост мишљења и односа према одлукама власти, али и сопственом животу. Од Стане (Дубравка Дракић), председнице АФЖ-а, која рационално тврди им нема живота без коза, лепе Јоке (Ивана Мрваљевић) која мудро саботира попис коза, Марка (Омар Бајрамспахић) и Рајка (Симо Требјешанин) који такође покушавају да заштите њихове животиње, преко шаљивџије Баја (Стеван Радусиновић) који домишљато предлаже да само кличу власти, а да раде све супротно, до оних који иду уз длаку власти, сматрајући да треба подржати њихове одлуке, из различитих, углавном користољубивих мотива - Вукота (Милош Пејовић), Крста (Павле Поповић), Дуке (Жељко Ђаја Радуновић). Долазак професора Рашка Марића, стручњака ветеринарства из Београда, који треба да процени штетност коза за село, представља окидач заокрета правца драмске радње. Уместо да помогне политичарима да се изврши козоцид (геноцид над козама), што је била намера власти, он постаје вођа козјег покрета отпора. Игор Ђорђевић га игра драмски убедљиво, као ексцентричног, асоцијалног професора, чију љубав према животињама схватамо као вид бега од наталоженог зла у људима. Његов маркантан лик тумачимо као метафоричан одраз коренито присутних сукоба између струке и политике. Уместо да власт поштује глас струке и тако допринесе стварном друштвеном напретку, она радије бира пут личних интереса, често насупрот мишљењу стручњака, гурајући тако друштво у провалију.

Нарочита вредност врло успешне представе *Козоцид* избија из околности данашњег недостатка приче у театру. Тренд у савременом позоришту су ауторски пројекти и фрагментизована драмска стварност. Они наравно имају своје квалитете, одражавају дух времена, али су изгурали причу из позоришта. У том смислу, ова продукција враћа истиснуте вредности традиционалне драмске форме. На сцени простире луцидну приповест која има бројне слојеве, комику и трагику, домишљатост и апсурд, фарсичност и горчину спознају стварности.

Полазећи од прилике обележавања тридесетог рођендана Битеф театра, односно лика и дела Мире Траиловић, Андраш Урбан је на сцени Битеф театра створио представу која истражује данашње наслеђе авангарде, али и време у коме живимо. Фрагментарно структуирана, *М.И.Р.А.* доноси спој апсурдно комичних сцена, полемичких и аутоироничних дискусија о утицају Битефа на наше позориште, али и сврси театра уопште (драматургија Ведрана Божиновић). *М.И.Р.А.* није линеарна, музејска реконструкција биографије Мире Траиловић, нити неупитна ода овој значајној редитељки која је основала Битеф фестивал и театар. Напротив, представа је никла из жестоких судара одраза њених учинака за српско позориште и друштво, у духу битефовског наслеђа, али и Урбановог ауторског рада. Традиција се овде, сасвим оправдано, схвата елиотовски, као живо поље, место успостављања активног дијалога између садашњости и прошлости.

Представа почиње достојанственим ступањем на сцену глумице Мирјане Карановић која харизматичне отелотворује Миру Траиловић (дизајн сцене Урбан, костимограф Марина Сремац). На голој сцени, обучена у бунду, жели нам добродошлицу, тврдећи да је позориште место суочавања са страховима и истином, који ослобађају, кроз бол. Каже да нас неће лагати, а затим скида са себе бунду, остајући пред нама нага. Тако се на самом почетку симболички успоставља игра коренитог разоткривања, личног и друштвеног. У том смислу, представа се може тумачити као ритуални пут који води до ослобађања, извођача и гледалаца, кроз смешу бола, изненађења и апсурдне комике.

Сценска игра припада наслеђу авангарде, у судару комичког апсурда и физичког егзибиционизма, који ломе малограђански дух. Поред Карановићеве, представу изводе глумице Сузана Лукић, Анђела Јовановић, Исидора Симијоновић и Горица Регодић. Оне се без пардона дају, огољавају, енергично избацујући фрустрације овог времена. У њихову игру су важно уткани физички изражаји, епилептични покрети тела, психоделични, грчевити грцаји у тами, одрази очајничке потребе за пробијањем мрака, налажењем



М.И.Р.А.

светла. Ове репрезентативне сцене бунцања тумачимо као реакцију на претходно сценско оживљавање чувеног политичког говора Слободана Милошевића на Ушћу, којем је и Мира Траиловић присуствовала, а који је антиципирао пакао деведесетих. Експресивне призоре батргања у тами доводимо у везу са схватањем позоришта као ритуала, Артоа и Гротовског, театра суровости који разједа друштвену кугу. У вези са тиме, извођачко тело је шаманско, средство чишћења од наталожене прљавштине савремене историје, чије последице још живимо. Након грозничавих сцена које отелотворују деведесете године, доживљавамо својеврсну катарзу кроз разорни сонг композиторке Ирене Поповић Драговић, уобличен на потресним стиховима Данила Киша, посвећеним Мири Траиловић („На вест о смрти госпође М.Т."). Глумице их изводе заиста моћно, хорски, беспоштедно изазивајући провалу емоција (музичари Данило Тирнанић и Иван Мирковић).

За динамику ове вредне представе су важне упадљиве смене различитих осећања, које вртоглаво возе гледаоца као на ролер-костеру, од трагедије до гротеске, које дели порозна граница. У том смислу ћемо издвојити апсурдно комичну сцену трљања нагих груди извођачица, инфантилно обојену химну нонсенса, која одговарајуће прати кошмарне призоре критичког оживљавања актуелне стварности.

Особену сценску изазовност гради и избор Мирјане Карановић за улогу Мире Траиловић. Нарочито снажну аутоиронију успоставља сцена у којој остале глумице блате рад Карановићеве у њеном стварном животу, због такозваних антисрпских улога, док она мирно и достојанствено стоји на сцени. Овај упечатљиви полемички призор је игра о другој Мири, такође храбром борцу за слободу уметничког изражавања, и важна метафоричка ситуација, провокативни одраз нашег времена и климе у којој живимо.

У представу се битно укључује и публика, најекс-

плицитније у сцени у којој треба да гласамо да ли се Битеф код нас „примио“ или не. Тада се симболички пале светла у целој сали, подстичући нас да размишљамо о данашњим значењима позоришта, његовој друштвеној функцији, питањима финансирања. На тај начин се заокружује и ритуални смисао представе, дељеног времена извођача и гледалаца који постају учесници, извођачи. Она је достојно обележила тридесети рођендан Битеф театра, насталог у бруковски схваћеном празном простору недовршене евангелистичке цркве, који се кроз године устоличио као свето место освајања слобода.

Последње такмичарско вече представило нам се Народно позориште из Београда, са *Боливудом*, ауторским пројектом Маје Пелевић. Остварена у форми пародичног музичког позоришта, представа није имала веће уметничке амбиције, па ни домете (композиторка Ања Ђорђевић, кореограф Игор Коруга). Радња се дешава у малом граду, где стиже боливудски продуцент који намерава да купи фабрику *Младост* и направи студио. Сцена је упадљиво кичасто дизајнирана, са шљаштећим шљокицама и размахано цветним костимима (сценограф Игор Васиљев, костимографкиња Марина Вукасовић Меденица). Милош Ђорђевић, Јелена Ђокић, Данијела Угреновић, Сузана Лукић, Павле Јеринић и Бојана Ђурашковић, уз пратњу музичара Невене Пејчић, Александра Солунца и Данила Тирнанића, наступају често хорски, колективно. На тај начин се одражава колективни дух радничког живота, као и позоришта, где глумци спремају приредбу за боливудског продуцента. Игра је театрална, плакатска, преовлађујуће једнодимензионална, у складу са општом пародичношћу. Издвојићемо наступ Милоша Ђорђевића који комички убедљиво пародију развлачи преко граница, изоштравајући значења нагомиланих друштвених апсурда. Особена је и игра Сузане Лукић, као младе глумице, која у једној сцени скида са себе одбрамбену, пародичну маску. Огољава се и у исповедном тону дирљиво говори о данашњем незавидном положају младих глумаца, дужничком ропству у којем живе. Штета је што оваквих сцена нема више, јер би оне донеле дубље, катарзичније слојеве значења, који би значењски употпунили представу, забавну и шармантну, али недовољно слојевиту.

У музичко-пародично ткање *Боливуда*, тај енергично распламсани свет букета и шљокица, лежерно су уведени критички коментари о времену у коме живимо – транзиционом преживљавању, страдању сиромашних, свеприсутној политизацији, премалој бризи за културу, отпору према мигрантима. Они су суштински разлог постојања овог ауторионичног кич спектакла који покушава да разгради друштвене наопакости.

Имајући у виду укупне уметничке вредности представа насталих према домаћој драми, у овој сезони у нашим позориштима, може се рећи да је селекција Стеријиног позорја у целини могла да буде знатно квалитетнија. Након одгледаног целог програма фестивала, закључујемо да је драстично фалио *Врат од стакла* Биљане Србљановић који је обележио ову сезону. Главни утисак о овогодишњој селекцији Позорја је превелики притисак концепта, теме женске побуне, која је одредила већину представа из главног програма. Због концепта је повремено дата предност представама које су недовољно вредне, што је нарочити случај са *Каролином Нојбер* која припада тематским оквирима женске побуне, али је у целини уметнички немоћна. Стеријино позорје је јасно дефинисано као фестивал најбољих представа према домаћим текстовима, и заиста нема потребе да се намеће неки други концепт.

Зоран Т. Јовановић

РАТНИ УПРАВНИЦИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (1941-1944)

Врло су чудне и контрадикторне судбине два управника Народног позоришта у Београду током Другог светског рата. Први управник Момир Вељковић, књижевник, проводи на управничком месту само прва четири месеца окупације. Консолидацијом окупацијске власти бива смењен. Други управник Јован Поповић, некадашњи глумац и функционер у влади Милана Недића, на челу Куће код споменика остаје све време, до септембра 1944, када је, пред долазак ослободилаца, емигрирао.

Први је, као директор Народне библиотеке, стрељан новембра 1944, оптужен неубедљивим разлозима да је Недићев сарадник. Други је враћен из емиграције и 1946. осуђен на четири године принудног рада, а после издржане казне, живео је у Хрватској и дочекао пензију.

Очито, загонетни су путеви господњи. „Било је то у некој земљи сељака на брдовитом Балкану", како записа наша бесмртна песникиња.

Мозаиком сећања савременика и трагом оскудних, сачуваних докумената покушаћемо да предочимо нешто јаснију слику двојице београдских ратних управника националног позоришта у условима немачке четвогодишње окупације Србије.

***

Момир Вељковић (Рашка, 14. јул 1899 – Београд, новембар 1944) био је угледни професор, критичар, историчар књижевности, писац школских уџбеника. Школовао се у Крагујевцу (основна и средња школа), а у Београду је завршио Филозофски факултет. Усавршавао се у Немачкој, Француској и Чехословачкој. Службовао је у Шапцу, Сарајеву и Београду. Био је члан београдског ПЕН клуба, уредник и сарадник енциклопедијског лексикона *Свезнање* (1937).

После смене Милана Предића, постављен је за управника Народног позоришта у Београду 26. јула 1940. и остао на тој дужности до 1. августа 1941, када га је заменио Јован - Јоца Поповић, окупацијски управник. У свом првом обраћању јавности октобра 1940. Вељковић се бранио од напада да није имао „ни теоријске ни практичне везе" с позориштем, да је у историјама југословенске књижевности писао о драмским писцима „од Марина Држића до Момчила Настасијевића", да је повремено „водио позоришну критику" у новинама и часописима (*СКГ*, 1929, 1931, 1934-35), да је био „наставник Глумачке школе у Сарајеву" (за време управе Б. Нушића), у коме је водио „ђачку дилетантску трупу са којом је давао представе у Народном позоришту и у провинцији".

По ступању на дужност у Народно позориште истицао је да оно „мора бити више народно", да се планирају наступи чланова Драме по Србији, те да се у ту сврху „треба да активира цео национални репертоар... Све наше установе створене су тешким знојем и крвљу нашег малог али крепког народа, и зато њихово чување постаје највећа морална обавеза сваког од нас"[1]. Његов кратки једногодишњи боравак у Народном позоришту није му омогућио остварење замишљених планова у атмосфери започетог рата у Европи.

У разореном Београду априлским бомбардовањем 1941, када су ове позоришне зграде, она код Споменика готово уништена, а зграда на Врачару такође оштећена, срећом, у мањој мери, прва управничка дужност му је налагала да организује спасавање остатака намештаја, опреме и документације у обе зграде, те да окупи растурени колектив, који се био делимично склонио из града. Организовао је прве представе у сали Коларчеве задужбине, која је, срећом, остала неоштећена. Најављивао је почетак сезоне 1. јуна, али сезона ће бити отворена тек у октобру, када Вељковић више неће бити на функцији управника, јер је августа 1941. предао овлашћења новопостављеном комесару Јовану Поповићу[2].

Од јесени 1941. Вељковић је директор IV женске гимназије, а од марта 1944. управник Народне библиотеке у Београду. У службеној историји Народне библиотеке Србије он није регистрован већ се бележи Ђорђе Радојчић (1905-1970) као управник у периоду од 1941. до 1945. године. Ваљда је његов период управе за време рата сматран ништавним. Био је запажен као аутор два издања *Историје југословенске књижевности* за средње школе, у коауторству са Милошем Савковићем (1932). Аутор је самостално издате *Историје југословенске књижевности* (1939). Први је добитник награде „Цвијета Зузорић" за књигу *Портрети и скице* (Београд, 1936).

Стрељан је по ослобођењу под неразјашњеним околностима. Зато се Вељковићева супруга Јелена обратила Маршалату, тражећи разјашњење судбине свог супруга. У писму функционера ОЗНЕ добила је следећи одговор: „У вези Ваше молбе упућене другу Маршалу, извештавамо Вас да је Ваш муж Вељковић Момир, бивши управник Народне библиотеке, стрељан у Београду месеца новембра 1944. год. по пресуди Војног суда једне војне јединице, која се тада налазила у Београду. За њега је утврђено да је био активни сарадник Недићеве квислиншке владе, а нарочито са министром Јонићем, и да је био сарадник у профашистичком листу *XX век*, који је као часопис служио Милану Стојадиновићу у своје време"[3].

Данас је тешко утврдити природу везе између Велибора Јонића, министра просвете и Момира Вељковића, директора библиотеке, чији је основни задатак био обнова библиотечког фонда у пожару уништене

[1] Аноним, *Нови вршилац дужности управника НП у Београду о свом будућем раду*, Политика, 4. септембар 1940.

[2] Аноним, *Народно позориште на Врачару почиње рад 1. јуна*, Ново време, бр. 1, 16. мај 1941.

[3] Боро Мајданац, *Позориште у окупираној Србији*, Београд, 2010, 263.

националне библиотеке шестог априла 1941, али сам зато кренуо трагом утврђивања природе његове сарадње у часопису *XX век*. Тај кратковеки књижевни часопис (излазио од јануара 1938. до маја 1939), под уредништвом др Ранка Младеновића, оцењен је у Матичином *Југословенском књижевном лексикону*, издатом 1971, као „концепцијски ретроградан" који се залагао „за споразумевање и сарадњу са Немачком и Италијом и у том ставу представљао реакционарну позицију"[4]. У њему су, међутим, сарађивала врло угледна књижевна и уметничка имена Краљевине Југославије, па због тога нису оптуживана, а камоли страдала. Да парадокс буде потпун, имена Момира Вељковића нема међу сарадницима тог „озлоглашеног" часописа.

Милош И. Бандић у својој *Историји књижевности југословенских народа 1914 - 1945*. пише 1993. године о Вељковићу: „Сем једног зборника поезије за децу *Пољско цвеће* (1943), није досад запажена нека видна Вељковићева идеолошка књижевна активност и сарадња у окупацијским публикацијама, и утолико је необичнија његова непотпуно још објашњена смрт, у плаховитим данима пометње, ослобођења и револуционарне смене власти крајем 1944. или првих месеци 1945 године"[5]. Бандић није знао Вељковићев крај, али је очито да га је неко лажно оптужио, а војни суд, без провере, лишио живота у четрдесетпетој години живота. Вељковићево име више се не помиње, остаје записано да је стрељан као издајник, те да на основу тога савремени идеолошки душебрижници настављају и даље да затиру његово дело и име.

***

Веома је необична, несвакидашња судбина Јована Поповића, званог Лепи Јоца, младог правника из Београда, заљубљеника у позориште од дечачких дана. Та љубав ће га довести до тога, да пренебрегне све историјске околности у коме се нашла Србија под немачком окупацијом у Другом светском рату, те да се, зарад остварења својих дечачких снова, а истовремено, подстакнут својом љубављу према немачкој култури и фашистичкој идеологији, нађе на челу Народног позоришта, чији је члан, као млади глумац почетник, био почетком двадесетих година прошлог века. Због тог поступка, завршиће осрамоћен и презрен од српске културне јавности после Другог светског рата.

Питамо се ко је, заправо, био Јован Поповић? Глумац, адвокат, државни чиновник? Шта је у његовом животу условило да се определи за фашистичку идеологију? Да ли је место управника схватио као главну улогу у својој глумачкој каријери? Како се нашао у Београду после емиграције? Зашто је, по оцени послератне београдске јавности, био благо кажњен? На суђењу позоришни сведоци нису га, истина, оптуживали за лош однос према колективу Народног позоришта, сем што су његову идеолошку оријентацију осуђивали.

Покушаћемо да нађемо одговоре на та питања и расветлимо још понеку околност из његовог јавног живота.

***

Јован Поповић (Ниш, 1. октобар 1899 – Опатија, 1979) био је глумац, редитељ, преводилац, адвокат, државни чиновник, постао управник Народног позоришта за време Другог светског рата. Потиче из богате, угледне породице. Школовао се приватно. Нижу гимназију свршио у Неготину, вишу у Београду, где је завршио Правни факултет.

У свом дневнику из 1941. године Слободан А. Јовановић о ратном управнику бележи: „Син је Стеве Поповића, апотекара, који је био у Неготину у време када су и моји тамо били. Није ишао у школу, него се приватно спремао и полагао. То је долазило отуда што му као господском детету родитељи нису давали да се меша са осталом децом. У мамином гласу, када то прича, има призвука неодобравања. Она помиње и његове стричеве – Богдана, Павла и Миту – који су сви били нежење и који су над њим, заједно са родитељима, лебдели као над мушком главом која треба да их продужи. У Београду је студирао право. Био је

[4] *Југословенски књижевни лексикон*, Матица српска, Нови Сад, 1971, 111/112.

[5] Милош И. Бандић: Историја *књижевности југословенских народа 1941-1945, Београд, 1993, стр. 105-106.*

глумац Београдског позоришта и играо љубавнике. Кажу да је имао успеха. Затим се посвађао са Исајловићем (редитељем) и изашао из Позоришта. Постао је адвокат, али није имао много среће“[6].

Од студентских дана, „лепи Јоца“, како су га звали, бавио се позориштем. На Универзитету основао 1919. Позориште „Иво Војновић“, које се касније звало „Нушић“. То студентско позориште имало је уметничких тежњи, што се види из њиховог репертоара (Гоголь: *Ревизор*, И. Војновић: *Еквиноцио*, М. Предић: *Голгота*). Прво је обележило 300-годишњицу рођења Молијера представама *Женидба под морање* и *Критика на Школу за жене.* Из те екипе амбициозних младића, неколицина ће покушати да се глумачки оствари на сцени Народног позоришта, међу којима је био и Поповић.

У свом мемоарском делу *Наша Кућа гледана изнутра* Раша Плаовић бележи сећања на свог вршњака: „Ј. Поповић, синовац Богдана и Павла Поповића, рођак М. Предића, био је изразити представник наше „златне младежи“. Дошао је у позориште кад и ја, као студент. Леп, друштвен, весељак, лакомислен, духовит, како се обично каже „жовијалан“, из велике куће, високог, отменог друштва, уз породичне везе, почео је своју глумачку каријеру, с великим, главним улогама, природно, у салонским комедијама. Играо је лежерно, с лакоћом и самоуверењем пренетим из приватног живота, приказивао самог себе... Ипак, убрзо, схватили су његови, можда и он сам, да тако не може доћи до врха, па је напустио позориште, завршио студије и прешао у дипломатску струку. Од тада настаје други део његове активности, тзв. политичке“[7]

Јован Поповић је у Народно позориште ушао као редовни члан 1921. и остао у њему пуне три године (до 1924). Имао је успеха у улогама младих љубавника, нарочито у салонској комедији, како тврди и Раша Плаовић, остваривши више од педесет улога у раздобљу до почетка рата. Доцније се посветио правним студијама, али је повремено играо и преводио драмска дела за Народно позориште. Међу његовим изведеним преводима налази се и дело *Поштени налазач* А. Ласла, вероватно преведено с немачког. Играно је 1932, у режији Јосипа Кулунџића, а насловну улогу тумачио је управо – преводилац. Међу бројним остваренима улогама истичу се: Ханс (М. Халбе: *Младост*), Боб (Х. Ибзен: *Нора*), Хљестаков (Гоголь: *Ревизор*), Леандар (Молијер: *Силом лекар*), Фадинар (Лабиш: *Флорентински шешир*), Луда (Шекспир: *Богојављенска ноћ*).

Глумио је у филму *Трагедија наше деце*, у режији Пере Добриновића (1922). Режирао је документарни филм *Прослава шеснаестог рођендана Њ. В. Краља* (1938).

До 1935. бавио се адвокатуром, али је пратио позоришни живот, о чему сведоче његови новински написи из позоришног живота. Те године је постављен за шефа Одсека за филм при Председништву владе Драгише Цветковића. Аутор је више сценарија за документарне просветне филмове. На том положају остаје све до 1941, када је именован за шефа Одсека за позоришта и приредбе при Председништву Недићеве владе. Задржавајући тај положај и даље, он је 25. августа 1941. постављен за комесара Народног позоришта, с правима и дужностима управника. Уживао је поверење немачких окупацијских власти, заступајући захтеве за тзв. обнову Србије, у духу Трећег рајха. Управник је био мишљења да су највећа зла за српски народ: масонство, комунизам и англофилство[8].

Његови поступци унутар позоришта, сем ограничења у избору дела за репертоар, давањем предности „народним комадима с певањем, који су велика симпатија широке позоришне публике“ и давањем предности немачкој драмској и оперској литератури, испољавали су управникову бригу за обезбеђење сношљивих услова за рад уметничких ансамбала Драме, Опере и Балета у суровим окупацијским условима. Народно позориште је почетком 1942. имало у свом саставу: 43 запослена у Управи и администрацији, 50 чланова Драме, 137 чланова Опере (са хором), у Балету је било 26 чланова, а Сценска техни-

[6] Зоран Т. Јовановић, *Комесар лепи Јоца*, ЛУДУС, бр. 1, 1992.

[7] Радомир - Раша Плаовић: *Наша Кућа гледана изнутра*, Београд, 2011, стр. 173.

[8] Аноним, *Прва изјава новог управника г. Јована Поповића*, Српска сцена, бр. 1, 1941.

ка је бројала 140 чланова, укупно: 396 особа, што се ускоро и повећавало придошлицама и ангажовањем извесног броја младих.

Реализовани репертоар од октобра 1941. до априла 1944. на сцени Народног позоришта износио је 43 наслова, уз обнову 11 дела, који показује да се на њему не налазе остварења у којима би доминирале профашистичке идеје. Поповић се повремено прихватао и режије, међу којима су биле и оне остварене током окупације: Г. Е. Лесинг: *Мина од Барнхелма* (премијера 30. јануар 1943); Г. Хауптман: *Колега Крамптон* (премијера 9. јул 1943); Божидар Николајевић: *Догорели дом* (премијера 3. јануар 1944). Нејасно је зашто се ни једно дело Бранислава Нушића није нашло на сцени Народног позоришта у Београду током окупације. За добар део представа може се рећи да су имале и солидних уметничких тежњи, упркос условима под којима се живело и радило[9].

Почетком септембра 1944. управник Поповић је званично отишао у иностранство на годишњи одмор, са кога се није вратио, односно, емигрирао је у Аустрију и живео с породицом, женом и двоје деце, у Бадгајстену код Салцбурга, али је враћен и, после две године, било му је суђено. На страницама *Политике* почетком септембра 1946. читамо извештај са тог суђења[10].

После саслушане оптужнице, Јован Поповић се изјаснио да није крив: „Својим радом нисам се огрешио о државу и народ, јер сам рачунао да ћу у позоришту моћи да се бавим само уметношћу, а не политиком. Уметношћу се бавим још од 1919. године. Заиста сам одликован од Хитлера, али то је због организовања разних прослава. Тачно је и да сам поздрављао фашистички, али то је зато што сам хтео да заварам Немце".

Међу сведоцима је био Раша Плаовић, кога је специјална полиција два пута хапсила, на суђењу је изјавио: „Они комади, који нису били изразито фашистички, били су обична лимунада. Они су имали да убију дух отпора у нашем народу. Што су стављани на репертоар и наши национални комади, сматрам да је то рађено плански, да би се маскирао прави циљ. Мој је утисак да је Јован Поповић ставио позориште у службу окупатору."

Милан Ђоковић је изјавио: „Јован Поповић је на српској сцени фаворизовао немачку културу, о чему најбоље говоре његови говори, његови чланци у *Српској сцени* и репертоар за време окупације. До Народног позоришта Немцима је много стало. Њиховим политичким циљевима и оно је требало да послужи. Зато су га и оспособили".

Глумац Марко Маринковић је изјавио: „Славама у Позоришту присуствовали су немачки официри и Недићеви људи. Јован Поповић држао је тада говоре о *Новој Европи* и нападао савезнике. Можда је он то глумио, али немачку линију је спроводио. Шта је стварно мислио, не знам. Госте на славама поздрављао је фашистичким поздравом, у рупици од капута носио је ознаку немачког одликовања..."

Живојин Петровић изјавио је, кратко и концизно, да сматра да је Јован Поповић „ентузијаста који је волео да продубљује уметничке ствари са много нерва". Сведок је потом поступио у истој духу, веома театрално, поклонио се председавајућем судији, а онда и оптуженом, који му је отпоздравио, и лагано се вратио у публику.

Затим је сведочио Миливоје Живановић: „Као управник позоришта Јован Поповић био је коректан према глумцима, али што се тиче његовог политичког става, он је свакоме јасан. Видео сам како фашистички поздравља Немце, чуо сам његове говоре против савезника. Веровали смо да је у позориште доведен као немачки човек. Кад сам одбио да играм у немачком филму, он ми је рекао: "Ма, чекај, полако, Миливоје. То је једна велика ствар и велики новац је у питању". Без обзира што је показао непослушност, Живановић није сносио никакву одговорност.

После завршне речи јавног тужиоца Рајице Луковића и речи браниоца Драгољуба Молеровића, суд је донео пресуду којом се Јован Поповић осуђује на четири године принудног рада и на три године губит-

[9] Јован Поповић, *Проблем домаће драме*, Српска сцена, бр. 15, 1942.

[10] Аноним, *Јован Поповић који је београдско Народно позориште ставио у службу окупатору осуђен је на четири године принудног рада*, Политика, 6. септембар 1946.

ка часних права. Од оптужбе да је за време окупације денунцирао чланове Народног позоришта је ослобођен. Пресуда је оцењена у београдским уметничким круговима као веома блага, закључује извештач листа.

Вратимо се сећањима Раше Плаовића, забележеним између 1972. и 1975. године, где се осврће на последице политичког деловања свог вршњака за време окупације: „Одвојимо што је правио репертоар у духу нацистичке идеологије, то је и разумљиво, одвојимо што је хитлеровским поздравом, избацивањем руке напред, дочекивао гестаповце и остале представнике германске силе, то је било у духу његових уверења, али он је правио чак и оно што од њега нису тражили. Он је приређивао, организовао особене аниматорске згоде за припаднике владајуће силе, подржавао „кишобранце", тзв. Весело вече са ироничним елементима против свих ослободилачких покрета, он је чак наређивао, другим речима, подводио своје чланове, који су суделовали у тим мрачним, њима, свакако, мучним продукцијама, због којих су они морали, доцније и да одговарају, и то тешко... Изведен је пред суд, и према делима и грешкама, опет, морам да изразим своју сумњу, због породичних веза, осуђен врло благо, годину-две. После затвора, отишао у неко предузеће и благодареви својој спретности и знању језика, нашао своје место... и сад се брчка тамо некуд на мору. Нек је жив и здрав!"[11]

[11] Р. Плаовић, исто, 2011, стр, 175.

Раша Плаовић је био у праву. Поповић је након издржане казне затвора, отишао после 1950. године на опоравак у Опатију, где се и настанио. Доцније се запослио у ријечком Бродоградилишту „Трећи мај". Отишао је пензију с функције секретара предузећа задуженог за самоуправне односе. Становао је у главној, Титовој улици у Опатији. Умро је неутврђеног датума, у осамдесетој години и сахрањен на Волоском гробљу1979. Надживео је вршњака Рашу Плаовића годину дана, који је умро октобра 1978. године.

(Поповићева животна прича, симбиоза глумца и политичара, чини нам се да би могла бити инспиративна грађа за књижевно дело или филмски сценарио о двојној личности интелектуалца, у судбинским и преломним временима новије српске историје.)

***

Случај комедијант показује се и на ова два примера управника Народног позоришта, у коме се суровo (неправедно?) пресеца један зрели стваралачки живот, а други се комедијантским обртима завршава природно, готово идилично, у престижном југословенском (односно хрватском) приморском летовалишту.

Весна Крчмар

ПОДСЕЋАЊЕ НА ВЕЛИКУ ГЛУМИЦУ МАРИЦУ ПОПОВИЋ

Понекад нас стицај различитих околности упути на значајна глумачка имена из наше, не баш толико, далеке прошлости. На једном од часова студенти режије, драматургије и глуме, били смо задивљени филмом *Госпођа министарка,* у режији Ж. Скригина и са Марицом Поповић у главној улози. Тада смо схватили да се не примећује да је тај филм рађен пре шест деценија. Тешко да бисмо данас, уз све техничко-технолошке иновације, могли да погледамо такво остварење. Такође, били смо изненађени колико камера „прати" комедију, чак и Нушићеву, посебно *Госпођу министарку*. Приметили смо да је сцена са породицом обично „пресече" у позоришној представи, а овде је то спонтанији животни ток. Глума Марице Поповић врло одмерена, без иједног комедијског гега. Рекли бисмо да је она то донела умерено, са драмским нагласцима.

Двадесетак година касније, у телевизијском остварењу, *Госпође министарске,* у режији Дејана Мијача, са Ружицом Сокић, у главној улози, посебно је наглашавано то уозбиљено окретање ка драмском.

Недуго после тога суочавам се израдом енциклопедијске јединице о Марици Поповић, што је њено уметничко име. Рођено је Марија Павловић. После прве драмске премијере Станислав Винавер „кумовао" је промени имена у Марица, јер је слутио да ће постати позната глумица.

Спорно је било место смрти и сахране, без датума, јер се само наводи 1989. година. У лексиконима се наводе два града као место смрти – Београд и Загреб. После врло корисне комуникације са Загребачким гробљем, и потом, са Новим гробљем у Београду, разрешавамо (тридесетогодишњу) недоумицу – преминула је у Загребу 19. фебруара 1989. године, а сахрањена је 23. фебруара 1989. године на Новом гробљу, Аркада, гробница II, као Марија Поповић.

Из накнадно пронађеног, (закаснелог) некролога, сазнајем: „У животу је имала топлину и безазленост својих ликова са сцене. Казивала је лепе речи и старом и младом, много, али топло. Иронија судбине је хтела да ова говорљива Београђан-

ка последњих година изгуби моћ говора. Умрла је као питомица дома за пензионере у Загребу..."[1].

Постоји извесно осећање радости што је исправљен немар, наш пословични, да ни смрт глумца нисмо у стању да забележимо на прави начин, али и питање, које још увек одзвања у мени, како је то уопште могуће?

Оно што је једина упоришна тачка у свим глумачким животима јесте година рођења – Београд, 21. IX 1906. Потиче из угледне породице, отац професор школован у Русији, мајка такође, образована, певала је и свирала. Као велики заљубљеник у уметност, мајка је желела да јој кћерка буде глумица. У почетку креће с озбиљним музичким и балетским образовањем, али се касније посвећује глумачком позиву. Свирала је клавир, играла балет. Са великим поштовањем и захвалношћу говорила је о својим родитељима који су јој пружили све што су могли, од учења клавира, балета, језика. Увек је изузетно много читала. Завршила је шест разреда гимназије, затим Средњу музичку школу (клавир) и балетску школу Клаудије Исаченко при Народном позоришту у Београду. Када је прешла из Балета у Драму, ишла је у Глумачку школу при Народном позоришту. То је била врста позоришног студија. Управник је био Момчило Милошевић, велики позоришни ентузијаста. Глумачко-балетску школу похађала је још 1924-25, а већ следеће године 1925-26. проводи четрнаест месеци на глумачким студијама у Паризу. Остала је верна Народном позоришту у Београду, јер ту проводи комплетан уметнички век, од 1927. до пензионисања 1960. године.

У једном интервјуу 1975. сећа се, са великим поштовањем својих професора, који су у школи предавали: Сима Пандуровић и Велимир Живојиновић Масука, Милан Предић, Милан Грол, Михаило Исаиловић. Масука је освајао својим знањем, знао је све о позоришту и све из књижевности. Као балерина наступила је у опери *Мињон* 1922. године, а прелазак у драмски ансамбл пресудила је случајност. За премијеру *Невероватни цилиндар Њ. В. краља Кристијана* Живојина Вукадиновића, 1. маја 1923, била је потребна млада глумица за улогу Нели. Како није било тако младе глумице у ансамблу, позвали су њу. Помагали су јој: Предић, Гошић, Грол, Деса Дугалић, Мата Милошевић, јер није имала драмско образовање. И та комедија добија добре критике, тако да је то дало основа управи да је ангажује као глумицу. Тада је променила фах.

Предић јој је обећао усавршавање у Паризу и та година јој је јако много значила. У Француској су је одушевили Мадлен Рено и Мари Бел. У студију за језик, који је водио Жан д'Мод, учила је језик, вежбала дикцију и то јој је много значило. Гледала је Жозефину Бекер, Мориса Шевалијеа, Сашу Гитрија и Ивон Прентан. Одушевио је балет Ане Павлове. За време студијског боравка у Паризу гледала је већ остарелу чувену талијанску глумицу Ему Граматику, која је играла Ибзенову Нору. И она је добила је жељу да игра Нору, али та жеља јој се никада није остварила.

У Народном позоришту први редитељ, са којим је радила, био је Јурij Ракитин, Рус, художественик, образован, сталожен, упоран. Дивно је објашњавао, умео да подстакне, охрабри. Та његова потка остала је у њој до краја, провлачила се кроз сав њен рад који је он усадио. Различит је био Исаиловић, немачки ђак, радио код Рајнхарта, уздржан и прецизан. После су дошли Јосип Кулунџић, Бојан Ступица, Бранко Гавела, Владета Драгутиновић, Драги Гошић, стари пар Павлов и Гречова, Браслав Борозан. Сећа се више њих, како надахнуто прича у поменутом интервјуу, него својих улога, јер су они били њени факултети, с њима је развијала себе у себи.

Раша Плаовић у својој тестаментарној књизи о Народном позоришту, међу портретима о глумцима, пише и о Марици Поповић: „Почела је врло млада, једва девојка. Изненада је упала у комад Вукадиновића... Једна прилично суманута надреалистичка композиција... Била је проглашена за ‚вундеркинд'. /.../ Требало је да прођу године, да мало наруше њену младалачку лепоту, да јој тело добије облике зрелих жена, па да нађе себе и своје место у Кући. Прешла је на приказивање комичних, ћакнутих торокуша, добро се снашла с њима, и тако откупила свој опстанак у позоришту. Што је време више одмицало, постајала је

[1] Јован Ћирилов, *Смрт глумице, драматичара и етолога / Три окаснела некролога*, Политика, 11. март 1989.

употребљивија и коришћена на сцени, радију, филму и телевизији. Није била нарочито везана за Кућу, али се ипак сећала да је у њој настала. И сада се појављује на тим разним ‚медијумима'"[2]

Никада није желела да игра Нушићеву Министарку, али Жорж Скригин ју је позвао 1958. године. Имала је велики успех са филмом *Госпођа министарка* (сценарио Станислав Бајић), који је имао свечане премијере у земљи, али и у иностранству. Путовали су крајем 1960. у Праг, а 1961. у Атину. Све је било лепше од лепшег, присећа се. У Крлежиној драми *У агонији* играла је руску емигранткињу. На представи од 10. децембра 1961. на „маргини плаката је написала реченицу: играј, играј, играј још за нас!"[3] После њене велике сцене *У агонији* у улози Рускиње, емигранткиње Мадлене Петровне, у првом чину, када одлази, понекад је добијала велики аплауз. То је забележила, онако узбуђена, срећна и помало тужна, јер је аплауз био упућен њој, пензионисаној. Учинило јој се да је чула речи „играј за нас" и зато је то написала. После пензионисања је играла још четири године, тако да је прекид био постепен. Растанак са позориштем је био врло тежак, јер је у њему била од младости. У својој дугој и богатој глумачкој каријери у Народном позоришту, наглашава да је увек учила од старијих, да је играла са Пером Добриновиће, Чича Илијом и Тодоровићем у комаду *Код белог коња*, па са Персом и Рашом Плаовићем, већином улоге кћерки у Нушићевим комадима. Са Жанком Стокић се дружила и ван сцене. По повратку из Париза, у Београду је имала дивне партнере и партнерке, који су јој помагали – Нада Ризнић, Деса Дугалић, па и Зора Златковић и Марија Таборска. Играле су заједно многе представе. Из тог периода посебно се сећа улоге Хедвиге у *Последњем спрату* у режији, тада младог, Бојана Ступице. Наглашава да је редитељ из ње „извукао" оно што други редитељи нису назирали да носи у себи. Сматра да је Бојан био мађионичар и глумице се у току рада с њим потпуно преображавају. Посебно га је обожавала Жанка Стокић, али и он њу. Као посебно инспиративне партнере памти: Миливоја Живановића, Божу Дрнића, Владету Драгутиновића, Светолика Никачевића, Виктора Старчића, Павла Богатинчевића и Мату Милошевића, који је био њен партнер из младости. Ту је и Мирко Милисављевић, њен љубавник из филма *Госпођа министарка*.


Марица Поповић

У Југословенском драмском позоришту је гостовала 1948, 1949. и 1950. године у комаду из осамнаестог века *Школа оговарања* Шеридана, у главној улози Леди Тизл. Пленила је публику. Улога – лепа, весела, духовита. Редитељ Мата Милошевић, а партнер Петар Словенски. Играле су и – Рахела Ферари, Сава Северова, Ана Паранос. Премијера је била 10. јуна 1948.

Сматрала је да човек само уображава да нешто жели. „Ни данас, иако сам са позоришне сцене одавно сишла, не знам тачно које сам ЈА она права ЈА: не знам више шта је у мени остало од мене саме, а што све живи у мени и даље од свих оних силних ликова које сам остварила, којима сам дала део себе, али који

[2] Радомир Раша Плаовић, *Наша кућа гледана изнутра*, Нолит, Алтера, Београд 2011, 221-222.

[3] „Недоснимљена" звезда, Музеј позоришне уметности Србије, 1968.

су – такође! – и мени дали понешто своје..."[4], говорила је велика уметница 1975. године.

Почела је са улогама наивки и сентименталки, па је после успешно тумачила драмске, карактерне, чак и комичне улоге. Била је врло лепе појаве, динамичног темперамента, осећајна, у улоге је уносила шарм, виталност и занос. У карактерним и комичним улогама, на које је прелазила са задивљујућом лакоћом, показивала је природност, инвентивност и одмереност. У карактерно-комичном фаху испољавала је извесну разиграност духа, маште и крепког расположења, што је давало свежину и виталну снагу глумачкој игри. Један од критичара је истицао: „Њена је глума пуна срдачности и топлоте, пуна нерва и искрености, тако да ни једног часа њена наивност није била у питању; она је искрено и јасно, стварна и неизвештачена доминирала позорницом"[5].

У септембру 1938. године на Сајам је дошла холандска телевизија „Filips" и избор за спикера је пао на њу, тако да о Марици Поповић можемо говорити као о првој југословенској спикерки телевизије. Емисије су трајале до четврт сата у оближњој сали. Увек је почињала речима: „Сад ћете чути и видети", уз смешак, разуме се. У најавама су била имена наших популарних певача и глумаца. Било је дивних скечева, као између Жанке Стокић и Раденковића, Геца и других. Жарко Цвејић је певао, али и драмска уметница Блаженка Каталинић је за ту прилику певала кратак шлагер. И тако је једна публика одлазила, а друга улазила у салу. Трајало је то цео дан. Била је само пауза за ручак. У помоћ јој је притекао први мушки спикер – Виктор Старчић, али је он о томе нерадо говорио.

Члан Клуба филмофила постала је 1924. године. Клуб је чинила стара барака облепљена сликама из филмских часописа, иностраних, наравно. Чланови клуба били су млади ентузијасти. Сценарио за филм *Качаци у Топчидеру* или *Будибокснама* писао је Бранимир Ћосић, познати књижевник, аутор *Покошеног поља*. Додељена јој је главна женска улога. Партнер јој је био Мирко Кујачић, који касније прелази у сликаре. Сви су се скупљали и закупљивали цео трамвај код Лондона, већ у пет сати ујутро, када су почињали да снимају. Када „Качаци" нападну трамвај, они су искакали. Њен партнер диже руке увис, а она у великом летњем шеширу, поред њега. Однекуд су се појавили прави жандари и најозбиљније се умешали. Тешко их је било убедити да је то само онако, за филм. Новине су много писале о том догађају. У то време се није појавио ни један мецена да помогне снимање тог филма. Али, ипак, ушао је у нашу Кинотеку с Марицом Поповић као првом филмском глумицом.

***

Постоји још једна знаменитост, овог пута грађевинска, везана уз име познате глумице. Вила у којој је живела Марица Поповић саграђена је 1939. према пројекту Григорија Самојлова, једног од најзначајнијих руских архитеката који су стварали у нашој средини током треће и четврте деценије двадесетог века. Грађена је као породична вила за ову познату београдску глумицу. Вила глумице Марице Поповић представља једно од најзначајнијих и најоригиналнијих Самојловљевих резиденцијалних остварења на Сењаку и Дедињу. Репрезентативан је пример интимизма, карактеристичног за четврту деценију двадесетог века, настао као покушај да се задовоље тежње економски напредног грађанског сталежа. Својим целокупним изгледом изражава својеврсни други вид националног стила у међуратном градитељству, са препознатљивим „фолклорним" елементима у изразу. Према Закону о културним добрима та вила у Сењачкој 35 је, према Службеном гласнику (број 5, 12. јуна 2013) одређена за споменик културе.

***

И када се запитамо шта остаје од позоришног уметника, заустављамо се само на списку улога. Као да цео уметнички рад покушавамо сажети у оквире енциклопедијске јединице. У Народном позоришту остварила је 87 различитих улога: Нели Пју (Ж. Вукадиновић, *Невероватни цилиндар*); Марица

[4] Мирјана Радошевић, *„Нору нисам одиграла..."* (*Неостварене улоге великих глумаца*), Политика, 27. јун 1975.

[5] Драган Алексић, Време, 15. децембар 1930.

(Ј. Веселиновић – Д. Брзак, *Ђидо*); Циганка (С. Ћоровић, *Злумћар*); Ана (И. Станојевић, *Дорћолска посла*); *Дока* (Ст. Сремац – С. Бунић, *Зона Замфирова*); *Г-ђа* Даџон (Б. Шо, *Ђаволов ученик*); *Ката* (Б. Станковић, *Коштана*); *Ернестина Миш* (М. Пањол, *Топаз*); *Људмила* (В. Катајев, *Квадратура круга*); *Фрици Фалк* (Л. Фодор, Матура); Мара (К. Трифковић, *Честитам*); Луси Алертон: Болничарка (Е. Рајс, *Сањалица*); Фиба Рајс (Џ. Озборн, *Забављач*); Прасковја Дроздов (Ф. М. Достојевски – А. Ками, *Зли дуси*); Катерин де Сен-Флави (А. де Монтерлан, *Пор Роајал*); у делима Вилијама Шекспира: *Леди Перси* (*Хенрик IV*), Бјанка (*Укроћена горопад*), Друга Вештица (*Магбет*); у комадима Ж.Б. П.Молијера: *Дорина* (*Тартиф*), *Белина* (*Уображени болесник*), Арманда (*Учене жене*); Маријана (Гете, *Брат и сестра*); Франциска (Г. Е. Лесинг, *Мина од Барнхелма*), Лидија (Сухово-Кобилин, *Свадба Кречинског*); Мања (В. Шкваркин, *Туђе дете*); Хедвига (А. Жери, *Последњи спрат*); Ана (У. Дојчиновић, *Вражје колено*); Дара (Б. Нушић, *Госпођа министарка*); Ангелина (М. Крлежа, *Господа Глембајеви*); Магдалена Петровна (М. Крлежа, *У агонији*).

Снимила од 1923. до 1975. двадесет филмова и тв остварења: *Качаци у Топчидеру* 1923; *Госпођа министарка* 1958; *Три Ане* 1959; *Острво мира* 1960; *Суђење Мери Дуган* 1961; *Др* 1962; *Прва љубав* 1962; *Пут око света* 1964; *Са њима долази смрт* 1965; *Пробисвет* (тв-серија) 1967; *Код Лондона* 1968; *Вране* 1970; *Дан који треба да остане у лепој успомени* 1970; *Ујка Вања* 1970; *Љубав на сеоски начин* 1970; *Дипломци* 1971; *Драги Антоан* 1972; *Павиљон број шест* 1973; *Мери Роуз* 1974; *Сведоци оптужбе* 1975.

***

Надам се да је ово подсећање на значајну глумицу Народног позоришта у дослуху са обележавањем 150-годишњице Народног позоришта.

Љубомир Стевовић

МЕДАЉА У СПОМЕН СТУПАЊА НА ПРЕСТО КНЕЗА МИЛАНА ОБРЕНОВИЋА 1872.

СТУПАЊЕ НА ПРЕСТО

После убиства Књаза Михаила 29. маја 1868. у Топчидеру, за наследника престола је изабран 12-годишњи Милан Обреновић, син Милоша, сина Јеврема, брата Књаза Милоша. Велика Народна Скупштина је 20. јуна у Топчидеру, потврдила избор новог Књаза и изабрала три Књажевска Намесника, који ће вршити власт до пунолетства новога Књаза; Миливоја Петровића-Блазнавца за I намесника, Јована Ристића за II намесника и Јована Гавриловића за III намесника.

Кнез Милан Обреновић IV је 10. августа 1872. напунио 18 година, постао пунолетан, и спреман да самостално ступи на престо. То је био врло важан и свечан догађај и за младог Књаза и за Србију. Церемонија је извршена без крунисања јер Обреновићи нису имали своју династичку круну.

Пред светковину су у Београду подигнуте три тријумфалне капије; на Теразијама ниже Кнежевскога двора, у Кнез-Михајловој улици близу уласка са Велике чаршије (сада улица Краља Петра) и на Великој пијаци. Између тријумфалних капија постављени су дрвени стубови искићени заставама и везани један с другим јеловим зеленилом. Свет је гомилама врвио по искићеним улицама.

На устоличење новога Књаза Руски цар Александар II. је као представника послао у Београд свога ађутанта, кнеза Долгоруког, Књаз Никола црногорски је послао свога таста војводу Петровића, а Румунски Кнез Карол I. је послао трочлану делегацију коју су сачињавали вице-председник сената, г. Александар Ореску, пуковник дивизије г. Зефкар, и књажевски ађутант, мајор Константин Тилити. Као изасланик Кнегиње Јулије, удовице Књаза Михаила, дошао је њен брат гроф Хуњади.

Дан уочи ступања Кнеза Милана на престо, 9. августа увече, Београд је био свечано осветљен. Топови са Калемегданске тврђаве су 21. метком огласили сутрашњу светковину. У 8,30 часова увече почела је велика бакљада са певањем пе-

вачкога друштва пред двором кнежевим. Света при бакљади неописано много.[1]

Ујутру 10. августа објављена је Књажева Прокламација у службеним Српским новинама а Београд је облепљен плакатима са Прокламацијом. У 10. часова пре са Калемегданске тврђаве је опаљен 101 топ и Књаз Милан се отвореним фијакером извезао из Двора Кнез Михајловом улицом до Саборне цркве Светог Арханђела Михаила. Са стране улица су били распоређени војници у свечаним униформама.

У Саборној цркви је одржана Божија служба са благодарењем. Његово Високо Преосвештенство, митрополит Михаило, окружен свима српским владикама и многобројним свештенством, поздравио је пригодном беседом Књаза Милана и доскорашње Намеснике.

После службе Божје Књаз Милан се вратио Главном Чаршијом, поред Капетан-Мишиног здања и Позоришта, натраг у Двор где је примио честитања од дотадашњих Намесника и њиховог Министарства, од дипломатског и конзулског тела, од црквеног поглаварства, од чланова државног савета, од посланика Народне Скупштине, од страних гостију београдске општине, од чиновништва грађанског реда свију струка, од старешина стајаће и народне војске и од општине београдске и њених гостију из унутрашњости.

Затим је у 2 часа пополдне у Двору био ручак Књажеве госте из иностранства, чланове владе, бивше Намеснике, Митрополита Михаила и Епископе, државне Саветнике и остале Књажеве госте. У исто време је Општина београдска давала ручак својим гостима у гостионици код „Париза".

Варош је увече била сјајно осветљена. У позоришту је за Књаза и високе званице одржан концерт, на коме је први пут изведена Српска химна, прва, краћа варијанта касније краљевске химне „Боже правде" са коју су отпевали скупа сви певачи, колико их је било одавде и са стране, удружени и са неколико умиљатих женских гласова.

[1] Српске новине бр 95, четвртак, 10 август 1872



Књаз Милан Обреновић

Боже правде, ти што спасе[2]
Од пропасти до сад нас!
Чуј и од сад наше гласе,
И од сад нам буди спас!
Моћном руком води, брани
Будућности српске брод;
Боже спаси, Боже храни
Српског Кнеза, Српски род!
Једна воља да задахне
Сложна срца Боже дај!
Па да Српству зора сване,
Дугој беди дође крај!
Да нам сину лепи дани,
Да слободе сазри плод;
Боже спаси, Боже храни
Српског Кнеза, Српски род!

После концерта су Кнез Милан, званице и грађанство ишли да гледају ватромет и пиротехничке ватре на Топчидерском брду.

[2] Миливоје Павловић; Књига о химни, Дечје новине, Горњи Милановац, 1990, стр 162-164

Сутрадан, 11. августа, Књаз Милан, кнез Долгоруки, изасланици румунског кнеза, војвода Вукотић, гроф Хуњади, генерал г. Блазнавац и остали чланови свите извршили су смотру стајаће и народне војске, која је пред њима дефиловала.

Након смотре Светли је Кнез у своме двору примао депутације, које су му предавале поклоне појединих општина и округа. Тај дан био је ручак у врту кнежевог двора, приређен за све начелнике, председнике судова и скупштинаре, а на исти су позвати били и гости општине београдске, као и многи други са стране. После подне у Топчидеру се играло велико народно коло.

У 8 часова увече, у Народном позоришту Књаз Милан је са званицима и свитом присуствовао представи „Сабља Краљевића Марка". Ова представа „са певањем и пуцањем" се завршава песмом „Боже правде". која је синоћ премијерно изведена у Народном позоришту као химна, како наводе „Српске новине".

У подне 12. августа Књаз Милан је давао у Двору ручак за сав официрски кор и старешине стајаће и народне војске. Увече је у Народном позоришту била реприза представе „Сабља Краљевића Марка" за грађанство. Тиме је књажевско славље завршено.

У спомен ступања Књаза Милана Обреновића Намесништво је у сарадњи са Министарством просвете издало специјалну спомен медаљу која се делила и продавала за време свечаности од 10 -12. августа. Приход од медаље је био намењен пензионом фонду Народног позоришта за глумце и глумице. Медаља је за време свечаности ношена о тробојној траци српске заставе, а после чувана као успомена.

Израда медаље је поверена Хајнриху Јаунеру у то доба најбољем граверу у Бечу. Heinrich Jauner (Беч 1833 – Беч 1912), је био дворски гравер („hofgraveur") и медаљер, син Franz-a Jauner-a, такође дворског гравера Фрање Јосифа. Учио је сликарство код Schüler von Waldmüller-a. Касније преузео од оца радионицу за израду медаља и плакета.[3]

[3] Ulrich Thieme und Felix Becker; Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler, Band XVIII, Seiman Verlag, Leipzig, seit 445

ДИСТРИБУЦИЈА МЕДАЉЕ

На дан ступања на престо Књаз Милан је украсио груди Споменицом од злата а угледне званице су у Народном позоришту добиле Споменице од позлаћеног сребра, с тим да их после их плате у корист пензионог фонда. Остали гости и народ су за успомену куповали Споменице према својим могућностима.

Крајем 1872. на предлог Министра Стојана Вељковића[4] Књаз Милан је, као непознати мецена, откупио 1000 бакарних споменица као награду за одличне ђаке у основним школама. О томе Михајло Симић, управник Народног позоришта пише Стојану Вељковићу:[5]

„Част имам послати вам хиљаду комада споменица бакарних које је Управа Народног позоришта исковати дала, за спомен ступања у пунолетство Књаза Милана М. Обреновића IV 10. августа 1882. с том молбом да изволите с истим споменицама обдарити доброучећи децу у основним школама приликом полугодишњег испита који ће се идућег месеца (јануара 1873) одржати.

Те споменице поклања деци нашој <u>један пријатељ</u> <u>учећи се младежи у основним школама нашим, с тим да се добро учећој деци раздају</u>."

Три месеца касније, Јован Гавриловић, члан Управног одбора Народног позоришта, послао Министру спољних послова Јовану Ристићу извештај о продаји Споменица. Због великог броја података и изузетне занимљивости, објављујемо га у целини:[6]

„Господине!

Кад сам 26. прошлог месеца (фебруара) вама говорио о нашем театру, напоменуо сам и то, да ћу с Књазем говорити о оним споменицама, кованим у спомен ступања на владу Књаза Милана, а у корист пензионог фонда за глумце и глумице.

Ја сам са Књазем о тим споменицама по дуже гово-

[4] Стојан Вељковић, Министар правде, заступник Министра. просвете од 10.08.1872. до 02.04.1873.

[5] Архив Србије, Мин. просвете; V 105/1877; № 381, 9. децембар 1872

[6] А.САНУ; Јован Ристић, кутија 43, Инв. бр 32/422, Сигнатура XXX/14; 5. Март 1873.

рио, показавши му и рачун, и он је потпуно сагласан са мном, да заостављене непродате споменице не треба по спуштеној цени продавати; него по одређеној већ такси.
Да би и ви о споменицама тим имали пред очима рачун; овде ћу вам га положити:

<u>Издато је кованих споменица</u>.

За	*2 ком. златна*
За	*100 ком. сребрних позлаћених*
За	*100 ком. сребрних*
За	*3000 ком. Кинес. сребра*
За	*4000 ком. бакарних;*
свега	*36,348 гр.чар.*

За 7202 ком.транспорт од Бечa до Београда <u>123 и 10 гр</u>
Издато свега 36,471 и 10

<u>Продато је</u>:

2 ком. златних по 60,0 гр.	*1200-*
70 ком. позлаћених по 80 гр.	*5600-*
35 ком. сребрних по 60 гр.	*2100-*
989 ком Кинеск. сребра по 10 гр.	*9890-*
2606 ком. бакарних по 5 гр.	*<u>13000-</u>*
3696 ком.	*Свега 31790-*
Трошкови око пошиљања и обећани процент износи %10	*<u>3179-</u>*
Свега	*28,611 гр.*

Ал од ове суме није примљено које у новцу које од споменица на страну послатих 7873 гр. и 20 п. чаршијских
Непроданих има.

30 ком. позлаћених по 80 гр.	*2400- гр.*
65 ком. сребрних по 60 гр.	*3900-*
2011 ком. Кинес. сребра по 10 гр.	*20110-*
1400 бакарних по 5 гр.	*<u>7000-</u>*
Свега	*33410 гр. чарш.*

Међу оним, који су примили споменице па још не платили, јесу:
1. Књаз (златна споменица)
2. Конзул грчки Доско (сребро позлаћено)



Сребрна медаља у спомен ступања књаза Милана Обреновића на престо

3. г. Министар Јов. Ристић (сребро позлаћено)
4. г. Министар Блазнавац (сребро позлаћено)
5. г. Министар Панта Јовановић (сребро позлаћено)
6. г. Конзул (италијански) Јоанини (сребро позлаћено)
7. г. Књагиња Јулија (златна споменица)

Што приложена господа још нису платила, није толико њина кривица, колико, што Благајник позоришта ево већ 7 месеци није поручио од њих наплатити. Треба да Кнеза и Управитељ позоришта упути, да се наплати, да се каса позоришта потпуни и измири што је за споменице издала; па после се од вишка истави фонд пензиони за глумце и глумице.
Овде ћу и то напоменути, да наше позориште треба да има потпору не само од владе, него и од Књаза и друге велике господе; а тога нема. Ја мислим да нема у свету примера, где има Министра и позоришта, па да Министри ложе не држе. А тога код нас има. Код нас само три г.г. Министра држе ложе, а три не држе; један је од ових последњих, држао прошле године ложу па ју је напустио. Г. Генерал Блазнавац, још ни паре дао није на позориште; а бивши г. Министар просвете (Димитрије Ма-

тић) ложу држао није; него је долазио у моју ложу, да не плати. Како могу и овде и на страни људи мислити о нама, кад им се за овакове ствари јави."

Због финансијских проблема Народно позориште није радило од 10. јуна 1873 до 7. марта 1874.[7] Исте године, кад је Народно позориште обновило рад, Књаз Милан је као „непознати меценат" откупио 25 Споменица од Енглеског метала *„да се раздаду при испиту у јуну месецу 1874. и то само оној деци која добро испите положе"*.[8]

Последњег дана министровања Филипа Христића[9] Књаз Милан је откупио још 28 златних и 72 сребрне Споменице *„да се раздаду учитељима и учитељкама основних школа у Србији који су показали успех у школама*.[10]

Споменица ступања Књаза Милана на престо Српски 1872. се последњи пут спомиње у писму којим Крагујевачки окружни начелник шаље Министарску просвете Стојану Новаковићу: *„2 бакарне медаље које су претекле са молбом на надлежност"*.[11]

[7] Гаврило Ковијанић; Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835-1914, 1971, 263

[8] Архив Србије, Мин. просвете; V 105/1877; без броја, 20.12.1872

[9] Филип Христић, Министар просвете и црквених дела у влади Јована Мариновића од 23. маја 1873. до 28. августа 1874.

[10] Архив Србије, Мин. просвете; V 105/1877; № 172, 28. август 1874.

[11] Архив Србије, Мин. просвете; V 105/1877; № 5723, 29. мај 1877.

Милена Кулић

МАРКО ФОТЕЗ И РЕВИТАЛИЗАЦИЈА ДУБРОВАЧКЕ КЊИЖЕВНЕ БАШТИНЕ

Након извођења *Плакира* у Београдском драмском позоришту 1952. године Хуго Клајн и Марко Фотез упустили су се у полемику вредновања драмске баштине у оквиру савремених позоришних метода. Хуго Клајн проблем осавремењивања дубровачке књижевности, пре свега Марина Држића, осветљава са историјско-књижевног и театролошког аспекта. По његовом мишљењу „тежиште целог питања и јесте у томе да ли Држићеве комаде треба прилагођавати или прерађивати за савремену позорницу, тј. да ли је данас за успешно приказивање Држићевих комада дозвољено само изостављање, скраћивање и премештање извесних сцена у циљу чвршћег повезивања радње, или је изузетно у Држићевом случају потребно ићи даље, па прерађивати из основа и сам текст и целу структуру његових комада" (Клајн 1953: 4). Ова Клајнова промишљања о могућностима обнављања дубровачке драмске баштине представљају темељ пропитивања Држићевог дела у оквиру драматизација које потписује Марко Фотез. Најуспелија Држићева комедија *Дундо Мароје* често је извођена на позорници након премијере у Хрватском народном казалишту у Загребу 1938. године. Овом позоришном адаптацијом постављено је питање даље сценске ревитализације старије дубровачке књижевности, као и јасно питање опстанка одређених елемената ерудитне комедије у позоришту 20. века. Упућујући на Фотезов театролошки и драматуршки рад, настојаћемо да објаснимо његова промишљања о односу књижевности и позоришне уметности, истовреме-

но указујући на кореспонденцију између његове теоријске и практичне позоришне делатности. Да бисмо сагледали Фотеза у „огледалу властитог стварања", онако како је сагледао Бранко Хећимовић, важно је да то истраживачко огледало поставимо унутар дубровачке књижевности и театрологије на прави начин. Лице које видимо подједнако је театролошког, драматуршког, књижевног и историјског изгледа и тако ће бити и проучавано. Бавити се Марином Држићем и Марком Фотезом значи „стално продирати у неисцрпан рудник, откривајући у њему увијек нова налазишта, значи путовати безбројним и бескрајним пејзажима, чије љепоте хране око и дух", како је Фотез писао у својим *Путовањима с Дундо Маројем*. Истраживање односа два мислиоца и позоришна стваралаца скроман је покушај да, бар на час, постанемо сапутници на том ренесансном позоришном путовању.

Имена Марка Фотеза и Марина Држића нераскидиво остају повезана у историји књижевности и нужност је проучавати их заједно. Марко Фотез је био човек великог знања и великих идеја. Био је *позоришни откривалац* и *откривалац правог позоришта* (Готовац 1986: 73). Својим позоришним, редитељским и истраживачким деловањем Марко Фотез је оставио важан траг у театрологији и књижевности. Почев од 1938. године када је својом поставком *Дунда Мароја* постигао незамислив успех[1], дела Марина Држића постала су важна репертоарска одредница позоришног живота. Од тог „срећног тренутка Фотезове младалачке интуиције и надахнућа" Марин Држић и његово дело „ауторитативно столују на самом врху наше казалишне класике", како је једном записао Никола Батушић, свестан чињенице да ниједан други дубровачки писац није постао тако изазован позоришним делатницима и тако често представљан у позоришном животу 20. века, иако су се догађале значајне представе упризорене према делима других аутора из тог корпуса (Иванковић 2016: 8). Сценско откриће *Дунда Мароја* и поставка *Хамлета* „потиснули су и засјенили у широкој јавности, а донекле чак и у казалишним круговима, готово све остало у његову (Фотезовом) дјеловању" (Хећимовић 1981: 5).

Кроз поставке Држићевих комада у Фотезовим адаптацијама, није само богаћен позоришни живот 20. века, већ је успешно реконструисан дух ренесансне епохе и подстакнуто темељно научно проучавање различитих сегмената Држићевог књижевног опуса, „исцрпне театролошке, књижевноповијесне, социолошке, антрополошке и лингвистичке анализе", те је дат подстицај позоришним стваралоцима и књижевним проучаваоцима да се Држићево дело преиспита у различитим, понекад и опречним дискурсима (Иванковић 2016: 8). Подразумевајући непорецив и снажан утицај Фотезове драматизације на свеукупну књижевну и позоришну свест, Хрвоје Иванковић је мишљења да се са Држићем „проблемски сондирале свевремене и универзалне девијације људског духа и карактера, те коментирало суврменост, пропитивало класичне изведбене технике, али и модерни сценски израз" (Иванковић 2016: 8), а такво промишљање прихваћено је и често у литератури.[2]

Озбиљнија сагледавања *театрографског приказа* присутности дела Марина Држића, понајпре комедиографског дела, на репертоарима у Хрватској и околини, показала би да се Држић од самог почетка Дубровачких летних игара, а и десетак година раније, наметнуо као стожерни писац, „нашавши у свом Дубровнику публику која је хтјела и знала комуницирати са његовим дјелима у свим њиховим аспектима, од језичког до менталитетског" (Иванковић 2016: 8). Од 1950. године до данас, показује истраживање драматурга из *Казалишта Марина Држића* Хрвоја Иванковића, изведено је тридесет и једна премијерна и двадесет и три гостујуће продукције Држићевих дела, при чему је само девет сезона протекло без Држићевог текста (Иванковић 2016: 9).

[1] Колико је то било неочекивано, говори и анегдота коју је Фотез касније често препричавао: тадашњи директор драме, глумац Дубравко Дујшин, кладио се са њим да представа неће бити приказана више од пет пута, док је Фотез, рачунајући „на једну поподневну и једну ђачку изведбу" уложио стотину ондашњих динара на најмање седам одиграних представа. Само у тој години *Дундо Мароје* је изведен преко 50 пута (Иванковић 2016: 7).

[2] „На интерпретацијама његових дјела формиране су, па дијелом и трајно дефиниране многе важне глумачке и редитељске особности, а своју виталност и сценску изазовност Држићев је опус доказао и кроз генеричке транспозиције, па је постао предтекстом и за опере, мјузикле, невербални театар и луткарско казалиште" (Иванковић 2016: 8).

Почев од 1938. године, када је премијерно изведен Фотезов *Дундо Мароје*, драмски комади из дубровачке баштине била су основа репертоара и потреба управника и уметника у позоришним кућама. Деценијама након тога, то се није променило. Дубровачке летње игре својим циљевима апострофирале су управо домаћу драму. Бранко Гавела у есеју „Идеја дубровачких љетњих игара" напомиње да је неопходно на „већ постојећем или неискоришћеном дубровачком сценском подију играти новије и најновије ауторе". Шездесетих година Коста Спаић пише: „Но дефинитивно смисао казалишног подухвата и казалишне свечаности која носи име Дубровачке летње игре, може се остварити потпуно само уз судјеловање нашег живог драмског писца" (нав. прем. Готовац 1986: 41). Седамдесетих година присутна су Крлежина дела *Аретеј* и *Колумбо,* Маринковићева *Глорија* и Матковићев *Хераклe*, дакле драмом из педесетих година решава се проблем савремене драме, да парафразирамо закључак Мани Готовац, апострофирајући апсурдност позоришних концепција. Све до данас, призива се савремена драма, али исто тако се призива и дубровачка баштина, у потреби да се докаже да је драмски писац и данас жив, а не погубљен, како тврди Сања Никчевић у *Новој европској драми* (2005: 18). До двадесетог века представе је режирао писац, глумац или неко ко на други начин учествује у представи. Ако је до тада редитељ био „постављач" драмског текста на сцену, са Станиславским редитељ постаје „интерпретатор" одређеног текста, а са Апијом започиње процес афирмације представе као „редитељске визије" (Никчевић 2005: 18). На позоришну *сцену*, у буквалном и метафоричном смислу, долазио је нови краљ – редитељ. Већ је 1921. године Пирандело са драмом *Шест лица тражи писца* знао да се моћ театра не налази у тексту и драмском писцу, већ негде другде.

То све је савршено знао Марко Фотез и упркос томе суочио се са дубровачком драмом, с чврстом визионарском намером да покаже *савременог драмског писца* Марина Држића и нас у његовом делу. Сваки бодлеровски дефинисан шетач у Дубровнику осећао је „драмске силнице што долазе из подсвијести, из повијести, што неизговорено покрећу питања Држића, Гундулића, Војновића" (Готовац 1986: 36).[3] Схватао је Фотез да су таква упризорења *драмске садашњости* немогућа без приказивања *драмске прошлости*, тј. у случају Дубровачких летњих игара, без оживљавања дубровачке баштине. Без писаца попут Марина Држића, Ива Војновића и других, није могуће имати *наше савременике*, како је Јан Кот писао о Шекспиру. То је добро уочио Фотез јер је знао да нема савременог драмског писца без позоришне прошлости. Нема *новог* позоришта док не савладамо *старо*, нема Брешана без Крлеже, ни Маринковића без Држића и Ветрановића. Крај ренесансног напретка изражен је, како је Берђајев тврдио у *Савременој кризи културе*, управо у „тражењу нових путева стваралаштва". Реч је о крају „целе историјске епохе, целе нове историје, а не само стваралачких форми" (Берђајев 1932: 5). Берђајев, даље, пише да се „путеви хуманизма и путеви ренесансе завршавају и нема се куд ићи тим путевима, цела нова историја јесте унутрашња дијалектика открића и негација оних хуманистичких начела, која су као основ послужила његовог зачетку" (Берђајев 1932: 7). Прибојавао се Фотез таквог краја ренесансе, прижељкивао је не *повратак ренесанси* већ *повратак ренесансе,* онако како је Ги Скарпета приступао бароку. Не ради се овде о простом враћању прошлости већ о поновном реконтекстуализовању прошлости у намери да дођемо до истине, у овом случају позоришно-драмске.

[3] Усамљеничке дубровачке тврђаве и хладан дубровачки камен постају сведоци позоришног импулса, који је по тврдњи Николаја Јеврејинова део природе човека, остају без својих примарних улога, те се без њих може одвијати нормалан живот у граду. Додуше, *нормалан живот* се може одвијати и без позоришта. Није ли истина да не постоји ниједна цивилизација која није одмах у почетку изградила место за позорницу? Парафразиран исказ Леви Штрауса има своје покриће како у средњовековној заједници, тако и у зачецима Дубровачке републике. Град који није поседовао позоришну зграду, заједно са споменутим драмским писцима постаје град у којем се усталила сцена на отвореном простору, импровизована пред Кнежевим двором, „тко да буде уклопљена у део градског амбијента који је био и природан декор, пред публиком која је била распоређена по хијерархији" (Бојовић 2014: 106). На камену, на сред града, стварана је позорница и позоришна магија. Можда би овде била прикладна она стара легенда о камену с Анда, коју Мани Готовац дозива у књизи *Дубровачке мишоловке*: у тим племенима био је обичај да се људи окупљају само на оним местима на којима постоје велике количине камења (Готовац 1989: 16).

Из таквог чврстог уверења проистичу Фотезова тумачења дубровачке књижевности. Његово „виђење баштине постаје модел који је незаустављиво покренуо лавину истраживања једнога књижевног комплекса, дотада знана малобројним стручњацима" (Богнер-Шабан 1989: 5). Одредивши даљи ток позоришних, историјско-књижевних и културолошких кретања, Марко Фотез се тиме изборио за „своје место међу миљеницима Талије", прожимајући својим деловањем традицију и савременост, а дубровачкој драми приступајући као историјском и естетичком заједништву, које тек чека да буде приказано у пуној светлости. Иако је већ на првој години студија на Филозофском факултету у Загребу постао члан националног казалишта, тј. имао је улогу волонтера, статисте, епизодисте и „помоћног редитеља", то је било „драгоцјено искуство за човјека који своје знање о казалишној умјетности стиче кроз праксу, а не њезину теорију" (Богнер-Шабан 1989: 5), Марко Фотез је у својим двадесетим годинама оставио велики залог позоришној будућности, а тај дуг до данас није разрешен.[4]

Првобитна Фотезова привржености публицистици изродила је велики број интервјуа са глумцима, приказа представа и текстове о детаљима који чине позоришну уметност. После режија у Омладинском театру (*Чвор* Петра Петровића Пеције и *Три пута Маргарита* Fritza Schweiferta), коначно је уследио сусрет са дубровачком драмом и Марином Држићем. У оквиру славистичких студија Фотез слуша предавање Фрање Фанцева из старије дубровачке књижевности о драмској баштини, а Фотезов позоришни и проучавалачки рад добио је „прави смисао" тек када је професор Фанцев дао радни задатак младом студенту да „обради" *Дунда Мароја* Марина Држића.[5] Уместо страха пред непознатим и непопуларним, Фотез ипак одлучује да уклони вишедеценијску прашину са дубровачког књижевника и да истражи сву грађу која му је била доступна у том тренутку, са циљем да такву дубровачку књижевну грађу оживи у позоришном смислу и представи на позоришној сцени (Богнер-Шабан 1989: 13).[6] *Дунду Мароју* Фотез је пришао као гледалац[7], као гледалац „који је у сретном поло-

[4] Такав студентски позоришни рад Марка Фотеза одвијао се уз непрестану подршку и ненаметљиво вођство Тита Строција, Славка Батушића и Бранка Гавеле.

[5] „Професор старе хрватске књижевности на загребачком Свеучилишту Фрањо Фанцев био је фанатичан истраживач наше класичне литературе. Своје одушевљење знао је пренијети на студенте не декоративном елоквенцијом – он није био бриљантан предавач – него задацима који су у нама, док смо их рјешавали, непримјетно будили властите 'истраживачке' способности. Студирање се код Фанцева одвијало заправо у семинару.

За један од семинарских радова добио сам да 'обрадим' Држићеву комедију *Дундо Мароје.* Значило је то не само разрадити то дјело и проучити комплетног Држића, него простудирати и цјелокупну нашу ренесансну комедиографију. И не само то. Фанцев је вјеровао у аутохтоност нашег литерарног стварања – упорно је за њом трагао и једну компоненту те аутохтоности он је темељито, можда чак и претјерано, доказивао у свом приказу Илирског покрета – али ту оригиналност требало је за њега поткријепити што већим познавањем свих евентуалних извора и угледа. Проучивши све што сам могао од наших и талијанских претеча и суврeменика Држићевих, дошли смо до констатације да за *Дунда Мароја* није пронађена могућност да се успореди с било којим сличним дјелом у европској ренесансној комедиографији.

Расправљајући са професором и колегама, у лијепим семинарским разговорима, о том оригиналном остварењу нашег највећег ренесансног писца, дошло је и до тога да се запитамо: зашто се *Дундо Мароје* не приказује на суврeменој позорници, и што би требало учинити, како би та комедија постала саставни дио актуалног казалишног репертоара?" (Фотез 1974: 6)

[6] По записима Антоније Богнер-Шабан, која је објавила најтемељнију студију о Марку Фотезу, у том тренутку Фотезу су биле доступне следеће књиге: *Дундо Мароје* из 1867. године, затим *Сабрана дјела Марина Држића* у едицији *Стари писци хрватски* из 1875. и обновљена *Сабрана дела* из 1930. године. Ово није само случај са Држићевим делом, већ и са осталим дубровачким стваоцима, чија дела су сабрана у издањима Југословенске академије, али на сцени се нису дуго задржавали. Деметар је, подстакнут илирским препородним идејама, прерађивао Глеђевићеву *Зориславу* и *Крвну осветy* Шишка Гундулића. *Дубравка* је представљена 1888. године, али су зато Палмотићев *Павлимир* и Држићева *Новела од Станца* чекали реформатора хрватског позоришта Стјепана Милетића. Држићевог *Скупа* представио је Театар марионета, док су се за *Дубравку*, поред Милетића, заинтересовали Јосип Бах, Бранко Гавела, Тито Строци, што је за Фотезово промишљање Држића било драгоцено (Богнер-Шабан 1989: 6–7).

[7] Пре уласка у процес спознавања сценских могућности *Дунда Мароја* Фотез је радио у театру као статиста, волонтер, глумац, помоћни режисер, библиотекар, редактор програма и часописа, тајних драме, преводилац. Шегртовао је и радио у свим гранама

жају да може збивања на позорници усклађивати са својим жељама и назорима, али који се увијек настоји поистовјетити с масом оних гледатеља који немају тих могућности" (Фотез 1974: 8).

Прво позоришно упризорење једног Држићевог дела приписује се Стјепану Милетићу (Марко Фотез 1943. године објављује књигу *Стјепан Милетић*), када је поставио *Новелу од Станца* 1895. године у загребачком Народном Казалишту. *Новела од Станца,* потом, постаје парадигматичан претекст за опере Божидара Широле (Загреб, 1915) и Антуна Добронића (1925), а *Скуп* у Театру марионета (1921) постаје део луткарске представе, чиме се до 1938. списак изведених дела мање-више исцрпљује (Иванковић 2016: 20). Фотез је прихватио задатак са којим, очигледно, нису могли да се изборе ни професионалне ни аматерске[8] позоришне трупе у Дубровнику све до 1938. године.

У приказивању *Дунда Мароја,* имајући у виду претходне драматизације дубровачке књижевности, Фотезу се учинио као најпогоднији управо „ерудитни комедиографски модел" (Богнер-Шабан 1989: 7), у намери да покаже да осавремењивања и позоришна приказивања старије књижевности подстичу на будућа сценско-књижевна истраживања дубровачке баштине. *Дундо Мароје,* дакле, у тридесетим годинама 20. века присутно је као књижевно дело које је „поставило питање о потреби даље сценске ревитализације старије хрватске књижевности" (Богнер-Шабан 1989: 7), а да би се та питања покренула било је неопходно објединити свевремене и естетичке одреднице Држићевог оригиналног драмског текста. Такав *Дундо Мароје* убрзо је доспео на истакнуто место на репертоарима већине југословенских позоришних кућа, али то никако није значило да се Марко Фотез „пробио у књижевно-казалишни свијет". Био је то, по свему судећи, позоришни удар, тек почетак позоришне револуције, чиме се није губило на квалитету и вредности. Након гостовања Фотезовог *Дунда Мароја* у Дубровнику 1939. године, Никола Батушић записује да је то „један од оних хисторијских пресудних датума који су обиљежили повијест хрватског глумишта", а да је Фотез Држића „чврсто усидрио у токове талијанске ерудите", учинивши радњу једноставнијом, језичким интервенцијама, спајањима и инверзијама.[9] Примера ради, Фотез је изостављао делове текста који су се чинили неразумљивим и нејасним (избацио је италијанско-макаронске деонице), а већину Трипчетових реплика је дао Помету, претворивши га у Которанина (Иванковић 2016: 22).

Након *Дунда Мароја,* наредни изазов Фотез је нашао у *Плакиру*, чиме је требало потврдити редитељски модел којим је представио *Дунда Мароја*. Иако се пасторала опирала Фотезовом превођењу у други жанр и типизацији ликова, закључак Антоније Богнер-Шабан чини се посве логичним објашњењем: „(…) како у то доба Држићеви филозофијски назори нису расвијетљени, било је важније да се још једна умјетнина врати из таме прошлости, него да се вреднују Фотезови домети" (Богнер-Шабан 1989: 7). Фотез се након *Плакира* посветио и другим пољима стваралаштва: објавио је збирку *Пјесме лутања,* пише драме *Ујак* и *Четворка*, објављује и књиге *Мозаик*, *Казалишни фељтони*, *Theatralia* и *Стјепан Милетић*, у којима образлаже своје ставове о позоришној уметности и књижевности.

Попут његовог узора и учитеља, Стјепана Милетића, о којем је написао докторску дисертацију, Фотез своје вишеструко позоришно искуство примењује посебно онда када је постао директор драме у Сплиту и Осијеку, а потом директор драме у Ријеци. Чак и тада, основна позоришна делатност Марка Фотеза дефинисана је обновом националне баштине, тј. дубровачке драмске књижевности.[10] Гундулићева *Дубра-*

богате и компликоване позоришне делатности.

[8] Хрватска дилетантска позоришна дружина (1903–1915), Дубровачка дилетантска позоришна дружина (1923–1927), Дубровачко казалишно друштво (1924–1936).

[9] Никола Батушић: *Сценска фортуна Марина Држића,* реферат прочитан на симпозијуму *Марин Држић и златно доба Дубровника* одржаном 1989. у Дубровнику, а потом објављен у Батушићевој књизи *Нарав од фортуне,* Матица хрватска, Загреб, 1991. Наведено према: Хрвоје Иванковић, *Држић на играма – кроника трагом критичких записа,* Друштво дубровачких писаца, Дубровник 2016, 21.

[10] Иако је, као директор драме, проширио своју редитељску заинтересованост, те сценски приказао Шекспиров комад *Како вам драго,* Гетеовог *Фауста,* Шилерове *Сплетке и љубави,* Ог-

вка, Држићев *Дундо Мароје* и Марулићева *Јудита* манифестују Фотезова промишљања о представама на отвореном, што се посебно примети након покретања Дубровачких летних игара. „Дундомаројевски" редитељски модел (израз Антоније Богнер-Шабан) редигован је и примењен на остала књижевна дела, било да говоримо о држићевском или вандржићевском корпусу.[11] Такав редитељски модел некада није био довољан да се прикаже аутентичност пишчевог стваралаштва. Такав је случај са *Скупом* у Београдском драмском позоришту: можемо рећи да „умјетнина постаје културологијским одразом одређена књижевнога раздобља" (Богнер-Шабан 1989: 9), а време одушевљења књижевном баштином код београдске, и ма које друге публике, врло брзо прође у жељи да ту литературу види у неком другом облику.

Фотезова увереност у исправност приступа драмским делима, са циљем оживљавања дубровачке сценски запуштене баштине, показала се као исправна, што показује и постављање трагикомедије Влаха Стулија *Ката Капуралица*, коју је „извукао на свјетлост дана, као некада *Дунда Мароја*" (Богнер-Шабан 1989: 10 – 11). *Дундо Мароје* био је прва позоришна станица у путовању Марка Фотеза, а *Ката Капуралица*, можемо рећи, обележила је крај Фотезовог позоришног путовања, заједно са Хекторовићевим *Приказањем живота св. Ловринца мученика*. Једно је Фотез тада добро предсказао: темељна прегледност репертоарских књижица и пратећих текстова може показати да ни до данас нема *оригиналног* Држића на позоришним сценама, што може бити оправдано духом епохе и захтевима које публика и данашње позориште налажу. Сценско осавремењивање дубровачке баштине додатно је илустровано његовим ставовима о Држићевој драматургији, расутим по његовим театролошким студијама.[12]

Чињеница је да је Фотез у Држићевим делима видео „неприкосновеног забављача, који тек насмијава и увесељава свој Град" (Готовац 1986: 74). Уз напомену да немамо право да судимо Фотезу на апострофирању забаве[13] и шале, а изостављање мудрости и филозофије, Мани Готовац тврди да су Фотезова времена „била повољна тек за забаве, за идолатрије, тек за слављење државе а 'бремену се ваља акомодават'". Не можемо судити Фотезу, тим више што се убрзо појавио и други позоришни глас, Бранко Гавела, који је још дубље завирио у Држићеве текстове и представио све оно што је Држић заиста записао.

Целокупни стваралачки рад Марка Фотеза био је инспирисан његовим животним опредељењем – позориштем. То је навело критичаре да помисле да „Фотез готово и не би био на Олимпу бесмртних да ова остварења нису мотивски и временски везана за казалиште" (Богнер-Шабан 1989: 13). О позоришту и драмској књижевности писао је много, почев од 1934. године објављивао је у различитим новинама, часописима, зборницима, а неки од тих радова касније су штампани као део његових књига. Фотезове студије пружају драгоцен и стручан увид у развој театрологије и умногоме осветљавају његов позоришни портрет, али и објашњавају његово практично позоришно деловање. Низ есеја и књиге *Пет година у Београдском драмском позоришту, Путовања с Дундом Маројем,* као и чланци у књигама *Казалишна ходочашћа* и *Есеји и фељтони,* показују да су његова редитељска и фестивалска остварења поникла на младалачким

ризовићеву *Хасанагиницу*, али и музички поставља *Никола Шубић Зрињски* што означава почетак опере на хрватском језику у ријечком позоришту.Расправљајући са професором и колегама, у лијепим семинарским разговорима, о том оригиналном остварењу нашег највећег ренесансног писца, дошло је и до тога да се запитамо: зашто се *Дундо Мароје* не приказује на сувременој позорници, и што би требало учинити, како би та комедија постала саставни дио актуалног казалишног репертоара?" (Фотез 1974: 6)

[11] Када говоримо о његовом редитељском рукопису, значајан је и период у којем је Фотез режирао у Београдском драмском позоришту, који се најчешће поставља као период у којем се „први пут поставља питање о дометима његових ревитализацијских потхвата на пољу старије хрватске књижевности, односно пропитују се вриједности његове редатељске концепције опћенито" (Богнер-Шабан 1989: 8).

[12] Можемо рећи да се његово научно бављење прошлошћу, иако не конкретно Дружићем, може видети у зборнику *Комедије XVII и XVIII века,* као и у постхумно објављеним књигама *Есеји и фељтони* и *Казалишна ходочашћа*.

[13] Фотезов ведар дух и ентузијазам био је прекретница за оформљивање позоришног фестивала (festivus значи радостан!) – Дубровачких летњих игара.

театролошким студијама, у којима се откривају његови погледи на свет, позориште и уметност, а представљају неодвојиви део његовог позоришног стваралаштва.

Колико је Фотез био привржен Дубровнику и Марину Држићу показује и његова студија „Дјела Марина Држића на нашим и страним сценама и њихови пријеводи на стране језике", коју је изложио 1968. године на научном скупу посвећеном дубровачком писцу. О популарности Држићевих комедиографских текстова, Фотез пише:

"Нису у питању само моје прераде јер Држића прерађују и други, па и неки од којих они који страсно пропагирају извођење у тзв. Оригиналу. Чињеница је да је Држић данас жив и да је продро у свијет управо на основу обновљених изведаба на првом месту својих дјела – на првом мјесту *Дунда Мароја,* да су *представе* тих дјела последња три десетљећа уродиле огромном литературом о Држићу (осврти, критике, прикази, студије) у дневној штампи и часописима и сл. А чињеница је такође да су представе тих дјела базиране углавном на прерадама". (Фотез 1969: 381).

Имајући у виду изречено, можемо Фотезу замерити осавремењивање баштине на погрешан начин или промену структуре Држићевог текста из које изостаје филозофски или политички аспект дубровачког времена, али не можемо да порекнемо вредност Фотезовог рада у циљу опозориштавања дубровачке баштине. *Дундо Мароје, Скуп, Тирена* и *Новела од Станца* комедије су непорецивог трајања и вредности. И слава нашег позоришта (Глишић 1964: 49). Марко Фотез је то уочио и искористио. Почев од студентског задатка *Дунда Мароја,* преко *Скупа,* до *Новеле од Станца–Тирене,* Фотезов позоришни рад је Држића учврстио на позоришним репертоарима и представио лепоте ренесансне драматургије. Неуморан и страствен, прожет дубровачком драмом и позоришним духом, Фотез је био у потпуности посвећен *путовању са Дундом Маројем.* Сценски успех комедиографских дела Марина Држића и текстолошка истраживања показују да је највећи комедиограф дубровачке литературе жив и у 20. веку и да је остао драг и препознат и у 21. веку. Суочити се са Фотезовим драматизацијама и драматуршком методологијом, опсежан је и деликатан задатак. Многа питања о позорју људског живота у наше време, како је писао Френсис Фергасон у *Суштини позоришта,* међусобно су „зависна, теоријска и практична истовремено" (Фергасон 1970: 294) и управо због тога остајемо без многих кључних одговора када је у питању театролошки рад Марка Фотеза.

ЛИТЕРАТУРА

Берђајев 1932: Николај Берђајев, *Савремена криза културе: крај ренесанса,* превод Д. Ј. Васић, Народна мисао, Београд 1932.

Богнер-Шабан 1989: Богнер-Шабан, Антонија, *Марко Фотез – живот и дјело,* Издавачки центар Ревија, Осијек 1989.

Бојовић 2014: Бојовић, Злата, *Историја дубровачке књижевности,* Српска књижевна задруга, Београд 2014.

Готовац 1986: Готовац, Мани, *Дубровачке мишоловке,* Хрватско друштво казалишних критичара и театролога, уредник Никола Батушић, Загреб 1986.

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

Иванковић 2016: Иванковић, Хрвоје, *Држић на Играма, кроника трагом критичких записа,* Друштво дубровачких писаца, Дубровник 2016.

Клајн 1953: Клајн, Хуго, „Плакир", *Ревија књижевности, позоришта, музике, филма, ликовних уметности,* Београд 1953.

Никчевић 2005: Никчевић, Сања, *Нова европска драма или велика обмана: како је крајем двадесетог стољећа потреба за писцем искоришћена да се европском казалишту наметне један британски тренд насиља,* Загреб 2005.

Фотез 1974: Фотез, Марко, *Путовања с Дундом Маројем,* Дубровачке љетње игре, Дубровник 1974.

Хећимовић 1981: Хећимовић, Бранко, „Марко Фотез и његова казалишна ходочашћа", у: Марко Фотез, *Казалишна ходочашћа,* приредио Бранко Хећимовић, Загреб 1981.

Сава Анђелковић

БАНОВИЋ СТРАХИЊА КАО ДРАМСКИ ЛИК

САЖЕТАК: Рад се бави свим драмама са ликом Бановић Страхиње насталим у 19. и 20. веку, као и једном листом дијалога и сценарием за филм. Испитују се одступања од лика Бановић Страхиње из Милијине песме. Утврђује се особености сваког драмског текста, био он адаптација народне поезије или ауторска драма.

Многи драмски писци су посезали у ризницу усменог народног стваралаштва и одатле црпили грађу са своје драме, у различитим сразмерама и са различитијим резултатима. Разлози таквом обраћању народном песништву или предањима такође се различити. Некада је то био романтичарски занос, величање прошлости или наклоност према том облику књижевне баштине, али и богатство тема какве нуди овакав вид књижевности; понекад је повод био пригодан јубилеј, жеља да се догађаји који су живе у колективној свести, после одређене временске дистанце, објасне посматрајући из другачије визуре, односно да се уз помоћ ликова из прошлих времена сагледају савремени проблеми који муче нове читаоце и гледаоце.

Хронолошки ћемо пратити настанак драма са ликом Бановић Страхиње у покушају да сагледамо утицај песме Вуковог певача на драмско штиво. Старац Милија је испевао *Бановић Страхињу* са израженим смислом за драмску композицију (експозиција, раст, кулминација, неочекиван драмски обрт, и разрешење), успевши да у песми изнијансира ликове и да их етички одреди. Услед дистинкције законитости стварања у два различита књижевна рода (једног који базира на приповедању и другог на приказивању) преиспитаћемо ликове Бановић Страхиње у свим драмама и утврдити у којој су се мери аутори придржавали Милијиних мотива и лика јунака којим су били инспирисани.

ЈОВАН СУБОТИЋ, *МИЛОШ ОБИЛИЋ*[1]

Бановић Страхиња као драмски лик први пут се појављује у Суботићевој историјској драми из 1864. године (изведеној 1866). С обзиром на епизодност лика Бановић Страхиње у овој драми која се превасходно бави насловним косовским јунаком, аутор не пружа довољно података о Бановићу, ни о његовом личном усуду који нам је познат из Милијине песме. Суботић му приступа као једном од витезова на двору кнеза Лазара; каже да је правдољубив и да не верује у Милошеву издају. Стога се смело обраћа Вуку Бранковићу:

„Ид' од мене, ти си издајица" (III, 7, 104)

Његов Бановић, је кадар је да призна врлине других јунака, и да им да примат у односу на себе. Тако о Милошу Обилићу, каже:

„Обилић је дика наших дана, /…/
И љубимац нашега народа
Обилић је – и просто му било!" (II, 6, 87)

О јунаштву Бановић Страхиње се сазнаје од Турчина у Муратовом шатору, а не од слуге Милутина као у песми која је Суботићу послужила као полазница за овај лик.

МИЛАН ЂУРИЧИЋ, *КОСОВО, АЛЕГОРИЈА У ЧЕТИРИ ЧИНА С ПЕВАЊЕМ, ПО НАРОДНИМ ПЕСМАМА*[2]

И у овој сценској алегорији инспирисаној косовским догађајима Бановић Страхиња не завређује већу пажњу драмског аутора. Представљен је као човек „од угледа" и поштовани витез кнеза Лазара и царице Милице:

КНЕЗ ЛАЗАР
Страхињићу Бане, моје десно крило
Зар си ми се и ти саломио!

СТРАХИНИЋ
Кнез Лазаре, српска круно златна,
Док је главе и док је деснице,
Док је срца и док је образа,
Није Бане саломљено крило
Баш ни теби ни никому твоме…" (I, 1, 10-11)

Он је добар војник у чије се јунаштво не сумња:

„Славна ти је војска, Страхинићу,
Турчин ће те добро запамтити…" (II, 1, 33)

Ђуричићев Бановић такође подржава Милоша Обилића. Као јунак који је одан владару и земљи, на Косову, пред Самодрежом црквом, изговара:

„Пре ћемо се душом раставити,
Но Србију Турцима предати…" (II, 1, 31)

Аутор подсећа на породичну трагедију Милијиног јунака. О њој говори војвода Ивко:

„Што ти ћутиш Страхинићу Бане?
Код тебе су бар још свеже ране,
Скоро су те Турци походили,
Твоје беле дворе похарали,
Стару мајку коњма прегазили,
Верну твоју љубу заробили…" (I, 1, 9-10)

Захваљујући неинтересовању аутора за Страхинићеву љубу, и његовој усмерености на косовску проблематику, љуба вероватно остаје и даље у заробљеништву, јер се Страхинић, не хајући за њу, посвећује борби на Косову, у којој ће, према пророчанству виле први погинути:

„Ти ћеш први пасти на Косову
Јер ти знају дела Страхињићу Бане
Познају ти чело какво ти је
И под челом очи обадвије /…/
Србин ће ти име прославити
А Бог ће ти грехе опростити." (II, 1, 32)

Неколико стихова из претходног цитата уверавају да је Ђуричић познавао Милијину песму, али је није искористио за развој драмске приче о Бановић Страхињи.

[1] Суботић Јован, *Милош Обилић*, Нолит, Београд, 1987.

[2] Ђуричић Милан. *Косово, алегорија у четири чина с певањем, по народним песмама.* Штампарија народне радикалне странке, Београд, 1889.

МИЛАН ОГРИЗОВИЋ, *БАНОВИЋ СТРАХИЊА*[3]

После успеха драме *Хасанагиница*, Огризовић се још једном обраћа Вуковој ризници, са намером да на драмски начин уобличи лик Бановић Страхиње. (Драма је штампана 1913. године, док је изведена годину дана раније.) Огризовић се показује као иноватор, јер насловног јунака представља као веселог човека који много воли животне ужитке. Разлог његовог доласка на двор Југовића је свађа са љубом Анђелијом која га је дурбином видела како на извору „муља" по грудима неке чобанице. Иначе, овај Бановић се не понаша баш сродднички према шурњајама; љубака им руке изнад лаката, штипка их за образе или им „забуши главу у груди".

У овој драми се први пут говори о неверству Страхињине љубе која у Бањску позива писмом Алију Ђерђелеза, зато што никад није волела свога мужа. На Голечу се без двоумљења одлучује за Турчина јер јој овај пружа „жарку љубав вечерњу". Страхиња не може да поверује у њену неверност; а после двобоја је осликан као романтични наивко који своју неверницу „међу очи љуби". У трећем чину, који је тек „надградња" Милијине песме, одриче се пића, лова и јуначких мегдана да би удовољио својој љуби Анђелији. Покушаће чак и самоубиство кад ње више не буде међу живима, али ће га други актери драме спречити у томе како би могао отићи у бој на Косово.

БУДИМИР ГРАХОВАЦ, *СТРАХИНИЋ БАН*[4]

Граховчева историјска драма нема Милијину песму као полазиште, већ певање Гаје Глоговца „Силни Влах Алија", које је забележио Лука Грђић Бјелокосић у *Босанској вили* 1911. године. У ову драму се увукло тврђење Љубомира Ковачевића (објављено у *Отаџбини* 1889.) да је Бановић Страхиња зетски бан Ђурађ Страцимировић Балшић, како га одмах и представља:

„Син благовјернога и светократора Страцимира,
Страхинић, господар јуначке Бањске." (I, 1, 23)

Према дидаскалијама аутора ове неизведене драме Бан је дугокос, крупан и леп витез, мрких бркова, одевен у раскошну одећу. Осетљив је попут Милијиног јунака и наглашено сентименталан. Љуба Иконија за њега каже:

„Он вечно некуд иде, о некој слави сања." (II, 2, 42)

Југ о његовом јунаштву говори:
„Моћан је као небо
Од сваког грома је јачи!" (V, 1, 104)

Иконија је пре брака имала сентименталну везу са Младеном Моравцем коју је признала свом мужу. Страхинић у обраћању Југу:

„Од тебе и стара мајке све смо сакрили били
Знајући да свака младост по неку грешку носи." (V, II, 110)

И Граховчев Бановић праште. Прво праштање је у боју, док се Младен још није потурчио и постао Влах-Алија. Његово друго праштање је намењено дервишу Омеру, док му је треће предухитрено самоубиством неверне љубе:

„Опрости ми племенити Бане,
Ја нисам знала кога сам имала." (V, II, 111)

Разлог њеног неверства налазимо у реплици:
Млада сам, дивна жена, а он не воли жену,
Он само мајку и ратове воли…" (V, II, 42)

Овакав Бановић није много удаљен од Милијиног јунака. На крају драме се још више приближава Бановић Страхињи познатом у певању Вуковог гуслара:

„… данас сам видео добро и познао сам себе." (V, II, 111)

[3] Огризовић Милан, *Бановић Страхиња*, Наклада пишчева, Загреб, 1913.

[4] Граховац Будимир, *Страхињић Бан, историјска драма у пет чинова*, Штампарија и књиговезница Крајчинац, Скопље, 1926.

НИКОЛА ЂУРИЋ, *СТРАХИНИЋ БАН, ТРАГЕДИЈА У ПЕТ ЧИНОВА*[5]

Ђурићев Страхинић је преживели косовски ратник који је напустио битку да би у Крушевац донео сачувани барјак из боја и да би младом Стефану Лазаревићу улио слободарске идеје. Напуштање ратишта, због оваквог разлога се оцењује као морални чин. Уморни ратник на сцени „као чедо нејако" спава и тако преспава првих шест слика. У другом чину ове епске драме, са радњом у његовој Бањској, сазнаје се да су му мајка и љуба страдале за време његовог војевања. О Страхињићевој храбрости саопштава вила која зна за његову породичну несрећу и док га благосиља говори:

„Сва мудрост нек те кити. (…)
У раду никад нећеш клонути,
Јунака, Бане, нема нада те." (I, 6, 12)

И у овом „косовски" инспирисаном Бановићу, Ђурићев јунак процењује Бранковића:

„Јест – издајник је, нема грђега,
Себе зналац је, нема тврђега,
Превртљивац је…"

„Косовски див", који посећује „драге гробове", постаје несналажљави страдалник који пре спуштања завесе изврши самоубиство.

ДРАГУТИН КОСТИЋ, *НАРОДНЕ ДРАМЕ, ПОКУШАЈИ ДРАМАТИЗАЦИЈЕ НАРОДНЕ ПОЕЗИЈЕ*[6]

Костић је поводом Вуковог јубилеја написао неизведен текст у коме се појављује више епских јунака, међу којима је и Бановић Страхиња. Мотиви и ликови из Милијине песме лако се препознају и идентификују. Његов Бановић не завређује већу пажњу од констатације да је Бановић Страхиња још једном искоришћен као драмски лик.

Ни у драматуршком смислу овај покушај није вредан пажње, мада аутор сматра да је нашао прави метод за драматизацију народне епике тако што треба „окретати у говор" оно што је у песми радња, док везивна места, ако их нема, не треба измишљати већ их позајмити из неке друге песме. По њему аутор драматизације не треба бити креатор већ само занатлија.

БОРИСЛАВ МИХАЈЛОВИЋ МИХИЗ, *БАНОВИЋ СТРАХИЊА*[7]

Ова драма је најчешће и у времену најдуже извођен текст са ликом Бановића, почев од београдске праизведбе у режији Мате Милошевића 1963. године, када је награђен Стеријином позорју до поставке Небојше Брадића 2018., у извођењу Народног позоришта Приштина. Предност Михизове драме над дотадашњим драмским делима из циклуса Бановић Страхиње је што је савременим језиком проговорио о проблемима вечитих односа појединац – друштво, мушкарац – жена, морални кодекси – слобода морала.

Његов *Бановић Страхиња* је првенствено драма о јунаковој жени. Загонетност и тајну које поседује Милијин лик, он подарује његовој љуби, коју Михиз, употребивши метонимски вид синегдохе, назива Женом. И неки епизодни ликови ове драме су боље осмишљени од самог Бановића, као нпр. Југ Богдан, или мајка Југовића која се физички не појављује, али се њено присуство више осећа од извесних делујућих ликова. О насловном јунаку Михиз каже: „Страхиња је широк, готово тежак, са мушким лицем човека кога је прва младост минула а да то није ни осетио ни зажалио за њом. Веома је сталожен и затворен, од оних људи што се ретко и лепо радују, а чешће и паметније пате. Приземан, стабилан, одговоран (…) Малорек, не зато што мало говори, него зато што то

[5] Ђурић Т. Никола, *Страхињић Бан, трагедија у пет чинова, као трећи део обимног драмског дела И вољаше царству небескоме, косовска тетрологија*, Штампарија Андре Петровића, Београд, 1933.

[6] Костић Драгутин, *Покушаји драматизације народне поезије*, Француско-српска књижара АП Поповића, Београд, 1938.

[7] Михајловић Михиз, Борислав, *Издајице, драме*, БИГЗ, Београд, 1986.

чини само онда кад има нешто да каже. Неромантичан и неароматичан лик чврстих и једноставних линија." Мисаоном јунаку даје следеће реплике:

„… љубав је нешто што се мора, или не може." (I, 30)

„Моја је прича мала у тој великој причи века (…) А ја што морам – ја то и хоћу." (II, 84)

Југ га назива превејаним провинцијалцем, мада му је лоза старија од његове. Јунак „племства вишег ранга" тежи да иза њега остане људска прича. Иронијски дистанциран, Михиз нуди рецепт за јунаштво: три драма чврсте вере у нешто, три драма необазирања на последице и добра ока јаке воље. Овим нарушавањањем митско-епских величина, Бановићево јунаштво је померено према храбрости у борби за „власност" живота и праву на индивидуалност. Управо ове одреднице су главна одличја Жене и насловног актера драме. Исте га чине више вернијим Милијином јунаку, него ли клање супарника зубима или размишљање на тему жаљења („… ако ћу неког мртвог пожалити, пожалићу га док је у животу" према „Мислиш ли ме мртва пожалити, Пожали ме док сам у животу").

МИРКО МИЛОРАДОВИЋ, ДАВОР МИЛАДИНОВ, *ЈУНАЧКА ЛЕГЕНДА*[8]

Ова драматизација је направљена 1973. године за извођење у београдском луткарском позоришту.[9] Ту је представљено преко тридесет ликова из косовског циклуса. Прича о Бановић Страхињи, са ликовима из Милијине песме, протеже се кроз први чин, а свака његова појава је најављена музичким лајт мотивом. Ово је уједно и једини драмски текст у коме учествује хрт Караман. Захваљујући особеностима луткарског позоришта, Караман има функцију као и у Милијиној песми. Умећем аниматора он препливава реку и хвата неверну љубу. Радње су исказане у дидаскалијском тексту („*Сцена реке која тече силовито и преноси Бановић Страхињу на његовом коњу. За њим плива хрт Караман.*" I, 6, 13)

Монолошке делове Милијиног певања овај косовски јунак изговара сасвим непромењене, док оне делове који немају говорну фактуру, а неопходни су за даљи развој фабуле, аутори драматизације претачу у монолошке десетерце.

Јаој мене, ђе погибех лудо!
Чујеш ли ме храте Карамане,
Довати ми љубу неверницу,
Избави ме из љуте невоље!" (I, 9, 19)

Лик Бановић Стахиње не одступа од лика какав је у Милијиној песми.

ДРАГОЉУБ ЈОВЧИЋ, *КОСОВСКЕ ЖРТВЕ*[10]

За конципирање лика јунака у овом тексту утицала је позната Милијина песма, мада има и фабуларних елемената из варијанте „Силан Влах-Алија" коју је 1911. године у *Босанској вили* забележио Грђић-Бјелокосић. Ипак сматрамо да је ова коинциденција више плод ауторове маште него што је надахнуће поменутом варијантом.

Овде је Страхинић Бан епизодна личност, као и његова жена Љубица и Илија (Влах Алија), чије су реплике стале у тридесетак стихова. Он објашњава јунаково опраштање „лудошћу" Љубице и слаткоречивошћу лукавог Илије. Југ Богдан то коментарише:

„Господар си њен па нека ти буде…
Шта све учини?! О грдне ли луде…" (III, 2, 24)

Последњи наведени стих могао би да послужи као најбољи коментар за поређење Страхинића са Бановићем старца Милије.

[8] Милорадовић Мирко, Миладинов Давор, *Јуначка легенда, адаптација народне епике у два чина*, Библиотека Малог позоришта Душко Радовић, б.б. Београд.

[9] Мало позориште, које данас носи име "Душко Радовић" је од Мирка Милорадовића наручило адаптацију народне епике. Редитељ представе је у сарадњи са њим извршио преправке текста и потписује равноправно верзију за луткарско извођење.

[10] Јовичић Драгољуб, *Косовске жртве, трагедија*. Сопствено издање, Београд, 1975.

АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ, *СОКО*; АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ, ВАТРОСЛАВ МИМИЦА, *БАНОВИЋ СТРАХИЊА*[11]

Петровић је у сарадњи са редитељем Мимицом урадио сценарио, док је листу дијалога сам написао. Међусобни односи три основна лика базирају на супротности ликова два граничара, Бановић Страхиње и анадолијског шејтана Кесеџи-Алије. Бановић је одређен као „суздржан у кретњама, млад и мужеван", одевен у ловно одело, са соколом на руци. Као у песми, и у овом сценарију он је индивидуалиста, човек који у време крутих феудалних норми покушава покушава да се избори у конфронтацији са традиционалним облицима понашања. Борба овог Бановића проширује се на сукоб са мраком црквених закона.[12] На почетку он је верник затечен у молитви:

„Просветли ме и очисти, господе Боже, мене грешна (…) Да ме не осудиш у тами земље на дан страшнога ти суда…" (К 590/1, 8)

да би на крају изговорио:

„А ја ћу се и самог господа одрећи…" (К 590/1, 100)

Петровићев и Мимичин јунак једноставно егзистира ван система, како предочава Југ Богдан:

„Не можеш сам против свеколиког зла, Страхиња. Познајем храброст Страхињића" (К 590/3, 64)

Приметљив је унутрашњи сукоб на поларизацији Ерос:Танатос. Бановићева љуба Анђа, у почетку двобоја је колебљива. Када Кесеџи-Алија скаче са стене и копљем насрће на њега она му каже да се пази. А када је Бановић пита зашто је њега ударила, а не његовог противника, одговор је:

„Мислила сам да је бољи (…) Сад знам да си бољи ти, али је касно." (К 590/3, 99).

Нешто касније ће признати његове врлине питањем:

„Зашто ти си увјек тако племенит и чист?" (К 590/3, 100)

Такав човек и жена у последњој сцени прелазе реку. Брод на реци у овом сценарију је љубав Бановић Страхиње, човека који уме да воли и који, због тога, може и да праште.

МИЛАН КОВАЧЕВИЋ, БАНОВИЋ СТРАХИЊА[13]

Бановић Страхиња Милана Ковачевића је својеврстан обрачун легендарног јунака са његовим творцем, народом и митским памћењем. У овој неизведеној поставангардној драми, са призвуком фарсичне трагикомедије Бановић је тумач сопственог лика и коментатор створеног мита. У томе му помаже Сказатељ, чувар вишевековног памћења критичког погледа, умотан у платно, попут болног Дојчина, да му се не би „кости прошле мимо кости". Он је у ствари старац Милија који је непрестано жив и опомиње јунака да се држи своје улоге.

„Бановић Страхиња? Бан Страхињић? Страхињбан? Шта ми је име, а шта презиме? Ако имам име, немам презиме, и обрнуто. Јесам ли бан, или Бановић? (*Рецитује*) Познајем ти чело какво ти је, и под челом очи обадвије, и познајем оба мрка брка. Кад поседнем ђога од мегдана, историја онда галопира. А кад се са ђогом строваlим у јарак, ето онда кризе историје." (I, 1, 158)

Ковачевићев Бановић превазилази сопствени мит и постаје симбол свеколиког националног јунака. „Самислени стручњак са мрким брцима" каже:

„Ја, који ударцем мача сечем… и тако даље, ја такав и такав да будем нормалан!" (I, 4, 165)

Овакав јунак се иронично подсмева тумачима његовог мита и недоумицама око праштања:

[11] Петровић Александар, Мимица Ватрослав, *Соко*, Музеј кинотеке – Авала про-филм, К 590/3.

[12] Сценаристи су направили грубу грешку, ставивши сцену инквизиције у ентеријер православне цркве, где никада није обављено копање очију.

[13] Ковачевић Милан, *Бановић Страхиња*, Сцена бр. 1, 1983.

СИМОНИДА

Због љубави?

СТРАХИЊА

Нетачно.

СИМОНИДА

Због љубави?

СТРАХИЊА

Вулгарно.

СИМОНИДА

Због племенитости? Великодушности? Глупости?

СТРАХИЊА

Не, не, не! (*Пауза*) Због вина. Ја сам мојој љуби поклонио, немам с киме пити ладно вино." (I, 6, 167)

Мало касније, кад њих двоје напусте епски простор, она му подели неколико шамара:

„Да си ми бар казао да ме волиш такву каква сам, па да разумем /…/ Овако мудоња хоће да буде племенит, па прашта." (I, 6, 167)

Бановић Страхиња универзитетског професора Ковачевића је жртва сопствене легенде, човек који је пупчаном врпцом везан за традицију и простор, али не и за категорију времена. Можда је реплика „Што ми не дадосте неку пристојнију бановину" (I, 2, 161) која може бити изговорена са горчином и дати призвук пародије говори о специфичном приступу лику који нам је познат из бесмртне Милијине песме.

ВЛАДИМИР ЂУРИЋ, *БАН СТРАХ*[14]

У овом тексту младог Ђурића изведеном 1985., познати лик из народне епске баштине, пошто је изгубио префиксе у именовању, Ђурићев Бан Страх долази из митског времена у нашу будућност. Мада је Милијина песма његова полазна инспирација за драму, читава драма и сви ликови су стварани попут јунака из стрипова или филмова научне фантастике. Бан Страх је играч, електронски геније и припадник организације Црвена лига, неуништиви ратник на делу континента који није сасвим уништен тектонским поремећајима, али је издељен на зоне радијације, вибрације и деловања антиматерије у време атомског рата. У таквом свету љубав је скоро заборављена. У лику Старца, диско шампиона, препознаје се, као код Милије, Банов двојник. Његова мудрост је у систему игре:

„Нису ти игре, Бане. Ти то лоше тумачиш. То су само делови великог склада у којима се крећу они који то желе. Разлике у шрафовима су делови среће. Ако би ти и ја и било ко други пратио игру, делови би се склапали. И ти би био све и све би било ти." (Трећа слика, 141)

Док се у претходним драмама о Бановић Страхињи помињала авантура у предисторији лика Страхињине љубе, овде се појављује Ирис, гатара црне косе, као „незаконита власница Банове љубави у предратном времену".

Љубино име је Семела, а аутор је у лицима карактерише као жену „која тражи изазов да би била слободна". Она је жена која зна од каквог мушкарца шта треба да тражи. У сцени борбе двојице противника, скаче на Бана и гризе га за врат. Захтев да се и она укључи у двобој и да употреби мач поставља Банов супарник, Црни комесар, иначе предратни саветник минхенских неонациста и руководилац Црне лиге, поборник генетског чишћења једне зоне.

И овај Бановић Страхиња из будућности својој опрашта љуби, и одлази у рат у коме су потребни играчи. Ђурићев Бан Стах није лишен неких одлика Милијиног јунака. Стари Вук и млади Црвени Вуковић говоре о њему:

„Руке су ти чврсте као да су од гвожђа. Био би грех убити таквог јунака (Друга слика, Напуштени аеродром, стр. 123)

„Деда ми је рекао да си ти Бане Месија. И да ти можеш да учиниш немогуће ствари." (Друга слика,

[14] Ђурић Владимир, *Бан Страх*, Савремена српска драма, бр. 19, Удружење драмских писаца Србије, 2004.

Напуштени аеродром, стр. 130)

Док се Бановић Страхиња усамљен бори против двоструког морала заједнице, Бан Страх се са успехом опире припадности политичким нововерним групацијама:

„Друго су идеали Црвене лиге, а друго сам ја. Ја се борим сам." (Друга слика, Стари аеродром, 129)

Опрашта жени и саветује јој да га чека код свог оца док се не врати из компјутерског рата који још увек траје и тражи добре играче.

Аутор завршава овај футуристички текст дидаскалијом:

„И нико са сигурношћу не може знати да ли је Бан Страх читаво то време био жив или мртав. Нико, па чак ни он сам." (Четврта сцена, Дворана Црне лиге, 148)

Ђуричев жанровски одређен јунак свестан је да је појам јунака има шире размере. И он, као и многи други драмски ликови Бановић Страхиње могу бити посматрани као губитници, јер смо сви ми победници и сви смо поражени.

Овај попис драма у којима се појављује лик Бановић Страхиње[15] (можда непотпун, јер су сачуване само драме које су штампане у књигама; претпостављамо да је било још драматизација), а којима је додат и филмски сценарио Петровића и Мимице, показује да је Бановић Страхиња најрађе драматизовани лик народне поезије. Као драмски јунак чешће се појављивао у драмама и од популарног Краљевића Марка,[16] као и од врло инспиративне Хасанагинице (њена судбина је била инспирација за седам драма).[17]

Обрађене драме су објављене и реализоване (Ј. Суботић, М. Огризовић, Д. Костић, Б. Михајловић Михиз, В. Ђурић), објављене и нереализоване (М. Ђуричић, Б. Граховац, Н. Ђурић, Д. Јовичић, М. Ковачевић) или реализоване, а необјављене (М. Милорадовић и Д. Миладинов, А. Петровић и В. Мимица). Створене су адаптацијом народне поезије (М. Ђуричић, Н. Ђурић, Д. Костић, М. Милорадовић) или написане као ауторске драме (Ј. Суботић, М. Огризовић, Б. Граховац, Б. Михајловић Михиз, Д. Јовчић, А. Петровић, М. Ковачевић, В. Ђурић). Бановић Страхиња је главни лик код Огризовића, Граховца, Н. Ђурића, Б. Михајловића Михиза и А. Петровића, М. Ковачевића и В. Ђурића, један од важнијих ликова је код Д. Костића и М. Милорадовића, док је епизодиста код Ј. Суботића М. Ђуричића и Д. Јовичића. Говори у стиху (Ј. Суботић, М. Ђуричић, М. Огризовић, Н. Ђурић, Д. Костић, М. Милорадовић, Д. Јовичић), у прози (Б. Михајловић Михиз, А. Петровић, В. Ђурић), или мешавини ове две форме (Б. Граховац, М. Ковачевић).

Драмски текстови настали на основу усмене књижевности, а према „познатој Даничићевој формули, као из семена требало би да никне наша нова књижевност, па, дакле, и нова драма"[18] били су својевремено пропраћени различитим успехом. И у овом циклусу драма са ликом Бановић Страхиње показало се да је драматизација епских мотива (како у нашој пракси, тако и у пракси других словенских народа) увек уметнички тешко исплатив посао, и да писање оригиналних драма са епским мотивима ретко када даје плодан резултат. Тако су и ликови Бановић Страхиње у прегледаним драмама испод уметничког нивоа познате Милијине песме.

Видели смо да је мит о Бановић Страхињи у овим

[15] Ван овог пописа драма о Бановић Страхињи, изостало је необјављено и никад изведено дело Стаменка Ђурђевића, *Бановић Страхиња*, (за које сазнајемо из монографије Радослава Меденице (132-135) да није настало према Милијиној песми, већ да је писано угледом на варијанту *Женидба Страхињића Бана*, објављено у збирци Богољуба Петрановића). Нисмо уврстили ни кореодраму *Бановић Страхиња*, из 2016, коју је извела «Una saga serbica», (кореографи Светозар и Ана Крстић, Небојша и Елена Громилић, музика, Иван Илић).

[16] Драме са ликом Краљевића Марка имају Атанасије Николић (две драме), Ђуро Димовић, Јован Стерија Поповић, Јован Ђорђевић, Александар Вукомановић, Борислав Михајловић, Стеван Копривица и др.

[17] Давид Тодоровић 1908, Милан Огризовић 1909, Алекса Шантић 1910, Никола Ђурић 1919, Владимир Веселиновић 1920, Љубомир Симовић 1973 и Алија Исаковић 1981.

[18] Станисављевић Миодраг, *Епика и драма*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1977, стр. 9.

текстовима врло различито обрађиван. Драме се разликују по развијености теме, драмском типу, жанровском опредељењу, говорној структури, по приступу материји, као и уметничком домету. Можемо разликовати две групе драмских текстова; прву, у којима је лик Бановић Страхиње искоришћен да би се употпунио каталог косовских јунака (углавном драме које су адаптација народне поезије и поштују десетерац у говорној структури), у чему се мање или више доследно пратила његова судбина и другу групу драма чији аутори су покушали да трансформишу Бановића као епског јунака и да створе од њега нови лик, преиспитивањем давно минуле прошлости или наговештајем наше евентуалне будућности.

Сви аутори који су обрађивали тему љубиног неверства различито су је мотивисали (прихватом изазова, сламањем отпора насилнику, сентименталном везом пре брака, одсуством љубави, мишљењем да је други бољи, женском лудошћу и слаткоречивошћу љубавника или различитим карактерним особинама двојице супарника). Сам мотив праштања је протумачен као даривање живота, али и праштањем самог неверства.

Ниједан од ових драмских текстова није успео да надмаши лепоту и тајанственост песме старца Милије, као ни његов уметнички домет. Мада је Михизова драма више пута штампана и још више постављана на репертоаре различитих позоришта, и поред Огризовићевог успеха код позоришне публике или филмског Бановића Петровића и Мимице, ниједан од ликова овог јунака није досегао славу Милијиног витеза.

Уна Ђелошевић

„ПРОКЛЕТА АВЛИЈА“ ИЗМЕЂУ ДВА АРХЕТИПА

„Откако је света и века постоје, и непрестано се поново рађају и обнављају у свету – два брата-супарника. Један од њих је старији, мудрији, јачи, ближи свету и стварном животу и свему оном што већину људи везује и покреће, човек ком све полази за руком, који у сваком часу зна што треба а шта не треба учинити, шта се може а шта не може тражити од других и од себе. Други је сушта противност његова. Човек кратка века, зле среће и погрешног првог корака, човек чије тежње стално иду мимо оног што треба и изнад оног што се може. Он је у сукобу са старијим братом, а сукоб је неминован, губи унапред битку.“

Иво Андрић, *Проклета авлија*

Замислимо хипотетичку ситуацију у којој се на једној истој сцени налазе два глумца из два различита драмска дела и времена. Један је Небојша Дугалић, у улози Карађоза (из представе *Проклета авлија* Небојше Брадића, из 1999. године) а други је Дубравко Јовановић у улози Ћамил-ефендије (из ТВ филма *Проклета авлија* Миленка Маричића, 1984. година). У тој замишљеној ситуацији, открићемо нам се како је могуће да Андрићево дело, пренесено у драмски облик, буде изразито успешно, како естетски тако и суштински. Будући да то није нимало лак уметнички задатак, а увиђајући да су та два глумца заједно с редитељима, постигла тај узвишени циљ, на нама је да покушамо да уочимо како им је то пошло за руком.

Латифага, звани Карађоз, дугогодишњи је управник Авлије. Од момчета које је волело књигу, музику и игру, одметну се међу онај сој људи који је живео на ивици закона. Где год се пљачкало, варало и коцкало, могао се срести и Латиф, мада сам за те занате није имао нарочите воље. Отац га, како би га спасао са улице и покушао да сина у ваљаног човека преметне, даде да ради у затвору. И тако, он постаде најбољи ловац на своје некадашње друштво, чије је путеве и скровишта добро знао. А недуго затим, од ревносног стамболског полицајца, постаде уважени управник Авлије.

Ћамил-ефендија, млади је и необични Турчин из Смирне. Након неостварене љубави са девојком коју отац није хтео дати за њега из верских разлога, иначе повучен и замишљен младић још се више затвара за спољњи свет и посвећује изучавању историје. У својем науку долази до приче о Џем-султану, брату султана Бајазита II, и тај несуђени султан постаје његова фиксација. Због сумње да преко Џем-султанове приче заправо подрива власт тренутног султана (који такође има брата, проглашеног малоумним и склоњеног), бива затворен у Авлију.

Латиф је име које симболизује нежност, и као такво брзо је престало да одговара управнику затвора, те му затвореници надевају надимак Карађоз, у значењу „црно око". Карађоз, и иначе, има то своје десно око које као да живи свој самостални живот, које гледа на другу страну у односу на лево, које излази и враћа се у очну дупљу по сопственом нагону, које је живо и немирно, чијег погледа се сви клоне, јер их збуњује, плаши, разголићује. Осим тога, Карађоз је познати лик из турског традиционалног театра сенки, комедијаш који у себи садржи супротстављене црте: ограничен је али промућуран, просечан, али настран, непредвидљив али доследан. Већ нам се полако открива лик Карађоза, након што смо се само упознали са значењем његовог имена. (Са колико пажње Иво Андрић бира имена својих ликова!) Карађоз је човек који сам за себе каже да „зна како дише Авлија."

Ћамил. Благо и зачудно звучи ово име. Оно у муслиманском речнику означава савршенство, пристојност, неког целовитог, потпуног и племенитог. И наш Ћамил-ефендија управо је такав. Млади Тахир-пашин син, светле косе и браде, модрих, воденастих очију, са тамним колутовима око њих, од великог читања и непроспаваних ноћи. Дошавши у Авлију, у њу уноси своју етеричност, сноликост и нежност духа. (Да фра-Петар није истовремено био затворен у Авлији, за тананост овога младића, и његову горућу страст, нико никада не би сазнао; као што да није било Ћамил-ефендије да чува причу о Џем-султану, његова би судбина била заборављена, а тога се Ћамил највише и плашио). Поистовећујући се са Џем-султаном, пронашао је спас за своју несхваћену, нежну душу. Разликовати се од већине света, лако је само лудацима. А наш Ћамил-ефендија, није био луд. Не. Он је само желео да живи свој живот онако како је одабрао и како је сматрао да му доликује. Нису га разумели, одбацили су га као чудака.

И ево, пред нама су два чудака, два посебна човека, од којих је један, на за њега најбољем могућем месту, на челу затвора где његово чудаштво налази намену и сврху у застрашивању затвореника, те се он осећа надмоћно и остварено. А други, због свог снатрења, читања и писања, и уопште духовног рада, други је на најгорем могућем месту. У ропству, у мрачном транзиту између нигде и никуда. У истражном затвору готово митске снаге, у ком се ништа не зна, не нада се ничему и ни о чему не сања.

Миленко Маричић за улогу Ћамила бира Дубравка Јовановића 1984. године. Као што и Дубравко Јовановић, исте те године, бира да игра улогу Ћамила. Та два избора оставила су сјајни траг на филмској траци. Јовановић, осим што је изузетан глумац, својим хабитусом савршено одговара лику Ћамил-ефендије, потпуно приличи господском младићу из Смирне. Његове плаве коврџе, витак стас, и начин на који се креће и гестикулира, преносе нам занос младога Турчина уверљиво и надахнуто. Његов глас, благо повишен, као што и приличи острашћеним, фрустрираним људима који ретко говоре, плашећи се и стидећи исхода свога говора, у потпуности нам звучи као глас који смо замишљали, читајући роман. Усклађеност покрета и емоционалног набоја, фина употреба глумачких средстава, изглед и тон, све је код Јовановића погођено са описима Ћамил-ефендије код Андрића. Али није само то. Ту је још и онај, невидљиви, али свеприсутни, дах талента, који чини да ова улога превазилази чин представљања, и почиње да живи сама по себи. А то је оно што у недостатку правога израза често назовемо једноставно: „оно нешто". То „оно нешто", што се не да ухватити речима и умом, само се може осетити и наслутити, а та је слутња често стотину пута снажнија и лепша од сваког знања. Гледајући Јовановићев плес кроз улогу Ћамил-ефендије, слутимо снагу симболике овога јунака, слутимо да он представља много више од видљивог, слутимо, а та слутња нас чини богатијим.

Двадесет и пет година касније, Небојша Брадић интерпретира Андрићево дело у складу са својим светоназорима као и тренутним политичким и друштвеним збивањима у земљи. Настоји да прикаже мрачну, тескобну Авлију и у њеном средишту – црно сунце – Карађоза, узрок и исход свеколике патње затвореника. Небојша Брадић за ту улогу бира, несумњиво, једног од најталентованијих глумаца ових простора – Небојшу Дугалића. Дугалић, свако ће томе посведочити, бриљира у овој, у овом случају, насловној улози. Али шта је у тој игри толико узвишено да ће она остати забележена заувек у нашој позоришној историји? Није довољно рећи да је Дугалић одличан глумац. Одличних има прегршт. Небојша Дугалић је изврстан. Оно што га, чини нам се, издваја из врсте, јесте његова способност да пронађе најбоља сценска средства како би достигао литерарну моћ текста, а овде је у питању текст једног мајстора речи какав је Андрић. Рекло би се да се та способност код глумаца подразумева. Та шта је глумчев задатак ако не то, да одабере начине и путеве којима ће сценски оваплотити оно написано? Али, не подразумева се. У овом случају ради се о извандредном појединцу.

Дугалић је од оних, данас све ређих, глумаца који су осим талентом за преображавање, оживљавање и лакоћу игре, обдарени интелектуалном снагом, телесном вештином, музикалношћу. Све ово њему отвара несазнатљиве просторе у креацији ликова које тумачи. Све ово, оживело је Карађоза на тако упечатљив начин, да се чини као да је из романа директно на сцену стао он – главом и брадом. Снага Дугалићеве мисли, толико је моћна, да се са позорнице прелива у гледалиште као највећа мудрост и истина, као да из ње допире до нас све богатство његовог унутарњег света, све што је доживео, спознао, сазнао, открио о људском бићу. Његова свест о телу толико је повишена, да је способан да контролише и најмање мишиће на свом атлетском телу. Према Андрићевом опису, Карађозово лице толико је покретљиво, скоро као од гуме, што му омогућава да чини свакојаке гримасе од којих је „цело лице, наказно разроко, добивало час страшан час смешан изглед гротескне маске." Све то Дугалић постиже својим лицем и то како природно и уверљиво! Говор му је пажљиво израђен, гласом ваја језичке фигуре и интонативно усклађује радњу са карактером. Улога скројена од почетка до краја, са прецизношћу професионалца и луцидношћу уметника.

Могло би се можда дискутовати о овој представи и ТВ филму као о целинама, да ли је у њима добро интерпретирано Андрићево дело и да ли је и на који начин досегнуто. Али неоспорно је то да су ова два глумца успела да изразе део Андрићеве величине кроз сопствену уметност. Шта је андрићевски ако не Дугалићева темељна посвећеност истовремено свеукупности дела и сваком упечатљивом детаљу? Шта може бити више андрићевски од Дубравка Јовановића који са благим осмехом на уснама и замишљеног погледа, том „Човеку кратка века, зле среће и погрешног првог корака" – Ћамил – ефендији, додаје још „оно нешто" што гледаоцу буди саосећајност, разумевање и благодарну наклоност према младићу из Смирне? Шта је андрићевски, ако не пажња, бистрина и вештина којом та два глумца изражавају слојевитост људске природе, њену вишезначност и изворе њене снаге у дубинама скривеним од првих погледа?

Цитат са почетка овог рада недвосмислено одсликава архетипску супротстављеност два пола, ма у ком облику они фигурирали. Он нам посредно казује и то да је свет тако уређен да стоји над јазом између сукобљених крајности и у тој тензији пулсира и живи. Не случајно Андрић напомиње да се Карађоз и Ћамил нити једном не сусретну у Авлији, јер тај би сусрет можда био апокалиптични судар светова. А у нашој замишљеној драмској структури, у којој на једној страни света – дела стоји Дугалић као Карађоз, а на другој Јовановић као Ћамил, тај би се судар морао суспрезати на силовито затегнутом ужету. Два света обуздавана на два супротна краја родила би такву напетост која би варничила према гледалишту. Хтонски, Карађозов свет, мрачан и застрашујући, и – урански, свет реда и јунаштва, небески, Ћамилов свет. И бездан међу њима.

А гледаоцу би преостало да у том бездану угледа све оно што га чини човеком, све оно што може бити и оно што још никад није био.

Младен Ђуричић

ТУЂИНА У ЈЕЗИКУ

Вида Огњеновић, „Мај нејм из Митар"

Сажетак: У раду се анализира функција језика и простора у драми *Мај нејм из Митар* Виде Огњеновић, чији јунаци, путници брода *Данте* који плови на релацији Котор-Њујорк, остају заробљени у неизвесности, на пола пута између *завичаја* и *туђине*. Као најважнији део пртљага за пут на којем „велика туга бије од туђине", понели су раскупусани приручник за српског раденика у Америци, који ће им помоћи да науче енглески језик. Тим језиком, који се *мора научити*, наговештава се неизвесна туђина, а споразумевање се, што је брод ближи туђем, непријатељском свету, све интензивније врши на „оностраном језику". Одсуство насловног јунака драме тумачимо као одсуство завичаја и сигурности, док то што Митар умире као *туђи човек* тумачимо у кључу граничног простора драме, односно оних значења која традиционална култура придаје мору и простору границе уопште.

Да ли је случајност што, читајући списак претплатника књиге *Србин у Америци* из 1910. године, наилазимо на име Марка Поповића, и да ли тај Поповић има везе са једним од главних јунака *сценске баладе о странствовању – Мај нејм из Митар*, коју Вида Огњеновић исписује ослањајући се у много чему управо на рукопис тог приручника? Ово се треба упитати читалац којем у руке истовремено „западну" упутства за српског раденика у Америци и „драма туђине и завичаја" истакнуте српске књижевнице и позоришне редитељке Виде Огњеновић.

Наиме, реч је о приручнику једноставног наслова – *Србин у Америци: књига за српског раденика у Америци*[1] који Огњеновићева помиње на једном месту,[2] али

[1] До приручника сам дошао упознавајући се са трећом књигом (*The free country*) романа Моме Капора – *Књига жалби* из 1984. године. Капор је, исписујући свој роман, користио идентичан предложак који ће седам година касније Вида Огњеновић унети у своју драму као „основну литературу" јунака који се 1910. године упуте ка „обећаној земљи". Занимљив је и податак да главни јунак Капоровог романа – књижар Пеђа Лукач, након политичких интрига насталих у књижари, одлази у Њујорк и тамо отвара књижару са српским исељеником Ђорђем Поповићем.

[2] Ауторка то чини у тренутку када уводи у драму Ива Долчића, те у упутствима за глумце додаје: „Под мишком му нова књига: *Упутства Србину у Америци*, Сент Луис, 1910." (Огњеновић 2001: 11).

притом *не наводи оригиналан наслов књиге*, док су издавач и година издања тачни. На питање које се тиче најуочљивијих речи њене прозе, а међу којима је наглашена реч *емигранти*, Вида Огњеновић у разговору који смо водили, одговара кратко:

„То је једна од оних вечних тема, као рат, као љубав, као издаја… Историја човечанства је у суштини историја померања појединаца, група, народа, војних конвоја, освајачких армада, бегунаца, трговаца, истраживача, авантуриста, варалица, добитника, губитника унаоколо по планети. Разлози за та мењања места су различити, као и преваљене даљине, искуства и сведочења о њему. Та кружења земљом никад нису престала, с тим што су данас усавршена до заиста фантастичних размера. […]

У наше време је реч о једној врсти ендемског ширења тог емоционалног шока. Реч је о милионским бројевима дислоцираних људи, исељеника, избеглица, азиланата, модерних номада, који легално, или илегално круже светом. Некад привремено некад трајно асимиловани, некад без икакве наде на такву могућност, некад живе под својим, а некад под измишљеним именом, у свом, или туђем идентитету, али ретко, или никад потпуно прилагођени. Исељеници су посебна нација која аутоматски асимилује све народности света без обзира на расу, пол, узраст и верске припадности. Они су драмски ликови мојих драма“ (Огњеновић 2014: 8–9).

Емигранти су, другим речима, предмет дугогодишњег интересовања Виде Огњеновић, а – како сама каже – њихове невоље су и тема коју најбоље познаје (Огњеновић 2008: 208). Зато претпостављамо да је предложак меланхоличне драме *туђине и завичаја* „изникао“ из ауторкиних истраживања о миграцијама Срба у Америку, које се одвијају у неколико великих таласа од почетка XIX века до Првог светског рата, имајући, притом, у виду чињеницу да се највећи број Срба и Црногораца, око 150. 000, уселио у САД до 1914. године (Лопушина 2010).

Када је реч о Поповићима, вероватно се ипак ради искључиво о подударности имена, јер не може се рећи да су *Марко Г. Поповић* из приручника, и *Марко* ***Попа Луке*** *Поповић* – како се представља драмски јунак, говорећи притом и о сопственом пореклу, истоветна личност. Можда је уобичајено име, са измењеним именом оца, свесно преузето да би се указало на типичност судбине драмског јунака,[3] о чему, уосталом, сведоче историјске чињенице о миграцијама Срба у Америку до 1914. године. Овом приликом, релевантнијим нам се чини начин на који је „туђина“ дефинисана поменутим приручником.

Јунаци драме *Мај нејм из Митар* нашли су се негде на половини пута који из завичаја води ка обећаној земљи. Упознавајући се на том путу са „инглешким језиком“ који ће им постати неопходан у тренутку када брод *Данте* пристигне у Њујорк, они, рекло би се, донекле слуте данашње стање језика, у којем је енглески постао *lingua franca*.[4] Уочавајући да Иво који познаје *инглешки језик* „море причат с ким оће“ (Огњеновић 1991: 9), они постају свесни да се „туђи језик“, према којем, истовремено, показују и изразиту одбојност зато што их одваја од отаџбине и као све што је ново чини им се „наопаким“ и „заметљивим“, јесте *језик који се мора научити*. Стога, *сусрет култура*[5] у драми *Мај нејм из Митар* може бити једна од полазних тачака приликом њеног тумачења (како на језичком, тако и на тематском плану).

Пре свега, успоставља се опозиција између матерњег и страног језика који јунаци драме покушавају да науче савладавајући изразе и речи које ће

[3] Међу претплатницима књиге *Србин у Америци* потражили смо и друга имена, имајући у виду да је Васо – јунак драме – књигу откупио од свог ујака Милике Ивкова „за кило дувана“ (и још две да му „донесе кад се врне“), те да књигу поседује и Стјепан-Иво Долчић. У списку претплатника нема сличних имена.

[4] Он је свакако доминантан језик међународне комуникације, науке, пословања, забаве, медија и дипломатије. Његово масовно ширење започело је крајем XIX века, да бисмо се данас, готово на сваком кораку у медијима суочавали са мешовитим језиком (српско-енглеским, френченглеским и слично).

[5] Можда прецизније можемо рећи – *судар култура*, јер непрестано уочавамо дубок јаз између завичаја и туђине (у различитим аспектима), и то је оно што се јунацима драме јавља као непремостива препрека. Они, донекле, „остају заробљени“ ни овде ни тамо, јер су се отиснули на пут ка „обећаној земљи“, али на том путу (спознавајући другу културу) не успевају да пронађу баланс који ће одагнати страх.

касније примењивати у одговарајућим ситуацијама. Суочавајући се са опозитном културом и језиком, они осећају страх који произилази из незнања. Тај страх се нарочито испољава зато што се налазе у граничном простору,[6] на месту где се сусрећу два супротна света, где су окружени људима чији језик не разумеју и чији су им обичаји страни. Уочавајући да им је Иво Долчић једини познаник који ваљано „барата" *енглешким језиком*, слаба узданица, Вељко прижељкује: „Да ми је трећину знат инглешки ко Иво, чини ми се мање би ме стра било…" (Огњеновић 2001: 17).

Страх који осећају, јунаци драме истовремено и сузбијају, трудећи се да науче што више речи, бројева и израза који ће им олакшати комуникацију у туђини, али и наглашеним презиром према „абетном језику". Они непрестано успостављају паралелу између *енглешког* и *матерњег*, што доводи до неспоразума који проистичу из хомонимије и генеришу комично у језику (Пешикан Љуштановић 2009: 113–114). У „језику туђине" заменица *ви* више нема значење које је имала у завичају, као што ни *ту* више не функционише као показна заменица, већ као број *два*. Мноштво *лажних парова*[7] на које јунаци драме наилазе као на препреке, навешће чланове ове дружине да се запитају: „Какав је то народ што тако грдно и глиздаво баљуцка кад збори[?] Какав им је то језик, ако Бога знају[?]" (Огњеновић 2001: 24) и „Што се два каже `ту`, а не `оће`?" (Огњеновић 2001: 14), да би на крају Обрен поентирао реченицом: „Ма вала, какав им је ови језик, *радије бих говна јео*, *но овако причат ко што они причају*…" (Огњеновић 2001: 22. Нагласио М.Ђ.).

Евидентно је, дакле, да се код драмских јунака Виде Огњеновић примећује велики отпор према *енглешком језику*. Осим што се налазе у граничном простору, они постају свесни да постоји и граница распростирања матерњег језика и да он не функционише као средство комуникације у простору у који залазе. Једноставно речено, матерњи језик више нема исту употребну вредност као у завичају, а самим тим и залазак у *Нови свет*[8] представља својеврсну опасност. У тренутку када „западну" у простор у којем се додирују два језика, два идентитета, две посебности (Пипер 2008: 308), јунаци драме *енглешки језик* доживљавају као озбиљну претњу свим завичајним вредностима. Зато се, уосталом, до самог краја очајнички боре да тај језик не потисне онај који их везује за завичај.

„Језик туђине" је, другим речима, исто што и „туђи" простор који треба начинити „својим" – одбојан, далек и стран. Да би освојили тај простор они морају савладати језичку баријеру и поништити све предрасуде, јер у супротном неће бити оспособљени да наставе живот у *Новом свету*. Због свега тога, ова граница за њих делује страшније од граничне контроле која ће се извршити приликом искрцавања са брода, јер само онима који превазиђу/савладају ту границу пружа се могућност да коначно освоје Нови свет за који Брајан Џарвис каже да је (у једном периоду историје) виђен као *Земља изобиља*, односно као простор који је требао да испуни нове потребе човека. Упркос от-

[6] Према српској традиционалној култури *гранични простор* је увек **вода** или **гора**, и одређен је као место на којем се јунаци не осећају сигурно. То је простор где владају зле силе и представља неку врсту „врата" кроз која се пролази из *свог* у *туђи* простор, односно – из *овог* у *онај* **свет**.

[7] Лажне парове можемо дефинисати као речи које су својим обликом исте у различитим језицима, али немају исто значење (*Прћић 2008*, 24–41; 120–145). У светским језицима има много оваквих примера, а управо из њих произилазе комични ефекти у драми Виде Огњеновић. Такође, можемо говорити о макаронском стилу „који подразумева пародично мешање система два језика" (*Макаронски стил*, у: РКТ 2007).

[8] Представе о Новом свету на занимљив начин су анализиране у студијама Брајана Џарвиса: *Postmodern Cartograpies u Cultural geography and American studies*. У својим радовима он ствара контекст сумирајући историјске изворе у којима је Нови свет виђен као рајски простор, односно – земља изобиља која чека на предузетничку експлоатацију, или као дивљина у којој бораве дивљаци и зло. За јунаке драме *Мај нејм из Митар* првобитна представа о Новом свету је рајски простор, али се путовање у тај свет у извесном смислу претвара у „паклено путовање". Осим што путују бродом *Данте* који на симболичан начин алудира на Дантеову *Божанствену комедију* (односно на један њен део који носи наслов *Пакао*), оно је додатно оправдано представама које јунаци граде на путу ка „обећаној земљи". Не треба заборавити ни физички простор у којем бораве током путовања, а то је потпалубље брода које, као скучен и неудобан простор, додатно утиче на њихово психичко стање и појачава страх који је од самог почетка присутан. Тескоба странствовања, дакле, није наглашена само оним што се слути, већ и оним што се физички осећа.

пору који пружају, шансу за улазак у тај свет прижељкује сваки појединац ове горштачке дружине, па чак и Обрен који се истиче као најистакнутији побуњеник против *енглешког језика* и свега другог што „обећана земља" доноси.

Занимљиво је што се у већини случајева управо Обрен истиче и као иницијатор комичних ефеката у драми. Он успева да пронађеману свему што долази из „туђе" културе, а превасходно речима које су му стране и делују изврнуто. Стога, када сазна да се *госпођа* на енглеском каже *леди*, он ће се запитати „имадоше ли [они] какву врућу ријеч за женску"? (Огњеновић 2001: 24). Међутим, реч *виски* му се нарочито допада, јер звучи фино, „некако, *господска звука*.[9] Просто бљецне кад је речеш… Виски…" (Огњеновић 2001: 36. Нагласио М.Ђ.).

Уз корисне изразе и реченичне конструкције које ће им знатно олакшати комуникацију, наглашено је интересовање јунака за поједине речи и фразе, које истовремено изазивају и чуђење и одбојност. Дамјан, међутим, први указује и на оно што их чврсто везује за завичај, и што се неизоставно мора научити, запитавши једног од јунака драме: „А би ли знао, Иво, живота ти, како се на инглешки језик зове: *Горски вијенац*?" (Огњеновић 2001: 28), те са великим нестрпљењем ишчекује и одговор на постављено питање. Након што Иво изговори *Моунтен вријт*, јавља се опште одушевљење и Дамјанова реплика: „Не бих никад погодио да је то *Горски вијенац* кад бих чуо да то вичу око мене" (Огњеновић 2001: 28). Овим се, опет у хуморном виду, истиче оно што јунаци драме чувају у ризници културног наслеђа, што су понели из далеког завичаја као кôд који се мора чувати да се веза са завичајем не би прекинула.

Овде је важно нагласити још једну функцију језика у драми *Мај нејм из Митар*, будући да он представља и обележје идентитета. Ауторка с разлогом упорно наглашава дистинкцију матерњег и страног језика покушавајући на тај начин да истакне како језик има „важну симболичку улогу у обележавању и очувању граница, а тиме и групног идентитета" (Бугарски 2010: 58). Нарочито се, ипак, истиче потреба за наглашавањем *етничког идентитета* за који Ранко Бугарски каже да „није човеку дат једном за свагда, него је квалитет који се конструише, и то контекстуално – у зависности од сплета околности лоцираних у датом географском и социјалном простору, као и у времену. […] По правилу он је мањи у бројчано јаким и просперитетним заједницама, а већи код угрожених мањина, које у страху од асимилације испољавају психолошку потребу за истицањем своје посебности" (Бугарски 2010: 70). То је, чини се, управо случај и са јунацима ове драме који осећају да је њихов идентитет угрожен од тренутка када се сусрећу са већом и распрострањенијом културом.

Бугарски у својој студији поставља питање шта је уопште идентитет и како га можемо дефинисати, те покушава да разложи сам појам на неколико нивоа. Он сматра да је језик традиционално признат као важно обележје идентитета (Бугарски 2010: 13), а уз то покушава да дефинише слојеве истог, који – према његовим речима – могу бити вишеструки: етнички, језички, културни, територијални и сл. У овом случају занимљив би могао бити и *културни идентитет* који „полази од поимања културне заједнице као групе људи која дели исте културне вредности, препознајући, чувајући и развијајући заједнички идентитет" (Бугарски 2010: 70). Он је код Огњеновићкиних јунака изузетно наглашен, јер имају незадрживу потребу да се као група самоодређују и истичу оно што их чини препознатљивима. Из тог разлога они стално трагају за „завичајним речима" и културним кодовима које су понели из завичаја, јер им управо они помажу у очувању идентитета који се нашао на удару страног језика.

Како су ближи туђини све је мање тих „завичајних речи", и то се осећа – како на плану језика, тако и у јасно предоченој „осуђености" једних на друге: *„Бићемо заједно! Нећемо се одвајат!* У једнога ћемо газде радње тражити, у један ћемо рудник, ако је до рудни-

[9] Уколико имамо у виду неугледност Обреновог порекла, за коју Љиљана Пешикан Љуштановић истиче да је мотивисана изостанком презимена, онда нас не чуди много зашто му се свидела баш ова реч – *господска звука*. Наиме, то је само још један покушај да се употребом *господске речи* надокнади *неугледно порекло*.

ка, у једну радионицу, ако је радионица, на једно ћемо мјесто настават, заједно се ранит! *Све ко што смо се договорили, кад смо кренули. Сви из нашега села на једно мјесто*…" (Огњеновић 2001: 22. Нагласио М. Ђ.). Ова тежња драмских јунака је трагично лична. Америку они, у суштини, слуте као место укидања старих веза, а томе упорно покушавају да се одупру.[10] Из те противречности произилази дубока трагичност драме *Мај нејм из Митар*.

Суочавање двеју култура изразито је наглашено не само употребом језика, већ и одсуством насловног јунака драме, који ће на крају бити сахрањен на сред океана.[11] Стога, *одсуство насловног лика* можемо тумачити као још један наговештај „љуте" туђине која је близу, и у коју јунаци драме могу стићи искључиво као „окрњена" дружина која на путу од завичаја до „обећане земље" губи оно што га је суштински обједињавало.[12] На брод се укрцао један Митар Поповић („лијепи", „мелемни", „љуцки", „брацки", „питоми"), а са њега ће се искрцати други – варалица који краде идентитет, те тако ову смрт можемо тумачити као *рађање новог*, с тим што то ново пориче темељне вредности старог света.

Мирча Елијаде у једном од својих текстова истиче да „насељавање једне територије одговара оснивању света" (Елијаде 2003: 95) и упућује на то да се „нови свет" не може саградити без жртве. Да би се човек настанио на некој територији и да би саградио „ново станиште" потребна је жртва, и то је подједнако важно за целокупну заједницу као и за јединку. Да би се створио „нови свет" – додаје Елијаде – неопходно је подражавати божанске чинове. „Ако су богови морали убити неко првобитно биће да би из њега створили свет, човек са своје стране треба да их подражава када гради свој свет, град или кућу" (Елијаде 2003: 98). У овом случају, дакле, Митра можемо посматрати као симболичку жртву захваљујући којој је другим члановима заједнице омогућен улазак у „нови свет".

С друге стране, смрт насловног јунака драме има још једно скривено значење, а то појашњава култ мртвих у српској традиционалној култури. Веселин Чајкановић истиче да, након што покојник уђе у заједницу мртвих предака, он постаје хероизирано биће и свети заштитник својих потомака (Чајкановић 1994: 105), а управо то је случај са „горштачком дружином" Виде Огњеновић. Њихов представник је симболично жртвован на граничном простору и остаје трајно заробљен између завичаја и туђине, али истовремено постаје и заштитник потомака у туђем свету.

Поред традиционалног, функцију насловног јунака ове драме треба тумачити и у кључу модерног, па ваља истаћи и то да Жан-Пјер Саразак једначину модерног лика види у „присутности у одсутности", што заправо и јесте Митрова судбина. Успавани јунак Виде Огњеновић је модерни драмски јунак који се афирмише као бледа, одсутна, тек наговештена фигура, и његов „повратак" наслућује се искључиво у исказима других драмских лица (Саразак 2009: 97–102). Криза лика, дакле, довела је до тога да он бива по-

[10] У роману *Бекство од биографије* Владислава Бајца, постоји занимљиво место које можемо довести у везу драмом *Мај нејм из Митар*. Реч је о доживљају Новог света једног емигранта или – како наводи аутор – луталице која се затиче у случајном разговору са Ђорђем Шагићем – главним јунаком овог романа:
„Никада не знамо довољно о околностима под којима се збива нешто што је од нас удаљено. […] Ето, на пример, сви ти новостворени Американци, како себе називају, долазе да граде тај Нови свет – човек би помислио – одбацујући све иза себе јер и долазе на амерички континент да би почињали животе изнова, од почетка. А када је то циљ, онда је нормално да се све иза себе баца у заборав. Али не! Много су старог задржали. Када човек боље размисли, а шта је Американац – допола онај одакле је дошао, а пола онај који ће тек бити. Јер, та друга половина му је непозната; њу само наслућује, њу су му само наговестили, она је неизвесна. И како се од тог страха пред непознатим бранити него храброшћу, оним што им је најпознатије, што су оставили иза себе. Зато и јесу полутани. Све док не забораве прошлост. Мада ја мислим да је то немогуће. Може се само приклонити на страну будућности јер је она новост и изазов, али никако се не може отрести корење. Земља с њега – да, али само корење не да се ишчупати – никада" (Бајац 2013: 25–26).

[11] Овде је нарочито занимљиво што је место погреба *океан*, јер – према традиционалној култури – за воду се често везује „онај" свет. Веселин Чајкановић наводи да се, према различитим митологијама, „онај" свет углавном замишља под земљом, у води или на брду (Чајкановић 1994: 86). Такође, „има података из којих се види да је наш народ замишљао *онај* свет и *с ону страну мора*" (Чајкановић 1994: 87).

[12] Са Митровом смрћу завршава се и драма, те тако остаје недоречено како су (односно – да ли су) путници брода *Данте* пристигли у „обећану земљу".

тиснут, али зато је дат простор *Фигури* коју гледалац/читалац сам обликује (а, у случају Виде Огњеновић, и језику на којем почива готово читав драмски текст).

Штуре информације приручника за емигранте, на које смо до сад више пута упућивали, оцртавају „обећану земљу" (Пешикан Љуштановић 2009: 113) и ограничавају *завичајно у туђини*. Текст који ишчитавају, јунацима драме истовремено олакшава и отежава боравак у туђини. Они морају да прихвате туђу језичку норму, а то их води ка осећају језичке несигурности, што се додатно појачава неизвесношћу простора туђине. Поробљени у језику, јунаци постају робови туђих интереса, идеологија и погледа на свет, али и властитог опстанка истовремено. То постаје све извесније док се драма ближи крају.

У интервјуу који је споменут на почетку овог текста, ауторка каже како се, кад год неко похвали језик у ономе што пише, она са страхом упита *да ли је довољно једноставна*, *кад то толико упада у очи?* (Огњеновић 2008: 200). Између те жељене једноставности и свих других сложених и вишеструких функција драмског језика – израста драма *Мај нејм из Митар* као драма о крхком идентитету заједнице који се успоставља и нарушава у језику – присутан у одсутности, попут главног јунака ове *сценске баладе о странствовању*.

ЛИТЕРАТУРА

Бајац, Владислав (2013). *Бекство од биографије: Живот у осам имена*. Београд: Архипелаг.

Бугарски, Ранко (2005). „Језик и идентитет". *Језик и култура*. Београд: Круг: Библиотека XX век: 67–77.

Бугарски, Ранко (2010). „'Наше' и 'страно' у језику". *Језик и идентитет*. Београд: Круг: Библиотека XX век: 43–61.

Елијаде, Мирча (2003). „Свети простор и сакрализација света". *Свето и профано*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића: 75–109.

Jarvis, Brian (1998). *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. London: Pluto Press.

Лопушина, Марко (2010). *Срби у Америци 1815-2010*. Нови Сад: Прометеј.

Огњеновић, Вида (2001). *„Мај нејм из Митар*. Сценска балада о странствовању". *Драме I*. Београд: Стубови културе: 5–48.

Огњеновић, Вида (2008). „Писање је 'сумња у биографију'". Разговарао: Гојко Божовић. *Нема више наивних питања*. Приредила: Радмила Гикић Петровић. Нови Сад: Дневник – Завод за културу Војводине: 199–209.

Огњеновић, Вида (2014). „Позориште умире усправно, али неумитно". Разговарао: Младен Ђуричић. *Аванград – бесплатни лист за културу*. Бр. 18. Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелицки": 8–12.

Пешикан Љуштановић, Љиљана (2009). „Завичај у језику – Вида Огњеновић: 'Мај нејм из Митар'". *Кад је била кнежева вечера? Усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине: 109–116.

Пипер, Предраг (2008). „Граматика границе". *Јужнословенски филолог*. Књ. 64. Београд: Институт за српски језик САНУ: 307–322.

Прћић, Тврtко (2008). *Семантика и прагматика речи*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

РКТ 2007 – Поповић, Тања (2007). *Речник књижевних термина*. Београд: Logos Art.

Саразак, Жан-Пјер (2009). *Лексика модерне и савремене драме*. *Истраживање групе „Поетика модерне и савремене драме" из Института за позоришне студије Универзитета Париз III*. Приредио: Жан-Пјер Саразак у сарадњи са К. Норгет, Х. Кунц, М. Лоско и Д. Леско. Превела: Мирјана Миочиновић. Вршац: КОВ.

Чајкановић, Веселин (1994). *Стара српска религија и митологија*. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Просвета – Партенон.

Златко Грушановић

КОНЦЕПТ ХЕРОЈА У ДРУШТВУ И СРПСКОЈ ДРАМИ КРАЈЕМ 20. ВЕКА

Књижевни хероји су често, али не и обавезно, оличавали друштвене хероје у свету уметности, па је фокус овог истраживања однос друштвене стварности и уметности кроз концепт херојства. И друштвени и књижевни херој су пројекција друштвеног идеала, система вредности или друштвене потребе. Пошто су се кроз историју и књижевне епохе мењали друштвени идеали, мењали су се и типови хероја и сваки период у развоју друштва изнедрио је одговарајућу врсту хероја. Значење хероја у друштвеној заједници временом се мења, па се самим тим мења и значење хероја у драми кроз различите епохе. Зато су одређени типови хероја у неким књижевним периодима били заступљени више, а у неким мање.

Савремени (савременост узимамо у смислу двадесетовековног идеолошко-филозофског плурализма) доноси неодређеног хероја, обичног а чудног, услед самосвести да је маргинализован, каткад и необичног. Егзистенцијални немир, лабилност и друштвено неприхватљива равнодушност га често наводе на рат против безначајног, што скандализује друштво које га немилосрдно трансформише у исмејаног бунтовника јер он покушава да дефинише значење и вредност. Склон медитацији, савремени херој обитава у малом кругу људи, ствара властиту културу, на унутрашњем плану је некохерентан, а на спољашњем пркоси средини, систему, држави, институцијама и формалним организацијама.

Из свега наведеног, можемо закључити да се особине и типови хероја мењају пропорционално развоју/промени друштвеног конструкта хероја у различитим периодима, па је стога и концепт херојских врлина променљив. Хероји могу бити оличени у надмоћним и божанским ликовима, али исто тако могу бити подређени судбини и неминовностима, попут конвенционалних ликова. Херој поседује „неку демонску, неодољиву снагу која га тера, прогони, али куда, то и он само нејасно слути. Осећа да га негде чека једно дело које мора извршити; у њему пламте снаге које некако морају провалити из њега, иначе ће се угушити, али ерупција мора увек да се оконча његовом смрћу. Они живе у константном сукобу са собом и светом око себе. Не маре ни како ће се завршити та борба, победом или поразом,

већ су помирени, више жуде за великим тренутком, кулминацијом јунаштва када ће или победити или погинути у великој екстази (Лукач, 1978, 212)".

Користећи метод социолошко-театролошке анализе савремене српске драме, циљ нам је да у раду потврдимо хипотезу да типови хероја, који су стварани у овом периоду, заправо представљају огледало друштвене стварности тог времена. Историјски тренутак у коме се ти хероји формирају врло је специфичан, како због тога што је на ширем нивоу *fin de siècle*-а, тако и због специфичне политичке ситуације у којој се српско друштво нашло у том периоду, а чије се последице и данас осећају. Крај 20. века сабира не само искуства читавог столећа, већ можда и целокупног миленијума. Кроз ту призму преломљена, драмска светлост гради прилично несталну слику света, тако да ликови у савременој српској драми овога периода за релативно кратко време пролазе кроз низ трансформација. Драмски јунак еволуира (тачније инволуира на културно-етичком фону, често потпуно неподударном са актуелним друштвеним обрасцем) од типа националног **хероја,** у време распада Југославије крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, преко **антихероја** једне имагинарне земље створене од остатака националних (о)сећања, до лика без идентитета, без илузија, равнодушног и отуђеног, крајњег стадијума преображаја, **проблематичног јунака**.

СРПСКА ДРАМА У ПЕРИОДУ ОД 1945. ДО 1990.

Непосредно после Другог светског рата долази до развоја позоришта у Србији, пре свега као средства политичке пропаганде. Будући да је позориште тада било под совјетским утицајем, и књижевни тип хероја био је дубоко утемељен на друштвеном моделу ратних и послератних хероја комунистичко-социјалистичке идеологије у духу друштвене револуције. Комунистичко руководство преузело је и друштвено-привредни модел и суштину уметности из Совјетског Савеза. Задатак уметности је био да улепша стварност и пренесе конструктивну поруку (сетимо се, данас анегдотског Стаљиновог упутства писцима у Пушкиновом дому – „Другови писци, ви сте инжењери људских душа", те су „проходност" имала само она уметничка дела која су прихватила социјални ангажман друштвене револуције. Самим тим, и херој у литератури био је социјално и морално ангажован у духу новог поретка. По угледу на епске јунаке, у друштву се стварају **традиционални хероји** (партизани, комунистичке вође, народни хероји, ударници...). Долази „до наглог развоја позоришта у Србији, јер је нова власт с разлогом сматрала да је позориште снажно подстицајно средство преко којег је могла да се шири њена политика и у култури и да се пропагандистичко-идеолошки утиче на свест људи" (Марјановић, 2005, 380). Однос према стварности био је ангажован и позориште је на себе преузело више друштвених обавеза, те су бирана класична дела реалистичке литературе у којима се традиционални херој бори против капиталистичког уређења или се друштво приказује негативно са свим својим манама (*Ревизор* Николаја Гоголја*, Краљ Бетајнове* Ивана Цанкара, *Ујка Вања* Антона Чехова). Послератну српску драму немогуће је посматрати изван контекста југословенске драме, која се креће од пропагандних текстова до модерних уметничких форми.

Удаљавање политичког врха од совјетског модела 1948. год. довело је до постепеног отварања према Западу, а до краја педесетих година позориште се постепено ослобађа наметнуте тематике из Народноослободилачке борбе и социјалне револуције. У овом периоду јавља се низ нових, неафирмисаних писаца, који су покушали да превазиђу конформизам и дођу до сопственог, савременог односа према прошлости и стварности. Најважнији догађај у развоју послератне драме била је појава комада *Небески одред* 1956. године, чији су аутори Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, а којим се доводи у питање „друштвена надградња" и класна свест. Наиме, пред идејом смрти у овој драми, све се руши, па и идеолошки, религијски, класни и сваки други модел хероја. Традиционални херој, који је изнад обичних ликова, уступа полако место **нехероју**, обичном лику који се по особинама не издваја од других.

На репертоару позоришта тог доба, поред дела класичне драматургије, налазиле су се и савремене драмске представе, у којима су се смењивали **традиционални хероји и нехероји**. Такве су нпр. драме: драматизација романа *Песма* (1955) Оскара Давича, *Вила Лала* (1957) Велимира Суботића, *Којоти* (1958) Ивана Студена, *Шта грицкаш, друже* (1959) Бранислава Ђорђевића и Бранка Павловића, затим *Председник кућног савета се жени* (1960), *Наш председник се жени* (1960) Драшка Шаљића, *Благо тајанствене пећине* (1960) Душана Добровића, *Пророк* (1962) Жарка Команина, *Вук Бубало* (1962) Душана Станојевића. О извесном степену слободе при избору репертоара говори Марјановић: „Промене односа позоришта и органа власти настала је после доношења Устава 1963. године, јер је свакој средини дата могућност да сама одлучује о раду постојећих позоришта, и изједначена су права глумаца са правима запослених у установама и предузећима" (Марјановић, 2005, 384). Шездесетих година 20. века учвршћују се везе са Западом, услед чега се уметност брже развија, па неки критичари често овај период зову и „златним добом"[1]. Писци су покушали да поставе на сцену историјске представе и хероје у алегоријском кључу, како би кореспондирали са савременим друштвеним збивањима. У томе се издвајају драмски писци попут Јована Христића, са драмама *Чисте руке* (1960) и *Савонарола и његови пријатељи* (1965). Међу овим драматичарима истичу се и Борислав Михајловић Михиз, драмама *Бановић Страхиња* (1963) и *Командант Сајлер* (1967), те Драгослав Михаиловић, по чијем је роману *Кад су цветале тикве* направљена 1969. године и представа, која је након само пет извођења скинута са репертоара.

Највеће промене у позоришту одиграле су се почетком седамдесетих година. Проредила су се извођења класичних дела, нестајале су приче о социјалним контрастима и идеологији социјализма, а под утицајем модерне америчке и енглеске драме повећао се број драмских комада са темама из савременог живота. Од алегоријских драма, које углавном припадају високомиметском модусу, те чији су хероји надмоћнији, бољи од обичних ликова, прешло се на нискомиметски и иронијски модус и дезинтеграцију хероја. У овом периоду појављују се драме Велимира Лукића *Дуги живот краља Освалда* (1963) и *Афера недужне Анабеле* (1969), *Генерали или сродство по оружју* (1971) Бориславa Пекића, *Маратонци трче почасни круг* (1973) Душана Ковачевића, *Хасанагиница* (1974) Љубомира Симовића, *Медаља* (1975) Вељка Радовића.

У први план међу драмским врстама избија комедија и исмејан херој. Њен обновитељ јесте Александар Поповић, који је једно време суверено владао нашом сценом[2]. У драми *Развојни пут Боре Шнајдера* појављује се лик исмејаног хероја, па драма успоставља сатирични однос према тадашњем животу у социјалистичкој земљи: изврагава подсмеху нестручност људи, хедонизам, лажни пуритански партијски морал, опортунизам политичара...

И Љубомир Симовић, песник и драмски писац, у драми *Чудо у Шаргану* (1975) доводи на сцену савремене **проблематичне хероје** са градске периферије, дајући публици веродостојну слику једног слоја српског народа: необразованог, помало аморалног, у раскораку између села и града. У овој Симовићевој драми доминантна је тема патње његових јунака. То су хероји који живе наметнутим животом, чија жртва или мученичтво немају циљ, смисао и разлог. Модел гротескно **исмејаног хероја** појављује се већ у првим драмама Душана Ковачевића – *Маратонци трче почасни круг* (1972), *Радован Трећи (1973)*, *Балкански шпијун* (1983).

Уз водеће драмске писце, крајем седамдесетих година издвајају се и драмске списатељице са својим асоцијалним, **отуђеним неподобним херојима**, попут Милице Новковић са драмом *Камен за под главу* (1977) и Деане Лесковар са драмом *Слике жалосних доживљаја* (1979). Осамдесетих година појављују се Ненад Прокић, аутор драме *Метастабилни Граал* (1985), Јован Радуловић, са драмом *Голубњача* (1982),

[1] Видети више у: Марјановић, Петар, 2005: *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

[2] Од четрдесетак позоришних комада, те већег броја радијских и телевизијских драма и драма за децу, чији је аутор Александар Поповић, издвајају се: *Чарапа од сто петљи* (1965), *Сабља димискија* (1965), *Крмећи кас* (1966), *Развојни пут Боре Шнајдера* (1967), *Капе доле* (1968), *Друга врата лево* (1969) и др.

као и Слободан Селенић, са драмом *Ружење народа у два дела* (1987). Представа *Голубњача* изазвала је оштру антикампању јер је обрађивала међунационалне односе Срба и Хрвата. Представа је скинута са репертоара Српског народног позоришта у Новом Саду, али не и у Београду. Ова драма из 1982. године била је једна од увертира за драме са друштвеним моделом националног хероја избавитеља – вође. О томе у једном коментару који цитира Марјановић сликовито говори драмски писац и професор Ненад Прокић: „Бранили смо *Голубњачу,* мислећи да бранимо само позоришни чин. Али, бранили смо нешто сасвим друго, данас знам шта. Из те одбране створили су се редови на благајни за *Колубарску битку,* а они нису обећавали ништа добро" (Марјановић, 2005, 439). *Голубњача* говори о усташком терору, историјској истини која се у бившој Југославији није много помињала јер би нарушила „харомонију" југословенског друштва.

Крај осамдесетих година обележавају бурна политичка догађања. Након Осме седнице Централног комитета Савеза комуниста Србије 1987. године, нарочито после масовног окупљања народа на Газиместану 1989. године већ можемо говорити о горљивом национализму као доминантној црти српског друштва. Један од извора набујалог националног осећања лежи у атмосфери општег незадовољства у вези са положајем нације у тадашњој Југославији, док се у осталим републикама појавило потпуно супротно становиште, да земљом доминира великосрпски хегемонизам који вуче своје корене још од Југославије Александра Карађорђевића.[3] Због тога су драме са националном тематиком имплицитно биле антикомунистичке. Наиме, комунизам у бившој Југославији покушао је да изгради наднацију, те је свако покретање националних питања истовремено било аниткомунистичко и обратно, па се може рећи да је антикомунизам често имао национални набој. Осамдесетих година почињу и побуне на Косову, исељавање Срба, проблеми у другим републикама. М. Ломпар у књизи *Дух самопорицања* развија тезу по којој су Срби током целог прошлог века гушили националност или им је она пак била угушивана много више него осталим нацијама на простору СФРЈ, при чему су у исто време оптуживани за великосрпски национализам. „Мислим да и политички и културни радници српске националности већ пате од комплекса неке предодређене кривице па у том страху допуштају да се дисквалификују и оне акције и она дела, или пак само интенције, које се у нормалним условима у сваком народу и свакој народности природно испољавају. Није, дакле, реч о појединчевом прихватању кривице, које може израњати и из недокучивих и несаопштивих мотива, него о амбијенту у којем се овако јавно исповедање надличне кривице – 'великосрпски национализам је најопаснији' – појављује као унапред одобрено и саморазумљиво" (Ломпар, 2014, 59).

Из таквог друштвено-политичког миљеа и националне историје израста неотрадиционални епски херој, који доприноси буђењу националних осећања током целе деценије осамдесетих. Представе у којима се он јавља су углавном имале косовску тематику (*Косовска хроника* Рајка Ђурђевића, *Косово* Миладина Шеврлића, *Бој на Косову* Петра Зеца и др.) или мотиве из Првог светског рата. У сећању су остале, у првом реду, две представе: *Колубарска битка* (1989) и *Ваљевска болница* (1989). „Са завршетком Другог светског рата и са новим уједињењем, теме везане за Први светски рат постале су у српској драмској, и не

[3] Америчка обавештајна агенција – ЦИА, према Ковачевићу, предвидела је у једном од својих извештаја сценарио будућег распада Југославије, неколико година пре стварног разлаза: „У року од једне године федеративни систем више неће постојати, а у року од две године Југославија ће вероватно нестати као држава. Ни Комунистичка партија ни ЈНА неће бити у стању да одрже земљу заједно. Партија је у расулу; Армија је изгубила престиж због јаке идетификације са Комунистичком партијом и због тога што се у земљи махом сматра институцијом у којој доминирају Срби. Национални понос, економске тежње, подстицање етнички засноване религиозне и културне идентификације наставиће да гурају Словенију и Хрватску ка независности. Сецесионистичка осећања су снажно стимулисана српским покушајима да доминирају федералним политичким процесима. [...] У Словенији, а у мањој мери и у Хрватској, нови национализам је западно, демократски и предузетнички оријентисан; у Србији је укорењен у етатистичкој економији, војној традицији и склоности ка јакој централној власти на челу са динамичком личношћу" (Ковачевић, 2007, 49).

само драмској књижевности морално политички неподобне, из више разлога. Страдања и ратовања српског народа у Првом светском рату била су нераскидиво везана за појмове националног, за личност политике и историје Краљевине Србије, за династију Карађорђевића. Драме које би говориле о њима никако се нису могле уклопити у новије концепције историје" (Фрајнд, 1996, 219).

Повратак драмске тематике везане за Први светски рат Марта Фрајнд објашњава „променом у општем расположењу око позоришта после 1971. године која је допринела да се Први светски рат као тема поново изгуби са наших позорница да би се на њих вратио и постао један од важних предмета новије српске историјске драме почетком осамдесетих година. Не треба посебно наглашавати да је и овај нови заокрет у позоришној судбини наше теме био у тесној вези са променама у ширим друштвеним оквирима тренутка." (Фрајнд, 1996, 221).

Због свега наведеног, потпуно је јасно зашто репертоарска политика осамдесетих година обилује темама из националне прошлости, а доминантан модел хероја јесте онај тип кога је друштво тих година прижељкивало: (нео)традиционални херој – избавитељ, осветник, национални вођа... То је модел јунака који покушава да свој народ, заједницу, спасе од неправедних и надмоћних антихероја. Такве представе и њихови хероји постају веома популарне због друштвеног тренутка у којем су настале. Тако, загребачки критичар Далибор Форетић у Марјановићевом наводу закључује „да је *Колубарска битка* пре феномен публике него феномен представе саме" (Марјановић 2005, 397). Не треба заборавити да у овом периоду почињу да стварају и писци који ће својим комадима обележити и позориште деведесетих. Међу њима су Небојша Ромчевић (*Силе у ваздуху*), Синиша Ковачевић (*Ново је доба*), Стеван Копривица (*Дуго путовање у Јевропу*), Вида Огњеновић (*Како засмејати господара*), који ће на драмску сцену донети нове типове хероја.

Југословенско позориште деведесетих година се дезинтегрисало на театре новооснованих националних држава, а националне страсти су кулминирале у свим деловима бивше земље. У Србији је обновљен мит о нацији, „кући насред друма", вековним неправдама, те је крах комунизма довео до почетка нових односа, који су инсистирали на националном идентитету. У исто време, народ се поистовећује са пословицом и херојским митом да „Срби добијају у рату, а губе у миру", при чему се имплицира врло проблематична особина нације да све спорове решава ратом. У таквој атмосфери је 1990. године национално острашћена публика у ЈДП-у онемогућила извођење представе *Свети Сава* Синише Ковачевића. „У друштвено-политичком смислу, последња деценија 20. века представљала је најтамније раздобље новије српске историје. Карактерисали су је ратови, у којима као земља никада званично нисмо учествовали [...] пад моралних вредности и социјална беда народа" (Марјановић, 2005, 388).

Позориште је неретко покушавало да иде у сусрет владајућем појачаном националном осећању, тако да је свако дело у коме би се уочио и најмањи наговештај локално-историјског – добијало епитет националне драмске књижевности или, у нашем случају, појачавало српски национализам. Таква дела су покушала да покажу херојску трагику у ратовима које је српски народ водио, али су у времену у коме су се појавиле проглашене највишим изразом национализма. Поред херојства у светским ратовима и устанцима, главна водиља политичког и уметничког дешавања постаје косовска легенда о јунаштву и жртвовању, што нарочито долази до изражаја приликом јубиларне шестовековне годишњице Косовског боја. Позориште није имало ни снаге ни визије да се одупре политици тога времена, те је често индиректно било инструмент друштвених превирања у актуелном тренутку, „што не значи, наравно, да је позориште у потпуности подржавало политику Слободана Милошевића, али свакако значи да јој се није суштински супротставило" (Ромчевић, 2005, 8).

Нису све представе имале националистичку тенденцију, али је рецепција публике била таква, те је самим тим долазило до комерцијализације патриотских осећања и поигравања са њима. На основу свега наведеног, можемо закључити да је непосредно по-

сле Другог светског рата од модела хероја бранитеља владајуће идеологије, дошло до појаве хероја који преиспитује друштвену (читај комунистичку) стварност, а како су одмицале године, те „строги комунизам" прелазио у „лагоднији социјализам", постепено се све више издваја модел **исмејаног хероја**, а потом и **проблематичног хероја**, који је тражио смисао и указивао на неправде у друштву.

СРПСКА ДРАМА У ПЕРИОДУ ОД 1990. ДО 2000.

Деведесетих година, друштвене прилике постајале су све сложеније, толико да сукоби и трвења у политичком животу упоредо егзистирају творећи неколико супростављених полова, на шта указује Љубодраг Димић детектујући те опозиције: „У политичком животу српског народа, располућеног између југословенске државе и дијаспоре и унутрашњим границама подељеног између Србије и осталих република, мада притајено, наставиле су да тињају бројне поделе и сукоби који се могу идентификовати на више кључних равни: четничко - партизанској, грађанско - комунистичкој, југословенско - српској, српско - хрватској, српско - албанској, клерикално - антиклерикалној, верско - атеистичкој, монархистичко - републиканској, фашистичко - антифашистичкој, комунистичко - антикомунистичкој, модернизацијско - конзервативној, српско - србијанској, централистичко - аутономашкој, прозападној - изолационистичкој, интернационалистичко - антисовјетској, миротворној - ратној, демократској - антидемократској" (Димић, 2005, 86). Све то је довело до краха једнопартијског система 1990. године, након чега су уследили настанак вишепартијског система, увођење санкција 1992. године, појава хиперинфлације 1993, политичке поделе и сукоби, принудна регрутација и ратови, вишемесечни протести грађана 1996/97, НАТО бомбардовање 1999. године и, коначно, велики народни протест у октобру 2000. године. Позориште из таквог времена није изашло као победник, него као „дезоријентисано у репертоарском, организационом и идејном смислу, већ подуже утемељено на помереном систему вредности, изоловано до аутизма, оптуживано да је подгревало националистичку еуфорију, прекасно се дистанцирало од власти, пречесто угађало најнижим укусима, смејало се када се ваљало замислити, да је своје стреле трошило на мртви титоизам, а мало их сачувало за разгоропађени национализам..." (Миосављевић, 2002, 52).

У периоду од 1990. до 2000. године стварао је велики број драмских писаца. Када се посматра позоришни репертоар већих градова у Србији тог времена (Београд, Нови Сад, Ниш, Зрењанин, Кикинда), затим репертоари позоришних фестивала (Стеријино позорје, Вршачки, Новосадски, Крушевачки фестивал), текућа критика (позоришна, књижевна, театролошка), као и други чиниоци, може се уочити готово јединствени поступак којим се концепт хероја трансформише из препоручених ликова као носилаца система друштвене вредности у ликове који су представљали право „огледало" стварности. При томе треба узети у обзир и опсег којим драме захватају савременост, модерност или актуелне проблеме свог времена, али и универзалне теме. На почетку деведесетих, стварали су већ признати комедиографи претходног раздобља, попут Александра Поповића и Душана Ковачевића, а затим и Слободана Селенића и Виде Огњеновић. Први су створили дела као што су *Бела кафа* и *Кус петлић*, односно *Клаустрофобична комедија* и *Професионалац,* у којима склоност ка карикатуралним, гротескним изобличењима изазива комичне, али и застрашујуће ефекте. Друго двоје аутора написало је комаде међу којима се посебно истичу *Ружење народа у два дела* и *Је ли било кнежеве вечере?*, у којима је ирониja истовремено израз човекове немоћи пред историјским феноменима, али и ефикасно оруђе за критику тих појава. Ови аутори су, пре свега, показали да се у прошлости крије и клица мрачне, туробне садашњости, нешто што ће довести до разарања природне основе друштвеног поретка у нашој земљи. Из млађе генерације издвојило се троје писаца: Игор Бојовић, Владимир Арсенијевић и Биљана Србљановић, чинећи групу која је у драму, како примећује Стаменковић, унела „непосредну садашњост [...] међу које се, с разлогом и оправдањем,

умешао и један њихов старији колега, Горан Марковић. Уз све сличности и још веће разлике које имају међусобно, они су се сви суочили с истим проблемом: како у драми која се данас изводи описати оно што се јуче догодило, а не упасти у замку журнализма, у позоришну фељтонистику? И у томе су подједнако успели проналазећи одговарајућа решења" (Стаменковић, 2000, 211). За разлику од наведених претходника, у драмама ових аутора било је директних рефлексија стварности, испуњених трагичном судбином појединца у хаотичном историјско-политичком животу, са појачаном свести о тешким друштвеним и психолошким проблемима савременог окружења и слому читавог друштва – у духу онога што амерички теоретичар Џ. Л. Стајан заговара када каже да је „драма друштвени догађај или ништа"[4].

Специфичност политичке ситуације у којој се наша држава нашла у том периоду наметнула је проучавање ликова и кроз социолошку и културолошку призму.

Српски народ често је у својој прошлости тражио упориште које би му помогло да редефинише идентитет. Овај проблем се нарочито актуелизује у последњим деценијама 20. века, услед распада Југославије[5], стварања Европске уније, те непрестаног исељавања становништва. Крајем 80-их и почетком 90-их година на историјском плану одигравала се дезинтеграција вештачког наднационалног југословенског идентитета уз истовремено поновно рађање старих или настанак нових националних идентитета. У таквим условима, питање идентитета постаје изузетно важно у свим крајевима бивше државе, па и у Србији, коју је званична политика, макар декларативно, тежила да прикаже као наследника Југославије и југословенства. Позориште није остало имуно на историјска збивања.

У српској драматургији осамдесетих година 20. века јавља се низ драма са историјском тематиком, којима се, свесно или несвесно, идеализују актуелни национални и друштвени циљеви. Потрага за идентитетом изгубљеним у прошлости свела се на трагање за догађајима који би могли оправдати поступке у садашњости. За успех овакве врсте драме заслужне су историјске и друштвене прилике које су у великој мери креирале хоризонт очекивања гледалаца. Истраживачи попут Марјановића указују да су идеје националног театра гравитирале углавном око два стожера, претпостављања духовног материјалном (углавном као сублимат неуспешних политичких пројеката, лоших одлука и неприлагођености историјском тренутку), и ново ишчитавање националне прошлости у служби рационализације тих истих неуспелих пројеката, у којима се очитава васколика историјска немилост као предоминанта националне историје. „Поруке појединих представа националне драматургије, према мишљењу неких критичара, биле су још од осамдесетих година у служби ‚небеске Србије'. Реч је о репертоарској политици која је посебну пажњу и велики простор у месечним репертоарима посвећивала делима са темом из српске историје, чији је циљ био буђење националних осећања или покушај да се узроци тадашњих невоља налазе у ближој и даљој прошлости нације. Требало би поменути и то да, уз сасвим ретке изузетке, није било представа које су дословно ‚служиле режиму', а још су ређе биле оне критички усмерене на трагична ратна збивања и на проблеме преживљавања. У том контексту, поменућемо особене представе *Колубарска битка* (1990) и *Тамна је ноћ* (1993)" (Марјановић, 2005, 396). Учесталије приказивање драмских комада са тематиком из националне прошлости у овом периоду је последица сличности прошлих догађаја са савременим дешавањима. Брисање граница између прошлости и садашњости имплицирало је митологизацију са-

[4] Styan, J. L., 1965: *Dramatic Experience*, A guide to reading of plays, London: Cambridge, University, Press.

[5] Међу бројним узроцима за распад Југославије као догађај од судбинске важности истиче се пад Берлинског зида, а за југословенску ситуацију свакако је био значајан и престанак оштрих сукоба западног и совјетског блока, затим нестајање Совјетског Савеза, као и ослобађање источноевропских земаља од совјетске доминације. Са друге стране, како Ковачевић примећује, „и Америка и Европа носе историјску одговорност пре свега за одсуство политичке воље да се озбиљно позабаве проблемом распада Југославије и за одсуство потребне и заједничке акције, за међусобно престижно прегањање и неспремност за озбиљнији ангажман, дакле пре свега за *нечињење*" (Ковачевић, 2007, 372).

дашњости и коинцидирање са митском прошлошћу. На тај начин, појам садашњости привидно се губи и рађа се универзално параисторијско време, у коме је главни национални интерес борба за опстанак, представљен кроз вечну борбу против неправде која се по неком митском неумитном обрасцу догађа на нашим просторима. Позориште и неки драмски писци покушали су у прошлости да пронађу узроке за актуелно стање, предвиде његове последице и одговоре на питање зашто се историјска неправда понавља. Као што је Фрајнд приметила „и у једном и у другом кругу драма прошлост се стално доводила у везу са садашњошћу: кроз аналогије, кроз експлицитна или имплицитна поређења, кроз поуку, а некад и кроз отворену и по вредност појединих сцена или дела у целости погубну политичку агитацију" (Фрајнд, 1996, 83), што нас наводи на неизбежну паралелу са националном драмом 19. века, која се користила идентичним пропагандним инструментаријумом.

Историјски ликови који се јављају у српској драми деведесетих година подстицали су специфичне емоције и реакције код публике, пре свега на психолошком нивоу. Неретко је циљ њиховог појављивања био да се публици сугерише цикличност историјских збивања, која се као усуд надносе изнова и изнова над нашим народом, те да се, преко историјских ликова, пошаљу поуке и упуте успаваном народу. Већ је драма *Свети Сава* (1989) у бити гротескна, гласно изазивачка критика Синише Ковачевића на набујали национализам. Такође, и Вида Огњеновић, у драми *Је ли било Кнежеве вечере?* (1990), критикује националну митоманију стасалу у преовлађујући друштвени дискурс. За разлику од њих, Селенићева драма *Кнез Павле* (1990) представља реконструкцију прошлости, време распада земље 1941. године, антиципирајући готово идентичну стварност распада Југославије 1990. године. Још један владар сличан Селенићевом кнезу Павлу јесте и кнез Михаило, у истоименој драми Светлане Велмар Јанковић из 1995. године, чији поступци (можда пре – одсуство поступака) и политички сензибилитет у атмосфери једне политичке дезоријентисаности гледаоцу неизбежно намећу паралеле са тренутком у коме се драма приказује. О интегралности писца, саме драме и публике, неодвојивих од живота нације говори и Дивињо када примећује да је „позориште пре свега уметност која је дубоко укорењена у конкретном, колективном животу, како због свог порекла и околности да користи улоге и ситуације из живота, тако и због свог деловања на разне врсте публике које узбуђује или буди из духовне учмалости. Позориште се још мање него било која друга уметност може одвајати од средине у којој настаје. [...] Не постоји ниједан велики драмски писац који истовремено није био бар саучесник људи из позоришта, који живим спонама није био повезан са ускомешаним светом у коме се драмска дела претварају у позоришне представе" (Дивињо, 1978, 47).

У тако бурном периоду, какав је последња деценија 20. века, могуће је препознати универзалну типологију ликова кроз које се преламају и уметничка и друштвена проблематика. Потрага за идентитетом у периоду од 1990. до 2000. године обележена је дивинизацијом ликова из националне прошлости, њеном рекапитулацијом, као и покушајима да се садашњост хероизује упоређивањем са прошлошћу. Повезаност различитих, доминантних идеолошких концепата и проблема идентитета је осим са социолошко-политичког аспекта добро проучен и у науци о позоришту. Жунић издваја јасну хронологију двадесетовековног проблема идентитета: „Проблем идентитета је нарочито заоштрен педесетих година двадесетог века, са уочавањем кризе смисла и губитком идентитета у масовном друштву, и шездесетих година – у вези са криптомарксистичком политиком идентитета мањинских група (етничких, религијских, феминистичких...), да би коначно добио постмодернистичку ауру напуштањем Марксових подела (класе, левица–десница), у корист нових типова груписања" (Жунић, 2002, 39). У таквом времену, друштвена стварност наметнула је позоришту лик ‚рехабилитованог' националног хероја, нарочито у другој половини 80-их година. У прошлости су проналажени различити типови хероја који ће народ водити ка избављењу из тешких криза. На том путу избављења, ликови су се, у потрази за идентитетом, трансформисали од националних хероја до антихероја који одбацују било какав иден-

титет. Позориште је пратило сложени сукоб који се у Србији одвијао не само на политичком, већ и на духовном и социјалном плану. И у савременим и у класичним комадима играним тих година, публика је са безмало физиолошком глађу пратила представе у којима је препознавала себе и откривала истину о себи. „Ако публика очекује да је глумци задовоље, хранећи је представом, позориште показује која глад мори људе у једном граду, оно даје тачну дијагнозу оног чега нема или нема довољно. Отуд позориште дајући нам оно што нам је потребно, открива нам истину о нама" (Јевтовић, 2001, II).

Потрага за идентитетом изгубљеним у прошлости је карактеристична за српску драму почетком деведесетих година, па су писци превасходно бирали историјске теме, било да их реконструишу, било да их пародирају. О томе сведоче драме: *Је ли било кнежеве вечере* (1990), *Бела кафа* (1990), *Кнез Павле* (1991), *Ђенерал Милан Недић* (1992), *Змај од Србије* (1994), *Кнез Михаило* (1996). Поједини писци наставили су да се баве историјским темама и крајем деведесетих, али са различитим идејама и приступом, нпр. у драмама *Каролина Нојбер* (1999) и *Бокешки Д-мол* (2000). Писци су у прошлости тражили аналогију са садашњошћу, јер се у њој, како схвата Дивиљо, „кристалишу колективни менталитети, разни ступњеви непрестаног и чежњом испуњеног стремљења спонтаном животу, сукоб слободе са свим могућим принудама које се супротстављају њеном пуном развоју" (Дивиљо, 1978, 31). Историјски ликови у српским драмама с краја 20. века потврђивали су раширено осећање безнађа и схватање да нам се историја понавља – попут Селенићевих ликова у драми *Кнез Павле* или кнеза Михаила Светлане Велмар Јанковић, који је идентичан лику невољеног владара Павла у немирним временима. Синиша Ковачевић покушава да рехабилитује председника владе, Милана Недића, осуђеног као издајника у комунистичкој Југославији; Вида Огњеновић својом драмом *Је ли било кнежеве вечере?* критикује острашћеност националним митовима, док се *Каролина Нојбер* Небојше Ромчевића бави односом публике и позоришта, уметности и стварности, хлеба и сна. Копривичини ликови у драми *Бокешки Д-мол* историјски су легендарни, али искључиво везани за поднебље Котора.

За разлику од ликова у драмама са историјском тематиком, ликови у неисторијским драмским остварењима 90-их година осликавају малог човека растрзаног тешким временима промене и распада земље. Ове драме, обојене иронијом, ‚тешиле' су или ‚провоцирале': *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991), *Тамна је ноћ* (1993), *Турнеја* (1996), *Говорна мана* (1997), *Београдска трилогија* (1997), *Породичне приче* (1998), *Пад* (2000), *Лари Томпсон – Трагедија једне младости* (1996), *Лаки комад* (1995), *Породичне приче* (1998)... Хероји ових неисторијских драма настављају живот видно измењени, без идентитета и без илузија. Они губе борбу у стварности, у којој је нужност побеђивала вољу и слободу, стварајући од њих гротескне и апсурдне ликове. Временска дистанца између друштвене стварности и драмских тема у позоришту су се смањиле, па је публика у оваквим представама „гледала у своје огледало, плакала, тешко уздисала, поново пролазила кроз оне сате када је у становима целу ноћ горело светло, када се бежало од поштара ко од куге, да би на крају дугим аплаузима поздравила млади тим. Критичари су рекли: релевантна представа" (Јевтовић, 2001).

Као што је већ је напоменуто, почетак периода деведесетих карактерише хероизација савремености кроз поређење са прошлошћу. Том приликом, градили су се нови митови, који су одговарали друштвено-политичкој стварности, а огледали су се у креирању типа хероја вође – ослободиоца и избавитеља народа. Публика је одлазила у позориште да би гледала хероје из своје прошлости, а поједине драме „излазиле су у сусрет" потребама публике, стварајући на сцени такве хероје. Политички мит владао је позориштем помоћу садржине и идеологије коју је наметао. „Успон и пад популарности одређеног позоришног жанра директно је везан са променама укуса публике, односно са променама у друштву, са променом услова у којима се одвија свакодневни живот. Публика бира свој омиљени жанр у одређеном времену. Зато говоримо о таласу ‚политичког позоришта', које нам је било потребно када нисмо имали друге могућности

да проговоримо о темама које нас заокупљају, док је био мир, а олује још нису почеле" (Јевтовић, 2001). Убрзо се, међутим, деведесетих година јавио и супротан талас, ликови чије херојство почива на разарању митске и легендарне јуначке парадигме.

Ако се драмски ликови на овај начин посматрају према типским особинама хероја и антихероја, могу се уочити неке карактеристике у развоју српске драме и културе у овом периоду. Из тога произлази да су ликови у драмама с краја осамдесетих били на специфичан начин хероизирани, и да су, упоредо са друштвом чији су представници, прешли развојни пут од хероја националне прошлости до антихероја – ликова без илузија и идентитета. Управо су друштво и култура тог периода пресудно утицали на овакав развој драме, будући да је публика очекивала да позориште задовољи њену потребу за поистовећивањем са херојем, бунтовником или антихеројем.

ЛИТЕРАТУРА

Дивињо, Жан, 1978: *Социологија позоришта, Колективне сенке*, Београд: БИГЗ.

Димић, Љубодраг, 2001: *Историја српске државности. Књ. 3, Србија у Југославији*, Нови Сад: Српска академија наука и уметности, (Огранак Беседа) – Друштво историчара Јужнобачког и Сремског округа.

Жунић, Драган, 2002: *Национализам и књижевност*, Ниш: Просвета.

Јевтовић, Владимир, 2001: *Узбудљиво позориште*, Београд: Јанус.

Ковачевић, Живорад, 2007: *Америка и распад Југославије*, Београд: Филип Вишњић, Београд: ФПН.

Лукач, Ђерђ, 1978: *Историја развоја модерне драме*, Београд: Нолит.

Ломпар, Мило, 2014: *Дух самопорицања*, Београд: Evro-Giunti.

Марјановић, Петар, 2005: *Мала историја српског позоришта, XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

Милосављевић, Александар, 2002: „Светла тачка мрачне декаде: Позориште у Србији 1990–2000", *Театрон*, бр. 118, стр. 52–61.

Ромчевић, Небојша, 2005: „Освајање слободе или строго контролисана побуна", *Сцена*, бр. 1, стр. 6–9.

Стаменковић, Владимир, 2000: *Крај утопије и позориште*, Нови Сад: Стеријино позорје.

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

Весна О. Марковић

ДВА ПЛАЧА

Напорно се враћајући, након пуне две деценије, делима Борисава Станковића и опрезно се приближавајући опасним и неодољивим вртлозима чудесноga света његовог, доживесмо узбудљиво и неочекивано збитије: склизнусмо са „безбедних" стаза истраживачке трезвености наизврат у најдубљу бујицу страсне лепоте и поетског, вечно-младалачког заноса званог *Коштана*. Овај пут у виду ТВ драме из 1976. године, у адаптацији и изврсној режији Славољуба Стефановића Равасија, уз изванредну драматизацију Радомира Путника и очаравајућу игру наших глумаца: Љубе Тадића као Митке, Јована Милићевића као Хаџи Томе, Љиљане Крстић у улози Кате, Стојана Аранђеловића у улози Арсе, Олге Спиридоновић (Салче), Михаила Викторовића (Гркљан), Снежане Савић (Коштана), Војислава Брајовића (Стојан)...

Навикнути на дуга, самотна понирања у светове књижевности која је написана да би „звучала" и носећи заувек у души неке од великих представа *Коштане,* ни слутити нисмо могли да ће ова ТВ драма, у највећој мери, рафинираним уметничким средствима и чистим поетским тоновима осликати парадоксални, неупоредиви свет и јунаке Борисава Станковића. Парадоксална је, уосталом, и сама, стваралачка опредељеност пишчева: највећи међу традиционалистима српске књижевности, Станковић, истовремено је *„аутентични зачетник модерне српске прозе..... с њим се по снази, дубини и продорности нико не може упоредити*" (Деретић 2011: 993). Опојна атмосфера страсног у његовим делима никада не прелази у неподношљиву разобличеност, већ вазда остаје у високим сферама поетског и често пребива у дубоким слојевима психолошке интроспекције, указујући на љубав према свету старе Србије и времену када су живели, љубили и страдали пунокрвни, силни људи што су, једновремено, најдубљом чежњом младалачке душе тежили ка поетском идеалу вечне љубави. Стога Станковић јесте и, засигурно, остаће *„међу најбољим песницима љубави који су икада у нас писали*" (Дучић 1987: 46). Љубав према родноме огњишту и нарушавање закона његових због огњених стихија срца и крви, распињање и кајање, горчина одрицања, нежност и божанска

чежња очитују се у васцелом опусу Станковићевом – и у ТВ драми која је пред нама. Аутентична сценографија Петра Пашића, дивни костими костимографа Маре Финци и оркестар Власте Јелића неодољиво дочаравају атмосферу Боринога старога Врања уз топли домаћи и питорескни оријентални колорит.

Пред нама је једно проницљиво, душевно и, надасве, тачно „читање" Станковићеве *Коштане*, стога што је режисер Раваси осетио, а глумци пренели једну доминантну особеност овога дела. Наиме, значај драме *Коштана* (као што то је већ познато), не пребива у техничко-занатским вредностима, чак ни у естетским, већ у дубоким психолошким интроспекацијама; у прозорљивим сагледавањима наших срца и постојања[1] и, у нас досад недосегнутим поетским висинама. Не тврдимо да „мрачних", „грешних" и „недозвољених" збитија и страсти у Станковићевом делу нема; но, све то људско развраћено, сурово и грешно нераскидиво је, огњеним свезама, стопљено са чежњивим, нежним, узвишеним и поетским. Покушајте, ако можете, да Митку посматрате лишеног страсне патње и емотивности, болећиве разнежености, доброте срца и „природне" поезије коју собом носи; добићете фриволног, неморалног пијанца без елементарне одговорности према оцу[2], брату, жени и деци; посмотрите Хаџи Тому без зјапеће ране његове душе: недоживљене љубави и лепоте – уочићете кућног деспота, рђавог човека, мужа и оца...Па чак ни кротка, жртвена мати – Ката, није ослобођена жестине гневне страсти: безмало прокуне сина пред иконом, на сам Васкрс, највећи празник, свето време праштања и радости (Марковић 2005: 68). Покушајте, ако можете, да девојчицу Коштану, „лишите" чедности, честитости њезина бића, огромног поетског заноса и етеричне лепоте – добићете развраћену малу блудницу коју родитељи „обучавају" поганом занату за новац! Чини се да тако нити можемо, нити смемо „читати" *Коштану* и убијати њезине ликове, одузимајући им красоту и поезију њихових душа; то би значило убити и самога писца. Уосталом, о рђавим цртама менталитета, „трусовима воље и по поганој мушкој власти" у Борином „вилајету"најтемељније (и најоштрије) писала је Исидора Секулић (1987:180). Али и она, главни лик драме – Митку, види као „жалног и несрећног човека" и „највећу Борину поезију".

Нама Митка личи на једнога другог јунака – Митју (Димитрија Карамазова, такође бекрију и несмајника) који, у ватреној исповести своме брату Аљоши вели:

"**Лепота** – то је страшна и ужасна ствар.....Не могу да поднесем што неки човек најплеменитијег срца и ума узвишеног почиње са идеалом Мадоне, а завршава са идеалом содомским. Још је страшније кад се, већ са идеалом содомским у души, не одриче ни идеала Мадоне, **и гори од њега срце његово, заиста, заиста гори као у младим, чедним годинама.** Да, широк је човек, чак сувише широк, ја бих га сузио..... Ужасно је то што **лепота** није само страшна, већ и тајанствена ствар. Ту се ђаво са Богом бори, а бојно поље су – срца људска" (Достојевски 2015: 134-135).

Оба јунака, Митка и Митја, жестоког су темперамента, ненасито љубе песму, игру, жене и пиће...И оба јунака, премда нарцисоидног држања, с очигледном љубављу према „декламовању", имају нежно, жалостиво срце које и када сагреши према слабијем (Митка према Ревџеповици, Митја према Катарини Ивановној), грех исповедају са болом, кајањем и свешћу да је неправда учињена. Митка уздише и дозива свој грех:

„Ех, Стамболке Реџеповице, мори, жална песмо моја!"(Станковић 1970: 264);

Митја у ужасном гневу на сопствену природу и свој грех, узвикује:

„Кунем ти се, Аљоша, веруј или не веруј, али кунем ти се Богом свемогућим и Господом Христом, да ја, иако сам се сада подсмехнуо њеним узвишеним осећањима, ипак знам да сам милион пута душом ништавнији од ње, и да су њена најлепша осећања – искрена, као анђеоска! У томе и јесте трагедија, што ја то сигурно знам. **Шта мари ако човек мало декламује**? **Зар ја не декламујем**? **А ипак сам искрен, искрен сам!**" (Достојевски 2015: 146).

[1] У вези са овим, видети изврстан чланак Мухарема Первића: *Митке је за нас што и Хамлет за Енглезе*, НИН, 8. април 2010, 56.

[2] Митка је, подсетимо се, као младић, први уговорени посао упропастио, јер је од оца поверени му новац пропио са Циганкама. Такође, за брата Арсу, жену и рођену децу нема ни једне лепе речи, већ брата проклиње, а породице се одриче.

Посматрајући свет и људе истанчаним уметничким чулима, са најизузетнијим даром за разумевање и описивање дубоких, често посве супротстављених својстава људске душе, два велика писца сликају сложене карактере својих јунака најбогатијим колоритом, тумаче истинске трагедије судбина описиваних ликова, са свом поезијом и добротом њихових срца. Њихови јунаци страдају не од жеђи за материјалним и плотским (има и тога, али то се лако или задовољи или „прегори"), већ од жеђи за **лепотом,** која је неутажива, вечна, опојна и недостижна. Није ли то она лепота тајновита која не долази од плоти и крви (иако се, често кроз њих пројављује), већ је сва од сладоснога бола, чежње, снова и песме изаткана? Није ли то она лепота која разоружава и најстрожег чувара „адета", кастинских односа и хаџијскога гордога превасходства – Хаџи Тому, који и сам вели:

„Да јест, зна се; **лепота** доба, род, старост нема" (Станковић 1970: 269).

То је поезија чежње и страдања лепоте ради; *„Наши стари су ту поезију боље осећали но ми;.....ми смо за то исувише малокрвни, суви и сложени."* (Скерлић 1987, 29).

Ту поезију успели су да осете и на екран пренесу режисер Раваси и његови глумци. Изненађени смо били и, у исти мах, веома захвални због избора глумице која је играла Коштану – Снежане Савић. Еманацијом чисте женствености, младости, чедности, дечије стидљивости, грацилности и оне надумне, моћне, несвесне, исконске заводљивости дала је, већ и самом појавом, све оне особине које Коштана, чини се, треба да има и због којих се издваја као јунакиња, а Снежана Савић као избор глумице, различит у односу на претходне и потоње. Гледали смо (слушали) глумице које су се одликовале изразитијим уметничким квалитетима –глумачким или певачким, а неке од њих су, нарочито у одређеним сценама (на пример, у сцени растанка са Стојаном, као и у кључној сцени растанка са Митком пред одлазак у Бању), биле аутентичније, снажније, дубљих емоција од Савићеве. Но, нити једна од њих није поседовала необичан спој чедности, нежности, ганућа готово детињскога и ретке женске лепоте којим је исијавала Коштана Снежане Савић – свим оним особинама које је Станковић својој јунакињи, чини се, експлицитно подарио. Коштана представља **лепоту,** најређи харизматични дар и вишу тачку постојања човековог; стога изразита младост њезина, опојна женственост, чистота душе, игра, песма, необична доброта срца и веома испољена чежња ка животу вишем, слободнијем, у стању су да зачарају и обезоружају и најтврдокорније срце. Промишљено и уметнички веома вредно, редитељ ове драме противставља Коштанину одмереност (не и незаинтересованост) и чедност (не и хладноћу) жестини, страстима, «големом карасевдаху» главнога мушког лика – Митке, чиме се, јасно и доследно, тумаче основне идеје писца. Страдање Станковићевих ликова у «*простору заточења и неслободе*» (Пешикан Љуштановић 2005: 437), вапаји за животом душе испуњене сладошћу Божанскога ероса и слободе, оваплоћени су у симболу лепоте – не у Коштани као жени, већ у њеној песми. *«Песма лепоте – део је Коштане лепоте*» (Вучковић 2014: 342). И сам писац се, описујући Коштану, дистанцирао од прототипа «харемске» зреле телесне лепоте женске; Коштана је још увек девојчица, но довољно стасала да се у њеноме бићу осети она неодољива сила исконске женствености која разоружава и највеће сладостраснике, над којом, у потресном мушком плачу, грцају зрели људи, строги очеви и ригидни супрузи. Другачија је лепота младе Рељеповице – зрела, податна, способна да насити тело и остане у души као тужни спомен немирне младости. Коштана изазива незаситу чежњу душе и незаборав вечне Лепоте; њој се стари Хаџија, и када је сатрвен жељом да, макар мирисом њезиних девојачких недара, утажи смртну чежњу за недоживљеном лепотом, обраћа са «кћери», «сине».[3] И сам Митка вели *«Немам ја, бре, лошу премислу на њума. Татко могу да му биднем*».[4]

Редитељ ове ТВ драме, необичним, префињеним сензибилитетом и деликатним уметничким даром, тумачи и приказује све ово. Његов Митка (Љуба Тадић) се не обраћа женама (Коштани, Салчету и чочецима)

[3] Коштана, 279.

[4] Коштана, 265.

када приповеда о своме еротскоме доживљају са Рељеповицом, већ оцу Коштанином – староме Гркљану, у «мушком» разговору, одмереним тоном, али са снажним доживљајем; овим је редитељ избегао, на сцени често виђено, разметљиво еротоманско севдалисање Миткино, «потврдио» Миткин очински однос према Коштани, као и његову неугаслу чежњу и немир. Чак и када тражи од Коштане да пева без јелека и да подигне руке више главе како би га што више подсетила на Рељеповицу, Митка Љубе Тадића подиже девојчине руке са нежношћу и стрпљивошћу као према најнежнијем сасуду крхке и повредиве лепоте, уз обзир према њеним годинама и чедности.. Глумичине руке, танане, нежне, подижу се, иако невољно, ипак послушно, кротко и готово дечије чедно; редитељ је овим нагласио оно што је и сам писац имплицирао, оно што и представник закона, Арса, за Коштану вели: «*А да је она жена, хајде, де. Али ово је девојка. И поштена. Што је право, право. Сви душу носимо*».[5] Међутим, она узнемирујућа, узбудљива лепота «апсолутно женског», редак харизматични дар Коштанин, и њена песма, изазивају потресе мушких бића, као у некој вишој, мистичној потреби за стапањем са вечном Лепотом, «*Природом, Богом, Целином.....У љубави са женом, међутим, то је у најбољем случају врхунски доживљај оргазма **(...као стања подсећања на време-невреме пре пада у грех**..), које тражи вечно понављање....*» (Јеротић 2017: 154). Коштана као да је, несвесно, будила непрестано «сећање» на то свето време «рајских милина», када су мушко и женско били једно, у апсолутној заједници са Богом, Љубављу и Лепотом.

Други женски лик, хаџијку Кату, изванредно је дочарала глумица Љиљана Крстић: сведеним глумачким средствима, суспрегнутим емоцијама, са пригушеном резигнацијом огорчене и понизне жене, али и са наслућујућим вртлозима дубоке патње, гнева и љубоморе. Најдубље емоције, са најснажнијом унутарњом агонијом видимо у сцени покушаја проклињања Стојана – у моменту када се Ката, као мати која безусловно љуби – покаје, и моли Господа да намишљено, али до краја неизговорено зло и клетве падну на њену, а не на главу чеда њезиног. Ката Љиљане Крстић ни у том моменту «не допушта» да се дуго сакупљана бујица суза излије у страсним јадањима и вапајима, већ одмереном гласношћу и са огромном душевном енергијом, свим потресом напаћеног бића и горким сузама које се виде а лице не орошавају, у кајању и молитви, показује катарзични преображај осветољубивога гнева увређене супарнице у нежну кроткост безграничне материнске љубави и праштања. Тек тада, након унутарње преваге мајке над супарницом, Ката очишћујућим и ослобађајућим плачем засводи монолог и окончава своју агонију победом безусловне љубави. Јак поунутарњен доживљај глумичин, сведена, али снажна глумачка средства и веома прецизна игра дали су изванредну, вишеслојну Кату што нимало није личила на просту жену из рода «мотикарке»,[6] већ је зрачила енергијом мудре, снажне хероине, чија је жртва освешћена и искупљујућа.

Дивљење, поштовање, и тужну слутњу да се једна огромна вредност ове ТВ драме неће скоро на српској сцени видети, изазвала је чаробна игра великих глумаца: Јована Милићевића и Љубе Тадића. Бавећи се (давно) језиком Борисава Станковића на сцени[7], писали смо о бравурозном језичком и глумачком остварењу Јована Милићевића као Митке у *Коштани* чијом је премијером, 22. октобра 1969. године, Народно позориште отпочело свој рад на земунској сцени (режија Јована Путника). Једнако узвишену игру, са слојевитом дубином, невиђеном у других глумаца који су тумачили лик Хаџи Томе, остварио је Јован Милићевић и у ТВ драми која је пред нама. Строгога држања, наглашено мужаствене појаве и гестова, његов Хаџи Тома указује на традиционалну фигуру ондашњег врањског аристократе, чија се доминантност очитује у изричитом захтевању за поштовањем поретка, обичаја и домаћега реда. Диван је, префињен и деликатан његов однос према Коштани; ни у једном моменту као према прекрасноме женскоме бићу које га узбуђује у жељи за поседовањем, већ вазда као према отелотвореној **лепоти** које је смртно

[5] Коштана, 255.

[6] Коштана 253

[7] Видети магистарску тезу у рукопису: Весна Коцић, *Језик Боре Станковића на сцени*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 1999.

жељан, а не може да је досегне; коју никада није осетио и за којом чезне, чини се, вечно...У Хаџији Јована Милићевића осетна је непрестана унутарња борба, горко самосавлађивање, узвишена мушка патња и огроман степен чежње за љубављу и лепотом (у других глумаца што су тумачили овај лик то нисмо могли, у тако високом степену и слојевитости игре, осетити). Нарочито је узбудљива сцена у Хаџи Томиној кући, када Коштана са чочецима пред њим и за њега игра, певајући *Трипут ти чукна на пенџер мила даскалице* – максимално естетизована сцена, снажних емоција, без асоцијација на бруталну распојасаност, вулгарност неодмереног севдалисања и разблудну игру... Коштана Снежане Савић је заводљива, узбудљива, али чиста; Хаџи Тома Милићевићев је одушевљен, страстан, потресно искрен и разоткривен у болу, али једнако мужеван и снажан. Свакако, овај доживљај ремети његова грубост према жени и сину (онако како је и Станковић написао); но, мудрим и уметнички изузетно успешним редитељским поступком Славољуба Стефановића Равасија, Томино вређање жене и претње сину затомљавају се у једној страшној, потресној борби – у величанственој игри глумца Милићевића, где се, чудесно, без речи, у једном плачу што душу раздире, јасно сагледава предсмртна агонија човека већ бившег, који се одриче себе, својих чежњи, надања, можда снова...зарад одговорности и склада родовског и домаћег поретка, макар и нежељеног. Довољна је једна разобличавајућа, неумољива, али, авај, реално животна, трезвена Арсина опомена: «Хаџијо, погледај се!» (изванредна глумачка интерпретација Столета Аранђеловића), да се сагледа сва страхота пустог, горког живота и да се растроји, потоне и одрекне чак и зазивања чежње тај снажни, страсни, на махове сурови Хаџија, који је, у једном моменту, пресудио сам себи...Толико много напрегнуте, силовите унутрање борбе, реалнога сагледавања јада у немоћи да се Лепота досегне и датости прекораче, одушевљења и чежње – у великом глумачком остварењу великога глумца – Јована Милићевића. И на концу, онај страшни, преболни мушки плач и крик – шапатом – «ЛЕПОТО!»[8], уз гашење празничне свеће (и своје сопствене, животне), остаје у нама заувек, као, верујемо, и у свима који су ово остварење видели. Редак је, најређи такав плач на сцени: без гласа и суза видљивих, са потресом који уништава један сценски живот, а нама, млаким, сувим људима света данашњег, «срце кида»[9].

Митка Љубе Тадића врхуни у једном особеном квалитету: «ослобођен» је фриволности традиционалног тумачења, кафанског севдалисања и баналности фолклорних елемената; велики глумац нам, на начин другачији од других који су тумачили овај лик, расветљава природу великог бола и незаситог, смртног трагања за смислом и Лепотом...У уобичајеним (често веома успешним) тумачењима овога лика доминирају бол за минулом и протраћеном младошћу, горчина због хладноће нежељеног брака, страстан однос према свету видљивом, гневни отпор и бунт према устројености патријархалне хијерархије. Митка Љубе Тадића све то је упио у себе и надрастао, те као јачи од оних који су утицали на његову судбину, преобразио у резигнирану датост и опори мир. Али бол, аутентичан, безмеран и неразрешив не може да преобрази, нити своју болност да исцели. Као да је, што и сам за себе вели, са тим болом и рођен: *«Од како сам на свет прогледаја, од т`г сам још болан.»*[10] Ми, у таквом његовом болу, захваљујући превасходно, великом дару изузетнога глумца и даровитости мудрог редитеља, видимо сву поезију нежне, рањаве душе жељне смисла и оне Лепоте што смисао дарива, ране зацељује и возноси дух у пределе непрестаног

[8] Према Станковићевом делу, ово изговара Хаџи Тома у трећем чину, када се Коштана, према Арсиној наредби, „начини болесном" и одлази од Хаџије, а он, сатрвен чежњом, задржава је и мирише њезина недра (у ТВ драми коју анализирамо, Хаџи Тома, разобличен Арсиним прекором, остаје сам, у тешком „свођењу рачуна" са самим собом и у потресном плачу над Лепотом коју дозива). Изванредно решење редитељско и драматуршко у овој екранизацији много више одговара основној идеји драме: Коштана је симбол недостижног идеала лепоте због којег се мре; такође, овакав поступак више одговара идејноме решењу лика Хаџи Томиног који је, у Милићевићевој интерпретацији, мужевно достојанствен, комплексан, слојевит и дубок; признавање и осећање женске лепоте за њега је само подсећање на Лепоту, вазда измаклу и недосегнуту.

[9] Коштана 276.

[10] Коштана 281.

љубавног општења...То је тако јасно уочљиво у великом монологу о сину који све има, незасито љуби жене и девојке и, наместо да утоли своју жеђ, тиме све више болан и жељан бива. Посве је очигледно да та прежеднелост и прегладнелост нису материјалне и физичке: поред толиких љубавних доживљаја, путовања, музике, игре, дерта и пијанстава, биле би, ако не посве утољене, а оно, сукцесивно утољаване – до старости или превремене болести. Но, Митка је здрав; није развраћени пијанац помућене свести нити несносни еротоман; он је, уз сва застрањивања и грехе младости, несрећан човек који живи од поезије свога страдања: смртне рањености Лепотом и љубављу према Њој – свега онога што је глумац Љуба Тадић својом игром оваплотио и разјаснио. Нежна, узвишена деликатност његовог глумачког бића и снага дубоких, рафинираних емоција искре племенитим болом док казује овај монолог; баш као и светлост Љубиних очију која осењује изречено истинитим доживљајем и трансформише се у сузе...Дивне, чисте, тихе сведоке душевног страдања и чежње. Особиту лепоту ове чудесне сцене истиче песма коју Коштана (Снежана Савић) пева: *Магла паднала у долину,* најпоетичнији и најеротичнији драгуљ из ризнице старих народних песама**.** Не познајемо ниједну песму тога времена и поднебља која мудрије, а кроз снажне поетске метафоре, указује на суштински бол еротске чежње: њено плотско утољавање није потпуно ни довољно, стога што такву, безмерну љубавну чежњу, као силу Божанскога ероса, човек никада не може у потпуности испунити ни задовољити. То Борини јунаци знају, свесно или несвесно; стога Митка казује «да нигде никога нема» не зато што је неодговоран и безобзиран према ближњима, већ што је веома рано, прерано осетио страшну трагедију људскога бића: човек се рађа са потребом да воли и буде вољен; у доба еротскога зрења и снаге испољава и утољава своју љубавну жеђ душевно и физички; па ипак осећа да је то недовољно, да срећа кратке сладости љубавне чили и да се мора понављати и понављати...а требало би да траје непрестано и вечно, као у метафизичком браку душе са Лепотом и Богом. То је порука чудесне народне песме *Магла паднала*... и болна порука велике поезије Борине – драме *Коштана*. «*Лик Коштане остаје лик вечите чежње, љубавне чежње коју човек носи од памтивека; њено остваривање, поготову само физичко остваривање, не може довести ни до чега трајног, јер* ***метафизичка жеђ за љубављу****, коју открива Бора, не може никада бити утољена*» (Јеротић 2016: 8). То се, чини се, јасно види и на лицу великога глумца Љубе Тадића, док као Митка, слуша ову песму са сузама што дуго искре и меко клизе низ лице на којем се огледа сва несрећа тога страхотнога сазнања и мучног живота; са болом који није онако страсно тежак и немиран, као код Хаџи Томе, већ некако самилосно миран и очишћујући, људски топао, племенито нежан. Лице глумчево, без иједног трзаја и сувишне мимике, указује на пророчку помиреност Миткину са будућим догађајима и буди саосећање, које се, трепетним зрачењем, преноси на све остале; и на девојку Коштану на чијем је образу, док пева наредну песму *Да знајеш мори моме*, заостала искрећа суза. Самилошћу исијава и ова песма, али и горком тугом због упропашћене младости, најсветијег животног доба; то Митка не може да поднесе и жели да се убије. На овоме месту, према мудроме редитељском и драматуршком решењу, Митка не потеже јатаган на себе као у Бориноме тексту, већ се задржава на вербалној дилеми коју прекида Арса са Полицајом и пандурима. Ово нам се чини посве оправданим, стога што карактеру Митке кога је изградио Љуба Тадић, не одговара та врста пренагљености; његова импулсивност је другачије природе. Осим тога, на тај начин је избегнуто и то познато «слабије» место Борине драме, будући да Митка, према Станковићевом тексту, потегне јатаган на себе, а касније се, када му Арса запрети, уплаши. Ипак, не заборавимо да је Миткин лик Бора креирао према истинитој личности – Митки Стајићу, кожарскоме трговцу из Врања, који је збиља свој живот окончао самоубиством (Пауновић 1985: 100). Но, Митка Љубе Тадића нема страха; када му Арса запрети да ће га убити ако не прекине са порочним животом он, са резигнираном решеношћу и миром пита зашто, без заинтересованости; чак и насрне на брата када овај спомене мајку. Ипак, побеђује неумитни закон рода и старијег; Митка, једнако резигнирано, одлази

у кућу – гробницу – заувек. Коштану насилно удају и она одлази у Бању, гробницу своје душе – заувек.

Два плача двојице великих глумаца – један мушки тежак, страстан и, узнемирујући; други – болно очишћујући, самилосно топао, свељудски чежњив и у чежњи трпељив; оба потресна у одрицању и на сами сан о жељеном, остају као два узвишена тужења над судбинама рањених и смрвљених људи; такође и као два узвишена сведочанства о времену када су велики уметници Бору Станковића читали и тумачили «онако како је написан», са страсном ватром жеље и лепотом поезије душе; са оном мером страдално људског, **реалистичног**, али **не и натуралног;** свим оним за шта смо ми, људи данашњи, тако суви и развраћени, недовољно способни,

Завршне сцене дивног ТВ дела које је пред нама као да представљају горки епилог над оним великим и жељеним што је у смртоносном огњу сагорело, што је већ прежаљено, те се сада, над сивим згаришћем душевним, бивши људи опраштају, док се далека нека музика чује, као закаснело опело. Такав је Коштанин дом из којег је насилно одводе на венчање – сиво, опепељено згариште наде и младости; њен нови дом, сигурно, још сивљи, тежи и безнаднији. Стога ни сцене између Коштане и Кмета, као и Коштане и Стојана (иначе глумачки слабије у односу на остале сцене), немају много боја ни мириса; све је у знаку распадања, узалудности и промашености. И Митка, у великој сцени опраштања са Коштаном делује као бивши човек или као његов дух – без крви, са ехом речи опроштаја које као да допиру с оног света; све је изгубљено, уништено, ничега више нема; има једино безмерног, бесконачног бола у мртвим животима који предстоје; у кућама-гробовима, са невољнима и недрагима...

Сусрет са уметничким остварењем овако високог уметничког домета побуђује у нама, уз дивљење и радост, захвалност према уметничком ансамблу чије дело доживљавамо као ненадани велики дар – нама и онима што ће доћи после нас, те нисмо ради, у осећању које нас испуњава, да говоримо о ономе што није било посве добро урађено. Истине ради, у ТВ драми која је пред нама, једино што можда није досегло ниво свега о чему смо овде расправљали, јесте сценски говор, као један од најзахтевнијих елемената рада на делу Борисава Станковића. Да ли због недовољног лекторског ангажовања (лектор је био Недељко Нешић), или због глумачких недоследности, могли смо чути говор који, покаткад, није био у складу са врањским говором што припада призренско-јужноморавском дијалекту и који се, разуме се, разликује од сценског говора. Сценски говор, због кореспондирања са публиком, подразумева много мање дијалекатских одлика од дијалекта којег преноси на сцену, али тачно, доследно и прецизно спроведених. Имамо у виду и да је сам језик Бориног дела веома компликован за сцену, будући да једино Митка говори чаробним дијалектом као готово засебном Борином генијалном језичком креацијом која се одликује великим мноштвом дијалекатских одлика, а ипак кореспондира са гледаоцем (читаоцем) до те мере, да је Коштана без дијалекта главног лика – незамислива. Остали ликови, онако како је Бора написао, говоре необичним књижевним језиком, са јаком «аромом» дијалекта и синтаксом која такође, «заводи» лектора и глумце да крену путем дијалекта. То је могући пут, али и голем напор стога што захтева велики ниво познавања самога дијалекта, потом рафинирани осећај за његово «звучање» на сцени, те уједначавање облика. Не може се, на пример, изговарати Борин инфинитив (којег у призренско-јужноморавском дијалекту нема) са дијалекатским местом или дијалекатском природом акцента. Јован Милићевић и Љуба Тадић су, поред свих осталих уметничких квалитета, остварили изузетан сценски говор, савладавши дијалекат у веома високом степену. Грешке постоје али, нема их много, и тичу се, углавном, места акцента. Код осталих глумаца осетан је проблем недоследне «мешавине» књижевних и дијалекатских облика, књижевних и дијалекатског акцента и места акцента. Ипак, истичемо једно посебно остварење, језички и глумачки изванредно, глумца Стојана Аранђеловића. Он као Арса, онако како је и сам писац одредио, говори књижевним језиком. Но, изразите књижевне облике изговара увек књижевно, а онде где за то постоје могућности, употребљава елементе дијалеката, изгова-

рајући дијалекатске акценте, на правилним местима и са добром мелодијом. Глумац Аранђеловић овим је показао да се и тај «тежак» говор ликова у Коштани може креирати тако да се не повреде књижевни облици (где је тако написано) и да се спроведе дијалекатска «обрада» онде где је допуштено и могуће. Још изразитији пример бриљантног сценског говора остварио је Јован Милићевић, са беспрекорним осећањем за сваку језичку могућност која допушта елементе дијалекта и такође, са књижевним изговором свих облика који «не трпе» дијалекат. Акценат овога дијалекта је експираторни и то главни лик, Митка, треба (као што је урадио Љуба Тадић), доследно да спроводи. Мелодија говора, међутим, изузетно је богата и мека, што прилично отежава говор на сцени, будући да се овај тип акцента формира само на снази експиријума. Постоји опасност да диван врањски говор у недовољно квалитетних језичко-сценских остварења «склизне» у косовско-ресавски дијалекат (који познаје три музичка акцента) или, чак, у цигански етноварваризам! Но, овде је то избегнуто; осим поменутих језичких недоследности, драма о којој смо расправљали, уз велико богатство различитих сценских квалитета, представља, превасходно, тачно, исправно, дубоко читање Станковићевог свевременог дела и његово, једнако тачно, највећим уметничким средствима – постављање на ТВ сцену.

ЛИТЕРАТУРА

Вучковић, Радован, *Модерна драма*, Службени гласник, Београд, 2014.

Деретић, Јован, *Историја српске књижевности,* Sezam Book – Margo-art, Зрењанин – Београд, 2011.

Дучић, Јован, у: Борисав Станковић, *Прилози,* Критичари о Борисаву Станковићу и његовом књижевном делу, Просвета – БИГЗ, Београд, 1987.

Достојевски, Фјодор Михајлович, *Браћа Карамазови I,* превео Милосав Бабовић, Ленто, Београд, 2015.

Јеротић, Владета, *Пусто ерот(ур)ско*, у: Пуста младост у Бориним сновима (Душан Петровић ур.), Библиотека „Др Вићентије Ракић" Параћин, Крагујевац 2016.

Јеротић, Владета, *Еротско у делу Боре Станковића*, у: Дарови наших рођака I, Ars libri, Београд 2017.

Коцић, Весна, *Језик Боре Станковића на сцени* (магистарски рад у рукопису), Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 1999.

Марковић, Весна О, *Неколико допуна о Коштани Борисава Станковића и њеним интерпретацијама,* Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 32-33, Матица српска, Нови Сад, 2005, 57-70.

Пауновић, Синиша, *Бора Станковић и Бранислав Нушић иза завесе*, Народна књига, Београд, 1985.

Пешикан Љуштановић, Љиљана, *Борисав Станковић између традиције и модерности,* Зборник Матице српске за књижевност и језик 53, 1-3, Матица српска, Нови Сад, 2005, 431-463.

Станковић, Борисав, *Нечиста крв; Коштана*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1970.

Секулић, Исидора, *Боре Станковића вилајет,* Прилози, Просвета – БИГЗ, Београд, 1987.

Скерлић, Јован, *О Коштани,* Прилози, Просвета – БИГЗ, Београд, 1987.

Маријана Петровић

СЦЕНСКА МАГИЈА „МИТОВА БАЛКАНА“

САЖЕТАК: Рад се бави једном од најуспешнијих, српских, луткарских представа и њеним односом према миту и традицији. Сценариста и редитељ представе *Митови Балкана* се ослања на естетску и симболичку функцију мита, приликом транспоновања фолклорног богатства у кристално јасан, поетски, луткарски језик који је лишен текста. У анализи је коришћена стручна литература и бројни штампани записи и сећања о представи. Посебна пажња је посвећена неодвојивим компонентама представе: колективној игри и анимацији, ликовности, музици и кореографији.

Представа *Митови Балкана*[1], луткарске сцене Народног позоришта "Тоша Јовановић" из Зрењанина, је 1992. године освојила (и награде и) публику на 24. Луткарским сусретима (Зрењанин), 42. Сусрету позоришта Војводине, 37. Стеријином позорју (Нови Сад) и на 26. Битефу (Београд)! Ушла је и у избор од дванаест најбољих представа у земљи, премијерно изведених између два Стеријина позорја у избору часописа *Сцена* (Сцена, 1992, п. 35) исте године!

У тексту програма представе пише: „ако је једна од битних карактеристика митског начина мишљења антропорфизам, придавање и приписивање људских особина и судбина мртвој и живој природи, онда су луткарска уметност и театар лутака по својим коренима и везама са магијом и магичним радњама несумњиво најближи род са ритуалним театром, с оним облицима пра-театра који, сачувани у обредима, обичајима, народним и дечјим играма, живе и данас". Хенрик Јурковски потврђује да „позориште лутака од времена свог рођења непрестано служи стварању модела света (у том смислу служи и миту), показујући помоћу метафора

[1] *Митови Балкана*, сценарио и режија: Србољуб Станковић; музика: Зоран Христић; кореографија и сценски покрет: Братислав Грбић; ликовно решење: Милена Јефтић Ничева Костић, ликовни сарадник: Тихомир Мачковић; консултант: др Петар Костић; учествују: Ђенђи Лацко, Емилија Мачковић, Вишња Каузларић Мандић, Кристина Мирков, Ержебет Печи, Татјана Рељин, Ирена Тот, Мирјана Шајтинац, Александар Драгар, Тихомир Мачковић, Јован Царан, Тибор Фараго и Роберт Лацко. Премијера 25. 10. 1991. (Трајање представе 50 минута без паузе.)

да су жива бића зависна од виших сила, углавном богова и предодређења"(Јурковски, 2006, п.217). Ова представа је доказ да је могуће митске сижее, ритуалне форме сценски обликовати, те успешно играти истовремено за децу и за одрасле, као и како представа без текста може бити речита.

На балканским просторима, човека од рођења до смрти прате игре и обичаји, који су прожети магловитим митским сећањима из тамних дубина прошлости. Аутор и редитељ Србољуб Станковић (1921-2000) каже да је представа *Митови Балкана* „покушај да у остацима магичних елемената, у играма и обичајима народа са овог тла, откријемо те везе и заједничке корене и да их, у слободним асоцијацијама, искажемо на сцени језиком савременог театра лутака" (Голубовић, 25. 09. 1992, п. 11). Асоцијације на традицију у неким народним обичајима који су носили луткарске елементе, инспирисале су и претворене су у луткарска решења. Предмети: срп, преслице, обредни колач, вучари и говедари као маске, позориште сенки, а „сенка је друго "ја" човека или чак његова душа" (Хејно, 2012, п. 177). Симболички обичаји су за ликовност и кореографију право богатство могућности: кићење, враџбине облачење старца, лапот[2]… „Позориште је спољни савезник духовног, оно је ту да би нам понудило погледе неизбежно кратког трајања на један невидљиви свет који, без нашег знања, прожима свакодневни свет" (Брук, 2006, п. 56), тако су свеће које са умрлим "пливају" ка оном свету да му не буде мрачно, истовремено и трепераве душе умрлих у мраку око нас ...

Мит садржи истину у виду лепоте, он је поезија остварена у слици, симбол, мисаона слика. Бришући разлику између реалног и нереалног, световног и сакралног, духовног и материјалног, „ослобађа човека везаности за реални простор и време" (Петровић, 1989, п. 80). Митови „помажу опажању неке димензије људске збиље и на дјелу показују симболизаторску функцију маште" (Chevalier, Gheerbrant, 1983, п. 405), те својим особинама вековима интригирају уметнике, поготово сценске ствараоце. Настали из човекове потребе за сазнавањем сложених природних и друштвених појава, митови му помажу у обликовању и успостављању одређене слике света, усклађују његову свест с условима живота, делују као регулатор његове егзистенције и понашања, те доприносе учвршћивању правила, обавезних у одређеној култури. Делотворан, мит покреће човека на акцију, инспирише га, утиче на његову психичку стабилност, јер митско мишљење је, могућност проналажења самог себе.

Србољуб Станковић је у осмишљавању и режији *Митова Балкана* искористио естетску и симболичку функцију мита, могућност за појављивање Општег, Недостижног у чулним сликама, чему је погодовала луткарска сцена. Како би „стопио космичке и социјалне ритмове" употребио је постојање **природних** (који се односе на "објашњења" природних појава), те **друштвених** митова ("објашњења" друштвених појава). „То "уцеловљење" људске егзистенције – обједињење *хомо фабера, хомо луденса* и *хомо религиосуса* – даје овој представи прецизан ритам и значењску целовитост" (Пешикан Љуштановић, 2014, п. 20) откривајући ауторово познавање фолклорног театра. Мора се напоменути да „тежећи театру, она не изневерава ни етнографску веродостојност" (Баиловић, 01. 11. 1991, п. 7) што јој даје посебну вредност.

Фолклорни театар тј. народно драмско стваралаштво карактерише „акција, делатност, радња, као облик (форма) одраза неке ситуације", потом „преображавање или прерушавање човека у неки стваран, објективизиран лик" и „уметничко оплемењивање акције" (Антонијевић, 1992, п. 4). Те представе могу да се баве драмски уобличеним темама из непосредног и свакодневног живота, везаним за природне циклусе, празнике, обичаје... У интервјуу аутору рада, редитељ се поверио поводом процеса свог стварања: „Много је лепо ићи кроз маглу, никад не знаш на шта ћеш да наиђеш... Оно што понекад искрсне из магле, резултат је неког страха, а буде нешто прелепо... ја се увек бојим" (Петровић, Станковић, 2000, п. 15). О страховима је записано да су „честе, упорне, дуготрајне и веома важне емоције",

[2] Лапот је древни обичај убијања старих, немоћних људи, тако што им ставе погачу на главу, а потом их ударе каменом преко те погаче.

као и да „поред свих зала које нам наносе, могу бити и веома плодоносни“, а налазе се „у основи магије и мита, али и уметности“ (Панић, 2005, п. 28). Србољубу Станковићу је сазнање да „носилац основног значења мита није низ догађаја, већ... одређени скупови догађаја“ (Леви-Строс, 2009, п. 49-50), омогућило озбиљнији драматуршки приступ, који је потом покренуо његову машту.

Аутора *Митова Балкана*, можемо да поистоветимо са песником, јер је разлика између мита и поезије „препуштена доживљају примаоца“ (Тартаља, 1986, п. 440). Уочено је да „Станковић о луткама размишља песнички, као што им и прилази“, а да „суштина Станковићевог редитељског ангажмана и јесте у томе да “максимумом израза уз минимум технике“ изазове те емоције“ (Пашић, 1992, п. 2) мудро и једноставно. Он је кроз процес рада на овој представи доказао, како „има моћ конкретизовања, објективирања оног “колективно несвесног“, које ми у себи наслућујемо, али нисмо у стању да га “обелоданимо“, да га “обликујемо“, да га згуснемо и у песничком облику искажемо“ (Петровић, 1989, п. 116), у чему су му помогли машта и знање из области театрологије. Умејући да „сажима параметре савременог театарског “правописа“ особеном одмереношћу, “пробирљивошћу“ у коришћењу развијеног вишемедијског писма... призива балканске пра-слике језгровитим, целовитим склоповима, готово афористичним реченицама, чистотом „хаику рима““ (Поповић, 1993, п. 46), интелигентно, са осећајем за меру.

Србољуб Станковић је говорио да највише воли представе без текста, евентуално тек нека реченица. Сматрао је да „оно што се прича луткарским језиком, треба да буде одвојено од текста“ и да „текст служи да фасцинирамо простоту“ (Петровић, Станковић, 2000, п. 17). Јован Ћирилов је констатовао да како „у тим митовима и ритуалима углавном нема речи, речи нема ни у представи... тамо где у ритуалу има реченица, та реченица постоји“ (*Битеф 26*, 1992, п. 10). Представа је протицала без речи и на самом крају, у сцени *лапота*, се изговара само једна реченица: „Не убијам те ја, већ овај хлеб“.

Одређујући и примењујући луткарски театар као театар анимације, Станковић нам *Митовима Балкана* даје на увид, „најречитији, аргумент да је поетски театар можда и једино остварив средствима театра анимације“ (Пенчић-Пољански, 1992, п. 25), који оживљава мисли, идеје, простор, материјале... Тиме је потврдио, да Артоове „идеје које се дотичу Стварања, Постојања, Хаоса, а све су одреда космичке природе, пружају нам основни појам о оном подручју којег се позориште у потпуности одрекло“ и да „оне могу да створе неку врсту страсне једначине између Човека, Друштва, Природе и Предмета“ (Арто, 1971, п. 105), што изазива јаке емоције код гледалаца.

Критичари су писали да „оно што је у том театру лепо, духовито, поетично и узбудљиво, јесте баш његова умешност да преображава фолклорне облике живота, да им открива дубљи смисао, да повезује магијско и ритуално у њима... као да веже ниску успомена на све оно што је у паганским обредима, обичајима и играма сачувано исцелитељски додир са силама немерљивим и несазнатним, где је човек мали, а природа велика, моћна, хировита и опака“ и да „драж овог позоришта није у томе што обнавља магију народних предања и веровања, драж је његова у деликатном, лепом осећању за скровита места њихових додира, за игру прерушавања која се догађа у театру, нигде изван театра“ (Пашић, 15. 05. 1992, п. 18). Србољуб Станковић је кроз ову представу преиспитивао своја размишљања о животу, а нарочито смрти.

Питер Брук је говорећи о Светом театру указао „да постоји невидљиви свет који треба учинити видљивим“ (Брук, 2006, п. 39), на шта театар анимације може да одговори. Али „створити живот представе, дакле, не значи само довести до преплитања њених радњи и тензија, већ исто тако значи и усмеравати гледаочеву пажњу, његове ритмове, стварати тензије у њему без настојања да му се наметне одређена интерпретација“ (Барба, Саварезе, 1996, п. VIII). Само „истински позоришни комад ремети мир чула, ослобађа пригушено несвесно“ (Арто, 1971, п. 45), а то се остварује тек када „позориште енергијом звука, речи, боје и покрета додирује емоционално дугме које потом шаље дрхтаје до мозга“ (Брук, 2006, п. 54). Знајући то, Србољуб Станковић се водио тиме да није

важно „објаснити већ узбудити, не убедити већ узнемирити" (Шајтинац, 1992, п. 38) гледаоца.

Представа *Митови Балкана* оцењена је као „сценски доживљај који плени снагом унутарњег набоја" (Путник, 04. 11. 1991, п. 12), као „узбудљив театарски чин, чија визуелизација запретених митолошких представа и звучни ехо, покрећу пре свега осећања првобитне чврсте везе човека и природе"(Баиловић, 01. XI 1991, п. 7), „прави позоришни чин, веома промишљен и продуховљен" (*Битеф 26*, 1992, п.14), „луткарска фреска" (Шајтинац, 01. 11. 1991. п. 16). Истакнута је њена „композиција, апсолутно професионални, продуховљени, талентовани режијски рад на врло сложеном материјалу" (Битеф 26, 1992, п. 14), „добар темпо-ритам представе и сажетост" (*Битеф 26*, 1992, п. 14), како „је све уметнички веродостојно, узбудљиво и поетично" (Мујчиновић, 26. 09. 1992, п. 12), те да је вредност представе „у изузетном рафинману за осећање сценичног у комуникацији редитељског поступка са гледалиштем... бриљантно ишчитавање, кроз историјско искуство, времена у коме живимо и последица које су неминовне" (*Алманах позоришта Војводине,* 1993, п. 18). Сликар Мића Поповић оцењује: „изванредна представа, снажна, маштовита, добро осмишљена, дорађена скоро до савршенства" (О. М., 25. 09. 1992, п. 13). Члан жирија 42. Сусрета позоришта Војводине у Новом Саду, Павле Јанковић Шоле, истакао је: „ликовност, режија, музика, колективна игра, све живи, све игра, с толико мере и у таквом садејству да доводи до монументалних вредности" (Баиловић, 30. 04. 1992, п. 4). Озбиљност критика и коментара је у складу са приступом раду редитеља и његових сарадника на представи.

Одбијајући поделу на луткарски театар за децу и онај за одрасле, Србољуб Станковић је истакао да представе режира за гледаоце који им не прилазе рационално, већ гледају срцем и сматрао „да би луткарско позориште требало да буде такво" (Петровић, Станковић, 2000, п. 15). У критикама и приказима је забележено, како је за ову представу „дупке пуна сала, карта више, аплаузи током трајања и по завршетку представе" (Војновић, 25. 09. 1992, п. 4), „пропраћена је уз праве овације публике" (О. М., 25. 09. 1992, п. 13.), да „оно што у *Митовима Балкана* плени, јесте поетичност којом обезоружава и најкритичнијег гледаоца" (Пенчић-Пољански, 1992, п. 25), па „на том емотивном плану представу лако примају и деца" (Баиловић, 01. 11. 1991. п. 7), јер сви реагују на истину и лепоту.

Током 26. Битефа „у анкети која је прављена за Билтен, о *Митовима Балкана* реч која се најчешће чула била је "једноставност", којом су сви људи били потпуно фасцинирани.... фантастична, савршена једноставност, којом се добијала велика илузија" (*Битеф 26*, 1992, п. 15). Од почетка представе „редитељ Србољуб Станковић супериорно развија призоре оним редом који се може, али и не мора" (Шајтинац, 1992, п. 38), „јер се представа, у суштини гради контра-сижејно: *виђено* артикулише драмско, оно што се чује (музика Зорана Христића) "подржава" онеобичавајуће, све се гради попут пчелињег сања" (Шајтинац, 1992, п. 39). Редитељ је за митологизирање одабрао врхунске сараднике, који су се заједно са глумцима аниматорима, позабавили архетиповима Балкана на филозофски, театралан начин.

Србољуб Станковић ову своју представу процењује најпре као театар музике композитора Зорана Христића (1938). Објашњава да га у постављању сцена није водила музика, јер је све већ осмислио пре: „ја сам творац те представе, али је одлучујући фактор, најважнији део, музика" (Петровић, Станковић, 2000, п. 16). Критика је истицала вредност „звукова, зачудне музике Зорана Христића која је идеално одговорила Станковићевим захтевима" (Путник, 04. 11. 1991, п. 12.) и значај: „музика Зорана Христића при томе је без сумње први вредносни елеменат представе: и ритмом, и бојом тона, она враћа на архетипска стања, мотивишући с једне стране глумце, а с друге анимирајући гледаоце" (Баиловић, 01. 11. 1991, п. 7). Сматрајући да „без бриљантне музике композитора Зорана Христића, представа, једноставно не би имала ту импресивност" јер је „дубоко укорењена у сваку слику и даје нарочити сјај целокупној представи" (Мујчиновић, 26. 09. 1992, п. 12). Она је оквир и фон.

Специфична својства луткарске уметности ути-

чу на стварање музике луткарске представе, јер „велику улогу игра моменат сликовности, изразитости... уопштеност слике, преувеличавање и концентрација осећања, акционост“ (Александрова, 1984, п. 109), као и драматургија, која „обилно користи уопштавање, алегорију, хиперболу, сатиричну гротеску, фантастику“ (Александрова, 1984, п. 110). Доживљаји гледалаца су у складу с тим: „уз музику Зорана Христића која и тупи удар камена и радосну песму враћа у исто изворište“ (Пашић, 26. 09. 1992, п. 18) или „ја сам његову музику доживљавала као лабуђи пјев“ (*Битеф 26*, 1992, п. 10), што значи да је музика испунила свој задатак. „У свести човека који слуша музику или митску причу одиграва се непрекидни процес реконструкције“ (Леви-Строс, 2009, п. 54) преиспитивања.

Зоран Христић истиче пресудну улогу маште у уметности, да на крају „гледалац види само један склад и види да се све одвија“ (*Битеф 26*, 1992, п. 10) пред њим. „Мислим да ми се често посрећило да узбуркано, некада бесно, а најчешће једноставно уплovим у звук.“[3] Антонен Арто сматра, како „потреба да се непосредно и дубоко делује на сензибилитет преко чула захтева да се са звучне стране истражују својства и вибрације звукова на које нисмо навикли, својства која садашњи инструменти не поседују и која нас приморавају да користимо старе и заборављене инструменте или да створимо нове“ (Арто, 1971, п. 110). Христић није ни слутио да ће Србољуб Станковић осмислити представу без речи и открива: „несвесно сам музиком проговорио[4] својим језиком”.

Питер Брук предлаже: „да би се нешто квалитетно десило, потребно је, најпре, створити празан простор“ (Брук, 2006, п. 7), јер „празнина у позоришту дозвољава машти да испуни оно што “недостаје”“ (Брук, 2006, п. 21). *Митови Балкана* почињу из празнине. Ликовни креатор Милена Ничева Јефтић Костић (1943) је отишла „много даље од реконструкције народних обичаја” и створила оригиналну уметничку целину, „која на тренутке, иако се бави фолклором, губи локална обележја и добија универзално значење” (Николић, Шуица, 1995, п. 28). „Тама, страх, непознато, у ковитлацу, тајанствено… свим овим започињем рад”[5], а колико је било тешко доћи до слике ове представе, толико се у њој будила радозналост и жеља за открићима тих прастарих творевина и како савременим језиком то осмислити. На театралан начин разматран је мушки и женски принцип, промишљано је о рађању и смрти, детињству и старости, кружењу у природи, о ритуалима од препотопског времена, преко сачуваних, тежећи дефиницији вечног.

Представа почиње игром огромних лепенских скулптура, распоређених у кругу. Фигура је „невидљивоме давала форму... уводила је живе у свијет далек, а неизбјежан, свијет без мјеста и времена“ (Walnu, 2008, п. 20). Симболични први плач новорођеног смењују чобанска надигравања, свадба, додоле са дозивањем кише, жртвени обичаји и игре, да би се представа завршила последњим плачем (симболом кружних циклуса у природи) после лапота. Ликовна креаторка је користила праве тикве, каширане маске целог тела, са роговима, кожама и сламом, како би се стекао осећај аутентичне материје. Њена решења „сугерисала су лепоту и мађијску снагу камена, дрвета, коже, вуне, лана, растиња – материјала из човековог природног окружења“ (Баиловић, 01. 11. 1991. п. 7). Вјеслав Хејно указује, да маска „подразумева откривање архетипских веза са прошлошћу и тако доводи до стварања метарелација, дајући догађају неку врсту дубине која превазилази непосредно искуство“ (Хејно, 2012, п. 176). Истовремено, она повезује светове прошлости и садашњости, уз костиме креаторке „који “поништавају“ глумца, да би га одмах потом, идентификовали са маском, са предметима“ (Пашић, 26. 09. 1992,п.18). „Маска онога ко је носи преображава, штити и истовремено ослобађа и сакрива“ (Петровић, 2015, п. 23), зато је неизоставна у обредима и позоришту.

Кореограф Братислав Грбић (1930-2005), филмски сниматељ, изванредан визуелни уметник, је „у

[3] Из изјаве Зорана Христића упућене на захтев аутору рада 29. 08. 2016.

[4] Из изјаве Зорана Христића упућене на захтев аутору рада 29. 08. 2016.

[5] Из изјаве Милене Ничеве упућене на захтев аутору рада 08.10. 2016.

уметнички фолклор увео концепт кореографског програма и примене фолклорне кореографије у различитим правцима сценске уметности."[6] Изашавши из оквира кореографских минијатура, на луткарској сцени применио је фолклорне кореографије скоро искључиво кроз уметност анимације, која је „сваки фолклорни покрет преобразила у јасан позоришни знак" (Пашић, 26. 09. 1992, п. 18). Арто указује, да треба дозволити сценском простору да говори својим језиком, којим комуницира све што се налази у простору, јер „тај конкретни језик, намењен чулима и независан од речи, треба пре свега, да задовољи чула, да постоји поезија чула као што постоји поезија језика и да је тај позоришни и конкретни језик… стварно позоришни, само у оној мери у којој мисли које изражава измичу артикулисаном језику" (Арто, 1971, п. 54). Управо то је био задатак за кореографију свега на сцени.

Арто тврди „повезати позориште с могућностима изражавања путем форми, путем свега оног што је покрет, звук, боја, пластично, итд., значи вратити му његову првобитну намену, дати му је његов религијски и метафизички вид, то значи измирити га са универзумом" (Арто, 1971, п. 87), у чему је Братислав Грбић врло успео. Кореографски „налет слика и покрета довешће, путем дослуха предмета, тишина, крикова и ритмова, до стварања истинског физичког језика, заснованог на знацима, а не на речима" (Арто, 1971, п. 139), што је Арто пропагирао, а Adam Walnu то описао као „покрет форме који се догађа из поштовања према материји и у понизности према времену отвара машту" (Walny, 2008, п. 79). У осмишљавању покретних слика Братислав Грбић има на уму да „митско мишљење заснива се на избору слике без преузимања одговорности за исправност њеног ишчитавања, дакле, у извесном смислу, за њену истинитост" (Јурковски, 2006, п. 226), а гледалац ту слику формира, прецизира у складу са својом маштом и својим културолошким могућностима.

Редитељ Србољуб Станковић је представу *Митови Балкана* прецизирао као „театар анимације, јер анимација не значи само покретање, већ је она и анима, значи реч је и о души у мртвим стварима" (*Битеф 26*, 1992, п. 13). Они који се баве луткарством верују „да у комаду дрвета, камена, текстила постоји живот" (Петровић, Станковић, 2000, п. 15) што је нека врста религије. Ако постоји вера у лутку, онда настаје сцена, театар, а „у митску имагинацију увек је укључен одређени акт *веровања*." (Петровић, 1989, п. 127) Да би глумац успео ту душу да открије гледаоцима, Станиславски је уочио: „потребно је умети препородити објекат, а после њега и саму пажњу из хладнога-интелектуалнога, рационалнога - у топло, загрејано, осећајно." (Станиславски, 1982, п. 115) Глумци вежбањем успевају да њихова „пажња стапајући се са радњом и узајамно се преплићући, ствара чврсту везу са објектом" (Станиславски, 1982, п. 97), као што глумац с маском „својом пластиком, динамиком тела и дисања, покоравајући се њеним визуелним законима, физику претвара у метафизику" (Петровић, 2015, п. 23) пред очима гледалаца.

Сцена прављења и отапања Снешка Белића је потврда речи Станиславског, како „логика и поступност такође учествују у физичким радњама; оне у њима стварају ред, склад, смисао и помажу да се изазове истинска, продуктивна и целисходна радња" (Станиславски, 1982, п. 168-169), нарочито дисциплинујући глумачку пажњу. При том још, како пише Питер Брук: „да би намере глумца биле савршено јасне, интелектуална будност, права осећања и опуштено тело, дакле, три елемента: мисао, емоције, тело - морају да буду у савршеној хармонији" (Брук, 2006, п. 15). Да би се у овој сцени „без иједне изговорене речи, срели радост и жалост, рађање и умирање, и живот и смрт" (Живановић, 1992, п. 82), максимално су допринеле глумачка концентрација, одмереност и прецизност.

Глумачку луткарску анимацију можемо да упоредимо са м**агијом, односно** *вештином која настоји да оствари резултате супротне природним законима, употребом одређених техника. Обе карактерише* **скуп** *тајанствених радњи, помоћу којих онај, који их врши, жели да утиче на природне односе између узрока и последице, према својој жељи.* Проучавајући

[6] Митић Милош, "Великани фолклора", <velikani folklora.blogspot.rs/p/bratislavgrbic-1930-2005-mi-smo-se.html>

рад глумца, Питер Брук је констатовао да „енергија нема облик, већ правац и снагу." (Брук, 2006, п. 36) *Магија је производ људске стваралачке моћи, којом се постиже одређени циљ. То је* способност управљања енергијом чија снага произлази из дубине људске душе, умеће препознавања унутарње снаге и фокусирања енергије са одређеним циљем. У представи учествује тринаест глумаца. Магични број тринаест је још у антици био познат као број који доноси несрећу, јер ремети поредак макрокосмоса и његов мир, али може да буде и најмоћнији и узвишен.

Представу *Митови Балкана* „су остварили глумци несвакидашње имагинације и професионализма" (Мујчиновић, 26. 09. 1992, п. 12), који су спојили „озбиљност обреда и невиност дечјег заноса какав мора бити у основи сваког веровања" (Баиловић, 01. 11. 1991. п. 7), поготово у оно што раде. Уосталом„задатак глумца и његове стваралачке технике састоји се у томе да замисао комада преобрати у уметничку сценску стварност" (Станиславски, 1982, п. 67), у чему велику улогу игра глумачка машта. Луткарска сцена Народног позоришта "Тоша Јовановић" из Зрењанина овим пројектом је учинила „позоришни помак који у представљачкој уметности покреће нова размишљања и поставља нова питања" (Баиловић, 04. 12 1992, п. 6), јер „представа *Митови Балкана* је живи доказ визуелне речитости и супериорности луткарског медија" (Николић, Шуица, 1995, п. 28), када му се приступа са знањем, озбиљно и темељно. Сам аутор, редитељ Србољуб Станковић је рекао:„ова представа је управо оно што је и БИТЕФ, то неко тражење нових језика, нових израза" (Војновић, 25. IX 1992. стр. 4), да би данас, после 28 година, (п)остала мит.

ЛИТЕРАТУРА

Александрова, Н., П., 1984, "О музици у луткарском позоришту", *СЦЕНА*, књига I, бр. 1, год. XX, јануар-фебруар, Нови Сад, Стеријино позорје, п. 109-112.

Алманах позоришта Војводине 91/92, 1993, в. 26, "Сусрет позоришта Војводине и његова перспектива", расправе-разговори, Нови Сад, Позоришни музеј Војводине и Заједница професионалних позоришних организација Војводине.

Антонијевић Драгослав, "Опште теоријске претпоставке о фолклорном театру", у каталогу ***Битеф 26***, Београдски интернационални фестивал (Битеф): Нове позоришне тенденције, (уредник Јован Ћирилов), 16-27. септембар, Београд, Битеф.

Арто, А., 1971, *Позориште и његов двојник,* Београд, Просвета.

Баиловић, Љ., 01. 11. 1991, "Митолошки свет Балкана", Зрењанин, *Зрењанин*, п. 7.

Баиловић, Љ., 30. 04. 1992, "То се још није догодило", Зрењанин, *Зрењанин*, п. 4.

Баиловић, Љ., 04. 12. 1992, "Ритуална магија позоришта", Зрењанин, *Зрењанин*, п. 6.

Барба, Е., Саварезе, Н., 1996, *Тајна уметност глумца*, речник позоришне антропологије (приредиле Јовићевић, А. и Вујић, И.), Београд, Факултет драмских уметности, Институт за филм, радио и телевизију.

Битеф 26, 1992, Београдски интернационални фестивал (Битеф): Нове позоришне тенденције: Битеф под ембаргом, билтен бр. 10 (главни уредник Дубравка Кнежевић), Београд, Битеф.

Брук, П., 2006. *Отворена врата*, Београд, Clio.

Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1983, *Ријечник симбола;* митови, сни, обичаји, гесте, облици, ликови, боје, бројеви, Загреб, Накладни завод МХ.

Голубовић, Б., 25. 09. 1992, "Из таме вилајета", Београд, *Политика експрес*, п. 11.

Хејно, В., 2012. *Уметност луткарске режије*, Пракса. Разматрања, Нови Сад - Суботица, Отворени универзитет, Међународни фестивал позоришта за децу Суботица, Позоришни музеј Војводине.

Јурковски, Х., 2006. *Метаморфозе позоришта лутака у XX веку*, Суботица, Међународни фестивал позоришта за децу, „Пионир".

Леви-Строс, К., 2009, *Мит и значење*, Београд, Службени гласник.

Мујчиновић, А., 26. 09. 1992, "Пут према неизвесности", Београд, *Политика експрес*, п. 12.

Николић, Д., Шуица, Н., 1995, *Милена у позоришту*, лутке, костими, сценографија Милене Јефтић Ничеве Костић, Београд, КЛИО.

О., М., 25.09. 1992, "Корени прошлости", Београд, *Политика*, п. 13.

Панић, В., 2005, *Психологија и уметност*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.

Пашић, Ф., 15. 05. 1992, "Игра између плача", Београд, *Вечерње новости*, п. 18.

Пашић, Ф., 26. 09. 1992, "Из нашег вилајета", Београд, *Вечерње новости*, п. 18.

Пашић, Ф., "Србољуб Станковић", 1992, у каталогу ***Битеф 26***, Београдски интернационални фестивал (Битеф): Нове позоришне тенденције, (уредник Јован Ћирилов), 16-27. септембар, Београд, Битеф.

Пенчић-Пољански, Д., 1992, "Много представадоста и добрих", *Сцена*, књ. II, бр. 4-5, год. XXVIII, Нови Сад, Стеријино позорје, п. 24-31.

Пешикан, Љуштановић, Ж., Љиљана, "Лутка у обреду, играчка, сценска лутка", 2014, *Лутка и маска у српској култури*, од обредног до позоришног чина, (зборник приредили Динић, Љ., Ђерић, З.), библиотека Луткарство, књига II, Нови Сад, Позоришни музеј Војводине, п. 7-24.

Петровић, С., 1989, *Естетика и социологија*, Београд, Научна књига.

Петровић, М.,Станковић, С., 2000, "Лепо је ићи кроз маглу", *Сцена*, књ. II, бр. 5-6, год. XXXVI, септембар-децембар, Нови Сад, Стеријино позорје, п. 14-20.

Петровић, М., 2015, " Ерика Јанович - уметник у знаку маске", *НИТИ*, часопис за луткарску уметност, бр. 2, Нови Сад, Позоришни музеј Војводине, п. 20-23.

Поповић, Р., З., "Гасну ли ватре", 1993, *Алманах позоришта Војводине 91/92*, в. 26, Нови Сад, Позоришни музеј Војводине и Заједница професионалних позоришних организација Војводине, п. 21-25.

Путник, Р., 04. 11. 1991, "Две представе у Зрењанину", Београд, *Политика*, стр. 12.

Сцена, 1992, бр. 4-5, књ. II, год. XXVIII, Нови Сад, Стеријино Позорје, п. 34-35.

Станиславски, К., С., 1982, *Систем*, Љубљана-Београд, Партизанска књига, ООУР Издавачко публицистичка делатност.

Шајтинац, Р., 1992, "Тотемска свеобухватност", *Сцена*, књ. II, бр. 4-5, год. XXVIII, Нови Сад, Стеријино позорје, п. 37-39.

Шајтинац, С., 01. 11. 1991, "Умеће избора", Нови Сад, *Дневник*, п. 16.

Тартаља, И., 1986, "Мит", *Речник књижевних термина*, (главни и одговорни уредник Стамболић Милош), Београд, Нолит, п. 439-440.

Војновић, Ђ., 25. 09. 1992, "*Митови Балкана* на БИТЕФУ под ембаргом", Зрењанин, *Зрењанин*, п. 4.

Walny, A., 2008, *Казалиште предмета*, Шибеник, Шибенско казалиште.

Живановић, С., 1992, "Стваралачки подвизи нашег савременог луткарства", *Сцена*, бр. 1, год. XXVIII, Нови Сад, Стеријино позорје, п. 81-86.

Митић, М., "Великани фолклора", доступно на: <velikani folklora.blogspot.rs/p/bratislavgrbic-1930-2005-mi-smo-se.html> преузето 05.03.2016.

Владимир Арсић

ДРАМСКИ ПЕСНИК У ПОЗОРИШТУ ИЗА КАПИЈЕ

Крајем деведесетих година прошлог века двојица агилних аутора, Спасоје Јовановић и Мирослав Станковић, предложили су Редакцији за културу Телевизије Београд да у Прагу начине неколико интервјуа са значајним театарским стваоцима, од којих су Отомар Крејча (1921 – 2009) и Павел Кохоут (1928) у више наврата били гости у тадашњој Југославији. Разговор са П. Кохоутом је реализован у форми емисије Уметничко вече, док разговор са вишеструким добитником БИТЕФ-овог Гран прија, редитељем Отомаром Крејчом до сада није објављен; реализацију су спречиле финансијске недаће.

Свим овим сусретима и разговорима, значајан допринос дао је и Јан Екл, чешки глумац, редитељ и писац, одличан познавалац тамошњих театарских прилика.

Екл: Господине Крејча, како бисте дефинисали Ваш допринос историји позоришне инсценације?

Крејча: То је питање које искушава мој понос. Допринос у историји позоришне инсценације... Па, добро, нешто ипак може да се каже... Макар оно, што сам свих шездесет година, јер још мало па ћу шездесет година да напуним радећи у позоришту, у неким периодима скупо плаћао, што значи, да сам се трудио да будем, некад није ни било потребно да се трудим, да будем, апсолутно веран драмском писцу или тексту. Сад, на крају смо рекли, кад се после године 1990 позориште упутило свим могућим смеровима, ми правимо позориште драме, позориште драмског песника. Што значи да сам се увек трудио као режисер да све то на сцени конкретизујем, учиним материјалним, да инсценирам текст. Ето, то је једна категорија.

Друга наравно опет има везе са позориштем, значи да смо се трудили да ту конкретизацију, ту позоришну масу, та инсценацију, да је носи, тј. изражава, првенствено глумац. Глумац као неприкосновено средство изражавања драме. То су наравно неке чудне фундаменталне позоришне ствари. Али тако је то, можемо да кажемо, хиљадама година у позоришту. Међутим, с друге стране током целе

обухваћене позоришне историје позориште радо бежи од тога, избегава то и воли да се понаша другачије него као само позориште, другачије него само то што јесте: позориште, јако позориште, као што смо рекли. Тако да се чини, да смо били традиционалисти, и ја сам на крају своје каријере о себи увек тврдио да сам традиционалиста. Да је то позориште традиције. Уједно, што је интересантно, сву ту славу коју је у разним периодима, 50-тим, 60-тим годинама, овај начин позоришног рада донео...

Екл: Да ли тај начин рада био можда сасвим уобичајен?

Крејча: Да ли је био уобичајен? Па јесте, за нас је био уобичајен. Мене или нас, знате, да стално кажем „нас", али не као pluralis majestaticus (обичај да владари за себе говоре „ми"), то је било откровење целог мог живота да је сама јединка у позоришту нула, или глупан, или егоиста, или лудак. Позориште, то је увек група, увек ансамбл, позориште то је колектив, просто: позориште сам човек не може да направи. Ја сам неколика пута у живота имао срећу, да сам добио некакву шансу. И на неки начин је до тога дошло постепено.. То није била само моја или нечија одлука. Кад сам био именован за шефа Народног позоришта, онда смо заиста почели без програма. Ми смо онда искрено рекли да немамо никакав програм, хтели смо да градимо другачије позориште, али се нисмо усудили да кажемо „онако како нам се свиђа", већ само да хоћемо да правимо позориште. Наравно да смо ипак имали неки унутрашњи програм, потребу, имали смо и неке замисли....

Екл: Ја полазим од тога, као што сте ви рекли, да сте хтели у позориште да уведете тај начин „стварања позоришта". Да ли то значи да је све то недостајао кад сте дошли у Народно позориште?

Крејча: Да, тако бисмо можда могли да то стање окарактеришемо, наравно.

Екл: У каквом стању је онда било позориште?

Крејча: Онда је Народно позориште била нека врста нафталин институције. Тамо су се радиле све саме класичне ствари, само класика. И радило се на онај начин, такозвани „говеђи реализам". То је било све. И глума је била усмерена просто на културу понашања. Али упркос свему била је фантастична, јер били су тамо Здењек Штепанек, Едуард Кохоут, сви још хиларовски[1] глумци, то је била хиларовска галерија глумаца. Само није било довољно стила, није било композиције. Ми смо рекли, да ... Назвали смо то хуманизација глуме... Да ћемо почовечити глуму.

Екл: И којим средствима сте позориште хуманизовали?

Крејча: Којим средствима? Па радом, једноставно радом. Управо тим, што смо називали „глума идеја" (мисли), на шта су се, наравно ти стари глумци шалили: Аха, то значи да ћемо правити паузе, да морамо мислити кад глумимо! Глупости. Онда сам се са том врстом начина срео у Шведској. Ми смо хтели, пошто глума има ту јединствену могућност као ниједна друга уметност, има могућност да реализује, конкретизује мисао, глума има много веће могућности него што има на пример филм. Филм, да тако кажемо, да би прешао од мисли до мисли, мора да сече, детаљ мора да се премести, али глума у театру - не. Тамо теку мисли тако како се рађају не само у глави једног глумца, него у оквиру целе драме. Јер цела драма мисли.

Екл: Ваше представе у Народном позоришту онда су, на пример, донеле преокрет и у сценографији?

Крејча: Наравно, све је то било повезано. Управо због тога говорим о колективу. Све се радило заједнички. Управо смо то поновили заједно са Свободом[2] у *„Фаусту"*, 1997., то је била етапа, која је кулминирала. Ви сте поменули *„Ромеа и Јулију"*, тамо је била кинетичка декорација. Све у инсценацији се креће, и покрет има своје значење, то је та мисао, да се све креће, ту је жив глумац, који се креће, и декорације, то је светло које се креће, светло које дише, које прича, има своје значење, декорација која се креће, то је било нешто. Са *Ромеом*... смо одмах ушли на европ-

[1] Карел Хуго Хилар (1885-1935), писац и редитељ. Заступао је став да редитељ мора да ужива апсолутни ауторитет.

[2] Јозеф Свобода (1920-2002), сценограф и педагог

ску сцену. Овде је био случајно на гостовању Питер Брук са *Краљем Лиром*, и за време једне представе су ме позвали, рекли ми да је он у позоришту и да хоће да разговара са мном. Дошао је и рекао: „Ја сам радио *Ромеа*... три пута, али желим да се поклоним пред вама." То је било време *West Side Story*, која је била у моди. Он је затим рекао :"Али ви сте направили *East Side Story*."

Екл: Ако бисмо покушали да то саберемо: Ваш допринос онда значи пре свега супротност ономе„позоришту нафталина", донети на бину промене... Могли бисте да направите још једном рекапитулацију?

Крејча: Да... То је био почетак, почетак у Народном позоришту, тамо је то све стварно почело. Тамо смо хтели да коригујемо, хуманизујемо савремену глуму. Постојало је наравно питање до које мере, шта ће бити мера онога што смо радили... Мера је наравно био човек. Не наравно глума натуршчика, као у животу, него управо у овом: у питању мишљења, стила. Тамо је то почело и имало је веома позитиван одзив у савременој драматургији, зато што смо успели да имамо у свакодневном репертоару 56 драмских представа у месецу у три позоришта, и у том нормалном репертоару смо имали чак једну половину чешких представа, тако да смо били стварно чешко Народно позориште, што је сигурно било први пут у његовој историји. Имали смо савремене драме, на пример Хрубинове[3], имали смо драме Јозефа Топола, драме песника, имали смо драме Милана Кундере и других. То све се тамо радило као значајан репертоар. И такође смо имали изврсне глумце који су овај начин одмах прихватили, то је била млада група, Хегерова[4] генерација, па и нису баш били тако млади, имали су око 40-так година. Прва драма, коју сам радио, била је савремена драма *Чудак* од Назима Хикмета, то је била драма о студентима, а ти четрдесетогодишњаци су успешно играли студенте, и тако се у том тренутку поломио онај оклоп који је до тада висио изнад позоришта и који га је стезао, и одмах, што данас видите у критикама, и одмах је у ствари позориште било постављено. Потом се наставља у том смеру, сав тај допринос таквом начину се развија аутоматски сам по себи. Ја сам после, кад сам из Народног позоришта отишао, када сам абдицирао, зато што су ме лишили сарадника, избацили су драматурге, зато што нисмо гарантовали прелаз у комунизам који је био планиран за 80-те године. Замислите то, 1961. године! Ја сам тамо још остао, радио сам инсценације, које су биле планиране: Топола *Крај карневала*, *Ромеа и Јулију*, Кундеру *Власнике кључева*, али онда смо ипак одатле отишли неколицина нас, Марија Томашова, Јан Триска, Бохач, Недбал, двојица старих глумаца, и основали смо „*Позориште иза капије*" (Divadlo za branou), и тамо сам одједном схватио неке догађаје, у том *Позоришту иза капије*, то су биле шездесете, Прашко пролеће... Ми смо у то време већ имали неколико представа које су непрестано биле распродате, тако да смо имали 100 репризa, 120, 150 репризa и није нам била потребна нова инсценација, јер ја нисам имао бриге како да нахраним оних 20 људи. Укупно нас је било отприлике 70.

Рекао сам у себи: сад је дошло време, када је могуће да се бавимо позориштем на студиозан начин и онда смо почели да радимо *Лоренцаћа*, драму од Мисеа (Алфред де Мисе), драму намењену читању у фотељи, која не одговара инсценирању, ни у Паризу није било могуће да се сценски уобличи. Превео ју је мој преводилац Карел Краус. Укупно 13 година ме је терао да је радим, а ја сам му говорио да је то глупа политичка ствар, да тиме нећу да се бавим. Али због тих политичких збивања у то време, ставили смо је на репертоар и ја сам себи рекао да ћу се први пут спремити и да ћу то урадити онако, као што то и видим, како ми се ствари чине, без обзира да ли ће ме гледалац разумети или не. И онда сам се научио нечему, жао ми је дан данас, што је то дошло тако касно, јер сам имао скоро 50 година, да питање да ли гледалац нешто разуме или не разуме, да је то просто бесмислица, да је то апсолутно бесмислено питање. Зато што гледалац, ако се ради поштено, ако се стварно прати та драма, та велика драма, та велика песма, просто: гледалац ће разумети, и најобичнији гледалац ће разумети. Сигурно.

[3] Франтишек Хрубин (1910-1971), песник, сценариста

[4] Карел Хегер (1909-1977), глумац и педагог

Тако је настала представа која је значила почетак одређеног начина сценског виђења, који је изазвао велику пажњу и коме је француска театрологија и француска критика дала име *поливалентно позориште,* чак позориште више вредности. То је био тај начин, и интересантно је, да сам књигу режије правио за време распуста у Југославији, кад сам тамо био на одмору. То је драма са огромном глумачком екипом, тако да је на бини било 40 глумаца. 40 улога од почетка до краја, и сви заједно су дисциплиновано играли. У њој, тј. у тексту, се није ништа променило. Али ликови су били на бини присутни на различите начине. Неки су били стварни, како смо их називали „први план", те реалне личности које делују, други су тамо били као (а то је драма о побуни у Фиренци, то значи ренесансна проблематика) други су били тамо као „грађани Фиренце", трећи су тамо били као ехо тога свега, Лоренцаћо је тамо имао свог двојника, јер он о свему томе говори, али то је био материјализовани двојник, глумац који је личио на њега, и стално је ишао с њим. Значи, то сам радио на овај начин. Основна мисао је била жива, потпуно једноставна: ми знамо у каквом свету живимо и знамо шта се дешава свуда око нас. Иако смо били затворени иза гвоздене завесе, ипак смо знали шта се дешава ту и онде. И поред тога ми живимо наш живот и првенствено, уколико се ради о питању морала, о питању људске припадности, јер умиру негде људи стотинама, и ми овде просто ништа не чинимо, као да се није ништа ни десило... Ово, овај став, ово осећање, ово схватање је требало да буде приказано, играно на сцени. Шта је било од тога? На пробама сам говорио: па ово неће бити 150 реприза, то ће бити 28 реприза, једна критика ће можда направити од тога богзнашта, друга ће то покопати, јер то нико неће никад разумети. И ми смо онда са сваком представом прво ишли негде ван Прага пре него што смо је приказали у Прагу. Називали смо то пробе са гледаоцима. О овоме врло радо причам јер то су та открића која је донео поштен рад са текстом. Јер пробе су нешто друго у односу на представу. На пробама такође глумац глуми, али је то егзистенцијално, филозофски нешто сасвим другачије него што је после глума пред гледаоцем. Присуство гледаоца не може ничим да се замени. Можете повући глумца на бог зна какав ниво и себе самог исто, али никад нећете постићи то, што постигнете, кад дођу гледаоци. Било који гледаоци. Због тога смо тако 10 - 15 представа играли у градовима. У Брну, малим местима, великим местима, у Братислави, али негде и за војнике, за студенте, и тако даље. И дешавало се, да се та представа нагињала на једну, па на другу страну, тај размак је био све мањи и мањи и на крају се представа стабилизовала у некој позицији и срасло је или урасло једно у друго. Зато што у представи постоје милиони индикација и ствари које морају да буду реализоване. И онда смо дотле дошли, прелом је био у Братислави када смо играли тамо, био је огроман аплауз, и играли смо у Прагу, такође је било одлично. Људи су разумели, али како су разумели, у међувремену, то је била 68-ма година, дошли су тенкови, ми нисмо знали шта да радимо, шта да почнемо, ми смо били на великој турнеји напољу, три месеца смо сами зарађивали за себе, ишли смо по Европи, требало је зарадити 1500 долара дневно, које смо некако зарађивали, вратили смо се у Праг, и како ћемо сада да почнемо?... Ми смо били позориште у стилу Чехова, зато смо рекли, да ћемо почети Чеховом, шта друго. И тако сам испробавао за инат себи, времену, гледаоцима, свима. Чехов - а на Народном булевару су стајали тенкови. У другим позориштима није могао например Чајковски да се изводи, у Народном позоришту опера није давала руски репертоар.

Ја сам онда рекао: ми немамо ништа заједничко, шта има Брежњев заједничко са Чеховом? Чехов је велики европски аутор, и сезону 68/69-ту смо почели Чеховом - драмом *Три сестре*. Глумци из других позоришта су нам лепили плакате по згради, да смо издајице, да смо богзнашта, из иностранства су долазили репортери по интервјуе - Театер Хојте, например. И ја никад нећу заборавити, ми смо играли представу *Три сестре*, где се скоро сваки акт завршава оним: У Москву, у Москву, оним илузијама тих чеховљевских људи који хоће негде другде, у Москву, ту су паре, Москва је сјај, то је тај рај. И на тој представи су људи плакали много више, него што су плакали раније, било је толико дубоко, нико се није ни померио. Просто, има

ствари које је немогуће заборавити, и у том тренутку сам дао задатак драматурзима, да објасне зашто је ово успело. А успело је пре свега због хуманизма, јер у тој представи је било толико бола, људског бола, бола друге врсте, не због окупације, због политике, због снебивања. Не, то је било због живота, настала је веза, и од тада смо почели да причамо, да је штета за позоришта када се везују само за политику, ми смо радили позориште без политике, и то је уствари тај повратак ка коренима, ка почецима.

Ја сам непосредно после тога опет радио Чехова, *Иванова.* И опет на тај начин, опет 40 људи на бини, пошто сам себи рекао: тамо је то битно - драма плашт и бодеж или мач и плашт. Тамо се добро раде те ствари, то је добра драма, чврсто конструисана драма. Мисе је друкчије конструисан него Чеховљева драма. То је друкчије, чеховљевска драма нема пупчану врпцу са аутором. То је свет сам за себе. Док Лоренцаћо тамо постоји, јер је Мисе хтео да изрази и нагласи одређене идеје. То значи, тамо је могуће да се таква прича на свој начин организује, али шта ће рећи када је играна на овај начин чеховљевске драме? Међутим, било је то још много јаче. Ја се сећам, да се причало „Играју *Иванова*" (и тада су говорили Иванови, дошли су Иванови, тј. Руси), опет на исти начин, али сви су разумели. Дошли су потом и Французи, били су задивљени *Лоренцаћем*, кога они никад нису успели да инсценирају, добили смо позив и играли смо недељу дана у Паризу, у Одеону. *Лоренцаћа* и *Иванова* на исти начин! Зашто је онда позориште многозначно, зашто је позориште толико моћно? Зато што треба да се понаша према гледаоцу као да га је заборавило, али није заборавило ни текст ни аутора. И чини све само због тога, да изрази велику песму. Зато сам ја читавог свог живота радио само драме које су ми се допадале. Ја нисам урадио ни једну једину драму само због пара, као наруџбину, само зато што је у моди. На пример тако славне драме као она о Моцарту, то сам одмах бацио кроз прозор и рекао сам: зашто правити неки памфлет о мртвом човеку? Те преваре оставите филму и направите неку праву драму, али без Моцарта, нешто о љубомори између два уметника.

Екл: Ако упоредите рад са сталним сарадницима, то значи: глумцима, драматурзима, сценографима итд. са ситуацијом када гостујете у неком престижном позоришту на страни. Какве су разлике за вас као редитеља?

Крејча: Разлике су у ствари страшне. Очигледно непремостиве. Ја сам морао на пример у иностранство ... Овако, иако сам имао ту срећу што се у Народном позоришту формирао ансамбл у ансамблу, онда је тамо било око 80 глумаца, значи ансамбл у ансамблу који је радио, и имао је ту могућност пет година да ради на тај начин. Тај рад се страшно брзо обогаћује, јер ако постоји група људи који су се бирали узајамно и слободно, ако постоји заједничка позоришна идеја, ако се формира одређена природна атмосфера узајамности и солидарности, мислим уметничке, између глумаца и режисера, онда све то некако узлеће. У *Позоришту иза капије* ми нисмо уопште хтели да будемо славни, ми смо само хтели да умремо као поштени људи, не као преваранти. Рекли смо: остаћемо у малом позоришту до пензије, али ћемо радити оно што мислимо да треба да радимо. И били смо позивани на различите међународне фестивале баш зато што је тај наш рад тако брзо уродио плодом. И првенствено у *Позоришту иза капије* где је тај ансамбл настао сам, ни из чега, због интересовања, само онако, и од почетка се радило природно, без проблема, на тај начин све је ишло брзо и стално на боље. Наравно у иностранству, увек на почетку, опште узевши, увек је другачије... Ја сам тамо радио више инсценација него овде, око 40 инсценација у огромним позориштима, на пример Бургтеатар, Комеди Франсез, у Стокхолму, али исто тако и у малим позориштима, у ансамблима који су били оснивани због мене. Прихватио сам да ћу ићи у иностранство само зато, што сам мислио да ћу тамо наставити са радом онако како сам желео и навикао. Наравно да нисам могао да наставим тако, јер тамо је друкчије, све је друкчије. У Белгији су оснивали због мене ансамбл у који су ангажовали 15 глумаца, у Стокхолму је било нешто слично. Али тај први шок, судар са различитошћу, увек је био некако био грозан, незамислив. Ја сам увек говорио, то је тачно, да прво морам да оснујем ново позориште због те



једне инсценације. Али пошто је у иностранству, опет, сасвим другачија дисциплина, други поредак и друкчији односи између глумаца и редитеља него овде....

Екл: У чему се види та разлика??

Крејча: У чему? Тамо је глума тежа професија, нису тамо глумци као државни службеници или уопште некако стално запослени, они морају да раде и не смеју да подлежу својим расположењима, не могу да истичу нешто своје, лично, иако тамо, наравно, свако има своју властиту поетику. Морају да раде тако да им резултат обавезно испадне добро, да буду успешни. Да своју улогу не само испричају са сцене, као што је то овде понекад навика, већ да је стварно остваре да је стварно одглуме. Тек онда имају наду, да ће можда добити и друге улоге. И то је исто у Комеди Франсез, па и у Бургтеатру. Но добро, тамо то (Бургтеатар) мало личи и на Праг... Када смо радили представу у Белгији, стигло је одмах око 400 молби од непознатих људи! Пошто је то француска зона, из Париза, из целе Француске, из целе Белгије су се јавили глумци. Директор је то махинално склањао са стола, а ја сам га питао: шта то радите, па то пишу људи, који нешто траже, који нам пишу, који нам се дају?... Он се насмејао и рекао: па добро, онда то решите ви...

Екл: То је та велика разлика између услова рада у сталном ансамблу, састављеном од запослених сарадника овде и у страним позориштима?

Крејча: У иностранству је постојао тај проблем што, у току посла који треба обавити што брже ако је могуће, најпре је потребно да цео колектив, цео ансамбл схвати о чему се ради, да схвати начин рада. Онда је ишло много лакше и резултати су били много бољи него код куће, јер овде су били навикли да се понекад може радити и само онако... Разумете. Неко је лењ, неко је овакав, неко онакав, премијера је још далеко... То све и у иностранству исто тако игра неку улогу, наравно, али не толику да би могла да утиче на основу. Значи, увек је то било тако, та разлика. На крају су ми говорили: штета, што не можемо да то поновимо још једном. Штета што не можете још

да дођете. А ја сам одговарао: па ја ћу доћи, само ме позовите, и ја ћу доћи. Ако ми се већ свидело тамо. И тако сам себи у иностранству направио неколико гнезда, неколико места, камо сам се враћао, у Италију, у Шведску, у Француску, у Немачку...

Екл: Да ли сте после давали предност раду у иностранству или ипак раду са вашим ансамблом *Позоришта иза капије?*

Екл: Искључиво раду код куће.

Екл: Шта вас је привлачило?

Крејча: Наравно да ме је све привлачило кући, зато сам толико журио да се вратим, јер у иностранству сам имао посла још за један живот, то све сам одбио и дошао сам овамо. Зато што, знате, да радите позориште, првенствено ако га не радите код куће, не на матерњем језику и не у познатој култури, то је скоро бесмислица. Из чега треба да расте ова жива јединственост, то што је то ... Када су почели да говоре: „чешка школа". Из чега настаје? Ја сам ускоро схватио шта не сме у раду у иностранству да се потцени. Кад сам морао за стално да напустим ову земљу, онда сам мислио: па добро сви смо ми Европљани. Знао сам терен, јер сам и пре тога гостовао у иностранству више од 10 година, од 1963-ће. Замишљао сам да знам са киме ћу да радим и слично. У ствари ништа нисам знао! Пошто једноставно постоји етничка средина, постоје етничка осећање, етнички начин мишљења, постоје разлике – основне и скоро непремостиве, разлике између Француза и Немаца, између Француза и Швеђана, итд. Прави проблем у ствари је рећи, у чему је то, јер се то тешко дефинише. Друга ствар је, да стварно јесмо сви Европљани. И управо данашње доба нам показује како лако се они који изгледају тако узвишени, мењају у звери и сличне ствари... Али нешто што ипак можете да искористите је тај сензибилитет, то осећање, које је друкчије. Ето, баш ћу Вам у томе испричати анегдоту: радио сам *Три сестре* у Стокхолму, костиме је правио Јан Скалицки који живи у Швајцарској. Он је сада у Прагу, пошто овде пуно ради и Чех је, направио је стварно дивне костиме, предивне, ја сам му говорио да је од тих Швеђанки направио праве Викинге, те женске су биле онако, кошчате. Следећа инсценација је била непосредно после тога у Италији, тако је испало, у Јанову (Ђенова), у њиховом *Театру Стабиле*. Тако да смо из Стокхолма директно ишли у Јанов и ја сам га питао: Нећеш ваљда да мењаш костиме? Он ми је на то рекао: Како да не мењам костиме, то морам. Зашто? Зато што костими у Италији морају да буду као бомбоњера, то мора да буде *италијанско*. Тако је то са костимима, тако је то са мислима и душама тих глумаца. И то када ослободите, када се адаптирате на ту осећајност, зато што је то код човека оно главно, то је пуно битније него мозак.

Екл: Познајете ли српско позориште и имате ли неко искуство са српским драмским стваралаштвом?

Крејча: Знате шта, ја ћу вам сада прочитати ово, јер пре него што сте дошли, записао сам имена којих се тешко сећам, и баш сам такво питање очекивао. Да скратимо, ви ме питате за српско стваралаштво. Мораћете да ме извините, ја ћу говорити о бившој Југославији. Доживљавао сам многостране и богате контакте са драмским стваралаштвом бивше Југославије и са његовим представницима у оквирима пријатељства, разумевања и конкретне сарадње. Познавао сам глумца Рогоза[5], који је играо у Прагу, познавао сам Бранка Гавелу, који је још године 19..., када је то било? Када је у Југославији био ...Не Гавела, него Брежњев, да се извини?

Екл: Године 1964?

Крејча: 1963? Не, онда 1964. године сам ја као први Чех после Брежњева дошао у Југославију. Дубровачке љетње игре. Дубровник... Целе ноћи смо проводили у дискусијама са југословенским интелектуалцима, тамо сам се упознао са Матковићем[6], и са Маринковићем[7], то су била двојица драмских писаца. Сећам се да је Матковић тада имао драму која се звала *На крају пута*, или тако некако. Мислим да ни од

[5] Звонимир Рогоз (1887 – 1988), глумац, међународни углед стекао у Прагу

[6] Маријан Матковић (1915 – 1985) драмски писац

[7] Ранко Маринковић (1913 – 2011) драмски писац

један од њих није баш постао Војновић[8] или Крлежа[9], али то су били онда аутори, чије драме су се играле у Дубровнику. Посећивао сам ону ликовну уметницу Јагоду Бујић која је тамо радила таписерије. Спријатељио сам се с Маријом Црнобори, са Миром Ступицом, редитеља Бојана Ступицу сам довео у Праг, радио је представу *Дундо Мароје* у Народном позоришту, док сам још био тамо, и после тога још једну у позориште Е. Ф. Буриана[10]. Са Ступицом смо радили велике ствари... Сећам се, једном смо за време распуста пловили од острва до острва. И пили смо одлично вино... Имам још контакте са театролозима из Новог Сада, где је онај међународни центар.

Екл: Мислите ли да имамо нешто заједничко, или да смо ми можда ипак ближи несловенским народима? Када сте наступали са представама у Београду, осећали сте одзив различит од онога који сте доживели на пример у западном делу Европе или негде другде у свету?

Крејча: На то не могу да одговорим директно. Знате зашто? Зато што позориште, првенствено кад сте у гостовању, и то у целом свету, када је представа, онда вас гледају као госта. То се можда сада мало мења, јер се пуно гостује са свим могућим представама, али ја сам још живео у време, када је гостовање имало неки смисао. Дошло је нешто, што нам није познато... И у том смислу смо свуда били чудесно примани. Свуда смо ломили лед и о томе сада можете да читате, јер постоје књиге, целе збирке критика. Али, ван позоришта, то је било нешто друго, човек је и тамо био као код своје куће. Зато су ме неке ствари и појаве касније тако страшно изненадиле... И онда је основан БИТЕФ, тај славни фестивал. Ми смо у току прве три године одатле доносили прве награде, и био је тамо цео свет, све могуће етаблиране групе. И сада сам био тамо, има две или три године, на тридесетодишњици прве представе. У току тих тридесет година сам тамо био неколико пута али сада већ дуго време нисам... На овом фестивалу сам тамо поново видео изузетне представе...

Екл: Ваше успомене на Београдски позоришни фестивал су прилично свеже?

Крејча: Ја бих могао и да одем горе и да донесем једну од награда. Мислим да је тамо. У току прве три године фестивала добили смо три прве награде. За *Три сестре*, за *Иванова*, сећам се како је ова друга изазвала критике и дискусије са тамошњим критичарима, то је било нешто значајно, они су то веома ценили, допадало им се. И трећа награда, то је био Јохан Нестрој, *Конопац са једним крајем*, што смо тамо играли, али ми смо је одбили, пошто је то била 1968. година, и ми смо протестовали против тога што су тамо на фестивалу били такође Руси, они који су били и овде, јер је био септембар. После августа 68.-ме смо одбили да будемо награђени. И сада, кад сам тамо био после тих тридесет година, онда сам видео, иако сам знао Југославију из тих Дубровачких игара, где је био цео репертоар и где су долазили из целе Југославије, сад сам видео две веома занимљиве представе у Југословенском драмском код Ћирилова, једна је драматизација романа *У потпалубљу*, то је изврсна савремена тема. И друга представа, која је била занимљива опет на неки други начин, критика, кабаре, али изузетна, била је то на неки начин друштвено политичка критика, онако како треба да буде, као својевремено у старим немачким кабареима, који су били политички и немилосрдни, где се сваки дан мењала тема. Ја сам се вратио и хтео сам да то доведем овамо код нас. Споменуо сам тамо, где град Праг зове различите ансамбле, споменуо сам у Народном позоришту, да ли би примили ово позориште јер стварно вреди, освежићемо и обновићемо односе, било би то значајно, али није било ништа од тога, зато што ми сада зовемо рокере и различите екстреме, у то се сада улажу паре.

Екл: Да се опет вратимо домаћим темама. Какво је ваше мишљење о данашњем стању савременог чешког позоришта?

Крејча: Ја о томе са мојим старим пријатељима често говорим, али то је уствари, нека се то узме са

[8] Владимир Војнович (1932-2018) писац

[9] Мирослав Крлежа (1893-1981) драмски писац

[10] Емил Франтишек Буриан (1904-1959), композ., драматург, оснивач прашког позоришта „Д34"

било које стране, то је сада несрећно позориште.

Екл: Зашто?

Крејча: Зато што је изгубило континуитет. Чешко позориште је имало све до почетка периода нормализације све до 70-тих година континуитет од својих почетака, од краја 18. века, то све може да се прати, то ипак није баш тако давно, па ја памтим скоро сто година позоришта, већину из непосредних утисака, и део посредно, јер мене је режирао Квапил[11], који је постао шеф Народног позоришта 1901. године и онда 47, 48. године у две представе сам радио код њега. Значи, да замислите 19. век, то је веома лако. Зато што тамо још има веза, могуће је да се прате трагови у позоришту, оно преузимање штафете једног од другог, онога што је увек било могуће да се зове „да, то је чешко позориште". То, које је имало у тридесетим годинама крајем прве републике изврсне представнике. Она тројица Фрејка[12], Буриан, Хонзл[13], то су били велика господа, који су знали занат, свако од њих на свој начин, свако друкчије, и поред њих још цео ред других, цео ред добрих, стварно добрих редитеља. Са глумцима је то било слично. Непрестано... и то је последњи пут на некакав начин процветало у шездесетим годинама. Када су они што су били, као Радок[14], Гросман[15], ја и сам себе радо урачунавам, ја сам увек говорио: ми довршавамо тај велики старт из прве републике, ми хармонизујемо и завршавамо. И онда је дошла година 68-ма, 69-та, дошла је нормализација, дошла је нова генерација. Тамо више није важило: политика прави штету позоришту. То више није важило и позориште се променило. Позориште је сматрало као свој циљ, као своју главну улогу нешто сасвим друго. Позориште се подредило, робовски и несвесно како се каже укусу гледаоца. Ја сам им причао, кад су седели у овим столицама ти млади, увек кад сам се у 80-тим годинама враћао из иностранства, онда су долазили: Пазите, вама гледаоци аплаудирају већ кад иду у позориште. Зато што код вас на сцени виде оно, о чему причају кући са породицом, о чему причају у пивници, просто знају, да је то све усмерено на друштвену критику. И ви њима не кажете ништа ново, ви их не малтретирате, не постављате им питања. А мени су говорили људи, онако фини људи, после представе Чехова, говорили су ми: зашто сте према нама тако окрутни? Рекао сам да нисам окрутан, ја радим Чехова. Или, кажу: зашто сте тако строги? Зашто не олабавите мало, зашто не прећутите нешто? Па како је могуће прећутати нешто из песниковог исказа? То онда губи смисао, и управо на таквим неспоразумима се то разбило. Потпуно се разрушило и онда је дошла она година, такозвана сомотска револуција, која није била ни револуција, а ни сомотска, наравно, и нисмо то направили ми, ми то нисмо проузроковали, ми смо то само на неки глуп начин присвојили.

Само, непосредно после тога, године 1991, ја уопште нисам могао да слушам радио. Стално су биле само дискусије на тему шта ћемо радити сада. Ми смо изгубили raison d'être, разлог постојања. Ми (у позоришту) нисмо знали шта да радимо, те дајте нам паре, те дајте нам ово и оно. Тако је то било ... И на крају је (позориште) почело да се хвата за све могуће, за булеварски репертоар, и свакојаке промене, моду итд. И гледаоци су ишли за тим. Наоко је то тако изгледало: „како ћемо да намамимо гледаоце". Ја сам увек говорио: гледаоце не треба мамити. Исто тако у *Позоришту иза капије* нисмо имали никакве претплате, нигде нисмо поклањали улазнице. Звали су ме из министарства, господин Шик, што је правио економију, увек је звао да хоће код мене у позориште, и ја сам му рекао: дођи и купи улазницу, друге нема. Па, долазили су код нас неки главаши, звали су, али ја сам сваком одговарао: дођите да купите улазнице. Свако је морао да купи улазницу на шалтеру, свако ко је хтео да уђе. Свако вече, баш свако вече сам био напет, да ли ће бити 440 посетилаца, или ће бити само 4!

Неке ствари се стално понављају, упоредо са неким глупостима, зато што се заборавља: онај стари начин односа према позоришту (то је сада прича како је све то само легенда), одавно је то изгубљено. Да, на

[11] Јарослав Квапил (1868-1950), писац и редитељ

[12] Јежи Фрејка (1904-1952), редитељ

[13] Јиджих Хонзл (1894-1953), позоришни и филмски редитељ

[14] Алфред Радок (1914-1976), редитељ

[15] Јан Гросман (1925-1993), драматург и редитељ

свој начин стварно је то изгубљено, зато позориште сада мора на неки други начин, на нови начин као што смо то ми радили, до дође до оне праве озбиљности, не баш оне „забринуте" озбиљности, то не мислим, већ до озбиљних резултата...

Екл: Зар не бисте нашли у данашњој позоришној ситуацији нешто, према чему бисте били милостивији?

Крејча: Ја ни према чему не могу да будем милостив. Такву моћ себи не признајем. Ја се само понашам као гледалац. И искрено вам кажем, да пуно ствари не разумем. Ја не знам зашто је то тако.

Екл: Како сада гледате на инсценације драма Чехова у *Позоришту на гелендеру* (Divadlo na zábradlí)?

Крејча: То је нешто друго. То могу да вам кажем. Били су овде Белгијанци, из белгијског позоришта - ја сам сада био двапут у Бриселу и глумцима, готовим глумцима сам потврђивао стаж, јер кад су слободни, кад немају пробе, онда себи плаћају стаж - шеф редитељ и једна госпођа су били овде, и онда смо се питали где ћемо у позориште. Били су овде три дана, зато што хоће да издају књигу о тим односима, треба да се од њих направи текст. Ја сам им рекао: не могу да вас посаветујем. Али идите у Позоришни институт. Позоришни институт је установа која информише стране позоришне раднике о свему. Идите у Позоришни институт, јавите се код директора или код некога ко прати драмски део, и питајте где треба да идете у позориште. И они су отишли тамо и наравно да су их одмах послали у *Позориште на гелендеру*. Овде су седели, око стола, када су ми рекли: слушајте, ми смо при првој прилици изашли. А ја сам питао: зашто? Зашто, па то је веома посећена представа. Они су рекли да је то могуће, али не разумеју ни реч и тиме су хтели да кажу: тим боље видимо и тим боље осећамо, зато што позориште има пуно начина да нешто каже, али ми смо видели да се тамо само нека индивидуа непрестано хвалише свиме што му падне на памет, било чиме, то не сачињава никакву форму, никакву концепцију, ништа, то није целина, зато смо отишли одмах после једног дела. То је то што сте питали. И ја сам нешто од њих (*Позоришта на гелендеру*) нажалост доживео и на оном фестивалу у Београду. Тамо су ово позориште делегирали наши највиши државни представници, они су тамо били послани чак са неким писмом, које било прочитано пре почетка представе. Ја никад нисам доживео такву срамоту.

Екл: Напустимо ову тему. Ја сам хтео још да питам за једну ствар, и то је ваш однос према позоришном стваралаштву Ингмара Бергмана.

Крејча: Бергман. Он је увек долазио, кад смо правили генералне пробе, то су ми после открили, јер ја сам радио пуно представа у Шведској, можда више него у другим земљама. Са Бергманом сам се срео индиректно, јер Бергман је огромно џангризало, никад се са њим нисам срео лично иако је постојала та могућност. Са његовом ликовном уметницом Нилом Палмтстјерн, са њом смо били пријатељи, али са њим никад. Али мимоишли смо се много пута. Онда када сам ја био у Диселдорфу, он је био побегао од пореза и био је у егзилу у Немачкој. И радио је представе, например *Три сестре*. Немачка критика се понела језиво сурово. Рекли су му дословце: Господине Бергман, идите кући! Просто скоро онако како то кажем. Зашто нисте код куће и не правите тамо своје филмове? Овде сте нико и ништа. То је мене тако изнервирало да сам ишао из Диселдорфа за Минхен, да видим ту представу, и видео сам конвенционално, али поштено направљене *Три сестре*. Конвенционалне, нормалне, поштене, реалистичке *Три сестре*. Други сусрет, кад сам ја тамо био по трећи или четврти пут, онда ми је мајстор светла рекао, па није сигурно мислио ништа лоше, али рекао ми је, кад смо радили пробу светла, сутра ће опет доћи господин Бергман. Ја кажем: шта, ко, како, где, када, зашто? Његова два сина су код мене радила као глумци, чак је један у *Три сестре* играо Сољонија. Бергман иначе има пуно деце. А онај ми каже: па он долази стално на ваше представе и гледа из кабине мајстора светла. Најлепши сусрет је био, када су затворили *Позориште иза капије*, мене је у ствари спасла међународна солидарност. Зато што онда преко 300 таквих уметника као што су Бекет, Макс Ернст, Пабло Неруда, француски

позоришни уметници, сви су писали и потписивали да се не затвара *Позориште иза капије*. Али они су, наравно, морали да га затворе, што ме је уједно на неки начин и спасло. Причали су ми, када су правили ту акцију потписивања у Стокхолму, онда је Бергман пешке заједно са глумцима носио петицију у нашу амбасаду... Тако је то.

Екл: Цените га као позоришног редитеља?

Крејча: Наравно, као позоришног редитеља, наравно! Па видео сам пуно његових ствари, његовог *Краља Лира*, кад сам био тамо, Стриндберга исто од њега, итд. Он на сцени не ради ништа друго него што ради и на филму, знате. У ствари његови филмови, то су инсценирани филмови, он не ради онако, то је све инсценирано... Мада, изгледа да није баш нарочито популаран међу тамошњим позоришним људима. Није, јер сви кажу да им је доста тих његових брига, онога што ради у својим филмовима, првенствено уколико се ради о еротици и оне лепљиве људске страсти...

Екл: Када узмете имена као што је Бергман, Питера Брука, Гротовског[16], ваше радове, шта заједничко има ова генерација редитеља у историји 20-тог века?

Крејча: Да, ја потпуно разумем... Само ме је мало изненадило ово питање, јер обично сам га чуо у иностранству и читао сам имена тих врхунских људи, то су били Ђорђо Стрелер, Питер Брук, Немац Штајн, млађи редитељи, велики редитељи. Гротовског не бих узимао у обзир, зато што Гротовски - то није позориште драме.

Екл: Можете ли да замислите позориште без драмског писца?

Крејча: Умем да га замислим, наравно ... Па позориште је било без драмског писца. Молијерово[17] позориште је било без драмског писца, пошто је он сам тамо играо. Али није то било позориште без песника. Зато што је онај песник, који је то писао, такође играо у представи. Док ово позориште драме не гарантује присуство песника на бини. Али од свих могућих позоришних начина највише омогућава. Омогућава тако, да је на сцени песник. Да инсценација има своју мистерију, такву као што је има свака песма, свако уметничко дело. Да је у њој одређена тајна, која гледаоцу не дозвољава да је заборави пре него што изађе из позоришта. То је нешто апсолутно антимедијско. То што позориште има и може да користи. То је тешко и то тешко може да се постигне. Грозота данашњег светског позоришта је у веома једноставној ствари: уместо драмског писца или песника увукли су се редитељи који по песнику газе, који песника узимају као инструмент. Тај деформисани инструменталиизам, где било ко, неки студент на пример, узме Шекспира, једноставно га узме и направи од тога нешто, како он верује да то види. Наравно, свако мора да ради, како то сам види, али морају у томе да се слажу макар они литерарни кодови, зато што позориште није изговорена литература. Позориште је друга врста уметности.

Екл: Кад се заправо у позоришту појавио редитељ?

Крејча: У томе нас оријентише историја позоришта. У Гетовом предговору, тј. Позоришном предговору *Фауста*, који се веома ретко играо на сцени, тек сада у последње време се игра у Немачкој, зато што је без оне увертире цео *Фауст* потпуно другачији. У тој увертири (предговору) се Гете опрашта од позоришта и говори тамо о лошој навици Немаца, гледалаца, који окупирају позоришта, али су површни, хладни, безосећајни према ликовима и траже на сцени гулаш. Не желе целину, целокупну ствар него поједине парчиће. Зато је и Фауст прављен у великом броју појединих кадрова. И онда су се ти кадрови играли сваки за себе, посебно. При чему је Гете био редитељ и ваљда је 16 година био у Вајмару шеф позоришта. Ето постоји његов диван уџбеник за глумце. Био је убеђен да љубавника може да игра сваки добро грађени официр ако уме лепо да се креће, ако има дисциплину и ако уме лепо да говори. Али дошло је време, у уметности, у свему, које је тражило компактна дела. У тој

[16] Јежи Гротовски (1933-1999), редитељ и педагог

[17] Жан Батист Поклен, ум.име Молијер (1622-1673), глумац и драмски писац

увертири постоји диван материјал против тога. Тамо прича песник са комичарем. Комичар каже: па стави тамо мало од онога и овога, људи су будале, желе то, све ће да прође. А тај песник каже: ја откривам свет, ја га хармонизујем, ја то не могу, мени је руља одвратна. Можда кад прођу векови неко ће то једном да схвати. Ово је тражило време. После је дошао Чехов. Чехов без редитеља није могућ. Руска цензура, стара руска цензура није хтела да дозволи да се игра *Галеб* не због тога што је тамо нешто што провоцира политички или у сличном смислу неисправно, него због тога што је за њих то била бесмислица. Они нису знали да то прочитају. Зато што је то било написано на други начин. Они нису знали како то да прочитају, па је онда то за њих била глупост која би вређала гледаоца. Тачна супротност данашњице, зато што је данас - што већа глупост, тим већа слава. Но, то изазива оног, који такве ствари организује. То је следећи период модерног позоришта и веома битан, зато што то има своје објашњење. Глумац је могао да одговара и за целину ако је један лик представљао центар драме. Кад су ликови представљали пирамиду: Овде је Едип и овде доле су сви остали. Тај први глумац је играо Едипа и остале глумце је себи прилагодио. Као што то ради сер Лоренс Оливије, како прича његов драматург. Још и сада. Дошао је на читаћу пробу, затворио очи и почео да рецитује Отела. Они остали су читали, он им је причао: читајте, читајте, и онда је опет рецитовао свој део. Одглумио је свој део и имао је све готово, па је рекао: господо изволите и прилагодите се. Била је то, кажу, огромна светска инсценација.

Али ја ипак мислим да то није могуће. Глумац, ако то схватамо смртно озбиљно и радно, он је одговоран само за свој део, за свој лик. Али он, и то је карактеристика те уметности или тог заната, он не може да буде одговоран за нешто више. Зато што он је људски себичан. Када се каже: играмо Хамлета, обично цела екипа од 50 чланова каже: о боже мој, зато што је Хамлет само један. И сви који читају нови превод Хамлета не читају цео превод, него читају или траже само ону своју реплику. То их узбуђује. Због тога, код нас смо то радили тако, да смо почињали сви на окупу, осим редитеља и драматурга. Нико није морао да учи текст унапред. Зато што се тек у заједничком раду нивелише овај субјективни поглед на целу ствар. И овако то изгледа иза бине. Истовремено је потребно да сви знају о чему се ради у целини. Зато што свако онај свој део или онај свој детаљ, мора да ради у односу према целини. Иначе је од тога циркус. Неко каже тигрова кожа у *Позоришту на гелендеру* и неко тамо одговори: аха Тигрид, то је министар културе. У класичном комаду! Ако не постоји лук целине, конструкција те целине на коју се односи све... И за ту целину, и једино за целину одговара редитељ. Једини који је изван, који ствар види споља. Изнутра не може да се све види. Ову собу не можете да видите ако седите унутра, морате то да урадите друкчије ... Док онај глумац онај свој лик, своју сенку, улогу коју треба да представља, њу он види јединим погледом. Исто тако она усијана линија, ужарена веза, магнетска линија, мора да буде не од њега према гледаоцу, не никако, него од њега према лику. Због тога ће гледалац да га заволи и дивиће му се. Ако не напусти ту линију. И стварно је то могуће извести. Баш тако како је говорио о томе, на опипљив начин. Редитељ, опет, не сме да брине о овим детаљима. Знате како се режира данас: радите нешто, било шта, а ја ћу изабрати, каже редитељ и после изабере. Нешто што је локално, у детаљу упадљиво овако или онако, онда изабере. Не, редитељ мора да види целину и уједно из те целине да вади детаље. Онда настане организам. И свако уметничко дело је фантастичан организам сличан природним организмима.

Екл: Мислите ли да су сви велики редитељи овог века мислили слично, мислили су на тај организам?

Крејча: Овако су мислили у Француској на пример Копо[18], огромна личност, и Жуве[19], овако је мислио Молијер. Овако је мислио Станиславски[20], овако је мислио енциклопедиста Дидро[21] кад је писао *Парадокс о глумцу*. То је увек оно позориште са вечитим

[18] Жак Копо (1879-1949) глумац, редитељ и драмски писац

[19] Луј Жуве (1887-1951), глумац и редитељ

[20] Константин Сергејевич Алексејев, ум. име Станиславски, (1863-1938) глумац, редитељ и педагог

[21] Дени Дидро (1713-1784), писац и философ

коренима. Овако су мислила та господа које сам именовао, тако је мислио Стрелер на свој начин, али с одређеном мером, наравно, али у суштини - да. Овако је мислио Брук, овако је мислило пуно других. Али, ово све уништавају гледаоци сами. Ово уништава и друштво, цивилизација којој се толико дивимо. То што ми не живимо наш живот и не живимо га према својим жељама него га живимо према медијима... Људи се понашају према захтевима телевизије, а никада се телевизија не опходи обзирно према људима. Но, ако се тако и понашају има нешто што у телевизији ипак волим: то су слике из природе и фудбал. Онда може. Камера је присутна, камера је близу и одлично то ради. А знате зашто? Зато што је то сасвим једноставно уживање. Позориште је другачије. Зато што је постоји чешка теорија позоришта, чешка теорија позоришног симбола, структуралистичка. Постоји напор потребан да се све схвати. Значење је симбол, који се креће, иде одавде тамо, тамо и овамо, ја то прихватам, састављам... Тако ми се то допада. Али, то прави и проблеме, када људи из телевизије хоће да снимају позоришну драму. Једна моја представа у Паризу је била укључена у такозвани *Златни фонд*. Тамо сваке године сниме пет најбољих представа које се негде стављају у архив. Баш сам радио Стриндбергов *Оца* и они су то снимали три дана. Овде то хоће да направе за дан! Зато се ни једна моја представа не појављује на телевизији. Никад. Зато што сам ја увек тражио да се то сними како треба. Према смислу. Ето то се замењује са три камере, да се то ухвати са свих страна. Као они филмски редитељи којима се кожа језила од страха, како је то снимљено са свих страна. Како ће то да изгледа? Али онај симбол који се креће у фудбалу је одличан. То је лопта. И тамо они ништа не бркају и ви можете лепо да видите и све да замислите. Зато кад код мене снимају макар и инсерт, ја кажем гледајте „лопту", то је ово. И покажем: лопта је ово и ово, идите за њом... Али ова господа ипак имају ту огромну заслугу да ће донекле уздрмати драмско позориште, које онда неће нестати без последица. Сигуран сам. Неће се дати тако лако. Зачудо све те ствари појављивале су се и некада, већ у 80-тим годинама (XX-тог века). У то време ја сам био напољу и мој положај тамо је био одличан, мада су на мене веома брзо ставили етикету. Менаџери који су долазили. А ја сам у ствари имао једноставан лого: то је она стара будала што још увек верује у позориште!

Ово је на известан начин била и одлична пропаганда, зато што су ме ти менаџери који су тражили брз успех, само отмено поздрављали и ништа више, али директори који су волели позориште и тражили неког ко ће да прави право позориште, ти су ме ангажовали. И веома често су тешко налазили средства, али тражили су само да дођем и да радим и да им покажем како се од класичне драме прави савремена. И како се од глумаца прави ансамбл.

Ивана Игњатов Поповић

ГОМБРОВИЧЕВО „ВЕНЧАЊЕ“ И ЧОВЕК

Витолд Гомбрович (Witold Marian Gombrowicz, 1904–1969), студент права на Универзитету у Варшави, а затим филозофије и економије у Паризу, временом је постао један од најистакнутијих пољских новелиста и драматичара. Непосредно пред избијање Другог светског рата емигрирао је у Аргентину, где је и провео рат. Његова дела су позната по дубоким психолошким анализама, осећају апсурда и антинационалистичког укуса, уз обавезну критику друштвеног система. Констатација Чеслава Милоша да се у својим делима Гомбрович увек борио да за Пољску, када говори о њој, уведе појам „земља синова“ уместо „отаџбина“, може бити занимљива чињеница за овај рад управо због указивања на експресионистички елемент присутан у европској књижевности непосредно пред и после Првог светског рата, али и у Гомбровичевом *Венчању*[1]. Оно што повезује Гомбровича и експресионизам јесте жеља за проналажењем новог Човека (сина) који ће променити устаљене друштвене системе, и увести нова мерила где ће приоритет бити вера у „Морални Закон и у Човеково Достојанство на земљи“ (како говори један од ликова из *Венчања*), а не вера у Бога.

[1] *Венчање* је други комад Витолда Гомбровича. Прва Гомбровичева драма јесте *Ивона, принцеза бургундска* (1938), а трећа *Оперета* (1967). Почео га је писати у Буенос Аиресу током Другог светског рата, а завршава га 1948. године. То је разлог што је Венчање прво штампано на шпанском као *El Casamiento* (Ed. EAM, Buenos Aires, 1948), а тек се 1953. године појављује и на пољском (*Ślub*), у издању Књижевног института у Паризу, штампано у истој књизи у којој је и Транс-Атлантик. У Пољској је *Венчање* штампано први пут 1957. године (Ed. Czytelnik, Warsaw). У пољском издању, Витолд Гомбрович је направио неколико измена у самом тексту. Ова измењена и дорађена верзија текста служиће за касније преводе (подаци преузети са: <http://www.gombrowicz.net/-Witold-Gombrowicz-s-work-.html> 16. 07. 2011). Прву представу *Венчања*, извео је Студентски театрат из Гљивице, 6. априла 1960. године, у режији Јежија Јароцког. Међутим, после само четири извођења представа је, због цензуре, скинута с репертоара. Јароцки је поново режирао *Венчање* у Цириху, 1972. године, а затим и 1974. године у Драмском театру у Варшави. Поново се Јароцки вратио *Венчању* инсценацијом на сцени Српског народног позоришта (24. 10. 1981). Своју фасцинацију текстом није могао да опише. Једино што је подвукао јесте Гомбровичева изјава да је *Венчање* "сањив, пијани и луди комад и ја сам не бих умео да га прочитам у целини, толико је ту мрака" (Лагатор 1981: 2).

ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКИ ДИСКУРС У *ВЕНЧАЊУ*

Већ на самом почетку драме *Венчање*, Гомбрович нас упућује на чувену констатацију, која се приписује Шекспиру (а користио ју је и Пирандело), да је живот (али и цео свет) позорница. Зато Гомбровичев Хенрик изјављује:

„Нешто се чудно догодило с нама. Где смо ми то?
Стрепим да је ово неки проклет крај... а да смо и ми проклети?
Завеса се дигла... нејасна црква...
Глупа таваница... Чудан свод...
Пустош. Пустиња. Ништа. Ја сам овде сâм
Ја сâм
Ја сâм
А можда нисам сâм, ко зна шта је иза мене..."[2].

Поред ове сличности са Шекспиром, многи поштоваоци и тумачи Гомбровичеве драме указују на сличност између Хенрика и Хамлета. Међутим, та сличност је дискутабилна. Док Хамлет преиспитује своју моћ, као човека, да учини промену у свету који га окружује, Хенрик се препушта нелогичностима сновиђења, прихватајући сва дешавања као део друштвене игре у свету без логике.

Људско друштво и дешавања ослобођена логике, последица су страхота које су преживели како појединац, тако и човечанство, током ратних година. И нису само последице видљиве на људима, већ и на стварима, па ће Хенрик уместо свог родног двора у Пољској пронаћи крчму, у којој су гостионичар и гостионичарка његови отац и мајка, а његова вереница Мања, постала је, двосмислено речено, девојка за све. Сусрећући се с необичним понашањем својих родитеља, с вереницом која не показује да га препознаје, с пијанцем који говори неповезано – а ипак мудро, Хенрик ће покушати да дâ реално објашњење затеченог стања тумачећи све чињеницом да сања. Међутим, у једном моменту ће попут Хашековог Швејка изјавити да је луд, али неће се зауставити само на томе, већ ће покушати да растумачи лудило којем се, током рата, сви препуштају. Питање без одговора јесте да ли су стравичне нелогичности толико заводљиве да човек своју праву личност скрива под велом лудила које постаје оправдање за све.

„Хенрик: А можда то није сан, већ сам ја одиста – полудео.
И можда уопште ту не стојим и не говорим, већ
Само стварно лежим у некој болници и тамо гестикулирам, бунцам,
Привиђа ми се да ту стојим... Ко зна шта ми се могло десити?
[...]
Али претпоставимо да се налазим у болници и да ми се ништа ненормално
Није десило. Добро, а ипак... У колико ли сам лудости већ учествовао? Ох...
Макар био најздравији... најразборитији...
Најуравнотеженији ... Други су ме присиљавали да извршавам
Ужасна... Злочиначка дела, па и
Луда, идиотска, да, да, распојасана...

Намеће се просто питање: ако неко током пет година врши функцију лудака, зар није лудак? И шта с тим што сам здрав, ако су моји поступци болесни?... Али они што су ме присиљавали на ту лудост, такође су били здрави
Разборити
И уравнотежени... Пријатељи, другови, браћо,
Толико здравља,
А тако болесни поступци? Толико разума,
А ипак толико лудости? Толико човештва
А ипак толико нечовештва? И шта с тим што је свако
Појединачно узев, потпуно трезан, разуман, уравнотежен,
Ако смо сви заједно један огромни лудак,
Који се бесно
Ваља, урла, завија, срља напред
Наслепо, прекорачујући своје границе
Истежући себе из себе..." (29)

У таквом свету, у коме појединац, попут експресионистичког јунака, осећа страх и усамљеност, јер не може да се уклопи у животно окружење, није необично што бежи у халуцинације, сан. Осећај усамљености додатно појачава и чињеница да се додир међу актерима не

[2] Витолд Гомбрович, *Венчање*, Превео с пољског Петар Вујичић, шаптачки примерак из фонда библиотеке Српског народног позоришта, 2. У овом раду сви цитати ће бити из поменутог примерка, означени само бројем странице с које су преузети.

остварује. Било какав додир тумачи се успостављањем надмоћи над додирнутим. Недопустиво је исказивање топлих, људских емоција чак и према најближима што потврђује и противљење Оца када Хенрик жели да загрли Мајку, коју није видео неколико година:

„Отац: Чекај... чекај... Не може тако.

Хенрик: (наивно) Па то је мама!

Отац: Мама, немама, али боље издалека.

Хенрик: Па... син сам јој.

Отац: Син несин, али боље издалека. Син, свакако, али ко га зна шта је са сином за толико година испало." (6)

Поред поменутог топоса страха, као једне од мотивских константи које се јављају као обележје експресионистичког покрета, присутан је у *Венчању* и топос тела, видљив у Хенриковом односу према вереници – која се посматра као блудница и као светица. У једном моменту Хенрик не зна како да поступи према својој вереници Мањи, јер:

„Хенрик: Она већ није више

Она је била...

Не знам, како да се држим:

Од веренице испаде ми дроља." (11)

Међутим, оног момента када је Отац постао краљ он ће је подићи на пиједестал:

„Отац: То није никаква девојчура или слушкиња!

То је ваљана, скромна, неприкосновена девојка коју су оне

Простачке лопуже отеле

Затвориле, измучиле и избубале.

Зато кажем

[...]

Да је уздижем на некадашњу част

И наређујем да је поштујете

[...]

Као пречисту деву у части својој неокаљану..." (24)

То уздизање Мање у ред девице, довешће и до потврде венчања између ње и Хенрика, мада он више није сигуран да то жели.

Наговештавајући и додајући мотиве експресионистичке поетике, својеврсног бунта против устаљених норми, Гомбрович ће кроз своју драму поставити проблем односа отац – син, подижући га на општи ниво, поставиће и питање односа према Богу, али и према владару / владајућој класи.[3] У тренутку дефинитивне одлуке о венчању између Хенрика и Мање, Пијанац, коме је Гомбрович доделио улогу сличну некадашњим дворским лудама, које су кроз смех и кревељење износиле истине, поставља питање вере у Бога. Пошто Хенрик не верује у Бога, Пијанац закључује да човек ствара Бога и све његове законе, а самим тим и религију чији смо свештеници сви:

„Између нас и кроз нас, наш Бог се рађа

И не небесима, већ земљи припада наша црква

Ми, само ми креирамо Бога и ту се зачиње

Миса људски људска, приземна и присна

Тамна и слепа, приземна и дивља

Чији сам ја свештеник!" (33)

Преузимајући на себе улогу свештеника, Пијанац ће понудити Хенрику да га рукоположи у свештеника, уз шта ће провући и критику старог владара подстичући Хенрика да преузме престо, јер:

„Савремени човек мора више еластичан да буде, савремен човек зна да нема ничег постојаног, ничег апсолутног, него да се све, у сваком тренутку ствара... ствара се међу људима... ствара се..." (35)

Занесен могућношћу владавине, Хенрик се преиспитује и свестан је да га Пијанац заводи својим предлозима, болно је свестан да је:

„Играчка играчке. Овладати? Ох, кад бих могао да овладам!

Да завладам! Боже, када бих могао да завладам!

Бог! Какав Бог! Отац! Какав отац! Ја сам их сам себи установио.

Они су по милости мојој, по вољи мојој!" (38)

Несвесно, мада се буни против свог марионетског положаја, он прихвата улогу човека кога утицај туђе нељудске снаге претвара у марионету. Хенриков случај постаје гротеска због жеље за преузимањем власти, која би га по његовом мишљењу издигла над марионетом. Уместо превазилажења постојећих проблема све бива крунисано сукобом отац – син. Отац не предаје власт правдајући се да га краљ носи „по краљу ми рас-

[3] Опширније о поетици експресионизма у: Ивана Игњатов Поповић, *Ликови у српској експресионистичкој драми*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009, 21-46.

те... по крају ми се разраста, Хенриче... и може доћи до експлозије! Краљ може да ме понесе!" (39). Када ни те претње не помогну останку на власти, Отац ће употребити адут родитељства:

„Отац: Хенриче, разумем да си ми одузео краља... али отац сам ти... за име Бога, оца ми не одузимај, јер ће се земља распасти у парампарчад уз громовиту хуку.

Хенрик: Отац је исто институција као и краљ. Зар не можеш да говориш као приватно лице? Зар увек мораш да се китиш некаквим достојанствима." (41)

О заводљивости владарске моћи, Гомбрович ће проговорити и кроз приказ Хенрика који, несвесно, преузимањем владарске функције, преузима и све оно што такво достојанство доноси, а што ће се, првенствено, видети из његове препоруке, готово наређења Влађи да себи одузме живот, како би његова владавина била учвршћена. Прва претпоставка, која се намеће, јесте да то захтева због љубоморе, јер се причало да је и Влађа био с Мањом. Међутим, у тој Хенриковој идеји препознаје се паганско жртвовање бога-тотема, пошто Влађу можемо тумачити као најчистије биће драме.

У својој књизи *Теорија гротеске*, Г. Р. Тамарин наводи да од бога-тотема, који је убијен и поједен на гротескно-страшној светковини, води раван пут до ликова најмодерније гротеске. Приказујући тај пут, Тамарин полази од тотемистичких култова у којима је тотем у исто време и свет и проклет, божанство којег се боје и које обожавају, које мрзе и које воле. Тај тотем је неповредив (табу) све до дана када ће га племе, уз највеће церемоније (обучени у костиме, изводећи екстатичке, гротескне плесове) убити, а понекад и дивљачки раскомадати и појести. Та врста „крваве религиозне свечаности", као темељна тачка тотемистичког друштвено-религиозног уређења, према Тамарину, представља

„побуну против свих закона и одрицања које друштвено-религиозни живот намеће, освета над богом-тотемом и непрестано иживљавање екстатичких (па и канибалистичких) дивљих нагона"[4].

Извесно је да је тип романтичарске (мрачне) гротеске извршио велики утицај на експресионизам и надреализам, где се гротеска јавила првенствено као израз супротстављања општеприхваћеним схватањима и веровањима, као знак отуђености од света. Зато је и прихватљива тврдња да је гротеска нарочито присутна

„у епохама у којима се разбија вера у рационалне и природне основе на којима је изграђен свет и у којима фантазија, градећи слику распадања одређене духовне структуре прелази све границе природно могућег и рационално прихватљивог"[5].

Говорећи о структури гротеске, Владимир Стаменковић у предговору за књигу *Савремена драма* наводи да:

„Гротеска извире из монтаже диспаратних елемената, обично трагичних, с призвуком необичног, и комичних, прожетих бесмисленошћу, чије сукцесивно смењивање додаје посматраном објекту нове, деформисане особине. Гротеска је антипатична форма, која нарушава илузију, осујећује гледаочево уживљавање у радњу, раствара предмет приказивања у безобличном, чак га декомпонује и негира. Она је израз несклада између акција које индивидуи намеће друштво и онога што је човеку урођено; она најчешће почива на антитези видљивог и невидљивог, реалног и ирealног, истинског и конвенционалног"[6].

Сходно изнетом закључује се да је гротескно, у уметности, тесно повезано с апсурдним, бесмисленим, оним што се супротставља разуму и мишљењу. У свету где се смисао изгубио почиње да влада гротескно стање које омогућава одрживост ружног уз лепо, наказног уз љупко, сенке уз светлост.

Гомбровичево *Венчање* јесте гротеска где су нарушене све природне пропорције у међуљудским односима, док личности фигуративно нарастају због власти што је симболично приказано нарастањем прста, чији

[4] Трагови тотемистичких свечаности у ритуалима присутни су и у хришћанском погубљењу божјег сина, чије се тело и крв примају при причешћу, али и у карневалима, када се после дугог одрицања и поста, народ одаје раскалашном, дивљем весељу. Бога-тотема, у трагичном виду, Тамарин препознаје у главним личностима карневала – пајацу Аугусту, Хансвурсту, Кашпареку (ликовима марионетског позоришта), дворској луди (који уживa неповредивост), трагичном ексцентрику чији лик приказује Чарли Чаплин у својим филмовима па све до Пинокија. (Георг Р. Тамарин, *Теорија гротеске*, Свјетлост, Сарајево 1962, 113–114)

[5] Речник књижевних термина, 1986, 229.

[6] *Савремена драма I*, приредио Владимир Стаменковић, Нолит, Београд 1987, 8.

додир покреће ствари. Саму припрему венчања можемо тумачити као племенску свечаност, коју спомиње Тамарин, а екстатично расположене ликовима добија своју пуну гротескност у причању и нонсенсима, где се речи изговарају при чему не постоји реална потреба за међусобним разумевањем. У таквој атмосфери тихи, чисти Влађо оваплоћење је свега доброг и позитивног што би окупљену светину могло само иритирати и због тога је неопходно његово жртвовање да би се утврдио систем анархичних односа.

С обзиром на то да Хенрик прихвата ситуацију такву каква јесте, прихвата и своју нову титулу краља, он се мора одрећи нечега. Оно чега се одриче јесте он сам. Самоубиство Влађе симболично јесте убиство последњег трага човечности у Хенрику, јер Влађу можемо тумачити као Хенриков суперего. Намерно је употребљен термин суперего, а не алтер его[7], пошто се поставља питање Влађиног реалног постојања. Има се утисак да он не постоји ван Хенриковог сновиђења и да је, као такав, чувар и оваплоћење некадашње Хенрикове чистоте, а с њом и људскости. Влађо је на почетку први лик кога Хенрик среће и кога препознаје у тренутку када је мислио да је сам. Он се исповеда Влађи, с њим тумачи ментална стања осталих ликова, Влађо му говори у моменту када се, на самом почетку драме, Хенрик обраћа Богу:

„Влађо (младалачки): Шта ће ти Бог, кад имаш мене ту?
Па видиш ваљда да сам као и ти!
Пошаљи к врагу све разне утваре.
Ако смо ти и ја од крви и костију,
Ти као ја, и ја као ти!" (2)

Влађо је ту да Хенрика смирује када се овај уплаши нечега:

„тајанственог и страшног
И свечаног као да се служи миса!
Дође ми смешно: колико сам свечан!
И câм, потпуно câм... О, плач, плакати
Да, сузе, јер то сам ја câм, ја câм..." (5)

Влађо ће бити неко ко подстиче Хенрика да прихвати Мању такву каква јесте (слушкиња и девојка за све у кафани), јер њена судбина је идентична судбинама мноштва девојака у ратним страхотама. И на Хенриково питање и констатацију да све личи на чудан, фарсичан сан, Влађо одговара да је све свеједно и да уколико му сан одговара нема потребе да се преиспитује о постојању логике у целој ситуацији.

Проблем у Хенриковом прихватању Влађиног постојања, настаје оног момента када Пијанац спаја Влађу и Мању, коју је непосредно пре тога Хенрик назвао Маријом, дајући јој бар именом одраз светости. Тада Хенрик допушта себи да га обузме титула – он је краљ, он је моћан, он ће се успротивити свима па чак и „ако би Бог, стари, застарели Бог имао нешто против, и њега ћу шчепати за њушку!" (45). Он више неће да буде пајац у рукама карикатура. На Влађину опаску да је све „некако лажно, глумљено" (52), Хенрик одговара да се већ привикао на то и да „сви изигравају сами себе ... и лажу да би казали истину" (53). Оно што је њему потребно да би венчање између њега и Мање добило свето значење, односно да би људи прихватили његово свето значење, јесте снага, а пошто му је Влађо одузима, Влађо мора извршити самоубиство. Симболично је то уклањање сопственог суперега, односно уклањање критичко-моралистичког сагледавања стварности. Психоаналитички гледано однос ида, ега и суперега, однос инстинктивног, реалистичког и критичко-моралистичког сагледавања стварности приказан је кроз однос Пијанац – Хенрик – Влађо. Оно што нам Гомбрович поручује јесте да апсолутна власт над другима, апсолутна моћ, захтева одстрањивање последњег трага човечности у самом себи што је симболично представљено Влађином смрћу. Зато ће, наредивши Влађи да се убије на његовом венчању, Хенрик непосредно пре самог чина венчања и прихватања фарсе у којој се нашао, прозборити кроз монолог бића које размишља – одбацујући Бога, али и разум који га је створио:

[7] **Алтер его** је буквално: „друго ја". Особа која нам је по начину мишљења и осећања толико блиска, сродна, да је доживљавамо као своје „друго ја". Такође, особа која је опуномоћена од неке друге особе да је може заступати или замењивати у одређеним пословима. У психодрами, лице које у току сеансе преузима улогу клијента, постаје његов алтер его, и на критичним местима говори оно што се претпоставља да би рекао клијент, али што не чини због блокаде, унутрашње цензуре или других околности. **Суперего** је, по Фројду, део организације психолошког „апарата" личности који је носилац моралних норми. Формира се током процеса социјализације у најранијем детињству.

„Одбацујем сваки ред, сваку идеју
Не уздам се ни у какву апстракцију, доктрину
Не верујем ни у Бога ни у Разум
Доста је тих Богова! Дајте ми човека!
Нека буде, као и ја, мутан, недозрео
Незавршен, подозрив, нејасан
Да с њиме плешем! Играм се. Да с њим се борим.
Да пред њим се претворим, да му ласкам!
Да силујем га, волим га и да се на њему
Стално изнова стварам, њиме да растем и тако растући
Да сам себе венчавам у људској цркви." (61–62)

Варирајући мотив Божјег прста који ствара свет, мотив који је употребио и Микеланђело сликајући *Стварање Адамово* на плафону Сикстинске капеле, Гомбрович у *Венчању* прво даје Пијанцу свест о моћи сопственог прста, а затим ту свест преузима и Хенрик и сматра да је само један додир његовог прста довољан да венчање буде обављено. У свету без контаката, где се бежи од сваке врсте присности, значење прста и дотицања с њим подиже се на ниво светости. Међутим, прст има и хипнотичку моћ, потказивачку и указивачку – па ће Пијанац, својим прстом, присутнима указати на Влађин леш.

У свету без контакта међу људима, један додир прстом венчава, ражалује, поставља краљеве, повређује, буди. Од венчања је постао погреб, а Хенрик, учесник и виновник немилих догађаја, човек у вртлогу безумља, тражи да га стражари дотакну – да му ставе руке на рамена. На крају физички контакт, додир, представља вид буђења главног јунака, који спознаје да уместо венчања треба обавити погреб, симболично речено, сопствене људскости. И мада Гомбровичево *Венчање* не пружа ни један лик с којим бисмо се емотивно повезали, због чијег страдања бисмо патили, ипак нам остаје запитаност и мисли које лебде уз Хенрикову недоумицу

„Хенрик: Син се вратио у родни дом, али дом
Већ више није дом,
Нити је син – син. Па ко се онда
Куда вратио?" (12)

Ова запитаност је и данас актуелна, пошто указује на то да појединац у свету глобализације не налази своје место! Из перспективе савременог читаоца Гомбровичевог *Венчања* постаје дегутантно овај текст тумачити кроз призму дешавања после Другог светског рата, дешавања која су била актуелна од постављања „Гвоздене завесе" до пада Берлинског зида 1989. У ери глобализације, када се првенствено атакује на појединца који чак не мора ни бити „бунтовни елемент", већ само појединац који се затекао ту где јесте, чини се да је најисправније тумачити *Венчање* кроз призму односа према Човеку какав је потенцирала европска међуратна авангарда, а у оквиру ње првенствено експресионизам. Тај однос је Гомбрович морао познавати с обзиром на то да се у Аргентину одселио тек 1939. године. И сам Гомбрович је, у свом *Дневнику*, указао на то како би требало поставити *Венчање*, јер је

„највећа потешкоћа чињеница да *Венчање* није уметничка експресија става или ситуације (нешто на шта су нас Французи научили), већ је то ослобађајући излаз имагинације, имагинације која стреми да се креће одређеним правцем. То не значи да нам *Венчање* не говори одређену причу: то је сан модерног човека чији се свет распао и који (у сну) проналази свој дом претворен у кафану, а своју вереницу у блудницу. Због тога би на сцени *Венчање* требало да постане планина Синај, место пуно мистичних открића; облак бременит хиљадама значења; галопирајуће дело имагинације и интуиције, разиграни гранд гињол; загонетна свечана миса (lat. Missa Solemnis) на прагу времена, у подножју непознатог олтара. Овај сан је сан и креће се у мраку, реално требао би бити осветљен само одбљесцима муње..."[8]

[8] "The greatest difficulty is the fact that The Marriage is not the artistic expression of some sort of issue or situation (something to which France has accustomed us), but a relaxed outlet for the imagination, an imagination that is striving, it is true, to move in a certain direction. This does not mean that The Marriage does not tell us a certain story: it is the drama of a modern man whose world has been destroyed and who (in a dream) finds his home changed into an inn and his fiancée into a wench. On the stage, therefore, The Marriage should become a Mount Sinai, a place full of mystical revelations; a cloud, pregnant with a thousand meanings; a galloping work of imagination and intuition; a Grand Guignol, full of play; a puzzling missa solemnis on the threshold of time, at the foot of an unknown altar. This dream is a dream and it moves in darkness, by right it should be illuminated only by bolts of lightning (forgive me for expressing myself in such lofty terms, but otherwise I would not be able to get you to understand how The Marriage should be staged)." – Diary, 1954 [Trans. Vallee] <http://www.gombrowicz.net/-Witold-

Кроз призму политичког театра, *Венчање* је посматрао и тумачио и Лусјен Голдман који у тексту *Критичари нису ништа разумели*, износи своју реакцију на париску премијеру *Венчања* 1964. године у режији Жоржа Лавелеа, истичући да за њега интересовање за Гомбровичев комад *Венчање*

„лежи у чињеници да доследно поставља нека од основних проблема људског стања данас (чистоћа и компромис; младост и улазак у живот; неизбежност и превазилажење; основне вредности и дегенерација вредности), аутор је створио имагинарни свет у коме – без обзира да ли је то желео или не – развијање радње постаје нека врста гротескне хронике великих социјалних померања која су се десила у Русији од 1917. и у одређеним земљама Централне Европе од 1945. и њиховим последицама на стање и свест човечанства."[9]

Осврћући се на Голдманово тумачење, Гомбрович је у *Дневнику*, 1965. године, записао да је

„Голдман претворио Пијанца у бунтовну масу, Хенрикову вереницу у народ, Краља у владу, а мене у пољског властелина који је историјску драму претворио у ове симболе. Стидљиво протестујем, не поричем да је *Венчање* бурна верзија луде историје; кроз сновиђење или пијанство огледа се ћудљивост историјских процеса, али тумачити Мању као народ, а Оца као државу...? Не иде."[10]

ЗАКЉУЧАК

Тумачећи гротеску, Тамарин наглашава да она не познаје катарзу не само зато што одражава време у ком су противречности између појединца и заједнице непремостиве „већ и зато што ... не познаје грех, кајање, прочишћење и смирење"[11]. Сходно овом тумачењу можемо закључити да Гомбровичево *Венчање* има све одлике гротеске – где су и заједница и појединац у њој гротескни. Хенрик, као гротескна фигура, ни једног момента драме није равноправан према друштвеној заједници у којој јесте или коју је измаштао. Сваки његов труд супротстављања друштвеној машинерији, или жеља за њеном променом, доводи до тога да и он сам поприма одлике актера машинерије против којих диже свој глас, за чијом променом постоји жеља у његовој свести. На моменте се чак чини да и Пијанац који изјављује

„макар и да не верујем у Бога, верујем у Морални Закон и у Човеково Достојанство на земљи." (31), има јаче установљене моралне принципе него што их има Хенрик. Приказујући кроз драму *Венчање* све диспропорције и дисхармоније друштвених појава, Гомбрович ће кроз њу, а првенствено кроз лик Хенрика, упутити оптужбу друштву, критиковаће и институције – непосредно религију и власт, а посредно рат и војску. Међутим, до краја ми нећемо осетити да ће се било шта променити у друштвеном систему – као да ће Точак историје остати вечито у свом стравичном глибу. И управо чињеница да Хенрик уз целу свиту ликова (Отац, Мајка, Мања, Пијанац, Канцелар, Издајице, Дворани...) остаје марионетска фигура и после потенцијалног „буђења" на крају, при чему то не схвата, у гледаоцу/читаоцу не оставља простора за катарзичко прочишћење. Тако Хенрик, од потенцијалног експресионистичког субјекта који је могао променити свет, постаје антихерој без жеље и моћи за промену.

У свом есеју *Ко је Гомбрович*, Чеслав Милош, тума-

Gombrowicz-s-work-.html> 21. 07. 2011. [превод с енглеског И. И. П]

[9] "To me, the interest in Gombrowicz's remarkable play resides in the fact that in order to pose a number of fundamental problems about the human condition today (purity and compromise; youth and entry into life; imminence and transcendence; authentic value and degeneration of values), the author has created an imaginary world in which—whether he wanted this consciously or not—the unfolding of the action becomes a sort of grotesque chronicle of the great social upheavals that happened in Russia since 1917 and in certain countries in Central Europe since 1945 and of the repercussions of these events on the condition and conscience of mankind." – Lucien Goldmann, *"La critique n'a rien compris" ("The Critics Haven't Understood Anything")*, France-Observateur, February 6, 1964 [Trans. Dubowski] <http://www.gombrowicz.net/-Witold-Gombrowicz-s-work-.html> 21. 07. 2011. [превод с енглеског И. И. П]

[10] "Goldmann makes the Drunkard into the rebellious masses, Henry's fiancée into the nation, the King into the government, and me into a 'Polish squire' who contained the historical drama in these symbols. I timidly protested, yes, I do not deny that The Marriage is a wild version of a crazy history; in the dreamy or drunken becoming of this action is mirrored the fantasticality of the historical process, but to make Molly the nation and Father the state...?? Nothing doing." – Diary, 1965 [Trans. Vallee] <http://www.gombrowicz.net/-Witold-Gombrowicz-s-work-.html> 21. 07. 2011. [превод с енглеског И. И. П]

[11] Г. Р. Тамарин, *Теорија гротеске*, Свјетлост, Сарајево 1962, 106.

чећи *Венчање* истиче:

„У тој новој верзији *Хамлета* све се догађа у сну, а шта је више ‚унутар духа' него сан? Хенрик је све време свестан да сања, али свест је потпуно беспомоћна, не може ништа да спречи. Хенрик учествује у деловањима, или тачније, други га обделавају, и што год има да се изврши, извршава се. Та свест да је све чега се подухватим бесмисао, а ипак не могу да поступам другачије јер ме на то присиљава међуљудска стварност у којој сам се нашао и што је много горе, која столује у мојој глави то је, ето, сама садржина расцепљености двадесетог века, заједничка свакодневном животу у техничкој цивилизацији, учешћу у масовним покретима и у установљавању терора."[12]

Та Милошева „расцепљеност двадесетог века" пренела се и у двадесет први век. Зато нам, иако делују смешно, Пијанчево одушевљавање нарастањем сопственог прста којим додирује и тако утиче на устоличења и свргнућа, Очево мољакање да га оставе на власти, Хенриково уздизање од сина до краља, полтронисање Дворана који кроз песмицу величају Краља и пријатељски флерт „код краља на фајв о' клоку", не измамљује растерећујући осмех или чак смех, већ се све претвара у болну гримасу зачуђености и запитаности над стањем свести појединца. Може се рећи да управо из те запитаности самог гледаоца / читаоца *Венчања* избија гротескно, јер се поставља питање какав је живот који сматрамо „правим", да ли је све само импровизација, глума и лаж, а ми смо у њему марионете које нису свесне свог положаја, јер увек ће бити оних који се издају за нормалне и подстичу друге да чине ствари за које би нормално расуђивање установило да су чиста лудост.

Изговарајући, готово на самом крају драме, „... ни за шта нисам одговоран! ... не разумем сопствене речи! ... не владам сопственим поступцима!" (72) Хенрик нас упућује на запитаност самог Гомбровича – зашто је човек престао да дела, да говори, а постао је предмет делања, постао је изражаван. Гомбрович је свестан да „не постоји ‚човек' сам по себи"[13], већ да стварамо једни друге помоћу форме, али у свем том међусобном прожимању мора постојати и Човек у смислу људскости, хуманости, културе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Goldmann, Lucien: *"La critique n'a rien compris" ("The Critics Haven't Understood Anything")*, France-Observateur, February 6, 1964 [Trans. Dubowski] <http://www.gombrowicz.net/-Witold-Gombrowicz-s-work-.html> 21. 07. 2011.

2. Гомбрович, Витолд: *Био сам први структуралиста* (La Quinzaine Littéraire, 1. V. 1967, с пољског превела Бисерка Рајчић), преузето с: <http://elmundosefarad.wikidot.com/bio-sam-prvi-strukturalista> 24. 07. 2011.

3. Гомбрович, Витолд: *Венчање*, превео с пољског Петар Вујичић, шаптачки примерак из фонда библиотеке Српског народног позоришта.

4. Diary, 1965 [Trans. Vallee] <http://www.gombrowicz.net/-Witold-Gombrowicz-s-work-.html> 21. 07. 2011.

5. Игњатов Поповић, Ивана: *Ликови у српској експресионистичкој драми*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009.

6. Милош, Чеслав: *Континенти*, [превео Петар Вујичић], Дечје новине, Горњи Милановац 1986.

7. Лагатор, Смиљана: *И сан и јава...*, „Позориште", бр. 1–2, Нови Сад 15. X 1981.

8. *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1986.

9. *Савремена драма* I, приредио Владимир Стаменковић, Нолит, Београд 1987.

10. Сопчак, Јадвига: *Пољска авангардна драма у Југославији (1945–1990)*, Матица српска, Нови Сад 2001.

11. Тамарин, Георг Р.: *Теорија гротеске*, Свјетлост, Сарајево 1962.

[12] Чеслав Милош, *Континенти*, [превео Петар Вујичић], Дечје новине, Горњи Милановац 1986, 173.

[13] Витолд Гомбрович: Био сам први структуралиста (La Quinzaine Littéraire, 1. V. 1967, с пољског превела Бисерка Рајчић), преузето с: <http://elmundosefarad.wikidot.com/bio-sam-prvi-strukturalista> 24. 07. 2011.

Марко Мисирача

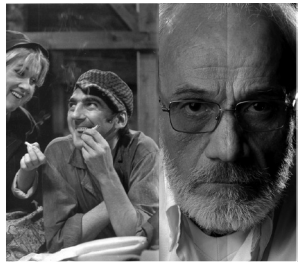
ПРВАЦИ КРАГУЈЕВАЧКЕ СЦЕНЕ И СРПСКЕ ГЛУМЕ

Прваци крагујевачке сцене и српске глуме – Љубомир Убавкић Пендула и Мирко Бабић

Аутори изложбе: Катарина Бабић, виши кустос Спомен-парка „Крагујевачки октобар", Ана Колбјанова, сценограф и дизајнер и Марко Мисирача, редитељ

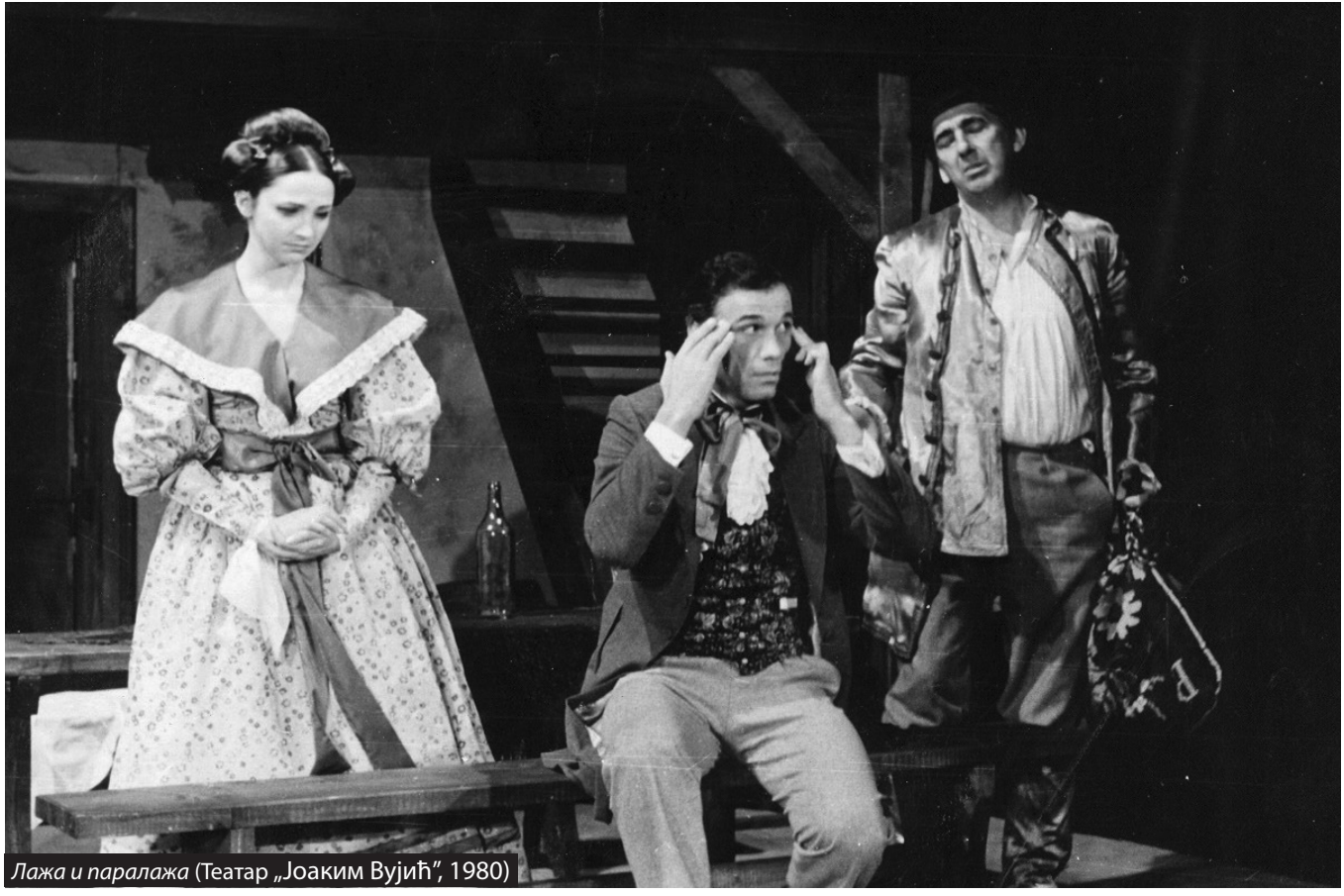
Аутор изложених костима и скица: Јелена Јањатовић, костимограф Књажевско-српског театра

Гостујућа изложба Књажевско-српског театра из Крагујевца у Музеју позоришне уметности Србије, април 2019.



У просторијама Музеја позоришне уметности Србије, у улици Господар Јевремовој у Београду, 3. априла 2019. године у 19 часова отворена је гостујућа изложбена поставка из крагујевачког Књажевско-српског театра, позоришне куће која је последњих година била чест и радо виђен гост у овој институцији: у јесен 2017. године отворена је ретроспективна изложба посвећена сценографу и сликару Миливоју Штуловићу, а у фебруару 2015. кустос Музеја Биљана Остојић припремила је ауторску изложбу поводом 180 година постојања овог Театра.

Изложба под називом „Прваци крагујевачке сцене и српске глуме – Љубомир Убавкић Пендула и Мирко Бабић" имала је више повода за настајање. Наиме, у јуну 2017. године, великан крагујевачке сцене Мирко Бабић обележио је 45 година уметничког рада. Том приликом његова матична кућа припремила је целовечерњи програм под називом „Мирко Бабић – то сам ја" у коме су учествовали глумци Фећа Стојановић и Аљоша Вучковић (колеге са класе), критичар и театролог Драгана Бошковић, глумац и редитељ Радош Бајић, колеге из Књажевско-српског театра Братислав Славковић, Нада Јуришић и Саша Пилиповић и Милош Крстовић, глумац и директор Театра. Катарина Бабић, виши кустос Спомен-парка „Крагујевачки октобар" (иначе и Бабићева ћерка), у сарадњи са сценографкињом и дизајнерком Аном Колбјановом, сачинила је изложбену поставку од 14 паноа на којима се нашао велики број фотографија из позоришних представа, играних филмова, ТВ драма, серија у којима је Мирко остварио значајне улоге, затим цитати из Монографије „Мирко Бабић, увек и свуда" (аутор Драгана Бошковић, 2010) коју је Књажевско-српски театар објавио у едицији „Јоакимови потомци", те фотоси награда и признања и детаљна биографија славног глумца. На самој манифестацији емитован је и кратки филм сачињен од инсерата из представа, филмова, ТВ драма



Лажа и паралажа (Театар „Јоаким Вујић", 1980)

и серија, углавном коришћених из Програмског архива Радио Телевизије Србије.

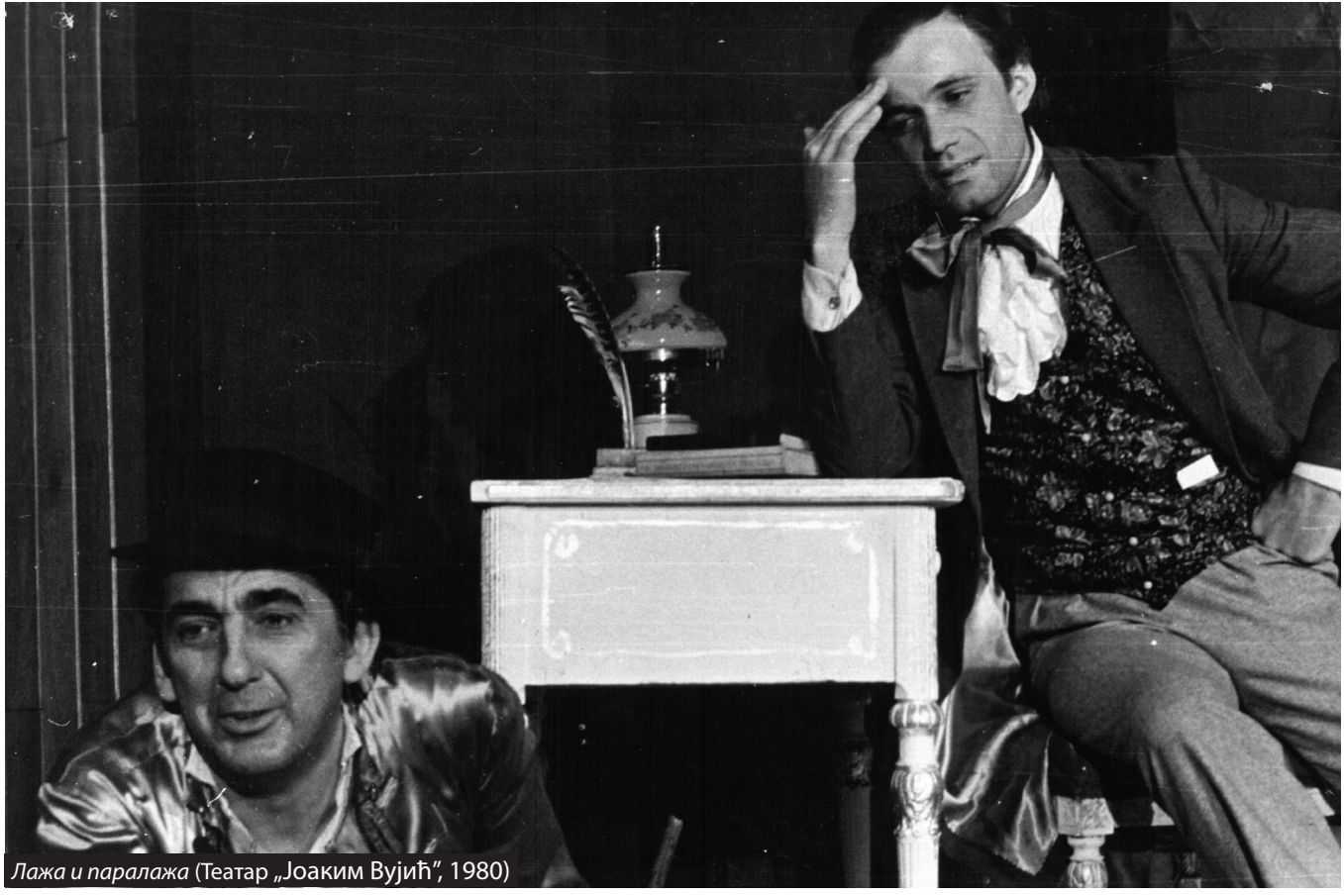
Октобра исте, 2017. године овоземаљски свет напустио је легендарни крагујевачки и српски комичар, глумац Љубомир Убавкић Пендула. На годишњицу смрти (октобра 2018), а уочи отварања Међународног позоришног фестивала ЈоакимИнтерФест чији је оснивач и домаћин Књажевско-српски театар, у просторијама Галерије Јоаким отворена је изложба „Љубомир Убавкић Пендула – Свака лудост беше ми играчка". Аутори изложбе били су Марко Мисирача, позоришни редитељ и Ана Колбјанова, док је дизајн каталога урадила Милена Вучковић. И у овом случају се на 14 паноа нашла јединствена биографија овог глумца са фотографијама из архиве позоришта, те Програмског архива РТС-а, затим ту су биле изложене неке од најзначајнијих награда и предмети из личне архиве које је уступила породица Убавкић. Ову изложбу отворили су глумица и првакиња Театра Нада Јуришић, директор Театра, глумац Милош Крстовић и редитељ Марко Мисирача. Отварање је пратило и приказивање кратког филма о Пендули сачињеног од бројних инсерата из богатог глумачког стваралаштва.

Обједињавање ове две изложбе у Музеју позоришне уметности Србије, заједно са једним делом костима и скица костимографкиње Јелене Јањатовић из Крагујевца (које су део њене Изложбе „Костим од скице до сцене" отворене први пут у Универзитетској галерији у Крагујевцу 3. септембра 2018. године, потом отворене и у Галерији Јоаким Књажевско-српског театра на Дан театра 15. фебруара 2019), била је прилика да се посетиоци Музеја упознају са богатом традицијом крагујевачке позоришне сцене. На отварању изложбе говорили су Биљана Остојић, кустос Музеја позоришне уметности Србије, Милош Крстовић, глумац и директор Књажевско-српског театра из Крагујевца, Радош Бајић, глумац, сценариста и редитељ, Ивана Вујић, редитељка и управница Народног

позоришта из Београда и Зоран Матовић, председник Удружења Крагујевчана у Београду.

У првој просторији, на улазу у Музеј, посетиоце дочекује аутентична биографија Љубомира Убавкића Пендуле (Оточац, 1931 – Крагујевац, 2017), глумца који је остварио више од 150 улога само на сцени крагујевачког театра, те још много других на сценама позоришта у Крушевцу, Пироту, Нишу, Јагодини, Београду, приватним продукцијама, ТВ драмама, серијама, играним филмовима. Одиграо је најразноврснији репертоар од 1951. године када је дебитовао на крагујевачкој сцени (Гондолијер-певач у Голдонијевом *Лажљивцу*) до 1991. године када се насловном улогом у Жаријевом *Краљу Ибију* званично опростио од сцене и отишао у пензију. Из пензије ће се вратити у Театар још који пут, да одигра Доктора Николу Коса у *Доктору шустеру* Душана Ковачевића, писца којег је, уз неизбежног Нушића, радо и често играо. У свом глумачком бићу спајао је многе вештине: пантомиму је усавршавао код чувеног Марсела Марсоа, блиско му је било и мађионичарство, отпевао је и низ песама-пародија за загребачки „Југотон" 60-их година XX века. Улоге у Нушићевим комедијама донеле су му највише награда и признања: Жан у *Мистер Долару* Награду стручног жирија и Награду публике на Сусретима „Јоаким Вујић" у Нишу, Полицијски писар Секулић из *Народног посланика* Похвалу Стручног жирија на Данима комедије у Светозареву, Агатон из *Ожалошћене породице* доноси му првог „Ћурана" на Данима комедије и Награду Удружења драмских уметника Србије, да би му улога Животе у комедији *Др* којом је обележио 30 година рада донела још једног „Ћурана" и Награду Стручног жирија на Сусретима „Јоаким Вујић" у Пироту. У дугој и богатој каријери доказивао је „неверним Томама" да као карактерни комичар може подједнако добро да игра драмске улоге, те је за неке од њих добио и највећа признања на Сусретима „Јоаким Вујић": за Пиротехничара у *Прозивци за вечност* Димитрија Тадића, Глумца у драми *На дну* Максима Горког и Саву Оџачара у *Клаустрофобичној комедији* Душана Ковачевића. Поред ових поменутих, у музејским витринама посетиоци су могли да виде и Статуету „Јоаким Вујић" за изузетан допринос развоју позоришне уметности Србије (1991) и Прстен са ликом Јоакима Вујића за изузетан допринос развоју Театра и афирмацији његовог угледа у земљи и иностранству (2002) које му је доделила матична кућа, затим Награду за животно дело глумцу-комичару „Бранислав Нушић" (1994) коју су му доделили Нушићеви дани у Смедереву, Плакету Масукиних позоришних дана из Велике Плане (1985), Орден заслуга за народ са сребрном звездом (1985) који му је доделило Председништво СФРЈ, Сребрну плочу за 50.000 продатих плоча „Ој Радојка, Радојка" загребачког „Југотона" (1966), те два лична предмета – штап са гравуром аутопортрета и први зарађени динар од 1. септембра 1951. године, који је увек носио са собом.

У другој просторији била је смештена уметничка и лична биографија Мирка Бабића (Крагујевац, 1948), првог дипломираног глумца у крагујевачком театру и једног од ретких високообразованих глумаца који је одлучио да каријеру гради у свом граду, не обазирући се на изазове великих центара, бројне понуде београдских позоришта и медијску популарност. Остварио је у својој богатој каријери више од 100 позоришних улога, углавном на матичној сцени, као и у Београдском драмском позоришту, Атељеу 212, Народном позоришту у Београду, Народном позоришту у Нишу, Босанском народном позоришту у Зеници, Казалишту Вировитица, Битеф театру, Бетон Хала Театру, Покрајинском народном позоришту у Приштини, Српском народном позоришту у Новом Саду, Позоришту за децу у Крагујевцу и бројним другим независним продукцијама. На филму и ТВ остварио је више од 50 улога, а највећу популарност стекао је улогом у дуговечној серији Радоша Бајића *Село гори а баба се чешља*. Након дипломирања на Академији за позориште, филм, радио и ТВ 1973. у класи професора Миленка Маричића, стиже у крагујевачки Театар и дебитује улогом Васке Пепела у драми *На дну* Максима Горког. На Сусретима позоришта Србије „Јоаким Вујић" награђиван је за улоге Никите у Толстојевој драми *Од сламке кућа изгори*, Алексе у Стеријиној *Лажи и паралажи*, Томаса Нидригена у драми Миодрага Илића *Валцер поручника Нидригена*, Ђорђа Џандара у Ковачевићевом *Светом Георгију*, Здравка



Лажа и паралажа (Театар „Јоаким Вујић", 1980)

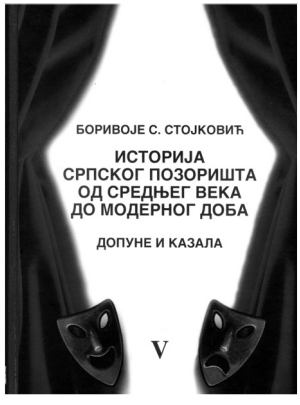
Лукића у *1918-ој* Божидара Зечевића, Блиједог Дамјана у *Голубњачи* Јована Радуловића, Шекспировог *Краља Лира*... Поред ових признања, посетиоци Музеја могли су да виде и Златну колајну публике и Златну колајну Стручног жирија са Фестивала монодраме и пантомиме у Земуну (1982) које је освојио за тумачење улоге Љубе Врапчета у адаптацији романа *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића (посебан куриозитет његове каријере – тридесет година и преко 1000 извођења), боксерске рукавице из ове представе као и круну од ружиног трња из представе *Краљ Лир* (1993, костимограф Славица Лалицки). Међу бројним сталешким и републичким наградама, биле су ту и Статуета „Јоаким Вујић" за изузетан допринос развоју позоришне уметности Србије коју додељује Књажевско-српски театар (2009), Орден Светог Саве другог реда који додељује Српска православна црква (2013), Сребрна медаља за заслуге коју додељује Председник Републике Србије (2017), Признање „Заслужни грађанин" Града Крагујевца (2018) и друге.

Радомир Путник

КАПИТАЛНО ДЕЛО

Боривоје С. Стојковић:
Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба V

Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2018.



Објављивањем петог тома *Историје српског позоришта од средњег века до модерног доба* Боривоја С. Стојковића, у само предвечерје обележавања великог јубилеја Народног позоришта у Београду – 150-то годишњице од оснивање – окончан је замашан издавачки пројекат Музеја позоришне уметности Србије. Идеја руководилаца ове институције била је да се изнова публикује Стојковићева *Историја*, која је у скромном издању објављена пре четрдесет година и да се тиме, Музеј позоришне уметности придружи великом слављу; нажалост, текућа збивања у Народном позоришту и око њега онемогућила су достојну прославу, али је издавачки подвиг – појава Стојковићеве студије у изузетно квалитетно опремљеном издању – стекао статус најзначајнијег доприноса јубилеју националног театра.

Пета књига носи поднаслов *Допуне и казала*, чиме се одређују њен профил, сврха и домети.

На почетку овог тома налази се биографија Боривоја С. Стојковића (1909-1984) коју је приредио театролог Зоран Т. Јовановић. Из прегледа животних прилика Боривоја С. Стојковића читалац ће стећи добар увид у његову посвећеност позоришној уметности. Стојковић је био театарски практичар, редитељ, адаптатор текстова и преводилац, сценограф, по потреби и глумац, организатор, позоришни критичар и театролог, речју, потпуни позоришни човек који је у свим срединама у којима је деловао, укључујући ту и четворогодишњи боравак у логорима у Нирнбергу и Хамелбургу у којима се нашао као резервни официр. Разуме се, и у логорима је стварао представе окупивши професионалне глумце (Светолика Никачевића, Душана Антонијевића, Предрага Динуловића), сценографа Станисла-

ва Беложанског и друге театарске ствараоце. После ослобођења, од 1946. до пензионисања 1974. године радио је као професор књижевности у Шестој мушкој гимназији у Београду, где је водио и рад драмске секције; међу његовим ученицима налазе се и будуће глумице Ружица Сокић, Оља Грастић и Радмила Андрић, драмски писац Миодраг Илић и историчар књижевности Ђорђе Трифуновић. Уз редован професорски рад, Боривоје С. Стојковић написао је и *Историју српског позоришта од средњег века до модерног доба*, улажући у овај амбициозан пројекат све своје енциклопедијско знање, енергију и добру вољу. Другачије речено, Боривоје С. Стојковић започео је и завршио огроман посао истраживања историје српског театра, не тражећи и не очекујући подршку од било које институције, а ослањајући се, само покаткад, на помоћ некога од својих ученика.

У петој књизи налази се и Стојковићева студија *Историјски преглед српске позоришне критике*; реч је о студији објављеној 1932. године у Сарајеву, а награђеној Првом наградом Његовог величанства Краља на Светог Саву 1930. године. У овој студији се научним приступом први пут анализира развој позоришне критике у Срба од почетака позоришног живота до 1932. године. Стојковић утврђује да су почеци српске позоришне критике сведени и да се, у ствари, састоје од проширене информације којом новинар у дневној штампи бележи извођење представе. Временом, развојем самог позоришта али и прихватањем позоришних теорија из земаља са развијеним позоришним животом, и у Србији се јављају обавештенији критичари који позоришту постављају захтеве вишег реда. Боривоје С. Стојковић нуди и периодизацију српске позоришне критике, сматрајући да се она развијала постепено, од *позоришних бележака*, преко доба које означава као период у коме се иде ка трећој етапи званој *догматична критика*, после које следи етапа *од догматизма ка импресионизму*, да би пету етапу представљао *импресионизам* који се, како вели истраживач, може посматрати у два основна правца: *психоанализаторском* и *догматичном импресионизму*. Боривоје С. Стојковић, разуме се, периодизацију коју нуди не сматра ни непорецивом ни непогрешивом; њен је задатак да омогући будућим истраживачима лакше сналажење у мноштву критичарских појава од којих су неке биле случајне, површне и безначајне, док су друге постављале теоријске и научне основе критици као саставном делу позоришног живота једног народа. Међу свим критичарским именима, Боривоје С. Стојковић издваја Богдана Поповића као утемељивача импресионистичке критике, а заслужна места резервише и за Светислава Вуловића, Слободана Јовановића, Павла Поповића, Симу Пандуровића, Милана Грола, Ранка Младеновића, Велимира Живојиновића Масуку, Станислава Винавера, Душана Крунића, Милана Богдановића, Тодора Манојловића и Жику Милићевића, жалећи што о позоришним представама нису више писали изузетни писци као што су Исидора Секулић и Милош Црњански.

Као саставни део петог тома, објављена је и збирка позоришних текстова *Дражи преко рампе*, која је претходно штампана још 1934. године у Сарајеву. У овој књизи налазе се разноврсни написи посвећени позоришним питањима; у првом делу налази се шест позоришних есеја, а потом следи низ од критичких портрета тридесеторо глумаца. На крају књиге су фрагменти, записи о позоришту.

У предговору, аутор наводи да су га на писање есеја о позоришту подстакле текуће театарске прилике али и заблуде које се увек изнова везују за глумачку уметност. Због тога Стојковићеви есеји увек имају и едукативну димензију, којом се настоје развејати предубеђења и стереотипи као пратиоци позоришног живота. Већ сами наслови есеја довољно говоре о списатељевом приступу: *О укусу наше позоришне публике*, *Размишљања о позоришту*, *Напомене о режији*, *Историјски развој наше дикције*, *Историјски развој наше глуме* и *Од дилетантизма до уметности*. Међу портретима глумаца, наћи ћемо пластичне описе својстава глумачке уметности неких најзначајнијих уметника између два рата; овде ваља истаћи имена Жанке Стокић, Добрице Милутиновића, Димитрија Гинића, Душана Раденковића, Александра Златковића, Љубинке Бобић, Раше Плаовића и других. Сваки есеј као и глумачки портрет посвећен је неком

угледнику тога времена, а разлог за посвету аутор је објаснио жељом да посвета обавеже почаствовану личност али и друге знамените савременике, да више пажње посвете позоришној уметности.

Пети том Стојковићеве *Историје* садржи и један значајан додатак какав до сада у српској театрологији није постојао. Реч је о истраживачком подухвату театролога Зорана Т. Јовановића који је скромно назван *Прилог библиографији радова о српском позоришту.*

Зоран Т. Јовановић темељно и студиозно исписује библиографију свих публикација посвећених српском театру, у коју укључује и техничко-технолошке изуме најновијег доба на којима су забележени прилози везани за српско позориште. Јовановићево истраживање састоји се од седам делова. Први део посвећен је општој Историји српског позоришта и у њему се налазе подаци о 20 књига објављеним од 1925. до 2017. године. У другоме делу су подаци о 203 књиге, зборника и студије посвећене историји појединих српских театара од 1863. до 2017. године.

Театролошке студије и позоришне критике садрже 440 наслова за период од 1873. до 2018. године.

Четврти део бележи књиге о глумцима, редитељима, оперским и балетским уметницима, сценографима и костимографима од 1893. до 2017. године и у њему су забележена 294 наслова.

Пети део садржи податке о 95 енциклопедија, речника, приручника и библиографија за период од 1907. до 2016. године.

Шести део даје информацију о филмским и телевизијским документима о српском позоришту од 1995. до 2015. године. Овде је забележено 120 наслова, али како је реч о настајућој продукцији, овај број ће, нема сумње, бити далеко већи.

Најзад, седми део пружа информацију о грамофонским плочама, касетама, као и носачима слике и звука (CD, DVD) где се наводи укупно 30 наслова.

Истраживање Зорана Т. Јовановића, осим своје научне вредности која је несумњива, пружа увид и у сегмент издавачке делатности у Србији посвећен позоришној уметности, развејавајући сумњу да се у нас објављује мало театарских књига. Другачије речено, Зоран Т. Јовановић доказује да се у нас објављују позоришне публикације не само код специјализованих издавача (театарских институција и позоришних музеја) већ и код малих издавачких кућа, а покаткад и у ауторским издањима. Јовановићева библиографија представља веома корисну, а могло би се рећи и комплементарну допуну Стојковићевој студији.

На крају књиге објављен је напис уредника првог издања Стојковићеве студије, театролога Петра Волка.

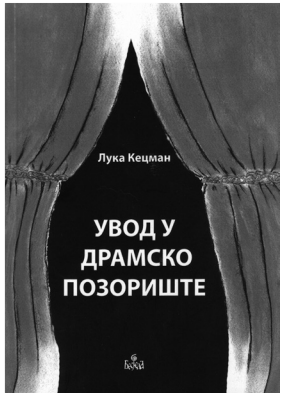
Као и претходни томови, и овај закључни обогаћен је прикладно одабраним фотографијама уметника и факсимилима позоришних плаката.

Признање за успешно окончан издавачки подухват заслужује уреднички тим Музеја позоришне уметности Србије који су чинили Момчило Ковачевић, Мирјана Одавић, Олга Марковић, сарадница Гордана Степановић и технички уредник Светозар Станкић

Ана М. Зечевић

ПОЗОРИШТЕ – РАЗМЕНА ЕНЕРГИЈЕ ТВОРЦА И ТУМАЧА

Лука Кецман: *Увод у драмско позориште*
Бесједа, Бања Лука, 2018.



У својим дугогодишњим професионалним и педагошким испитивањима и преиспитиванима, историчар и теоретичар филма и театра, доктор Лука Кецман (1962), ванредни професор Универзитета, постао је свестан чињенице да је потребно артикулисати и наћи помирљиву раван између онога што је чисто научно-теоријско поље позоришне уметности (а ипак проистекло из вишевековне позоришне праксе), и – онога што данас чини свакодневну позоришну праксу. Стога је своју књигу намењо превасходно студентима драмске уметности, дакле, онима који су тек крочили у позоришни универзум, али и стваоцима који се током целог стваралачког века труде да направе помак у писању, драматизацији и режирању позоришних комада.

Имајући у виду прапочетак нашег *драмског*, а то је казивање – певање гуслара, Кецман је истакао да се у причи, понављању и препричавању приче налази Незаборав, да је у Незабораву „почетак и крај једног универзума" (стр. 10).

Када је реч о првом елементу драме, у поглављу „Драмски текст/драма" Лука Кецман бави се унутарњим мотивима писца који га воде да напише комад. Тај почетни порив је нематеријални, то је оно осећање, потом, конкретније, идеја што покреће ствараоца да пише. Писац треба да замисли ликове који ће материјализовати његову идеју, требало би да се ти глумци *„уселе* у неке имагинарне ликове, који су покупљени из живота, делимично или у целости" (стр. 12). Тек касније се уобличава мисао у позоришни либрето, у сценарио, режијски подухват, у драмски комад који се изводи у позоришту или се уопште не изводи. Аутор књиге разоткрива осећање које публика често има, а не уме да артикулише, то је осећање „истините илузије" и „лажне илузије" – сваки гледалац зна да је позориште паралелни свет, свет у којем се *глуми*, дакле, донекле, не говори истина. Али, упркос томе, свако жели да гледа комад „у којем је реч о..." – о нечему у шта ће искрено пове-

ровати, да гледа „истиниту илузију". „Лажна илузија" је банална сâма по себи и оставиће на реципијента утисак неиспуњености. Управо због тога Кецман као „основно везивно и градивно ткиво представе" наводи глумца, који би требало да буде „природан и свој" (стр. 27) и да има подједнако важну улогу у креирању драме као и редитељ. У поглављу књиге – „Глумац", писац је детаљно обрадио карактерне особине, и у драми конструктивне улоге глумца, начин његове сарадње са редитељем, поступак ишчитавања књижевног предлошка. Интересантно је Кецманово запажање да је коначан изглед драмског лика резултат: „1. збира свих особина које лик носи у себи, те скуп односа тог лика према осталим ликовима у делу, и – 2. однос тог лика према ономе, шта се с њим догађа" (стр. 31). Портрет лика увек је донекле другачији, јер и глумци који га тумаче имају могућност да унесу део своје индивидуалности у тај драмски лик.

За успех и неуспех позоришног комада увек је „крив" редитељ, он је „педагог" представе (стр. 38). Кецман указује на одговорност редитеља који треба да детаљно „прочита" текст, да тачно протумачи идеје писца драмског комада и смести их у одговарајућу епоху, да организује глумачку поделу, да проникне у драматуршке потенцијале тог текста и онда да одлучи на који начин ће га представити на сцени. Веома је важно да се, уколико је драмски писац жив, редитељ консултује са њим. То није важно само због веродостојности тумачења текста, него и због додатних информација и креативних импулса које писац драме држи латентно у себи, а није успео да пренесе у целости на белину странице. Лепота позоришта је управо у томе да може на сцени да се дода, да се дочара оно невидљиво, неопипљиво. Кецман ту појаву у којој се размењују енергије *творца* и *тумача*, односно поступак укрштања креативних енергија, назива „преобликовањем књижевности у уметност позоришта" (стр. 44). Томе данас противуречe све чешће појаве тзв. *драмских пројеката*, модерних поставки у којима се иницијалне идеје писца доводе на маргину примећивања. Двадесети век је донео много слободе и експеримената на свим пољима уметности, па тако и у позоришној, те се често одигравају комади у којима се, осим познатог наслова, не препознаје ни амбијент, ни атмосфера, ни садржај, ни главни ликови, ни наравоученије записано вековима у оригиналном књижевном предлошку. Кецман сматра да је, без обзира на улогу медија и на финансијски положај у којем су се нашле култура и уметност, судбина таквог драмског комада кратког даха. Једино оправдање оваквог одступања од оригиналне поетике књижевног дела је „стварање атмосфере догађања, које одустаје од конвенција, као нека врста народног окупљања, што подразумева, осим интелектуалне рецепције и нешто наивнијег и спонтанијег учествовања, дубљи ангажман у естетици друштвеног". Пракса са наших простора, деценијама уназад, показала је да што су времена била суморнија, то су идеје драмског писца доспевале у други план, док је драмско тежиште често бивало усмерено на опште политичке теме, потом, на површне садржаје, скандале. Ишло се на ефекте кратког даха, а не на промишљање. Стога писац књиге, Лука Кецман, позива младе генерације да се врате бајкама, баснама, народним умотворинама, епској песми и другим видовима писане традиције, у којој „лежи огромно благо за драмску инспирацију" (стр. 65). Као пример преобликовања прозе у драму Кецман даје дело драмског песника Петра Кочића, „народног трибуна" који је писао неритмизоване песме, ритмизовану прозу, ону чије су идеје приказане јасно, убедљиво и упечатљиво, изазивајући мноштво утисака и осећања код читаоца и гледаоца експресионистичке драме. Кецман је детаљно разрадио драматуршки механизам помоћу којег је Кочић, активним деловањем ликова или дескриптивним маниром, долазио до потпуне истине у свом поетском свету.

Управо о свести креатора позоришног комада, као и о начинима деловања на публику, говори се у поглављима „Позоришна етика" и „Драматуршки подсетник" – аутор се залаже да сваки учесник у креирању драме „своју личност и улогу у њему подреди најчистијим театарским вредностима и тежи ка колективној истини која једина може да створи уметнички резултат изузетних вредности" (стр. 90). У наставку, Кецман се бави организацијом драмског текста, развијањем ефектних тема и мотива (као што су

интрига, освета и други), истицањем драмских места са издигнутим значењем, режијом и трајањем комада. Све су то драматуршки елементи којима може да се утиче на пажњу и заинтересованост реципијента драмског комада. Писац такође истиче да се треба одупрети процесу банализације језика у драми и позоришту (што је последица уплива иностраних култура, највише америчке), те да је потребно вратити се националној књижевности, традицији, најбољим српским писцима, „читати их и чувати као суза чист српски језик" (стр. 108). На тај начин ће се сачувати чистота матерњег језика и на исправан начин користити депои вербалне енергије.

У последњем делу књиге приложени су „Белешка о аутору", „Изводи из рецензија", „Индекс имена" и „Садржај". Књигу *Увод у драмско позориште* Луке Кецмана објавила је издавачка кућа „Бесједа" из Бања Луке. У име издавача потписан је Данило Новаковић, уредник издања је др Ирена Арсић, док су рецензенти књиге др Зоран Ђерић и др Ненад Новаковић. Корице је осмислила и умешно осликала пишчева ћерка. Можемо закључити да су овакве књиге добродошле како у уско стручном кругу позоришних истраживача и стваралаца (театролога), тако и у најширем кругу читалаца и љубитеља позоришне и књижевне уметности.

IN MEMORIAM

МАРКО НИКОЛИЋ
(1946 – 2019)

НИКОЛА МИТИЋ
(1938 – 2019)

ЉИЉАНА ШЉАПИЋ
(1940 – 2019)

ВОЈИСЛАВ ВОЈА МИРИЋ
(1934 – 2018)

МИХАИЛО МИША ЈАНКЕТИЋ
(1938-2019)

ПЕТРИТ ИМАМИ
(1945 – 2019)



МАРКО НИКОЛИЋ (1946 – 2019)

Увише од педесет година дугом глумачком животу Марко Николић је на филму, телевизији и у позоришту остварио око две стотине улога.

Часно и искрено, предано, прецизно и с љубављу, ткао је душе свих својих јунака и зато га је публика толико ценила, волела, доживљавала као себи блиско биће..

Рођен је у Краљеву 20. октобра 1946. године, али је на „даске које живот значе“ ступио још пре рођења. Наиме, његова мајка Лепосава била је глумица и играла улогу жене у одмаклој трудноћи са Марком под срцем. И прве играчке, нешто касније, биле су му позоришна реквизита. Тако је почео... Академију није успео да упише у првом покушају и одлучио је да наредне године упише Саобраћајни факултет – поморски одсек. Али, када је наредне године стигао „данским краљевским возом“ у Београд одлуку је променио. У једном интервјуу признаје: „Лево је била Академија, а десно Саобраћајни факултет. Одлучио сам да опет пробам. “Дипломирао је на Академији 1972. године код професора Миленка Маричића, а младалачку чежњу за пловидбом остварио нешто касније када је стекао свој брод и многе лепе дане проводио на реци.

Стални члан Народног позоришта у Београду Марко Николић постаје 1970. године, остаје веран матичној кући до последње представе коју је одиграо 2018. године. Ту је истински и припадао. Својим глумачким сензибилитетом наставио је златну нит народских глумаца који су са лакоћом допирали до широке публике, а коју су још пре века и по започели Добрица Милутиновић, Пера Добриновић, Чича Илија Станојевић, Раша Плаовић. У таквим глумцима народ гледа људе који на сцени не лажу, него откривају истину о животу, о свету, о човеку и души његовој. И шире ту истину незаустављиво, јер њу сваки човек, кад се у себе загледа, осећа. Низ врхунских глумачких креација остварио је Марко Николић на сценама националног театра од којих се посебно издвајају: Николај Ростов (*Рат и мир*), Калимако (*Мандрагола*), Хенри, Ерл од Ричмонда (*Ричард Трећи*), Сердар Јанко (*Горски вијенац*), Алекса Жуњић (*Сумњиво лице*), Гроф Цезар фон Мунк (*Мефисто*), Љубомир Вуловић (*Апис*), Барон (*На дну*), Јаша Томић (*Је ли било кнежеве вечере*), Лебедев (*Идиот*), Соколовић (*Избирачица*), Дорн (*Галеб*), Бералд (*Уображени болесник*), Шимурина (*Представа Хамлета у селу Мрдуша доња*), Хаџи Синанудин (*Дервиш и смрт*), Тиресија (*Бахантките*). А свакако је његово стваралаштво на „даскама које живот значе“ прославила и антологијска улога Абела Знорка у сјајној представи *Загонетне варијације* коју је заједно са колегом Борисом Пинговићем одиграо преко три стотине пута. „Марко Николић, као нобеловац Абел Знорко, био је и опак, и рањив, и запитан и библијски тачан, и повређен, и повређивао је намерно и случајно, све до сопственог слома, када се свео на људско биће које и даље хоће своју илузију.“; написала је, после премијере, позоришна критичарка Драгана Бошковић. Колико је Марко Николић у овој улози био „библијски тачан“ сведочи реакција аутора комада *Загонетне варијације* Ерика Емануела Шмита, познатог француског драмског писца и филозофа, који му је на премијери у Београду, из првог реда, узбуђено аплаудирао и затим рекао да му се његово остварење лика Абела Знорка више свидело од интерпретација чувених глумаца светске репутације Алена Делона у Паризу и Доналда Садерленда у Лондону. Престижно глу-

мачко признање, награду „Раша Плаовић", Марко Николић је добио управо за улогу Абела Знорка.

Поводом представе *Загонетне варијације* и свог остварења у њој, Марко Николић, говорећи о позоришној глуми у једном интервјуу је рекао: „У позоришту је све подређено глумцу. Позориште је велики изазов, јер оно што сте изговорили тог тренутка постоји тада и никад више. Можда на следећој представи, али никад више исто. Позориште је изазов који нас, глумце, уводи у нову сферу игре и размишљања. Ако на позоришној сцени погреши одговорност глумца је много већа, а самим тим је и креативност много јача, поштенија, искренија... У позоришту се све види, то је рендген. Ту нема помоћи ни од кога и то је онда та ватра. На сцени ври као у котлу."

Популарност и славу код шире публике Марку Николићу су свакако највише донеле телевизијске и филмске улоге. Још као студент почео да глуми на филму и брзо су га приметили значајни филмски редитељи. Већ 1969.године појавио се у филмовима *Седмина* и *Заседа* Живојина Павловића. У филму *Рани радови* Желимира Жилника, који је први донео југословенском филму међународну награду – *Златног медведа* са Берлинског међународног филмског фестивала 1969. године, Марко Николић је играо лик Драгише. Пред камерама је глумио до последњег даха и сарађивао са готово свим најзначајнијим југословенским и српским редитељима. Биоскопска публика памти низ ликова којима је удахнуо живот у филмовима: *Девојачки мост* (Марко), *Ужичка република* (Клакер), *Бошко Буха* (Пушкар), *Петријин венац* (Добривоје), *Глуви барут* (Мрки), *Дневник увреда 1993* (Стефан Николић), *Тераса на крову* (Ратко), *Кордон* (Змај), *Монтевидео, Бог те видео* (Атанас Божић), *Парада* (Богдан), *За краља и отаџбину* (Милисав Јањић – стари).....Награду „Павле Вуисић", коју за животно дело додељује *Удружење филмских глумаца Србије* за изузетан допринос уметности глуме на домаћем филму, Марко Николић је добио 2012. године.

По сопственом признању две улоге које су му донеле највећу популарност су били лик Драгише Гиге Попадића у серији *Бољи живот* и историјски лик вође Првог српског устанка – Ђорђа Петровића Карађорђа. Гига Попадић је, захваљујући Марку Николићу, постао познат и остао познат од Триглава до Ђевђелије. Не једанпут, на неком од позоришних гостовања, догодило се, да у време када су се успоставиле границе преко овог простора, прођемо исте без чекања и уз минимум административне процедуре, јер је са нама у аутобусу и чувени Гига Моравац. Сву ту популарност је примао скромно, често уз самоиронични коментар. Карађорђа је први пут заиграо у ТВ филму *Карађорђева смрт* и убрзо поново у серији *Вук Караџић* редитеља Ђорђа Кадијевића. Сећајући се тих дана Кадијевић је недавно испричао да је Марко Николић дубоко био свестан да се таква улога добија једанпут у животу и зато је улогу врло одговорно, ангажујући сву своју енергију и целокупну личност спремао. „Марко је изашао из аутомобила заједно са мном и пошли смо према објекту, а онда су силни сељаци угледали *вожда* и почели су да прилазе и да му љубе руку. Толика је љубав тог народа према вожду. Марко плаче, ја плачем, плачу сељаци, цела екипа плаче... Био сам сигуран да сам погодио избор глумца и да је Марко заиста био вожд." - евоцирао је успомену на дирљиву сцену са снимања Ђорђе Кадијевић. Незаобилазне су и веома упечатљиве и друге улоге које је Марко Николић одиграо за телевизијску публику у серијама: *Докторка на селу* (секретар Радиша), *Светозар Марковић* (Адам Богосављевић), *Шеста брзина* (Гастарбајтер), *Срећни људи* (Велимир Давидовић), *Крај династије Обреновић* (генерал Цинцар-Марковић), *Горе доле* (Дамјан Данковић Џокс), *Јагодићи* (Мате), *Будва на пјену од мора* (Ђед Јоко), *Сенке над Балканом* (Лука Плетикосић), *Комшије* (Живојин), *Погрешан човек* (Лазар Црнковић)..... У својој последњој улози пред камерама у серији *Жигосани у реке-ту* одиграо је деда-Мишу, човека који гради брод којим ће отпловити без повратка.

Много је доброте и љубави Марко Николић дао својој породици, својим пријатељима, својим колегама, својој публици, и зато живи и даље у свим нашим срцима... Није отпловио далеко.

И за крај... нешто сасвим лично. У једном од последњих разговора које смо водили, случајно се сретнувши на улици, причали смо највише о деци. „Ми смо само нити између наших предака и наших потомака" : написа Стеван Раичковић. Маркова највећа жеља је била да његова кћи Мина Николић, глумица, добије праву прилику да заигра у позоришту и пред камерама. Верујем да је Мина наследила бакин и очев дар и да ће се ова Маркова жеља испунити.

Молина Удовички Фотез



НИКОЛА МИТИЋ (1938 – 2019)

Двадесет петог јануара ове године преминуо је у Београду Никола Митић, првак Опере Народног позоришта у Београду и један од великана наше оперске сцене, који је у другој половини 20. века својим незаборавним креацијама одушевљавао љубитеље опере и музичке критичаре код нас и у свету.

Рођен у Нишу 27. новембра 1938. године, Никола се школовао у Београду и још у најранијој младости заволео оперу и тешку, одговорну и неизвесну професију оперског певача. Не хајући, а можда и не знајући да је велики Енрико Карузо својевремено саветовао младим певачима да не журе у каријеру него да упорно и стрпљиво уче певање бар осам година, он је већ после четворогодишњег школовања гласа код Миле Стојадиновић и Наде Миклавчић у београдској Средњој музичкој школи "Јосип Славенски" први пут стао на "даске које живот значе". Те вечери, 16. фебруара 1964. године, дебитовао је као Валентин у Гуноовој опери *Фауст* и после отпеване арије *Ја напуштам родни крај*… добио френетичан аплауз одушевљеног гледалишта у Народном позоришту, које је на тај начин обзнанило да је на београдском оперском небу засијала нова блистава звезда.

Бујног театарског темперамента, музикалан и амбициозан, усавршавао се краће време у Милану код чувеног оперског певача Ђина Бекија и знатно дуже у Београду код нашег познатог баритона Станоја Јанковића, чији је начин певања убрзо у потпуности усвојио. Зналачки удружујући одличну певачку школу, сценску даровитост, урођену студиозност и упоран свакодневни рад са изузетно лепим, звучним и култивисаним гласом, префињеним осећањем певане фразе и снагом емоционалног израза, за четрдесет пет година своје врхунске интернационалне оперске каријере маестрално је остварио више од педесет улога, којима је служио са великом оданошћу срца и ума. Страсно тежећи да у потпуности доживи и оваплоти сваки лик који тумачи на сцени, с пуним уметничким интензитетом, врхунски је остваривао Фигара у Росинијевом *Севиљском берберину*, Риголета, Рената, Позу, Грофа Луну, Набука, Јага, Дон Карлоса, Жоржа Жермона, Магбета, Мазепу, Евгенија Оњегина… Као равноправни партнер Монсерат Кабаље, Ане Мофо, Катје Ричарели, Карла Бергонција, Пласида Доминга, Хозе Карераса, Чезара Сиепија, Николаја Ђаурова, Боналда Ђајотија и других светских оперских звезда, али и свих наших великана, својом надмоћном уметничком креативношћу постизао је импресивне успехе у Београду и на гостовањима у свим југословенским и у бројним најпознатијим оперским театрима у Италији, Аустрији, Француској, Грчкој, Белгији, Чехословачкој, Турској, СССР-у, Аргентини и САД. Са сцене се дефинитивно повукао у седамдесет првој години живота после наступа у Вердијевом *Балу под маскама*, 10. октобра 2009. године. Сећам се да је те вечери препуно гледалиште дуготрајним аплаузима на отвореној сцени и на крају представе одушевљено захваљивало великом Николи Митићу за скоро пола века његовог изузетно успешног уметничког присуства на београдској оперској сцени, али и за ово ње-

гово последње незаборавно тумачење Рената, које је и певачки и глумачки остварио на високом извођачком нивоу, пленећи још увек лепим и звучним гласом, префињеним осећањем певане фразе и богатством динамичког сенчења.

Од тада смо се повремено виђали у Народном позоришту или разговарали телефоном. Последњи пут позвао сам га почетком новембра прошле године, да бих проверио неке податке у вези са његовом биографијом коју сам писао за *Енциклопедију Народног позоришта у Београду*.

Кога данас интересује моја биографија? – запитао ме је чим је чуо о чему желим са њим да разговарам.

Морам да признам да нисам очекивао ово његово питање, али нисам желео ни да се предам без борбе.

Многе од нас, Ниџо.

На пример, старије поштоваоце и љубитеље опере који су имали привилегију да те слушају и гледају у Народном позоришту и на концертима у Коларчевој задужбини у Београду; такође, и твоје ученике којима си тако несебично преносио своје знање и помагао им да учине прве успешне кораке на "даскама које живот значе"; уосталом, твоја биографија ће итекако интересовати и заљубљенике у оперу рођене у овом веку, који ће, сигуран сам, после слушања твојих грамофонских плоча и компакт дискова одушевљено узвикнути: "Какав је баритон био тај Никола Митић!"

Добро, добро, Владо. Убедио си ме – насмејао се Никола. Да чујем шта си хтео да ме питаш.

Тог дана, а ни следећих дана и недеља ни слутио нисам да ће Никола Митић тако брзо отићи у легенду и историју наше оперске уметности.

Владимир Јовановић



ЉИЉАНА ШЉАПИЋ (1940 – 2019)

Љиљана Шљапић за мене је била глумичетина, другарчина и једноставно речено мој идол. Кад сам дошла у Позориште, још давне 70 и неке прошлог века, за мене је сусрет са неким великим глумачким именима био остварење мога сна и моје бајке. Једна од тих највећих је била и Љиља Шљапа.

Дружиле смо се и на сцени и ван сцене. Оно чега се сећам је њен невероватан шарм и непресушан дух који је опчињавао и публику док је била на сцени и нас пријатеље.

Никада нећу заборавити наша дружења у Скадарлији где је она знала, после представе у Зетској улици, да запева оним својим чудесним гласом и да омами не само госте кафане где смо ми седели, већ и пролазнике.

Обожавала сам њен глас и знала да стојим иза сцене и да слушам њене нумере и у „Јалта, Јалта", „Престаће ветар" и у свим другим где је она бриљирала као један од оснивача мјузикла у Позоришту на Теразијама.

Наравно, сећам се и наших многобројних турнеја по бившој Југославији, незаборавних дружења, играња ремија и њених вицева.

Једноставно речено моја, наша Шљапа била је невероватна и јединствена.

ЕВО ЈЕДНОГ СТИХА ЗА ТЕ'
ДА АНЂЕЛИ ЧУЈУ КО СИ
ВОЛЕЋЕ ТЕ КАДА СХВАТЕ
ДА ГЛУМИЦА КРИЛА НОСИ.

НЕКА ТИ ЈЕ ВЕЧНА СЛАВА
У НЕЗАБОРАВ ТИ СИ ПОШЛА
ТИ ШТО БЕШЕ ДИВА ПРАВА
БЛАГО БОГУ ШТО СИ МУ ДОШЛА.

Твоја другарица
Стјепа
Љиља Стјепановић

Љиљана Шљапић рођена је 1. септембра 1940. године у Београду. Каријеру је започела 1956. године у Академском позоришту „Бранко Крсмановић". Потом је играла у Народном позоришту у Сарајеву, Југословенском драмском позоришту у Београду и Атељеу 212.

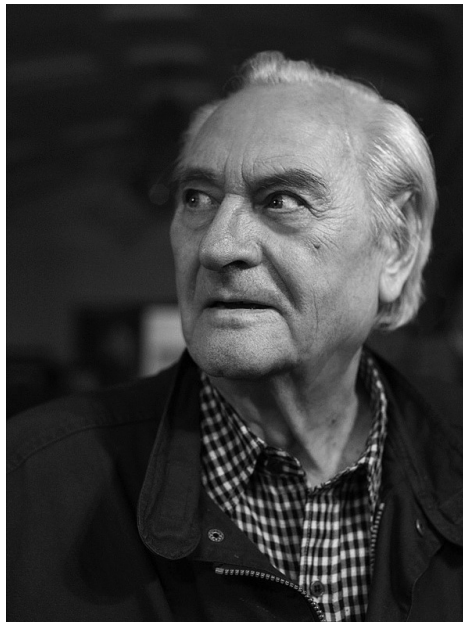
Од 1964. године је у професионалном ангажману у Савременом позоришту у Београду, а након деобе позоришта остаје ангажована у Позоришту на Теразијама, све до 1994. године када одлази у пензију. Остварила је више од 60 позоришних улога у свим жанровима – драма, комедија, оперета и мјузикл, и преко 40 улога у ТВ серијама, драмама и на филму.

Више од 20 година је била првакиња Позоришта на Теразијама.

Неке од представа у којима је остварила незаборавне улоге су: *Покојник, Пут око Света, Прича из западног кварта, Пољуби ме, Кети, Београд некад и сад, Дама из Максима, Женски разговори, Мала Флорами, Опера за три гроша, Породица Бло, Јалта, Јалта, Пробуди се, Като, Неки то воле вруће, Зимски дворац, Кабаре…*

Паралелно са професионалним ангажманом у позоришту, на телевизији и филму, континуирано глуми и у драмама Радио драмског програма.

Добитница је бројних професионалних признања и награда.



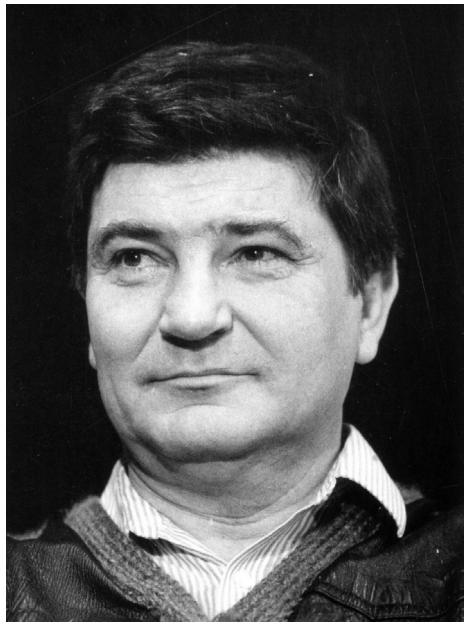
ВОЈИСЛАВ ВОЈА МИРИЋ (1934 – 2019)

Отишао је последњи из старе гарде српског глумишта. Са Бранком Плешом, Љубом Тадићем и Стевом Жигоном стварао је лик глумца-врхунског уметника, вољеног и дубоко поштованог од публике и критике. Кроз незаборавне позоришне и филмске улоге, кроз муку и славу, стварало је ово поколење појам народног уметника у изворном значењу те речи, оно најбоље што је приказивачка уметност могла да пружи свом народу. У свести тог народа они ће остати као велики знаци свог времена, мајстори који су живом речи обележили своје доба.

Рођен у Трстенику 7. априла 1933. године, почео је као ђак гимназије у полупрофесионалном крушевачком позоришту, а уздигао се до врхунског протагонисте на престоничким сценама. Дипломирао је глуму на Академији за позориште, филм, радио и телевизију и врло млад ушао у ансамбл Београдског драмског позоришта средином педесетих година, када је тај театар носио репертоар главног града. Из тог доба понео је Воја најчистији глумачки језик и дуго остао симбол најбољег могућег говора на сцени и екрану. После неколико сјајних улога на филму, међу којима се издвајала улога студента Ненада у љубавној причи *Чудна девојка* са Шпелом Розин (режија Јован Живановић, 1962) био је међу првима који су остварили статус слободног филмског глумца и заједно са Велимиром Батом Живојиновићем основао Удружење филмских глумаца. Ово је био веома важан корак. Захваљујући успону српског филма и огромној популарности домаћег екрана шездесетих година прошлог века (што се у тој мери више никада није поновило!) ступио је у нашу културу филмски глумац као самостална уметничка појава и то остао до данашњег дана. Сви наши филмски глумци су, на известан начин, Батина и Војина породица. Они то знају и на то су поносни. Воја је до прошле године био последњи који је представљао једну велику генерацију на глумачком Фестивалу у Нишу.

Међу десетинама филмских партија Воје Мирића издвајају се улоге у филмовима *Службени положај* Фадила Хаџића (Сребрна арена за глуму у Пули, 1964) и *Дервиш и смрт* Здравка Велимировића (Гран-при у Нишу, 1974 – његов незаборавни *Ахмет Нурудин* стоји и данас као образац антологијске улоге у нашем савременом филму и спада међу трајне доприносе уметности екрана), као што су то и улоге у филмовима *Три* Саше Петровића (1965), *Немирни* Кокана Ракоњца (1967), *Брат доктора Хомера* Жике Митровића (1968), *Валтер брани Сарајево* (1972), *Отписани* (1974) и друге. Био је управник Позоришта на Теразијама (стручњаци кажу – „најуспешнији“) и директор дистрибутерске куће „Инекс-филм“. Угледни посленик културе и редак пример истинске скромности и човекољубља, Војислав Воја Мирић био је оличење Господина Глумца током целог свог људског и уметничког постојања.

Божидар Зечевић



МИХАИЛО МИША ЈАНКЕТИЋ (1938 – 2019)

Ево и Миша Јанкетић се преселио у звездану алеју великана. Надали смо се да га неће издати његова неутажива воља за животом и сценом, без обзира на његово неуобичајено стишавање у последње време. Али *крај се пута не може избећи*, како каже Хамлет у Пастернаковој песми коју је Миша тако дивно говорио.

Једноставан, драг, насмејан, рекло би се обичан човек из суседства, а у њему вулкан маште, стотине разноврсних личности, преплет свакојаких сценских вештина, бритка интелигенција и сјајно памћење у којем се била настанила библиотека песама и монолога, занимљивих приповести и речито оприча-них доживљаја.

И њега су, сигурна сам изненадиле недавне, њему тако несвојствене тешкоће: замор, спорост, кратак дах и сета. То је у ствари била увреда части за ону вихорну енергију, за онај вазда скоковити ход по сцени, за ону бодрост у игри, за онај бравурозни сценски говор, за ону шаманску снагу којом би у два потеза узвитлао гледалиште до раздражености или га зачарао до потпуне тишине.

Веровали смо да ће прва нова улога све то растерати као што кошава раздува маглу. Озарио нас је кад је у малој улози старог пијанца улетео на сцену у представи Краљ Бетајнове. Добродошао, мили мајсторе, помислила сам у себи, сцена је лековита за сваку глумачку сумњу и малаксалост. Да, улетео је на онај свој начин, жустро, ситним корацима, мрког лица, као човек коме је живот учинио неправду. Аплаузом је публика поздравила његову појаву. Ужелели смо га се. И ето, кратко смо се радовали. Миша више никад неће стајати иза завесе и чекати светло, ни у салону ослушкивати позив инспицијента. Све је прошло.

Међу стотинама његових улога десетак их је и у мојим представама. Неколико сам их за њега и написала. Много ми је значила та сарадња. Одлагала сам датуме почетка док он буде слободан да игра, ишчекивала га, пожуривала, јер Миша Јанкетић је био глумац јарбол у свакој глумачкој подели. Ослонац редитељу, еталон партнерима, кадар да разуме и најсложенији текст и хуманизује и најлуђу идеју. Никад двапут у улогу, истим начином, већ увек све испочетка од корака до погледа, од геста до говорне особине, то је било његово гесло. Није било шаблона, ни лагодног понављања у његовој игри. Његово мајсторство је било сувише изворно, сувише близу оностраног, да би ишао лакшим путем. Два пута га нисам препознала на сцени. Једном у праизведби представе *Путујуће позориште Шопаловић*, у Мијачевој режији. Играо је неког хромог заљубљеника у Русију, све је био променио и ход и држање и глас...А други пут у драми Аце Поповића у режији Егона Савина, у улози уличног ситног шверцера који је жонглерском брзином хватао чаше ракије са шанка истовремено нудећи своју робу. Нисам у томе била изузетак. У паузи после првог дела моје представе *Милева Ајнштајн*, Ћирилов ме запитао: ко ти је онај глумац што игра професора Вебера. Рекла сам Миши да га Јован није препознао. Или сам ја успео да надиграм себе, или је Јован остарио, смејао се он.

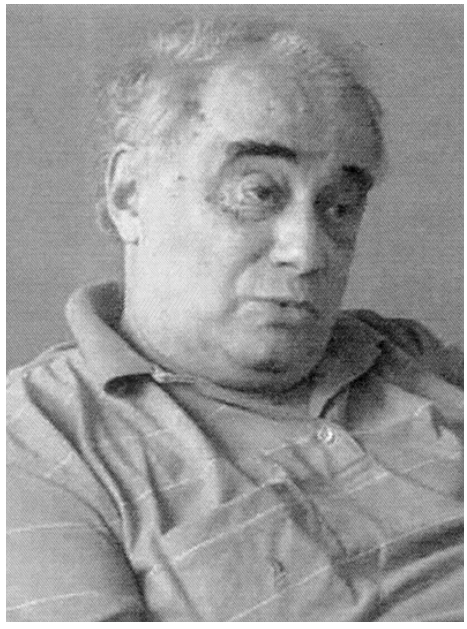
И без обзира на сву крхкост професије и жестоки притисак, често бездушне, јавне радозналости, Миша Јанкетић је успео да сачува своју дивну природу брижног стуба породице, заљубљеног и вољеног супруга, доброг колеге и блиског пријатеља.

Није умео да се свађа, није био запаљива петарда ни прзница, али је умео да објасни и одбрани своју мисао, и да победи свађалице на поене. Ни трага од завидљивости, његов велики дар је био изнад тога. Од многих зала, а било их је свакојаких, бранио се нежношћу. И побеђивао, убедљиво. Живео је интензивно свој богати многолики глумачки живот, бацајући се на сваку улогу свом снагом, прсимице, без узмака, без кукњаве, без самосажаљења, без зависти. Живео га је као човек добре воље и добрих жеља, кад није градио улогу, зидао је кућу, кад није глумио, учио је студенте како се то ради, а вазда духовит и ведар, каваљер, с пуно смеха и веселе приче. Само је његово певање понекад одавало неку стишану тугу. Певао је сетно и тихо, каткад дубоко чежњиво и болно. То су, верујем, били одјеци из детињства, од којег је целог живота бежао у разнолики слободни свет позоришне маште.

Од мноштва наших разговора сећам се да смо једном дуго причали о мукама промена у глумачком представљању. О његовом страху да не упадне у шаблон једном добро одигране и прихваћене улоге. Публика је ћудљива, жалио се у том разговору. Лако се засити, или пак навикне, па, онда или од тебе стално тражи исто, или ти то замера и захтева да се из улоге у улогу мењаш. Зато се мучим и прерушавам на све начине, објашњавао ми је, ужасавам се понављања, то ми се чини као превара, као глумачки шверц. И студенте сам учио да од тога беже.... По твом критеријуму, шалила сам се с њим, људи се деле на дволичне, и њих је највише, и на оне столике, који су ретки, а у најређе спадаш ти. Дволични то крију, или постану хуље. Столики то на време открију и постану мајстори глуме, као Оливије, као Зеро Мостел, као ти, Мишо Јанкетићу који можеш од свога лица да направиш стотину ликова. Шта само стотину, и то је мало, могу и више, и више...

Да, да доказао је да је могао и много, много више и више...А данас ћемо сва та лица и незаборавне улоге сахранити. Због многолики глумче, драги мој, незаменљиви, добри пријатељу. Слава ти.

Вида Огњеновић



ПЕТРИТ ИМАМИ (1945 – 2019)

У кишној београдској ноћи, између два кишна мајска дана, преминуо је Петрит Имами. За нас који смо га знали и волели, то је био крај првог чина нашег заједничког трагања за истином и лепотом и почетак другог дела, испуњеног успоменама и сећањима, у којем нас чекају замке заборава и изазови садашњице. Како ће се све то разрешити у завршном „дејству" наше заједничке драме, није знао ни Петрит а не знамо ни ми. Можда је то прилика да ви, који ћете тек доћи, завирите у значајно драматуршко, лексикографско и историографско дело и живот доброг човека, који је више од педесет година покушавао да зближи српску и албанску културу и оплемени наш суживот на овим просторима. А онда, драги моји, обогаћени тим сазнањима, из ваше будуће садашњости, дошапнете нам нешто што је за Петрита и нас остала тајна.

Упознао сам Петрита Имамија пре педесет година у једном од ходника (тадашње) Академија за позориште, филм, радио и телевизију. Изгледао је помало збуњен, као да се питао да ли је на добром месту у добро време. Срећом по нас, његове колеге, срећом по наше професоре, срећом по генерације студената, којима је касније предавао на Факултету Драмских Уметности, срећом по српску и косовску драматургију и публицистику - Петрит је увек био на правом месту и у право време.

По блесавом српском обичају, ваљда да бисмо му показали да је „наш", одмах смо Петрита прекрстили у Перу. Није му сметало. Као што му нису сметали ни многобројни вицеви о његовим земљацима. Али, знам да му је сметало када би се изрекла нека лаж Или грубост о Албанцима, као што знам да је на исти начин реаговао у Приштини када би неки Албанац рекао нешто ружно о Србима. У складу са значењем свог правог имена*, остао је непоколебљив и постојан у својој благости и толеранцији, али и одлучан борац против шовинизма, лицемерја и свих врста националних предрасуда и политикантских лажи.

Та његова борба против националних предрасуда и политикантских лажи најбоље је исказана у његовом капиталном делу СРБИ И АЛБАНЦИ КРОЗ ВЕКОВЕ. Упорним и минуциозним истраживањем свих могућих архива и научних радова, ишчупао је скривене чињенице о два народа и њихове односе представио без уобичајених митских заблуда и оставио читаоцу да сам извуче закључак колико смо слични и различити, колико смо се кроз историју волели и мрзели и колико смо утицали једни на друге.

Научне чињенице су хладне и прецизне, као стари швајцарски сатови. Међутим, кажу да нема значајног научног дела без сузбијеног емотивног заноса. А тај естетски емотивни занос, који ће касније сузбијати рад научних истина, почео је код Петрита рано, скромно али подједнако узбудљиво.

Професор Јован Христић задао нам је да направимо драмску адаптацију приповетке Лазе Лазаревића - ШВАБИЦА. Сви ми, на тој првој години студија Драматургије, написали смо, наравно, ремек-дела. А онда је дошао ред да Петрит прочита свој рад. Као што знате, млади драматурзи нису баш склони да

виде квалитет у туђем делу. Међутим, кад је Петрит завршио читање, међусобно смо изменили погледе и без речи закључили да је баш он „убо“ право осећање о трагичности немогуће љубави Швабице и Србина.

Сазревање Петритове осећајности и драматуршког заната довело га је до адаптације литерарног дела Синана Хасанија ВЕТАР И ХРАСТ у истоимени филмски сценарио и ТВ серију. У тој причи о старом и новом Косову у послератној Југославији, Петрит је показао сву своју љубав и разумевање за народ у неминовном историјском преображају. На великом филмском фестивалу оне велике Југославије дали су му Златну арену за најбољи сценарио, а он се на то скромно насмешио, као онда нама кад смо му немушто честитали на адаптацији „Швабице“. Попили смо по ракију у „Коларцу“ (или беше у „Пролећу”) и наставили да оговарамо оне који тренутно нису били за нашим столом.

Петрит је одрастао у београдској „Професорској колонији“ и као да га је то предодредило за будући позив професора на ФДУ, који је толико волео. Међутим, у детињству, причао је, више су га интересовали мангупи са Булбудера, посебно њихов речник. Као својеврсни омаж том периоду свог живота и тим момцима, саставио је БЕОГРАДСКИ ФРАЈЕРСКИ РЕЧНИК и тако сачувао од заборава многа детињства.

Многобројни студенти професора Имамија ће сигурно боље од мене говорити о његовом утицају на развој њихових схватања драматургије и сигурно ће боље од мене прокоментарисати значај Петритових књига, есеја и огледа, укључујући ФИЛМСКИ И ТВ СЦЕНАРИО У ТЕОРИЈИ И ПРАКСИ, ФИЛМСКИ И ТВ ЕНГЛЕСКО СРПСКИ РЕЧНИК, ДРАМАТУРГИЈА ИГРАНОГ ФИЛМА и бројне текстове у стручним часописима. Оно што ја могу да кажем је да је мој друг Петрит волео свој професорски посао и био му озбиљно и страсно посвећен. Са великом радошћу и поносом причао ми је о сваком новооткривеном таленту, о неком добром студентском раду, о неком новом студентском штосу.

Мало ли је за један живот...

Нека те чувају анђели, драги мој Петрит, кад већ ми нисмо успели да те сачувамо.

Твој друг, колега, кум, Милан Живковић

* Име Петрит је грчког порекла (од речи „петрос“) са значењем камен, стена, па се за име везује значење чврст, непоколебљив, одлучан... „стамен као стена“

Милан Живковић

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

ПОБЕДНИЦИ, ПОБЕДНИЦИ...
Мирко Демић

Писац Мирко Демић сачинио је драмски омаж Станиславу Кракову, под насловом *Победници, победници.*

У години у којој се широм света обележава сто година од завршетка Великог рата, овај драмски предложак Мирка Демића, овенчан је наградом Удружења драмских писаца Србије „Бранислав Нушић", за најбољи оригинални драмски текст у 2018 години.

У поднаслову текста стоји да је настао по мотивима дела Станислава Кракова. Нема сумње да се писац није устручавао да играјућа лица за своју драму узима из ових Краковљевих дела што је сасвим легитиман посао сваког успешног драматизатора. Много важније од идентификовања извора драмске грађе, овде је питање у којој мери је аутор Мирко Демић успео да заокружи тему Великог рата, кроз страдање свог главног јунака Станислава Кракова који се истовремено као вертикала и хоризонтала провлачи кроз цео текст. С тим у вези је и питање, није ли овај текст, заправо започета а незавршена прича о животу и делу Станислава Кракова, ватреног националисте, младића узавеле крви који је понесен свеопштом еуфоријом националног ослобођења као гимназијалац дограбио пушку и као најмлађи добровољац српске војске узео учешће у балканским ратовима. Или је кроз тему Великог рата испричана прича о душевном и интелектуалном сазревању младог Станислава Кракова, од ратоброног јуноше одлучног да част крвљу брани и за њу убије, до неснађеног и разочараног официра у миру, који ће починити неуспело самоубиство, убијајући војника у себи не би ли ослободио и дао простор својој утомљеној уметничкој души.

Милош М. Радовић



www.mpus.org.rs