

ТЕАТРОН 90

ТЕАТРОН
Број 90



Пролеће 1995.

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну историју

и театрологију

Број 90

Година XIX

YU ISBN 0351-7500

Издавач

Музеј позоришне уметности Србије

Београд 11000

Господар Јевремова 19

Одговорни уредник

Миодраг Ђукић, директор

Главни уредник

др Зоран Т. Јовановић

Редакција

Мирјана Гаковић

Душан Ч. Јовановић

Олга Марковић

Александар Милосављевић

Мирјана Одавић

Верослава Петровић

Драгана Чолић Биљановски

мр Ксенија Шукуљевић Марковић

Коректор

Душан Ч. Јовановић

Ликовно и техничко решење

Ново Чогурић

Припрема за штампу

Светозар Станкић

Штампа и повез

„ГРАФООФСЕТ“

Сремска Каменица, Светозара Милетића 15

Штампање завршено марта 1995.

Часопис ТЕАТРОН финансира

Министарство културе Владе Србије

И корица: Зидна декорација (мозаик) у фоајеу Југословенског драмског позоришта, рад Мила Милуновића



Садржај

Педесет година послератног позоришног живота у Србији (1945-1995)

Уредништво: <i>Слово о намерама</i>	5
Јован Ђирилов: <i>Почеци Југословенског драмског позоришта</i>	7
Бојан Ступица: <i>Пре шест година</i>	9
Мата Милошевић: <i>Колективни удео у раду на режији и глуми</i>	11
Милан Дединац: <i>Забелешке о репертоару</i>	13
Марија Црнобори: <i>Први сусрет у Мањезу</i>	15
Петар Словенски: <i>Из моје белешнице</i>	17
Милосав Мирковић: <i>Бојан наше епохе</i>	20
Петар Волк: <i>Четири моје године</i>	24
Мирослав Беловић: <i>Писма о непостављеној „Гордани“ Лазе Костића</i>	45

Добитнику Добричиног прстена у част (1994)

Станислав Бајић: <i>Редитељ Мата Милошевић и стилизовани реализам</i>	55
Мата Милошевић: <i>Позоришна критика</i>	56
<i>Мој незаборавни професор</i>	58
<i>Сећање на Исајловића</i>	58
<i>Реминисценција на Ракитина</i>	59
<i>Како сам и зашто поставио „Ожалошћену породицу“</i>	59
<i>Моје дружење са Шекспиром</i>	61
<i>Стерија на савременој сцени</i>	62
Милан Дединац: <i>Нека поређења</i>	62
Олга Савић: <i>Три питања Мати Милошевићу</i>	63
Душан Ч. Јовановић: <i>Ако срећа уопште и постоји</i>	64
Избор из критика	65

Из балетске уметности

Анатолиј Жуковски: <i>Мој живот</i>	79
Јелена Шантић: <i>Маријус Петипа – поетика форме</i>	97

Позоришна пракса

Вера Икономова: <i>Програми представа, публицитет и реклама</i>	103
---	-----

Из рукописа

Радомир Раша Плаовић: <i>Зашто сам драматизовао „Горски вијенац“</i>	111
Зоран Т. Јовановић: <i>Напомена приређивача</i>	114

Реаговања

Драгана Чолић-Биљановски: <i>Сузних очију, пуна срца</i>	117
Милан Миловић: <i>Јован Докић – седми управник Народног позоришта у Београду</i>	121

Прикази књига

Три нове књиге	
Зоран Т. Јовановић: <i>Александар Радовановић: Преглед историје Народног позоришта у Београду</i>	123
Тања Петровић: <i>Једна занимљива књига (Слободан Турлаков: „Верди у Београду“)</i>	124
Олга Стојановић: <i>Слово о сјају (Поводом спомен књиге „Милош Жутић“)</i>	125

In memoriam

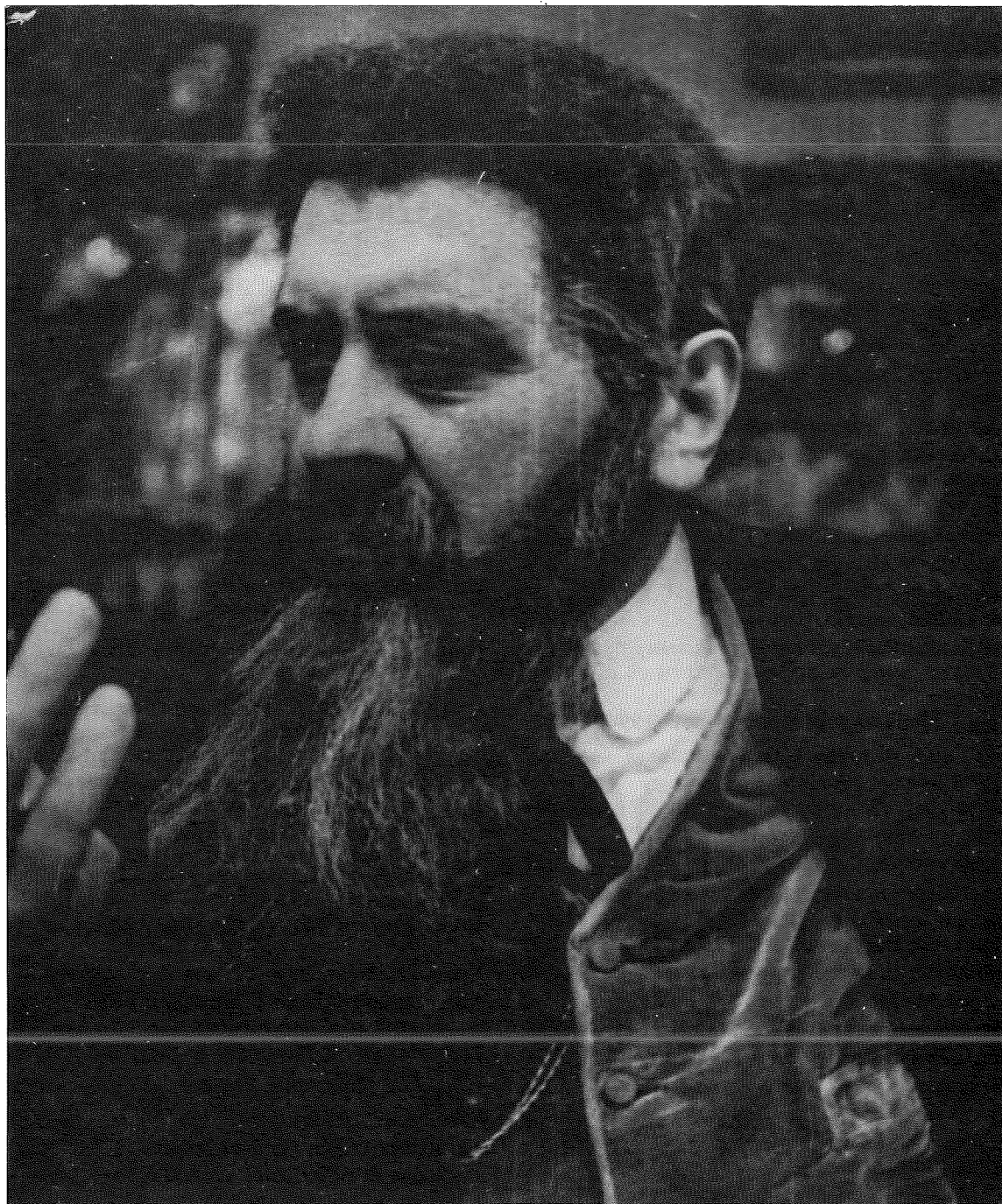
Мирко Симић: <i>Милутин Јаснић (1912-1994)</i>	127
--	-----

Хроника савременог позоришног живота

Александар Милосављевић: <i>Од стрипа до трагедије – и назад</i>	129
Тања Петровић: <i>Волфганг Амадеус Моцарт: Чаробна фрула</i>	149

Савремена драма

Уредништво: <i>Нова српска драма</i>	151
Живорад Лазић: <i>Душан Силни бежи од куге</i>	151
Александар Милосављевић: <i>Белешка о драми Живорада Лазића</i>	189



Миливоје Живановић као Кантор у представи „Краљ Бетајнове” од Ивана Цанкара на сцени Југословенског драмског позоришта, 1948.



Слово о намерама

Редакција часописа за позоришну историју и театрологију *Театрон* одлучила је да своја четири годишња броја (пролеће, лето, јесен, зима) која би требало да изађу током 1995. године, готово у целости посвети *Педесетогодишњици послератног позоришног живота у Србији (1945-1995)*.

Сматрамо да нас наведена временска одредница, као историчаре и хроничаре савременог позоришног живота обавезује да се критички осврнемо на протеклих пет деценија. Ово посебно обзиром на чињеницу да се деведесете године сматрају преломним историјским раздобљем, којим се завршава једно а започиње друго, ново поглавље нашег позоришног живота.

Сведоци смо да се границе историје постепено мереају према нама и да полако, али сигурно, долази време када постајемо, ако не делови позоришне историје, а оно сасвим сигурно њени мање или више поуздани сведоци. Стога је крајње време да своје успомене, документована запажања, сећања ставимо на папир и тако наша веродостојна сведочанства отргнемо од заборава. Стога смо се обратили већем броју живућих уметника, писаца, редитеља, глумаца, сценографа, костимографа, позоришних композитора, драматурга, театролога и свима онима за које смо сматрали да могу веродостојно и аргументовано да посведоче о позоришном животу Србије у протеклих пет деценија.

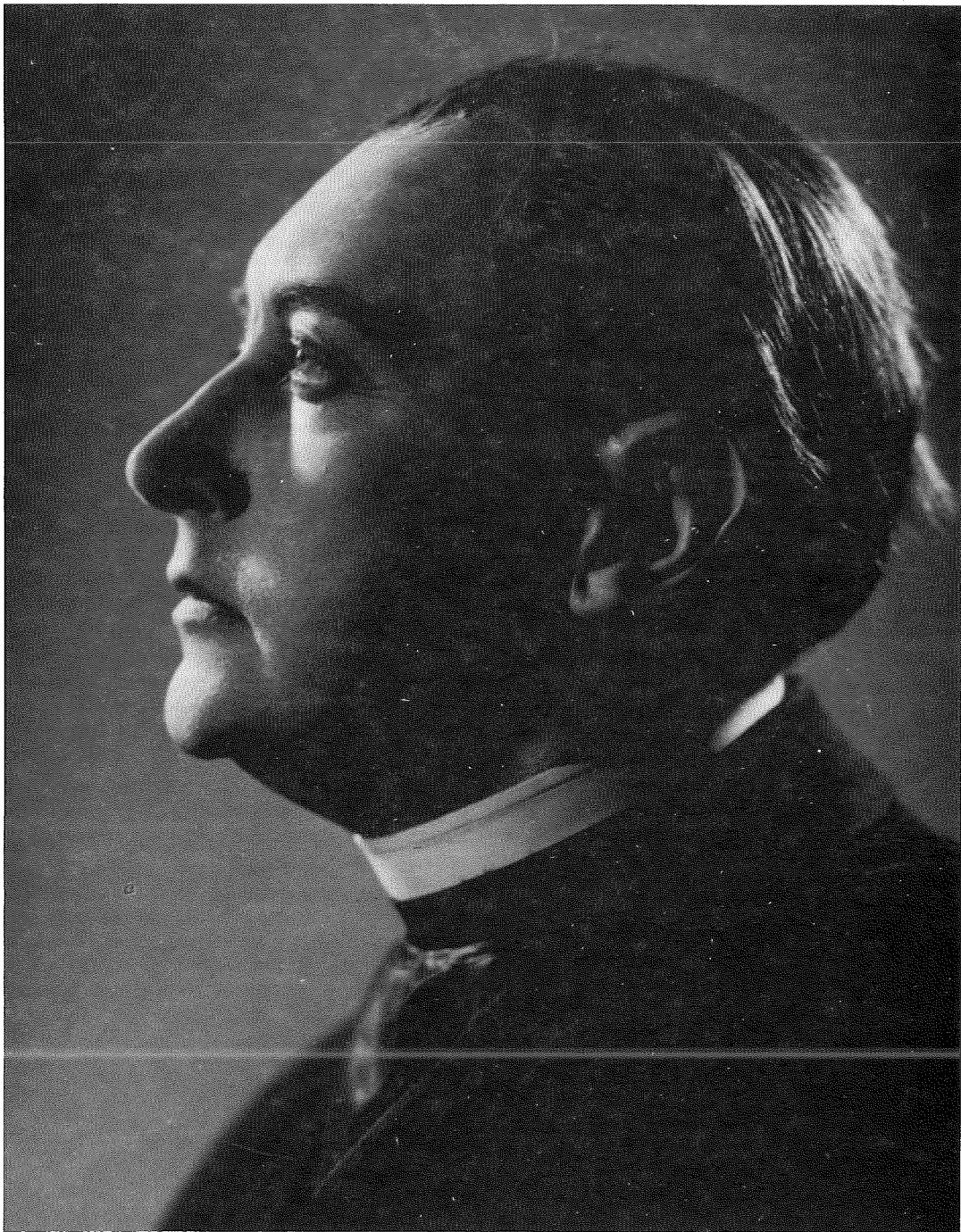
Одзив је био више него добар. Како би пристигао материјал имао неки тематски смисао, одлучили смо се да овај први број у 1995. години, који носи обележје Пролећа, а деведесети је од када *Театрон* излази, – буде посвећен позоришту, које је у овом периоду основано и које и само ускоро треба да прослави пет деценија постојања, а то је *Југословенско драмско позориште*. Да би овај сегмент наших истраживања био колико толико потпун, определили смо се и за текстове значајних аутора који нажалост нису више међу живима, а битно су утицали на формирање и конциповање уметничког профила *ЈДП*-а.

Напомињемо да овај блок нема амбиција, а ни могућности да буде ни зборник, ни антологија, ни споменица – овог, без сумње, значајног позоришта и не треба га, никако, тако схватати.

Мишљења смо, да такве публикације тек треба да уследе и обогате збирку до сада издатих на тему *историја театра на Цветном тргу*. Редакција *Театрона* жели, само, да да скроман допринос неким будућим истраживањима.

Такође, користимо ову прилику да позовемо све оне који могу на било који начин да дају допринос овој нашој акцији коју називамо *Педесет година послератног позоришног живота у Србији (1945-1995)*, да нам се јаве својим писменим прилозима на познату адресу.

Уредништво



Мата Милошевић као Морел у Шоовој „Кандиди” у режији Т. Танхофера и М. Беловића, ЈДП – 1951.



Почеци Југословенског драмског позоришта

Југословенско драмско позориште је једино позориште у нашој земљи, основано декретом који је потписао Јосип Броз Тито. Било је то године 1947. Та чињеница говори да је тадашња власт сматрала тај чин веома важним за свој концепт културе.

Сведоци оснивања Југословенског драмског позоришта тврде да је узор требало да буде Московски художествени академски театар (МХАТ). Иако су услови оснивања МХАТ-а и ЈДП темељито разликовали (МХАТ су основали као приватно позориште тандем Станиславски – Немирович–Данченко, МХАТ је основан крајем прошлог века, а ЈДП је основан пола века касније), с том намером да се направи југословенски МХАТ, у ствари је изражавана жеља да се у новој Југославији оснује једно репрезентативно, савезно позориште, које би по квалитету било оно што је МХАТ за Русију и за Совјетски Савез.

Иако је идеја била ризикантна, јер је у уметности тешко планирати не само појединачни успех представе или роле, а камоли једног целог театра, идеја је неким чудом успела.

Снагом своје власти, режим је основао репрезентативно позориште. Пре свега у позоришту су окупљене многе најбоље глумачке снаге свих генерација из најразличитијих позоришних центара. Пре свега из Београда, а затим из Загреба, Новог Сада, Сплита, Ријеке, Љубљане и других градова.

Тиме су несумњиво кадровски и уметнички ослабили постојећи театри, а највише Народно позориште у Београду. Поводом прославе 125 година Народног позоришта изречено је мишљење да је оснивање ЈДП био намерни чин комунистичког режима да се ослаби најважнија српска институција – Народно позориште у Београду. Данас живи сведоци тог времена, и то они који су без икакве политичке острашћености било које врсте, негирају такво мишљење. Новој власти је било само стало да оснују своје репрезентативно позориште, а нису имали у плану неко намерно, систематско рушење других позоришта наслеђених из других времена.

Несумњиво да је главну улогу, а нарочито у формирању ансамбла и постављању уметничких циљева ЈДП имао Бојан Ступица, редитељ у напону својих стваралачких снага, предратни напредни редитељ, са неколико забрањених представа у ”доба ненародног режима”, прогањан из Београда у провинцију и слично. Пун заноса, снаге и маште он је ударио темеље ЈДП.

Уз њега на челу куће, као управник, био је постављен Ели Финци, млади интелектуалац, као и Бојан Ступица са ”добром” биографијом. Десна рука Геце Кона, учесник у Народноослободилачком покрету и рату, оштро критичко перо и члан Партије.

ЈДП је било основано пре свега са задатком да гаји велику класику, а од савремених дела била је идеја да се приказују само драме за које се са сигурношћу може тврдити да су потенцијална класика. Винавер је то назвао ”Мин њет”. Међу класицима ваљало је да буде целокупна југословенска класика. Тако да је ЈДП отворено великим словеначким класиком Иваном Цанкаром, његовом драмом *Краљ Бетајнове*. Убрзо је на ред дошла дубровачка класика – Држић са *Дундом Маројем*, а затим српска *Пера Сегединац* Лазе Костића и Стеријини *Родољупци*.

Првих сезона од светске класике ту је Чехов (*Ујка Вања*) и Карло Голдони (*Рибарске свађе*), приказаним прве недеље постојања ЈДП од 3. априла до 10. априла 1948. године.

Исте сезоне придружује им се енглески писац Шеридан са *Школом оговарања*, а наредне сезоне, наравно, први савремени комад драма совјетског писца Константина Трењова *Љубов Јароваја*, а као равнотежа још исте сезоне 1948/49. комад америчког писца Арно д’Исоа и Џемса Гоа *Дубоки су корени*, али комад који се бави проблемом Црнаца у САД.

Шекспир је приказан тек четврте сезоне, Крлежа пете, Нушић седме. Први савремени комад југословенског драматичара била је драма *На крају пута* Маријана Матковића, а наредне сезоне *Глорија* Ранка Маринко-

вића. Прва драма београдског писца на Великој сцени је дело написано непосредно после Другог светског рата, и то на енглеском језику Растка Петровића *Сабињанке* (које је превео потписник ових редова), а изведено 20. новембра 1959. године. Прва дела београдских драмских писаца давана су на Малој сцени (*Дом тишине* Мирослава Беловића и Јована Ћирилова, 1959, *Чисте руке* Јована Христића, 1960), прве драматизације српских писаца били су *Откриће Добрице Ђосића* (1961) и *Проклета авлија* Иве Андрића (1962), док је прва драма београдског писца приказана на великој сцени *Бановић Страхиња* Борислава Михајловића Михиза приказана тек 27. фебруара 1963. године.

Али вратимо се првим годинама Југословенског драмског позоришта 1948–ој и сезонама непосредно после оснивања позоришта.

Треба имати на уму да су то године, када упркос раскида Тита са Стаљином, још уметношћу влада Агитпроп и доктрина увезеног социјалистичког реализма. Сликарством, поезијом, прозом, филмом влада иконографија социјалистичког реализма, радне акције, радне победе, култ рада и маса, једном речју клишетирана сива уметност, осим неких часних изузећа. Међутим, пишем ово на основу личног сећања.

ЈДП постаје место јарке уметности, не само за моју студентску генерацију, већ и за интелектуалце тога доба свих генерација. То пре свега може да се захвали Бојану Ступици, његовом темпераменту који није умео да се уклопи у беживотне схеме социјалистичког реализма, и његовој репутацији предратног напредног редитеља, која је била штит за све остале. Тако је Мата Милошевић могао да ствара већ у тој фази ЈДП–а своје велике представе (*Школа оговарања*, *Пера Сегединац*, *Јегор Буличов*), које су веома рано носиле поетику стилизованог реализма.

Југословенско драмско позориште је тих позних 40–тих година било место велике, снажне уметности, које је веома лако дочекало период напуштања догми социјалистичког реализма. ЈДП се лако уклопило у модерне токове светског позоришта и у тој конкуренцији у Паризу, Бечу, Москви и Прагу, већ са представама из тог раног периода, са *Дундом Маројем* и *Јегором Буличовим* године 1954. и 1955. доживљава на Театру нација такве тријумфалне успехе какве више никада ни једно југословенско позориште не доживљава у каснијим периодима.

Без обзира на начин формирања, као гест централизоване власти, Југословенско драмско позориште је убрзо постало капитална чињеница наше културе, југословенске, српске и београдске. Народно позориште у Београду је несумњиво било ослабљено одласком већег броја првака из тог најстаријег српског позоришта. Али исто тако је својевремено било ослабљено Српско народно позориште у Новом Саду позних шездесетих година прошлог века формирањем Народног позоришта у Београду. То су културноисторијске нужности које су део културног пејзажа.

Југословенско драмско позориште, иако плод једног одређеног режима, није никада било строго и контролисано режимско позориште, већ пре свега културна чињеница са својим сопственим развојем. Уметност има своју релативну самосталност независну од политике. Југословенско драмско позориште је пре свега тековина уметника који су у њему деловали на традицији сценске уметности овог тла, драмских писаца, ликовне уметности и осталих уметности који као синтеза дају синкретичну сценску уметност, са свим обогаћењима која су дошла са уметницима из других средина, који увек обогаћују једну културу без обзира каква је политички тренд и колико је историја склона прожимању култура.



Пре шест година

Када смо се у јесен 1947. године састали у Југословенском драмском позоришту, сви смо, редитељи и глумци, осетили дубоку потребу, да пресудно размислимо о битним основама на које би требало поставити наш позоришни колектив: смисао и циљ, критериј, односи према сценским осећајима и према изражајним средствима, метод рада, то би били елементи за стварање физиономије тог новог позоришта. Исто тако били смо свесни да морамо до крајњих могућности рашчистити односе међу овим појмовима.

Често се у Југословенском драмском позоришту враћамо тим основним размишљањима и на њима даље изграђујемо уметничке законе и ширимо свој хоризонт и дијапазон. Та су размишљања постала наш регулатор. Ми се, с времена на време, конфронтирамо са идејама које нас воде од почетка. Критички се осврћемо на њих, и оне су нам стимуланс за даље перспективе. Ово враћање ка почетним тезама драгоцен је успомена на почетке нашег рада.

*

Прошло је скоро шест година од пролећа 1947. када смо први пут разговарали о потреби оснивања Југословенског драмског позоришта и о циљу којим би позориште требало да служи. Са једном групом наших руководиоца, дошли смо тада до јединствених закључака:

Услови и односи у којима живи једна заједница дефинишу како садржину тако и форму њеног духовног живота, па тако и садржину и интензитет народне потребе за уметношћу. А ако нека уметност зависи од општег трајног народног захтева, то је свакако позоришна уметност.

Нова садржина и интензитет живота народа у Југославији јавиле су се са скоком, као свака квантитативна развојна промена: свест о успеху Народно-ослободилачке револуције, свест да идемо у нову друштвену структуру, да градимо социјализам, свест о израстању

и перспективама, свест о пуном праву на живот, свест да материјализирамо све оно што нам даје најдрагоценије благо које народ може имати, слободу, то су садржина и свест нашег народа.

Из тог великог осећаја у пуном праву на живот појављује се жеља, народни захтев, о праву на уметност. Општа жеља за уметношћу постајала је, из дана у дан, све више и више неопходна, као што је на пример, насушна потреба за хлебом. Та општа народна глад за уметношћу наступила је с таквим скоком и с таквом интензивношћу, да се сва уметност, дијалектички законито, нашла више или мање, на „репу догађаја”. Тако и позоришна уметност. Сва многобројна позоришта у ФНРЈ нису могла, уз све искрене напоре и успехе, утолити народну глад за позориштем ни у квантитативном ни у квалитативном смислу.

Требало је поштовати ту народну жељу за повећањем духовног богатства – а исто тако и жељу за великим позориштем – и одазвати јој се: скупити позоришне снаге у малену ударну бригаду, ујединити се, и кроз студиозан рад, удубити се у питања садржине, форме, у законе позоришне уметности, и на тај начин пронаћи велику тему и велики израз позоришне уметности који би били адекватни и достојни наше стварности.

Тако смо схватили и разумели смисао и задатак Југословенског драмског позоришта и осетили лепоту и величину задатка, као и сву његову озбиљност.

Сви су глумци одмах осетили када смо се сакупили, да савремени позоришни стваралац не може постојати без познавања друштвене закономерности. Немогућно је замислити велико позориште у коме глумци не би имали јединствене погледе на свет, на друштво и на појаве живота. Није важно само слагање у дискусијама, већ та једноставност погледа мора да сија и у креацијама, у сваком уметничком остваривању. Немогућно је замислити нашег позоришног стваралаца који не би био присно повезан с народом, који не би живео његовим животом и снивао његове снове, а, притом, желео да

изражава његове тежње. Као и остали уметници везани за дух свога народа, тако ни глумац не може живети у облацима, на неком чардаку који не би био ни на небу ни на земљи.

Велика тема наше стварности јесте градити. Градити човека, живот, будућност. То је наша велика истина, то је истина наше стварности, наше уметности и велика храна нашег стваралаштва.

Из теме треба да израсте наш израз.

Стварати свесно, поносно и страсно.

Само позоришни ствараоци који су прожети тим максимама могу дати ону уметност за коју је Лењин рекао „да оплођује последњу реч револуционарне мисли“.

То су били можда главни критерији за садржину и форму уметности коју смо хтели да постигнемо у нашем позоришту.

Испуњени таквим мислима, бацили смо се на посао са заносом, који је давао крила нашим уметничким могућностима, тако да смо се често морали изненадити пред богатством које смо носили у себи можда годинама и које је дотле дремало у нама.

Стварали смо представе, градили позоришну зграду, изоштравали своје мисли о уметности и то нам је у току читаве једне године био једини животни програм.

Остварили смо у нашем позоришту 3. априла 1948. године прву представу и, до краја сезоне дали још три премијере. Нашли се пред чињеницом: нисмо узалуд поклонили своје стваралачке снаге овоме позоришту.

*

Чеховљев Астров вели, на једном месту у *Ујка Вањи*, веома танано: „Када чујем како шуми милогорица посађена мојим рукама, ја сам свестан да је и клима малчице у мојој власти и да ће, ако човек кроз хиљаду година буде срећан, у томе бити и мало моје заслуге. Кад посадим брезицу и после видим како се она зелени и њија на ветру, душа ми се испуњава поносом.“

И ми сада док гледамо, после пет протеклих година, уствари после шест година рада, на наш театар, ми имамо осећање да је младица коју смо засадили већ пустила корен у тле наше отаџбине и да је то дрвце већ озеленело на сунцу, и да му се на ветру већ њишу грање.

Кад видимо наше људе срећне, пуне животне радости и пуне стваралачких снага, поносни смо што је можда у томе и мало наше заслуге.

А то је смисао и циљ уметности.

Дрвце ће порастати у дрво, а у његовој крупној и моћној сенци биће једном, ускоро, добро и пријатно нашој деци, и онда кад нас више не буде било.

(1953)



Колективни удео у раду на режији и глуми

У току пет година свога деловања наше је позориште, природно, прошло кроз неколико фаза у тражењу како свог сценског израза, тако и свог система рада. Као и сва остала позоришта у земљи, и наше се данас налази на путу преласка на самоуправљање: убудуће позориштем ће управљати позоришни колектив. Према томе, како у административном тако и у уметничком управљању позориштем, налазимо се данас на једној специфичној тачки, у једном прелазном раздобљу, које није ни оно што је било ни оно што ће бити.

*

Веома проширен и појачан значај Уметничког већа карактеристичан је моменат у овом прелазном периоду у животу и нашег колектива. Осим Управника позоришта и Уметничког директора, у Уметничко веће улазе они чланови које сам колектив изабере. На тај начин, посредством својих делегата, колектив већ сада сарађује са Управом у одређивању и спровођењу уметничке линије куће, а, у знатној мери, и у административном управљању. Редовно обавештаван о одлукама Уметничког већа, колектив увек има јасан увид у рад Управе и својих делегираних другова. Досадашњи склад који је углавном владао између Управе и бившег Уметничког савета при решавању разноврсних проблема куће указује на то да највероватније неће у овом прелазном периоду доћи ни до каквих потреса који би негативно утицали на развој и рад нашег позоришта. Напротив, ми очекујемо да ће сарадња између Управе и Уметничког већа утицати на чланство у смислу још веће привржености и све већег заједничког залагања да се сачува и повећа углед ове наше културне установе.

Један од најбитнијих момената у деловању Југословенског драмског позоришта несумњиво је тежња за колективним уметничким радом. У чему се данас огледа тај колективни удео у припремању и извођењу једне представе?

*

Идемо редом. Питање репертоара, по предлогу Уметничког директора, дискутује се и решава на састанцима Уметничког већа, а у будућности о репертоару ће се дискутовати и на састанцима целокупног уметничког чланства. Избор редитеља врши се исто тако, на предлог Уметничког директора, у Уметничком већу. Уметничко веће дискутује и о предлогу улога, на предлог редитеља, водећи рачуна и о кадровској политици куће. На исти начин одређују се и сценографи и сликари костима и маске. Нацрти за декор, костиме и маске пролазе исто тако кроз дискусију Уметничког већа. Наравно да у питању костима не изостаје ни консултација са заинтересованим глумцима.

Током проба, које код нас трају од два до четири месеца, поред Уметничког директора који је, по својој функцији, позван да стално бди над целокупним радом око обликовања сваке представе, и поред Управника који, у крајњој линији, сноси одговорност за сва пословања у Позоришту, па и за уметничка, повремено пробама обавезно присуствују и сви чланови Уметничког већа, који, после таквих проба, дискутују о постигнућима и дају своје примедбе које редитељ преноси својим сарадницима. Редитељ, по потреби, организује и дискусије са члановима колектива заузетим у спремању једне представе. На тим састанцима сваки поједини члан има могућности да изрази своје мишљење и о режији и о сваком суделовачу. На првим генералним пробама присуствују, опет обавезно, чланови Уметничког већа и стављају своје примедбе на целокупно извођење. После премијере, на редовним састанцима за стручно уздизање, цео уметнички колектив дискутује и даје своје мишљење о режији, свакој појединој улози, о декору, костиму и масци. На тим састанцима често долази до исцрпне анализе не само појединих остварења, него и сталних или тренутних могућности појединаца, о систему рада, техници и о недостацима појединих другова. Разумљиво је да се на тим

дискусијама подвлаче и позитивни резултати и опште вредности појединаца. Сврха ових дискусија првенствено је педагошка. Међутим, ми не сматрамо да смо у досадашњем начину вођења тих дискусија пронашли најпогоднију форму која би најбоље одговарала циљу ових састанака.

*

Општа брига о једној представи није завршена дискусијама. Забелешке дежурних чланова на представама, примедбе Управника, Уметничког директора и сваког члана, повремени контрола редитеља, пружају материјал за напомене појединцима за опште састанке на којима се расправља о узроку евентуалног спуштања нивоа појединих постигнућа, или о њиховом евентуалном порасту. Иако је утицај на свако сценско остварење код нас више или мање колективан, то ниуколико не значи спутавање индивидуалног стваралаштва уколико такво стваралаштво не би имало тенденцију да пређе извесне границе наших заједничких схватања позоришне уметности и у колико не би у већој мери реметило оно што би се могло назвати стилем нашег сценског израза.

*

Јасно је да иако још немамо неки изграђен југословенски сценски стил, ипак свако озбиљно позориште има у свом сценском изразу нешто што га више или мање разликује од израза осталих позоришта у земљи, па чак и у једном истом граду. Као и у другим нашим позориштима, ни код нас оно што бисмо већ сад можда могли назвати стилем Југословенског драмског позоришта није натурено идејом и вољом неког појединца, него је резултат узајамног утицаја већине водећих чланова, сталних редитеља и Уметничког руководства. Јасно је и то да за свега пет година заједничког рада веома разноврсних уметничких индивидуалности, тај стил није могао да стекне неку нарочито изразиту и чврсту монолитност. Међутим, чини нам се да се он

веома јасно назире и да се већ сада прилично одваја од неких стилова других позоришта, стилова можда јаснијих, јер више везаних за традиције позоришта која раде већ деценијама.

Многи позоришни људи интересују се за начин рада, мислим за практичан уметнички рад у нашем позоришту. Многи појединци, па и позоришни колективи присуствују често нашим пробама. Ако такви, нама увек добродошли посетиоци, долазе са идејом да ће на нашим пробама научити како се праве добре представе, онда ће сигурно отићи прилично разочарани.

Никакав специјални начин рада који сам собом значи успех ми немамо. Ми радимо углавном онако како се ради и у другим позориштима која негују колективно заузимање за сваку поједину представу. Пробе зависе од редитеља, од већине запослених чланова и, као увек и свуда, од стваралачког расположења запослених чланова. Ако неке наше представе достигну изванпросечни ниво, то се има захвалити извесним објективним могућностима, али знатно више тежњама читавог нашег колектива, почев од руководства до најмлађег стажисте.

Постоји још једна чињеница коју, чини ми се, треба подвући. То је да наш колектив не сматра да се треба зауставити самозадовољно на досадашњим резултатима. Када једно позориште, задовољно оним што је постигло, престане да тражи нове путеве, нове могућности свога израза, онда почиње и његов пад. Мислим да смо ми, срећом, далеко од тога. Мада наше позориште, које поред других, заузима одређено место у позоришној култури наше земље, из оправданих разлога не може да гаји тенденције да буде у артистичком погледу првенствено експериментално, оно мора у границама својих могућности, у оквиру улоге која му је предодређена, у оквиру својих гледања на позоришну уметност, да иде са временом како у погледу репертоарске политике, тако и у даљем развијању свог сценског израза.

(1953)



Забелешке о репертоару

Да ли се при прегледању и прелиставању књига једне библиотеке може, ако не упознати, оно бар донекле назрети лик њеног власника? У књигама које је сам одабрао и сакупио, да би му постале најдражи, најприближни духовни сродници, могу се, заиста, каткад скривати многа његова расположења, замршена надања, амбиције, трагови услешених или имагинарних љубави, привржености садашњици или бекство од ње, жудња за далеким просторима, за другим обзорјима, жеље за активним животом или за магловитим сновима. Одабирајући, по своме укусу, из ризнице светске литературе релативно мален број књига, њихов је сопственик принуђен да остави у њима, у њиховом избору, црте свога укуса, линије својих духовних преокупација, трагове свог унутрашњег хаоса, сенке несталности свог променљивог лика. Али те књиге које је унео у своју библиотеку и у свој свакодневни живот, почињу и саме, из тог друговања, постепено да браздају и да осенчавају његову духовну физиономију. Да је мењају.

Намеће се питање: Да ли се кроз петогодишњу репертоарску политику једног младог, такорећи тек основаног позоришног колектива могу макар само и наслутити контуре његовог уметничког лика?

Позориште тражи и изграђује свој лик првенствено *на сцени*. Тај лик се уметнички остварује *пред публиком*, расцветав се и сазрева *на позорници*. Тамо га, у ствари, треба и тражити. Али, заматак тога лика, у крајњој линији, ипак је у књизи, у партитури писца. Зар се, у суштини, врховна дужност редитеља, неимара представе, не састоји поглавито у томе да помаже – према учењу Станиславског – стваралаштво глумца, да њихов уметнички рад контролише и усклађује, *обраћајући пажњу на то да глумачко стваралаштво органично израста из јединственог уметничког „језгра“ пишичевог текста?*

Ако је та веза између књижевног текста и сценског остварења, између књижевности и позоришта тако блиска, не би ли већ и сама репертоарска политика, репертоар једног театра могао, у извесној мери, да допринесе бар делимичном упознавању уметничке физиономије једног позоришта, улоге коју је оно себи одредило у једној одређеној друштвеној заједници, у одређеном времену?

Вођење репертоарске политике увек је било један од најсложенијих позоришних задатака. А тај задатак

постаје још сложенији и одговорнији у једној бурној, револуционарној епохи као што је ова у којој живимо, и, нарочито, у једном театру који је поникао – састављен од већег броја истакнутих уметника из свих крајева земље – као захтев и као потреба те силовите и преображајне епохе.

За кратко време од пет протеклих година Југословенско драмско позориште још није могло да одговори на многа питања која му поставља репертоарска политика. Постоји низ таквих питања која изазивају у колективу, скоро свакодневно, живе дискусије и траже одговоре. Има проблема који су такорећи само начети, али не и упорно, плански решавани, као што су, редимо, питање савременог, или још више домаћег репертоара.

Свесни смо да приказивањем комада *Дубоки су корени* од америчког писца Џемса Гоу-а и Арноа д'Исо-а или *Путника без пртљага* од Жана Ануја нисмо дали ни оно најкарактеристичније, ни оно најрепрезентативније што су у току последње две деценије дала разноврсна струјања савремене драмске литературе; нити нас може задовољити чињеница што повремено, у ствари ипак веома ретко, приказујемо ону врсту књижевних дела која носе у своме уметничком потенцијалу јака обележја прогресивних друштвено-политичких хтења.

Испитујемо стално и проблем домаћег репертоара. Али, иако смо за ових пет радних година приказали шест домаћих драмских дела – од којих једно из словеначке (*Краљ Бетајнове* од Цанкара), два из хрватске (*Дунда Мароја* и *Новелу од Станца* од Марина Држића) и три из српске књижевности (*Родољупце* и *Женидбу* и *Удадбу* од Стерије и *Перу Сегединца* од Лазе Костића) – завршавамо сада јубиларне вечери о нашој петогодишњици приказивањем још једног домаћег дела, *Крлежине Леде*, јасно нам је да су сви ти наши досадашњи напори у освајању домаће драмске литературе још увек само увертира у нова дела која нас очекују на томе путу. И знамо да се ни публици, ни многим ауторима нисмо још одужили, а пре свега Нушићу, који нас, после приказивања Стеријиних комедија, чека већ на првом кораку.

Међутим, ипак се једна јасна тенденција пробија већ неколико година као непрекидна нит, кроз репертоар Југословенског драмског позоришта, жеља да се нашој младој публици прикаже, у низу представа, развој светске драмске литературе, од оних почетака до данашњих

дана. А, у исто време, да се опробају све стваралачке могућности једног новоствореног уметничког ансамбла на широкој линији књижевних дела, од којих се прва јављају у доба гигантског рађања првих позоришних творевина, дакле пре више од две хиљаде година, док нам последња, написана тако рећи пред нама, говоре о нашим савременицима и догађајима у којима смо и сами учествовали, или бар могли учествовати.

Тај пут повео је ансамбл Југословенског драмског позоришта из најдревнијих времена, из старогрчке књижевности. Од свих позоришта у земљи, Југословенско драмско позориште извршило је прво тај експеримент да суочи једно дело древне хелинске литературе са нашом младом, послератном публиком. И показало се да није погрешило: о томе најбоље сведоче шездесет представа Софоклове *Антигоне*, која ће и у току ове сезоне остати на репертоару. Тај успех, јединствен у позоришним анализама не само наше земље, дао је подстрека и другим позориштима у земљи да се заинтересују за сугестивну моћ античке трагедије.

Из Грчке пут је водио у Рим: са хеленске трагедије прешло се на римску комедију: дали смо Плаутовог *Хвалисавог војника*. Исти они каламбури, замршене и двосмислене ситуације, исте оне ласцивне речи којима су се некад смејали римски грађани, и данас, после два миленијума, изазивају буру здравог смеха и у нашој позоришној дворани.

Из Рима смо ушли у разуздани раскош, у трагичну величину, у страховите противречности једне од најпрогресивнијих епоха људске историје, ушли смо у Ренесансу, и дали неколико њених великих позоришних визија: дубровачку са *Дундом Маројем*, шпанску са *Фуентеovejунум* од Лопе де Веге, енглеску с делима двојице њених џинова, са Шекспиром (*Краљ Лир*) и с Беном Џонсоном (*Волпоне*).

У француску књижевност, у њен славни Седамнаести век, који се дичио својом трагедијом и својом комедијом увели су нас трагичар Расин и комедиограф Молијер. Расин својим најпотреснијим делом, *Федром*, а велики Молијер урнебесном комедијом-дивертисманом *Грађанином-племићем*, коју ће наша публика видети у мају ове године.

Са делима Осамнаестог столећа, са *Школом оговарања*, том Шеридановом галеријом карикатура из високих кругова енглеске оног доба, и са *Рибарским сважама*, у којима се Голдони ведро и с много љубави намејао ситним бригама и радостима једног малог рибарског града, пут нас довео на праг Деветнаестог века, који нам је нудио изванредно богату оркестрацију романтичарске и реалистичке драмске књижевности.

Из романтичне херонике, дубоко емотивне и театарски распаљене узели смо досад само једно дело, и то из домаће књижевности – *Перу Сегединца*. Костићев занос и понесеност његова стиха, његова речитост, значили су за нас припрему за скори сусрет са жестокиим нагоњима Шекспирових гиганата, али не мање били су и

привикавање публике и глумаца на понесености и узлете, на потенциране и громке изливе немачких романтичара, којима, знали смо, у скорој будућности морамо прићи.

Из руске реалистичке књижевности Деветнаестог столећа – остављајући за касније рад на Гогољу – изабрали смо два аутора: елегичног хроничара читаве једне епохе руског друштва, Тургенјева (*Месец дана на селу*), и творца народног руског позоришта, Островског (*Таленти и обожаваоци*).

Човекољубиви и дирљиволирски Чехов (*Ујка Вања*) и опорно-парадоксални и насртљиво-иронични Шо (*Кандида*), послужили су нам као мост да се пребацимо у Двадесети век, којим, већ више од пола столећа, скоро непрекидно, витлају ратови својим запаљеним бакљама и револуције пламеним заставама.

И ево, наше столеће проговорило је многоструким гласовима с позоришне Југословенског драмског позоришта. Час је то био глас Максима Горког, који је и са најдрњег дна људског живота знао да истакне лепоту и гордост човека (*На дну*), или, као у *Јегору Буличову*, да изнесе сурвавање читавог једног света и укаже на рађање новог живота, који ће бити достојнији човекове лепоте. Час је опет то био глас Константина Трењова, који је низом јарких и експресивних слика приказао, у *Љуби Јаровој*, величанствени, неумитни корак Октобарске револуције и драматичне сударе грађанског рата. Или су то били гласови наших писаца: Ивана Цанкара (*Краљ Бетајнове*) и Мирослава Крлеже. Глас Ивана Цанкара који, иако на махове пригушиван маглама мистицизма и веловима симболизма, одјекује, кроз његово дело, моћно и сигурно као глас правог борца, *весника данашњих светлих дана и наше још светлије будућности*. Па узбуђени глас Крлежин који се чује из његове трилогије о Глембајевима, чијим ћемо трећим делом, *Ледом*, том комедијом једне карневалске ноћи, како је сам њен писац назива, прославити на нашој позорници ауторов шездесети рођендан.

На крају овога пута чекала су нас два дела савремене западне литературе: једно америчко (*Дубоки су корени*) друго француско (*Путник без пртљага*).

Разумљиво је да у релативно кратком периоду од пет година једно позориште које даје у сезони просечно по четири премијере није имало могућности да прикаже публици ни све књижевне епохе, ни увек њихова највиша достигнућа. Али је колектив Југословенског драмског позоришта, бар у најосновнијим контурама, ипак успео, тако нам се бар чини, да наговести својим репертоаром ход драмске литературе кроз векове. А наредне сезоне, стављајући на репертоар, поред других комада, једно дело немачке романтике (Гете, Шилер, Клајст или Бихнер), и једну драму нордиске књижевности (Ибзен, Стриндберг), тај преглед позоришних дела постаће још богатији, а пресек кроз историју драмске литературе – потпунији.



Први сусрет у Мањежу

Био је то прави велики занос. Прошла је ратна катаклизма. Скупили се људи – млади. Најстарији је имао четрдесет пет година. Шта је то четрдесет и пет година!? Истина, драги Страхинја Петровић је имао нешто више. Уосталом, „глумци не старе“!

Сјећам се да сам послала Бранку Плешу телеграм да ме сачека на станици. Довезли смо се фијакером до „Балкана“. Одмах сам се јавила на дужност у Мањежу. Првог сам срела Милана Ајваза, затим Саву Северову. Упознавање са Ајвазом завршило се његовим: „А сад, шта нам бог да!“ Саву сам проматрала широм отворених очију. Познавала сам је још из Загреба. Лијепа, енергичних покрета, малко скамењеног осмјеха, понешто уплашених лијепих очију, чудног гласа – одмах ми је рекла: „Будимо на ти.“ „Добро“, одговорила сам. Тада сам још говорила врло кратко, особито кад сам била узбуђена.

Јавила сам се Бојану. Дошла сам у позориште два дана касније, јер сам у Врању снимала филм *Софка*. Бојан ме је пољубио и рекао: „Играш Љубов Јарову, Францку у *Краљу Батајнове*, Соњу у *Ујка Вањи* и Марију у *Школи оговарања*“. За Љубу, Соњу и Францку знала сам из телеграма – за Марију ми је било ново. Ништа нисам одговорила, дошло ми је да готово заплачем. „Пробе су у цркви“, рекао је на крају. Тамо је сад Битеф-театар.

Са Бранком Плешом пошла сам у цркву. Имала сам бијели костим. Полако сам се кретала и полако говорила. Осјећала сам се као у сну. Вјечни младић и кавалир Божо Дрњић ме је представљао. Миљивоје Живановић ми је рекао: „А сад, мала, ако освојиш Београд, сигурна си и кад погресиш, опростиће ти!“ Зоран Ристановић ми је пришао, гледао ме, гледао дивним плавим очима, сав као трептај, и рекао ми: „Изгледате као срна.“ Једанпут је трчао за мношвом Улицом маршала Тита да ми нешто каже и кад је задихан стигао, грубо ми рече: „Једва сам те стигао, ходаш као тенк!“ „А срна?“ упитам га. „То је било“, одговорио је. Нада Ризнић ми је рекла, својим дивним алтом: „Играм вашу мајку.“

„Добро“, одговорила сам. „Ја сам Капиталина“, мазним гласом проговори жена меких, плавих очију, са светло љубичастим воалом око главе. Била је то руска љепота. „Добар дан“, рекао је мрка лица добри Салко Репак. Велике црне очи, фрнтаст носић, црна коса, глас, као да се просипа грашак, танка као травка, била је Дубравка Перић. „Ја сам Нина“, рекла је.

Црне очи као трњине, коса црна као гар, блиједа пут, глас крцат свиме, а осмејак се одмах сручи у срце – видјеле смо се већ једном, довео ју је Божо Дрњић на пробу представе *У агонији*, кад сам, као Лаура, гостовала у Народном позоришту. „Играмо заједно у Љуби Јаровој, ја сам Дуњака“, рекла ми је Мира Тодоровић, послјије Ступица.

На огласној плочи прочитала сам да Јарова игра Јован Милишевић. „Ја сам Јова“, представио ми се човјек дивног мушког гласа, танак као хрт, прекрасне мушке тамнопуте главе, са црним усијаним очима. „Оно је Мата Милошевић“, упозорио ме је фини, сједокоси Томислав Танхофер, кога сам већ у Загребу јако завољела. Мата Милошевић је сједио достојанствено прекрштених ногу, с главом подбоченом руком наслоњеном на столицу, озбиљна лица. Пришла сам. „Играте Марију, није велика улога, али лепа.“ Касније је нисам играла, јер се све пробе нису могле ускладити. Загрлила сам се са Бранком Андоновић, сада Веселиновић – заједно смо ишле у школу у Новом Саду – са Надом Грегурић, Младеном Шерментом, Јурицом Дијаковићем – били смо заједно у глумачкој школи у Загребу. Рекли су ми да Вера Беблер и ја лично једна на другу. Рахелу Ферари сам гледала и гледала и нисам се могла начудити њеном гласу. Аца Стојковић само је мудро шутио и размишљао. Стално сам јурила за Перицом Словенским и Бранком Веселиновић, јер су стално причали саме смијешне приче.

Јозо Лауренчић и Дејан Дубајић, „стари“ знанци из Загреба, загрлише ме, а Јозица рече: „Сад само озбиљно на посао и ништа се не бој!“ Бранка Плешу завољела сам још у Загребу, у Глумачкој школи. Диван плави

високи дјечак, увијек малко уплашен, лијепог, богатог и паметног гласа. Прије почетка *Краља Бетајнове*, увијек бих га нечим наљутила, да би нервозније и љутије почео ону „облекла бом тај црни гвант...”, а кад је открио моју „ратну тактику”, сакрио би се иза кулиса, да га не пронађем. Берг Соглар, сасвим је другачије започињао *Краља Бетајнове*. Плавокоси Макуц је увијек јако опрезно ходао по салону и излазио на сцену. Исто је тако отишао и из нашег позоришта и са земље. Малагурски, уз гитару и са пјесмом *За сваку добру ријеч* отпутовао је врло рано на другу страну овог свијета. Александар Ђорђевић је стално држао руку на лијевој страни. Звали смо га „Аца срце”. Отишао је на почетку из Југословенског драмског позоришта. Ђорђе Крстић је отишао у организаторе. А Данило Срећковић је, напућеним уснама, увијек меко питао: „Како сте?”

Јожа Рудић је непрестано био расположен да нешто од срца зајева и одржи политички говор. Ивица Танхофер је фантастично причала вицеве. Сваки смо се дан све више зближавали и бринули једни за друге, истински, јер је Бојан, заиста, зрачио занос који је лако прелазио на друге. Танхофер нас је учио акцентима и дужинама, да би нам језик добио исту мелодију. Финци би, с лулом у устима, долазио, слушао и на лицу мјеста доносио многе „административне” одлуке, и судјеловао у тумачењу ликова. Често су се они паравани од јуте и рушили, јер је цијела црква била набијена изузетним стањем људи који су хтели да учине нешто добро и нешто лијепо, а били су и млади. Били су и млади и они који су нас скупили и они који су нас подржавали и они који су долазили да нас слушају, још тамо, у цркви. Господе, како смо фалш пјевали на

једној од честих другарских вечери! Колико се смијеха, колико суза, колико свих могућих осјећања што их носи живот и што их носи сублимација живота просуло у оној цркви!

Сјећам се како је Виктор Старчић био тих, а кад би испричао нешто сви би се превијали од смијеха. Жарко Митровић се благо смијуљио, а Љубица Јанићијевић је увијек имала нешто важно да каже. Кад би Дејан причао, смијех је прелазио у врисак. И сад се морам смијати кад се сетим Царке Јовановић, Невенке Микулић и Ане Паранос, како уз танку плавокосу дјевојчицу, Вилхелмину Васиљевић, праве дубоки чучањ на нашим сталним часовима фискултуре. Смијешно ми је и да сам била патрон Соње Хлебш. Са нама је био једно вријеме и вјечни дјечак Михајло Фаркић, касније директор Позоришта „Бошко Буха”.

Уз много смијеха, много озбиљности, радили смо по цио дан, до касно у ноћ. У паузама смо рецитирали пјесме. Бојан би говорио Кајуха, ја Видрића, Цесарића, Назора и чакавце – Балоту, Герваиса. Како је дивно својим великим шакама сликао Миленко Шербан! Мира Глишић, танка носа и великих црних очију, само би цртала костиме, а Карло Булић маске.

Живјели смо као да изван нашег посла, наших проба и „наше цркве” на кугли земаљској ништа не постоји. Обилазили смо градњу театра, пењали се по скелама и падали преко цигала. Бојан се бринуо за све и свакога, јер много нас је било без куће и кућишта.

То је отприлике био почетак, почетак умјетничког ансамбла. То је било концем 1947. Свако је допринео своју „кап” и вријеме је прошло као сан.



Из моје бележнице

1. септембар 1947. Први сусрет у парку поред Мањежа. Позориште заробљено скелама и мноштвом радника. Ступица нас сачекује и бучно упознаје. Стигли смо са разних страна, из Загреба, Љубљане, Новог Сада, са Ријеке, из Крања... Лица обасјана септембарским сунцем различита, али истовремено озарена. Словенци Хлебш, Сотлар, Мауц по страни, у групи, некако бојаљиво посматрају придошле. Карло Булић елегантан, са лептир краватом, свесрдно помаже Бојану да створи атмосферу присности, љуби руке дамама. Понеко је изненађен овим „преживелим” стилем! Соња Хлебш, супруга Берта Сотлара, труди се да правилно изговара српске речи. Већина мушкараца не крије да запажа њену раскошну лепоту. Женски део је уздржано радознао и вероватно процењује каква ли је Соња глумица?! Предвођени Ступицом, улазимо у градилиште, провлачимо се кроз прашњаве скеле и као омађијани слушамо Бојанова ватрена излагања. Цигле, малтер, прашина нестају у нашим очима. Појављују се сликовити изгледи новог позоришта, нашег заједничког дома.

Децембар 1947. Прва проба *отворена* само за културне и јавне раднике. Дошли су сви позвани у ишчекивању да виде шта то у цркви на Бајлоновој пијаци Ступица ствара скривен од радознале јавности. Почетак је требало да означи хорска песма, припремана са Стевом Шијачким, старим композитором и диригентом. Громогласним аплаузом поздрављена је појава целог ансамбла, одевеног у једнообразна сива радна одела. Узбуђени, скоро без даха, постројили смо се пред званицама и на дати знак отпочели. Али свако из свог тоналитета! Гласовни несклад зазвучао је као пародија на хорско певање. Ступица се ухвати за главу и у очајању побегао напоље. Потпуни дебакл на самом старту! Средом, схватили смо да представљамо глумачки, а не певачки ансамбл. Сцене из *Краља на Бетајнови*, *Ујка Вање* и *Рибарских свађа*, представа чија је припрема у току, оставиле су снажан утисак на све присутне. Све се завршило бурним аплаузом и тек по неким завидљивим коментаром, као на пример: „Хм, художествене оперета!”

3. април 1948. Испред раскошне зелене завесе, велики метални грб Југославије бешумно нестаје у тами, подиже се завеса и прве речи на сцени изговарају Бранко Плеша и Марија Црнобори. Почела је представа *Краљ на Бетајнови* Ивана Цанкара и Бојана Ступице. Отпочео је сценски живот Југословенског драмског позоришта.

Април – мај – јуни 1948. Једна за другом, у Бојановој режији и сценографији, излазе пред публику Чеховљев *Ујка Вања* и Голдонијево *Рибарске свађе*. После премијере Шериданове *Школе оговарања* у режији Мате Милошевића и раскошној инсценицији Миленка Шербана, јављају се пакосни коментатори: „*Травијата* у Метрополитен опери!” Причало се иза сцене да ће бински радници, када представа оде са репертоара, шити јоргане од броката са кулиса. Намера је остала непотврђена!

Децембар 1948. Премијера *Љубе Јароваја* одложена! Генерална проба трајала пет и по сати. Дединац сматра да је представа претрпана детаљима, да је превише покрета и сувише пуцњаве, једном речи прави кошмар. Ступица не прихвата примедбе и на помоћу је озбиљна криза коју, чини се, разрешава долазак Велибора Глигорића за управника. Бојан пристаје на исправке и скраћивања. Уочи нове године, 28. децембра, премијера доживљава велики успех, прави тријумф Ступице и комплетног ансамбла ангажованог у представи.

4. фебруар – 23. мај – 5. новембар 1949. Три премијере, три значајна датума Југословенског драмског позоришта: Држићев *Дундо Мароје* у режији Бојана Ступице, Стеријини *Родољупци* Мате Милошевића и *Таленти и обожаваоци* Островског, Бојана и Мире Ступице.

Нема великих и малих улога, сви играју све: У *Бетајнови* су безимени сељаци Ајвас, Репак, Дијаковић, Сотлар, Митровић, Жигон, Булић... У *Родољупцима* народ су Милићевић, Ристановић, Шермент, Беловић, Хлебш, Дубравка Перић, Веселиновић... и нико не протествује!

Новембар 1950. Софокле? Многи сумњичаво одмахују главом. Нису у праву! *Антигона* је прихваћена од најшире публике и учврстила се међу најгледаније представе. Марија и чика Миливоје протагонисти, Мило Милуновић сликар декора и костима, Танхофер и Беловић редитељи, Крешимир Барановић композитор сценске музике... створили су „парадокс тренутка”, каже Петар Волк у свом приказу *Антигоне* на нашој сцени.

У току једне представе Ступица опази да је на сцени Аца Ђорђевић нашминкао део лица и тенирао само једну руку и ногу према публици. Као стражар непомично је стајао у профилу и публика га је видела само са једне стране. Ацу, иначе, сви зовемо Аца „срце”, јер непрекидно држи руку на срцу. Уверен да је тежак срчани болесник, хтео је и друге у то да убеди. Уместо казне, Бојан га је подсетио да је члан театра који има велике глумце, солистичке гардеробе, масерку, козметичарку и топлу воду у свако доба. Аца се покајнички ухвати за срце и никад више не оде на сцену упола нашминкан.

Занста, сви наши старији глумци имају појединачне гардеробе са лежајем. Ми млађи смо по тројица. Са мном су Шермент и Милићевић. Иначе, услуге масерке и козметичарке више користи мушки део ансамбла.

Јуни 1950. За прво гостовање у Загребу одабране су четири изванредне представе: *Дундо*, *Љуба Јароваја*, *Родолупци* и *Таленти и обожаваоци*. Припремили смо се да и ван сцене оставимо утисак на загребачке колеге. Већи део женског ансамбла појавио се са шеширима, храбро за ово време, а мушкарци са краватама. Ја сам позајмио и кожни кофер облепљен етикетама страних хотела. Одушевљена загребачка публика сваке вечери приређује овације глумцима. На *Талентима* завеса се подизала чак 27 пута. Ми који не суделујемо у представи, стојимо иза кулиса и бројимо, они на сцени исувише су узбуђени! Велика маса на глумачком улазу очекује Миру и скандира: „Мира, Мира!” Шермент и ја се прикрадамо са стране и на појаву Милићевића, узвикујемо: „Јова, Јова!” Неколико дана није хтео са нама да говори!

Децембар 1952. Расинова *Федра* учврстила је Марију Црнобори међу наше највеће трагеткиње. Више пута, са подједнаким узбуђењем, пратим њену сцену љубоморе, када слична урагану, жели да сатре све што је људско. Каталинићка је ојаћена... сматра да је Федра њена рола. Срећом, тај јад није на њу имао значајан утицај. Енона је на сцени прави саговорник Федре. И ван сцене, Блаженка и Марија остају пријатељице.

Април 1954. Две равноправне премијере *Ромеа и Јулијете*, у својим изјавама тврде редитељ и управа. Све улоге, па и оне најмање, имају двоструку поделу у ис-

товетној сценској постави. Неуобичајено, Мата је задржао сцену музичара, којом су у Шекспирово време комичари увесељавали публику. На последњој генералној проби показало се да ови музичари (и ја сам један од њих) никако не могу заједно са ликовима Шекспирове трагичне приче. Тако се догодило да несрећна Ђулијета испија отров, док се публика и даље громогласно смеје музичарима. Уместо сцене, остала је само фотографија са пробе!

1955. година. *Театар Нација* на сцени *Сара Бернар* у Паризу, испраћа Пекиншку оперу и дочекује београдског *Јегора*. Очарани смо фасцинантним извођењем кинеских уметника. Коментатор њихове представе је звезда француског позоришта и филма Жерар Филип. Сутрадан је премијера *Јегора Буличова*. Обавештени смо да су у гледалишту бројни наши емигранти са последњим председником владе Драгишом Цветковићем. Уместо очекиваних демонстрација, публика аплаузом најпре поздравља сценографију Миленка Шербана, да би крај дочекала узвицима: „Браво, браво!”

Пре почетка обишли смо гардеробу Саре Бернар са многим сачуваним личним стварима. Неко је узбуђен, а по неко и равнодушан.

1956. година. *Јегор Буличов* на сцени Художественог театра у Москви. Представи присуствују и Булгањин, Хрушчов, удовица Максима Горког... Аплаузи на отвореној сцени, завршетак пропраћен скандирањем публике, ансамбл засут цвећем, узбуђени руски глумци прилазе нам сузних очију, ми плачемо са њима... Незаборавно!

На пријему у Дому артиста, међу познатим уметницима који нас дочекују, истакнуто место има једна средовечна жена зализане косе, скромно одевена. И док нам руске колеге честитају широким, патетичним гестом, она само нешто мрмља и непрекидно се тиска међу нас. Нису изостали наши тихи коментари: *Вероватно је гардероберка, али је свакако важна партијска личност*. Сутрадан смо у Бољшој театру присуствовали балетској представи *Лавренсија*. У главној, насловној улози, препознали смо синоћну „гардероберку”. Била је то Лепешинска, највећа совјетска балерина после славне Уланове!

Осим Беловића, Жигона и Љубе Богдановића који су студирали у СССР-у, ми остали изврћемо српске речи, уверени да говоримо руски. Тако је једна наша чланица желећи да купи усисивач за праšину, од продавчице затражила „усисојку за праšинчину”. Учтивим домаћини нас у свим приликама опрезно упозоравају да се боље разумемо кад говоримо нашим језиком, српским!

1959. година. Телевизија приказује снимак представе *Да ли је постојао Иван Ивановић?*, Хикметове паро-

дије на тему култа личности, у режији Беловића и сценарија Зука Цумхура. Неколико дана после емитавања, стижу писма телевизијских гледалаца са одговорима: „Јесте постојао” и „Није постојао”. Мислили су да је у питању ТВ квиз! Нема сумње, утиску је допринела моја појава у улози Ивана Ивановића, јер сам некако у то време био и телевизијски водитељ.

1961. година. Упоредо се припремају драматизација Добрице Ђосића *Откриће* и комедија *Идеалан муж* Оскара Вајлда. Очајан сам! Мимоишла ме је улога у Вајлду. Уместо у салонском, бићу у сеоском амбијенту! И то да моја патња буде већа, не играм улогу најбогатијег, већ најсиромашнијег сељака!

После премијере у Театру Нација у Паризу 1964. године, критичар листа *Paris soir* завршава приказ позивом публици на репризу ове представе са, како пише, 37 звезда. Срећан сам што сам и ја међу њима. Па ипак, чежња за салоном трајаће до 19. априла 1966, када сам

играо у представи *Важно је звати се Ернест* Оскара Вајлда.

19. децембар 1969. Вечерас је отворена Мала сцена представом *Кин или кошмар и геније*. Мој лични утисак је – кошмар! Љуба Тадић је Кин, ја сам принц од Велса, Славољуб Стефановић Раваси редитељ... генија није било!

1973. година. *Лепеза леди Виндермир* Оскара Вајлда, мој редитељски деби. Осећам велику трему и још већи страх... Идући на прву пробу, сину ми спасоносна идеја. Купим велику количину бомбона и учеснике дочекам у пробној сали препуњеним столовима испред сваког места. Гледају ме подозриво испод ока. Тако ми се бар учинило. „Драге колеге”, почнем са осмехом не бих ли сакрио своје узбуђење, *нека наш заједнички рад буде свима нама слadak као ове бомбоне...* Ипак, поткрала се и по нека кисела...



Бојан наше епохе

Прошао је позориштем, свим позориштима Југославије као бујица, као подопад. У раду Бојана Ступице било је нешто фантастичног, озареног и неимарски суштинског. Двадесет пет година од његове смрти нису даљина која веје заборавом него наставак фантастичног журиша у непознате поетске просторе сцене и театра, глумишта и игралишта. Када је стигла тужна вест о прераној смрти великог уметника, Велимир Лукић рекао је: "Тај човек био је храбар. Тај човек био је неуморан. Тај човек био је неумерено даровит и склон грешкама. Тај човек био је непобедив. Ми смо му се дивили. Он је радио..."

У краткој, али уметнички богатој историји Југословенског драмског позоришта смрт Бојана Ступице свакако је један од најбољнијих тренутака. Оснивач и песник Југословенског драмског позоришта Бојан Ступица је у њему остварио величанствене представе као што су *Дундо Мароје*, *Фунтеовехуна*, *Ујка Вања*, *Рибарске свађе*, *Волпоне*, *Таленти* и *обожаваоци*, *Леда*, *Мирандолина*, *Мудра глупача*, као што је у Атељеу 212 и Народном позоришту саградио дивовске представе на делима руских класика и француских модерниста. Деловање младог Бојана Ступице у Скопљу и Београду уочи рата прожето је недвосмисленим револуционарним надахнућем. Шездесетих година Бојан Ступица надмоћно влада поетским простором Хрватског народног казалишта.

Редитељ неимарске ширине, позоришни човек од јутра до сутра је обележио не само историју Југословенског драмског позоришта него и епоху нашег послератног художественог и експресионистичког театра. Пет година од његовог вечитог одласка испуњене су стваралачким наслеђем и на великој и на малој сцени која носи његово име. Бојан Ступица је синоним новог театра.

Пишући о првим стваралачким данима Југословенског драмског позоришта Мирослав Беловић је топло силуетирао личност великог и надмоћног радника какав је био Бојан Ступица, Бојан наше епохе:

"Стварно је било инспиративно на тим пробама. Бојан је 1947. године успео да окупи ансамбл из свих република и с невероватном тачношћу и једном великом интуицијом стварао је кадар који је почивао на најбољим традицијама наших најјачих позоришних центара. Тај театар је успео да приђе делима и да их сагледа очима савременика. Од септембра до априла створен је чврст фундамент за један јак театар. Пре свега, највећа Бојанова заслуга је што је формирао изузетан тим истомишљеника. Бојан је имао све могућности као уметник и као човек врло фасцинантног шарма да стварно повеже људе са најсавременијим токовима театра. Ја сам видео поетске пробе у цркви. Бојан је, и поред изванредног редитељског решења, увек остављао велики слободни простор за глумачку импровизацију."

Рођен пре 60 година Бојан Ступица је све своје године посветио позоришту. Био је у њему глумац, редитељ, архитект, сценограф, руководилац, градитељ и визионар. Деловао је у свим позоришним центрима Љубљани, Београду, Загребу, Скопљу а такође је режирао у Москви, Будимпешти, Чехословачкој, Швајцарској, Италији. Градио је три нова театра у Београду а своју највећу радну победу није успео да види у часу отварања. Нови театар Југословенског драмског позоришта заиста је последња велика улога овог уметника који је сам за себе читаво позориште, његова идеја, његова ренесанса, његово стваралаштво и његово радилиште.

Не могу се набројати блиставе реализације које је неисцрпном фантазијом за велике летове спремио Бојан Ступица. Он је у Народном позоришту у Београду и Загребу, Љубљани и Скопљу, а затим у Југословенском драмском и "Атељеу 212", "Бошку Бухи", изградио величанствене позоришне сензације: *У агонији*, која је недавно доживела стоту представу, *Фунтеовехуна*, *Мадам Сан Жен*, *Три сестре*, *Идиот*, *Таленти* и *обожаваоци*, *Јаје*, *Ујка Вања*, *Кавкаски круг* кредом наш најбоље иг-

рани Брехт, *Рибарске свађе* где су и предмети и реченице играни као живи људи *Награда*.

А његов *Дундо Мароје* изведен је преко 500 пута и постао је својствени рекорд у историји нашег позоришта уопште.

Окупљао је и неговао глумце, стварао читаве глумачке републике. Његове режије су блистави примери расприравања структура, распламсавање суштине, раизгравања чаролије, оправдања акције.

Са чежњом доктора Астрова, са добротом Парона и весељаштвом Помета, Бојан Ступица је прошао највећу позоришну маршруту и остаје ренесансни домаћин свеколиког југословенског позоришта.

Умро је на ногама, умро је у позоришту које је чистав свет, али живи такође, у том свету аутентичних људских игара и страсти, сведочећи како је позориште највећи завичај поезије нашег времена. Своју улогу Бојан Ступица је одржао честито и несебично а за такву улогу памћење је највећи аплауз и најсветлија захвалност.

Последњи контакт са позориштем Бојан Ступица имао је пред саму смрт. Иако већ тешко болестан смогао је снаге да младом редитељу Димитрију Јовановићу честита на изванредно успелој режији драматизацији Камиевог романа *Странац* у Новом театру Југословенског драмског позоришта, сада Театру "Бојан Ступица".

Једно од последњих архитектонско-позоришних дела Бојана Ступице било је подизање баш овог позоришта Новог театра Југословенског драмског.

Ништа није тако пролазно, као од перја и паперја као једна позоришна сезона. И рецензенту је, већ не обично да пише о минулим представама, о обичајима позоришта, о сусретима и нервози уочи премијера, о познатим и непознатим лицима у гледалишту о циркуларним ђаскањима да ли су нам потребна позоришта са стилем или без њега. Позоришта су затворена и само светли шарени прозори на Атељеу 212 у магновењу преваре пролазнике са "позоришним нервом". Било је наде да глумци, већ једном растерећени чиновничке обломовштине, крену на велико путовање, и на ризик који почива на уметности. Међутим, није се догодило ништа "авантуристичко". Сви су остали на својим местима, чак и управници. А познато је да су позоришта најчешће степеннице за друштвену каријеру а ваћ одавно нису везана позоришном дијалектиком и логиком, за неодољивост, за велику марљивост и визионарност својих водећих личности.

Позориште код нас, да парафразирам Јана Кота, служи као барометар, као лакмусова хартија. На њему се на његовим променама и нијансама осећају трагови

културне и позоришне политике. По седмојулским и октобарским наградама такође се потврђује једно или друго расположење, интимнији или равнодушни однос према театру.

Позориште, са својом лакмусовом хартијом, може да покаже лепу боју и после додељивања седмојулских награда. Није случајно да је жири једногласно доделио награду Бојану Ступици, немирном и маштовитом ствараоцу. Не мари што је награда дошла после сезоне у којој велики редитељ није даровао ништа београдској публици: У Пешти и Бечу, међутим, он је реализовао неколико представа које маме публику, и које имају чар обнове и поверења у ауторе као што су Достоевски и још у средњеевропском позоришном духу, ауторитативни Мирослав Крлежа. Не вуче свуда голема и пресна Крлежина реч, али Ступица никако да престане са својим крлежијанским дијалогом, и то већма говори о редитељевој младости, но актуелности аутора *Глембајевих*.

Позориште које памти, које уме да памти, види у Ступици спога неимара са вазда заврнутим рукавима. Када се буде писала, а не секундарно ђаскала, историја нашег позоришта, име Бојана Ступице биће истакнуто на оним густим страницама где се завршава проклета главобоља око нових израза и где почиње ново поверење у позориште – кућу и позориште – глумца.

Али, ево још неколико утисака и бројева који говоре о позоришту утешно, позитивно. На Конгресу драмских уметника у Сплиту 1962. и поред нервозе у тумачењу и достизању дневно-политичког духа у театрима, било је директних доказа да је за последње неколике године преко стотину домаћих дела остварено у нашим позориштима! Да су гледаоци такође били бројнији на представама домаћих аутора! Каква обавеза за позоришне управе, за позоришне ауторе. Нисмо литература оног даха и оне комплетности која може да скроји велике просторе једног Брехта, Чехова, Питера Брука, Мајерхолда. Најзад, позориште није фестивалска арена у коју се дође једанпут годишње. Сваке вечери, или сваке друге, живи та уметност спектакла или поезије, фолклора или драме, историје или илузије, громке речи или камерне интиме, и зато не постоји криза позоришне уметности, него постоје нијансе моћи или немоћи, рангова и слојева, репертоара и идеја. Мање лутања у репертоару још не значи да се лако можемо лишити лутања у реализацији. Чак и када има кризе, не би требало да буде нервозе у друштвеном смислу: нису све године родне, нису све сезоне ватрено надахнуте, нису сви глумци од мермера и од десет крвотока. Али тамо где један попусти, дође други, већи, са другим надахнућем, са резервама младости, подмлађености. Био бих несрећан, када бих гледао само

блиставе, до детаља савршене представе. Сума неизвесности којом је позориште увек било праћено као талас пеном не треба да буде повод за објављивање кризе, али ни оправдање за кукавичлук и сиву глумачку једнакост, која се често из идеја самоуправе претвара у малограђански синдикализам....

У јубиларној читанци Југословенског драмског позоришта објављеној 1973. године поново ће проговорити Антигона, поново заплакати Ђулијета, поново загрмети Робеспјер и мудру реч подарити Сократ! Али највећи смех са таласним дужинама достојних Средоземља свакако ће одјекивати са *скалина* и са *трамбулина* голдонијевске палубе коју је Бојан Ступица окито позоришних ефектима од девет волти, у само свињање Југословенског драмског позоришта....

Са стартним пиштољем у руци, даноноћни редитељ три истовремена подухвата, а са три различита центра: *Краљ Бетајнове* од Цанкара, *Ујка Вања* од Чехова и *Рибарске свађе* Голдонијеве – поиграо се и шаблонима комедије *del arte* и слојевима модерне комедије не пристајући да се игра целим Средоземљем.

Рибарске свађе су међу најбољим редитељским делима и Бојана Ступице и нашег позоришта уопште. Ова представа је успоставила необуздану комуникацију са гледаоцима ситих и засићених илустрација у позоришту. Тутњеха позадина мора и превејана међуигра рибарског света преведена је из натуралистичког живописа у племениту стилизацију, што је извесним критичарима *сметало*, а публици је било добродошло. *Рибарске свађе* су прве постигле рекордно стото извођење у Југословенском драмском позоришту!

Дечачким реакцијама засута, ова представа је отворила пут глумцима синтетичне комике: нумере су биле заједничке, дух представе је припадао свима, температура је носила све. И не само да су играли и поигравали се, беснели и грмели, надмудривали се и претичали глумци и глумице, него је Бојан Ступица у корист емотивних вредности играча, као мађионичарским штапићем убацивао у игру детаље из сценографије. Средоземни прозори, рибарске мреже и разбацано рубље плесали су неуморно, ништа мање од Виктора Старчића, Бранке Андоновић (данас Веселиновић), Дејана Дубајића, Рахеле Ферари, Невенке Микулић... Ступица је пленио изабраним хумором, хумором светине и гомиле која зна цену свакодневнице и која се отима из кавеза, четири зида, затворене капије, ниске таванице. У животу Бојанових рибара и његових жена жарка је, пре свега, њихова спољашност, њихова језичност и бучност, али у дубини те живописне комуникације било је и социјалног магнетизма.

Увек помало затечене маште у глумцима који су већ ступили на сцену, Бојан Ступица је вероватно у

Рибарским свађама успео да детективски постане двојник сваке, ама баш сваке улоге! Није ни Дубајићев Парон Фурта био чељаде коме редитељ препушта своју лулу, и није ли Парон Тони Карла Булића силазио скалинама немарним господским кораком који је и Бојанов, домаћински, загрижен?

...Са старог плаката отимајући се да покажу своје мајсторије (а мајстори позоришне комике су тек расли у њима) као да нас гледају чапкунске и мангупске, бесне и обесне очи са бојом Средоземља: Јурица Дијаковић и Младен Шермент, Јован Милићевић и Михајло Фархић, Капиталина Апостоловић и Вилхелмина Василијевић, и као жедни повратник сцени – Томислав Танхофер!

Готово бескрвна идејна гатка такозваних историјских комада, које је вешти Викторијен Сарду правило са свим чудима љубавника позоришта прошлог века неочекивано се појавила, али је и неочекивано заблистала на сцени Народног позоришта. Сваки покушај непристрасног сецирања читаве гомиле историјских комада пожутелог академског аса вероватно би се завршио тврдоглавим разговором о актуелном репертоару наших позоришта о фрагментираним глосирању оних минулих представа које су гледане у питомом, компромисном сусрету глумаца и публике. Али, о томе ваља више речи и више коментара.

Оно што је несравњено питкије и снажније за разговор свакако је сама представа, коју је у изванредној мери свога дара и својих виталних сценских чула, остварио Бојан Ступица са широко обавештеним, разиграним, па чак у дисциплинованим ансамблом Народног позоришта. Бојан Ступица је у објекту, какав је комедија о сочној, племенитој народској души једне жене што се пење вртоглавним степенацима Наполеоновог царства, нашао и развио нову сценску метафору. Нимало конвенционална, а ипак реалистички надахнута режија, ослобођена стармалих театарских декорација, пружила је читаву лекцију из театра који се непрестано враћа себи самом са свом снагом визуелног и мизансценског, и са свом радошћу колективног стварања. Бојан Ступица није саможиви кабинетски мајстор. Он је напротив сав у ватри и идентитету реалистичког и илузионистичког позоришта. Поред тога сада је са успехом отклонио ману претераног догађања и динамизирања и дао је глумцима достојно место у поплави светлости, у лепотанству костима, у грациозности мизансцена. А ако им није увек било детаљистичке психолошке анализе није било ни безначајних уклапања или карикираних ликова.

У големом ансамблу Народног позоришта нико није остао без своје шансе. Тако је Ксенија Јовановић иако у сажетој, готово епизодној улози Наполеонове се-

стре Каролине, тумачила лик користољубиве, бахате скоројевићке са фином сценском културом и са упечатљивом дикцијом. Миодраг Волић (Депрео) и Антоније Пејић (Жасмен), иако комичарски акцентовани сачували су реалистичку ноту и резигнирану међусобну подсмешљивост. Међутим, ваљали би замерити Николи Поповићу што је у улози Фушеа ишао једнолинијски што је иначе одличну маску мало користио за сву сатанску жовијалност овог Наполеоновог полицајца. Северин Бијелић као Лефевр, муж госпође Сан Жан, имао је у првом чину мушку непосредност револуционара регрутованог из народа, али је касније доста површно ишао у карактеризацији једног скоројевића.

Широм отворених очију београдска публика је први пут дочекала драмско дело Цона Ардена, једног од дивљих анђела савремене енглеске драматургије. Опседнут историјом, енглеском колико и шкотском, Арден је засукао рукаве и над непресахлим моралним дилемама, које, крваво разиграна, историја сваког народа распирује и преодолева Арден је уронио у мучну и братоубилачку границу Шкотске и Енглеске у XVI веку. Бојану Ступици неизбежне судбине искоришћеног и злоупотребљеног поверења учиниле су се драматски колоритним и занимљивом до мере која хоће да изрази и стање душе и стање историје. Узео је целокупну драмску повест младог Ардена, отворио све њене локалне браве и погледао у сва та звучна и анонимна лица на граници зала и идеала, издаје и поверења, подлости и братства. Подједнако отпоран према политичкој настави драме и вештачкој савременоманији сваког историјског чина, Бојан Ступица је покренуо своју неодољиву машту, убедљиво изградио локалност и колорит сваке сцене, динамично разиграо групе и појединце, описао велики лук хронике, разврстао сурове и нежне акценте по вољи једног вишег песништва, снимно људске промашаје и механизме власти, да би најзад представу ослободио властитих слика једне стране и недељиве визије.

Дакако, Бојан Ступица је тражио и чупао из Арденове драме и оно што она није умела да дефинише, нити довољно да распева и расправи. Историјско платно без мачева, са само једним вешањем у маратонској представи, било је велико искушење али и големи резултат Бојана Ступице који је и као сценограф учинио да представа добије уверљиви, заносни и живописни дах акције и сведочанства, подједнако.

У тежим и лакшим задацима ове представе, која своју трагичност не жели да градира кроз наметљиву херојску, по вредности приказане судбине истичу се Мира Ступица и Јован Милићевић. Мира као шармантна лукавица и заводница краљева и харамбаша шкотских,

Јован као преварени, жртвовани Цон Армстронг, чије се мушко и мученичко лице претвара у фреску богате палете. Зоран Ристановић је имао јаговску улогу, не увек јасну и разјашењу, али најбољу у сценама ироничне надмоћности. У гомили дипломата, перјавих и потуљених маркантну ролу у једној сцени остварио је Миша Волић, а демонску фигуру силе и власти изразио је и Божидар Дрнић у улози кардиналског секретара, Драгана Оцокољића пратио је један површни колорит. Ксенија Јовановић као Армстронгова жена није увек мириљив епско и колоритно, Ратко Сарић је ублажио лик Масквела до старачке лежерности, а Милка Лукић је у своју ролу унела и неке задатке претешке за своју глумачку личност. Улогу евангелисте тумачио је Мирослав Петровић са јуродивим изразом који није довољно сведочио доба Реформације. Љиљана Јанковић као пратиља Даме Мире Ступице, умела је да буде занимљив женски Санчо Панса, а сликовиту епизоду донео је и Боба Динић.

Иако, напорна, обимна, ова представа је технички, костимски и визуелно чиста и богата, у чему је маштовит удео Душана Ристића пленио већ од прве сцене дипломатског двобоја.

* * *

У нашу уметничку режију Ступица је ушао кад је она имала иза себе једва нешто више од једне деценије правог искуства, док се још сувише ослањала на помоћ са стране или на сопствену рутину. Улазећи у њу, он је одмах пошао од стваралачког начела, осећајући да је њен основни задатак и у креирању и у верности писцу. Постао је у њој најкомплетнији уметник: и психолог с веома развијеном интуицијом и глумац са финим осећањем за колорит лика, и сликар, и архитекта, и човек свестране културе опредељен у естетским и философским ставовима, стваралац који уме да продире до суштине и најсложенијих литерарних дела и да их комплексно, самостално и оригинално изрази у синтези прожетој осећајношћу и мисаоношћу свога времена; и homo politicus који уметнички средо није никад одвојио од националне слободе и друштвеног прогреса. Ту скоро је сам свој однос према режији укратко дефинисао и, између осталог, написао: *Оно што сам открио можда је узбудљиво и за друге људе; оно што сам креирао не припада само мени, него и средини у којој живим. У тој великој вери већ је присутна и свест: бити човек међу људима...* и те три последње речи је подвукао, што је само још једна потврда хуманистичке основе његовог друштвено-уметничког опредељења у којем су уметничко и друштвено били увек мисаоно и емотивно повезани.



Четири моје године

Кад прође неко време, сећања сама навиру и стално се понавља питање: да ли је требало то да чиним и зашто сам тамо отишао када сам знао шта ме чека? Да ли сам морао раније све да прекинем? Јесам ли био у праву? У суштини – све се своди на то, колико су лична осећања занимљива за употпуњавање опште слике о позоришту. Имају ли она вредности и нисам ли ја само један од случајева који више припадају хроници него самом позоришту?

Управничке кризе у Југословенском драмском позоришту нису ни почеле а још мање завршене са мном. Оне су у суштини наличје свега оног што је чинило Југословенско драмско позориште од својих првих дана. Нигде није остварено толико значајних представа а ни регистровано толико тешкоћа и неспоразума са управницима. Зашто је то тако?

Глумци су одувек тежили свом позоришту у коме ће, без обзира на све красноречиве тираде, бити оствариване појединачне или групне жеље. Управници и уметнички руководиоци су опет са своје стране и по устаљеној традицији настојали да позориште усмере ка одређеном репертоару и могућем изразу. Југословенско драмско позориште разликовало се од осталих што је приликом свог оснивања било састављено од одабраних глумаца из Београда, Новог Сада, Загреба, Љубљане, Скопља и других градова. Веровало се да су они најбољи и најизразитији представници националних позоришних култура и да ће се њиховим међусобним мешањем и прожимањем доћи до синтеза којим би требало да се оснажи нови југословенски позоришни израз. Наивно је било веровати да се механички може стићи до оног највећег и најзначајнијег, чак и онда када за то постоје посебно припремљене друштвене условности. Позориште је замишљено као општејугословенско, државно и наднационално. Узор му је нађен донекле у Художественом театру у Москви. Глумцима је све то годило, веровали су самим тим што су постали чланови овог ансамбла да припадају кругу оних посвећених и изузетних уметника чију игру ваља у свему

прихватити и следити. Уз све то, међутим, постојале су и одређене интенције у репертоару и пројектовању стила у самом изразу. Ту су се већ разишли Бојан Ступица и Ели Финци. Овако замишљено позориште, без обзира на висок ниво својих представа, није могло да следи у свему бурне промене у позоришном животу, а поготово захтеве да се ансамбл више отвори према савременим иностраним и домаћим ауторима. Концепт на коме је засновано позориште није пројектован само на глумце већ и на саме управнике. Сматрало се, наиме, да на руководећим местима могу бити изузетне уметничке личности од великог друштвеног и јавног ауторитета, и идентитета. Док је стварана према јавности окренута идилична слика о ансамблу, дотле су унутарње противуречности чиниле своје. Када год нека представа не би била прихваћена као посебно вредно уметничко остварење, кривица је аутоматски везивана за управнике. После низа неспоразума између глумаца и управе, позориште је напустио озлојеђен и разочаран и сам Бојан Ступица.

Управници су се осећали обавезним да делују у континуитету и да свако према својим могућностима утиче на остваривање програмских начела која су била назначена у оснивачкој повељи Југословенског драмског позоришта. Наравно, свако је при томе имао и своја лична схватања, критеријуме и погледе на позоришно стваралаштво свог времена. Доласком Велибора Глигорића за управника Југословенског драмског позоришта унутарње страсти су се донекле смириле, односи привидно средили, али у суштини настављено је све по старом. Конфликти су тињали како у ансамблу тако и унутар саме управе. Проблеми су се углавном односили на то – који се комади играју, ко треба да режира, на који начин и да ли се новим представама обезбеђује апсолутни примат овог театра у позоришном животу земље. Расправе које су вођене о овим и другим проблемима имале су одјека у јавности, а посебно у друштвеним институцијама. Од односа у одређеним политичким и уметничким круговима зависила је

и подршка споља новим иницијативама. То су биле потпуно произвољне и субјективне процене, тичале су се тренутка и нису задирале дубље у проблеме уметничког стварања. Колико су били моћни ти утицаји са стране довољно илуструје ситуација настала око оставке Велибора Глигорића. Снаге које су подржавале уметничког директора Милана Дединца биле су у једном часу агресивније и утицајније па је тако и донета одлука да се саопшти угледном књижевнику да је време да поднесе оставку. Томе нису претходиле расправе у одговарајућим форумима, већ у кабинетима угледних политичких личности и неформалних група које су одлучиле у име виших друштвених интереса. Већ тада је било јасно да су управници људи предодређени за пораз, којима се увек могло и без бојазни приписати сваки неуспех или кочница у жељеном развоју. Да су се односи битно пореметили сведочи и то да се ти анонимни моћници никад нису суочили са Велибором Глигорићем и да му је одлука о потреби његовог одласка саопштена телефоном из кабинета потпредседника Градског народног одбора Београда Милица Бугарчића. Овај угледни човек отишао је из позоришта увређен и потиштен. Касније, док је вршио дужност председника Српске академије наука и уметности неколико пута сам покушавао да водим разговоре о његовом боравку у Југословенском драмском позоришту и околностима које су довеле до одласка. Знао сам за многе појединости, али сам желео да их он лично потврди или коментарише. Радо је прихватао разговоре о појединим представама, али не и о појединцима. Посебно сам желео да чујем Глигорићево мишљење о ономе што се тичало његових односа са Бојаном Ступицом и Миланом Дедином, али је остао упоран да о томе не посведочи ни једном речју. Последњи пут сам се враћао на ове теме непосредно пред његову болест и смрт, али ни тада није желео да зађе у своје сећање, чврсто убеђен да је то његова интима која треба с њиме да оде у гроб.

Дединац је прихваћен са великим респектом и задовољством у ансамблу. Али су и та одушевљења била пролазна па је и он сам био суочен са низом уметничких и персоналних проблема које једноставно није могао да разреши. Био је сав обузет великим и значајним пројектима. Осећао се самоуверен и у знатној мери игнорисао догађаје у другим позоришним кућама. Сумња је и њега опхрвала и убрзала његову болест. Лечење и смрт предухитрили су оне снаге у ансамблу које су налазиле начина да опструирају и политику коју је он водио као управник. Ваљда због гриже савести или нечег другог, убрзо после Дединчеве смрти у самом ансамблу се формирало мишљење да је он један од најбољих управника и то се мишљење није задуго мењало. Али, остали су неми сведоци његове позоришне

судбине која није била ни издалека прожета задовољствима и успесима како се то касније чинило.

Још за време Дединчеве болести ансамбл се суочио са потребом да сам у себи нађе довољно снаге и да привремено преузме руковођење уметничким и материјално-финансијским пословима. За то су били одређени Мирослав Беловић, Јован Ђирилов и Јован Миличић. Тада је био у моди дух колективног руководства, па се непрекидно наглашавало како постоји општа сагласност у свему, а поготово око репертоарске политике. Нешто касније, изабран је Мирослав Беловић за управника, с тим што није желео ни једног тренутка да се одвоји од свог посла – режије. Он је сам сматрао да не почиње из почетка и да наставља оно што су чинили Велибор Глигорић и Милан Дединац. Али, уз сав континуитет имао је амбиција да на догађаје у позоришту стави и свој печат. Веровао је да криза не постоји и да се већим ангажовањем на домаћем репертоару и делима светских класика може доживети нови препород ансамбла. То је, међутим, било тешко остварити, с обзиром да су се и даље одржавале унутарње напетости и да није било јединствених схватања о томе која дела ваља играти и у којој мери је нужно да се будућа оријентација заснива на индивидуалним тежњама, управо, оних уметника који су се афирмисали на овој сцени. У суштини радило се о томе да ли ће се отворити врата новим компромисима и прихватити флексибилнији уметнички програм који би водио више рачуна и био осетљивији на општа превирања у домену савремених театарских тежњи и оног да у нашој средини буде представљено као модерно и савсем авангардно. Мирослав Беловић је желео да амбициозним представама прекине све расправе, ангажујући се посебно око пројеката којима се прослављала четиристогодишњица рођења Виљема Шекспира, затим Крлежин јубилеј и обележавање педесетогодишњице његове плодне стваралачке активности у југословенској литератури и савременом театру. Са дужним поштовањем требало је назначити и стогодишњицу рођења Бранислава Нушића. Било је више пројеката, а неки су, попут извођења комада *На рубу памети* Мирослава Крлеже, *Сна летње ноћи* Виљема Шекспира и *Ожалошћене породице* Бранислава Нушића, били заиста уметнички догађаји. Међутим, било је и доста представа које су означене у јавности као промашај или недовољно оформљене целине. Беловић се залажио и за успешне представе какве су *Саванарола* и *његови пријатељи* Јована Христића, *Наши синови* Војислава М. Јовановића. Али, све то није било довољно да се одржи на функцији управника. Поново су оживели унутарњи антагонизми и Беловић је одлучио да се повуче. То је очекивано па није ни изазвало осетнију кризу. На позив ансамбла након многих година успе-

шног бављења позоришном критиком вратио се Ели Финци, први управник ове угледне куће. Према њему овај ансамбл са високим реномеом и амбицијама не може и не сме прихватити ниједно дело које не садржи потврђене вредности. Отуд, по њему, позориште неће правити никакве велике скокове. То је значило у извесном смислу повратак на класични репертоар. Другим позориштима је тако прелуштено да откривају нова дела, да афирмишу разне појаве у драмском стваралаштву, да експериментишу и теже авангардним формама израза. На своме програму Ели Финци је издржао непуне две године и усред сезоне шездесет седмешездесет осме, повукао се дефинитивно из позоришта. За то време, он је еволуирао у неким својим полазним схватањима сматрајући да је нужно отворити нове перспективе изразу и на овој сцени. Створена је сопствена традиција, обезбеђено је извесним представама широко уметничко деловање, али су се појавили извесни знаци стагнације и академизма, који је нужно водио до задовољавања куће са оним што је до тада постигнуто. Испоставило се да сви ти успеси нису били довољна одбрана од могућих колебања и подвајања снага. Дошло је до смене генерације у ансамблу, па је више оних најистакнутијих уметника из прве генерације отишло у пензију, а исто тако, више значајних уметника средње генерације напустило позориште. Снаге које су остале нису биле довољне за остваривање амбициозних програма. Па ипак, није постојало расположење у коме би била могућа радикална обнова ансамбла уз отварање према врхунским уметницима разних генерација. Ели Финци се залагао за оптимална решења полазећи од сопственог убеђења: ансамбл мора да иде у корак са временом и да се непрекидно подмлађује даровитим људима! Он није био нимало задовољан саставом који је остао, чак је био убеђен да многи глумци треба да напусте колектив и био незадовољан постојањем подвојености у колективу. Суочио се и са одлуком суда удруженог рада да поништи отказе које је дао појединцима и схватио да су проблеми позоришта много сложенији, деликатнији и да њихово решавање више уопште не зависи од самог управника. Био је блокиран споља и изнутра, па је тако донео одлуку да се повуче. Створена је усред сезоне још једна управничка криза која је трајала неколико месеци. После многицих лицитација коначно пред крај сезоне у мају шездесет осме, чланови ансамбла су одлучили да позову поново Бојана Ступицу да преузме руковођење њиховом кућом. Тако се и он, обузет носталгијом после скоро десет година одсуствовања, вратио у позориште у чијем је стварању суделовао.

По обичају са новим управником стваралачки рад је добио изванредан замањ, па се опет радило са пуним интензитетом и наглашеним амбицијама. Позоришни

планови ширили су се на све стране јер је Бојан Ступица желео да његов театар буде присутан на разним сценским просторима. У томе је уједно била присутна потреба за обновом репертоара и стварањем утиска у јавности да долази до препорода самог ансамбла. Позориште се отворило према младима, прихваћена је цела једна генерација студената! Ступица је веровао да ће тако неутралисати постојеће антагонизме, јер се знало да се при свим одлукама мора водити рачуна о оном шта су мислили и желели Бранко Плеша, Стево Жигон, Љуба Тадић. Ступица није имао намеру да битније мења основну репертоарску оријентацију, али је намеравао да са више еластичности води рачуна о најновијим тенденцијама у позоришној уметности. Из те перспективе желео је да сваки глумац добије своје право место у ансамблу. То, међутим, није било лако постићи поготово што су многе представе, до чијег се извођења доста полагало, биле испод жељеног нивоа, често сасвим конвенционалне и без правог уметничког идентитета. Бојан Ступица се ослањао на свој углед, политичке везе, посебно заштити Едварда Кардеља, пријатељство са градоначелником Београда Бранком Пешићем и није придавао већи значај односима који су већ грађени на принципима самоуправног друштва. Био је изненађен начином на који је деловала у позоришту партијска организација, самоуправни органи, а поготово самовоља истакнутих глумаца и редитеља који су тражили да о свим пословима буде слушана и њихова реч. Поседовао је велики ентузијазам, занео се изградњом камерне сцене. Имао је доста просечних представа, недоречености у вођењу репертоарске политике и видних колебања. Пре свега, о извођењу комада Драгослава Михаиловића *Кад су цветале тикве* у режији Боре Драшковића. Представа је била веома смињљено обликована, водило се рачуна и о емоционалним ефектима, имала је доста сценске атрактивности и готово преко ноћи постала појава која је привукла пажњу публике, критике, али и политичара. У самом театру сви су били заокупљени њеном ефективношћу и нико није обраћао пажњу на различита тумачења оног што се догађа на сцени. У јавности су се појавиле доста оштре реакције на представу, а још више на суд. Сва тематика везана за Информбиро, а поготово судбину невиних људи и њихова страдања под политичким тортурама били су још увек табу-тема. Политичка вођства су се најупорније опирала легализацији проблема, који су ови судбоносни догађаји изазвали у свести људи. Због тога је прављено више анализа саме представе, и интервенисао је зато на свој начин Градски комитет партије. По обичају, његови чланови се нису у јавности оглашавали, али је преко партијске организације позоришта извршен притисак на ансамбл са захтевом да сами расправе о идејним импликацијама представе. Одједном ни хваљене естетске вредности нису биле за-

штићене од критичког расуђивања, указивало се првенствено на суровост и морбидност која је публику доводила у забуну. Никада раније једна представа није оцењена као изазов друштву или његовим вредностима. Ансамбл је то морао да призна и да се његови самоуправни органи самокритички одреде и донесу одлуку да комад *Кад су цветале тикве* буде скинут са репертоара. Та одлука, сама по себи, а још више по начину на који је исфорсирана, оставила је доста тешке последице на Југословенско драмско позориште, али и на целокупни позоришни живот Београда.

Разговори о томе ко ће наследити Бојана Ступицу почели су још за његовог живота. Стицајем околности многи су из позоришта и ван њега тражили да у томе суделујем. Схвативши да то нема никаквог смисла, одбијао сам расправе о могућности да и ја сам конкуришем за то управничко место. Али, било је још тада уочљиво за мене више појава које су ме обесхрабривале у мојим намерама. С једне стране, поједини глумци скромнијег талента и уметничког дејства са сцене били су веома активни у партијској организацији и органима управљања позориштем, и најчешће су наступали сасвим неовлашћено у име свих осталих! Затим, то су глумци који су били повезани личним интересима. Уз то су друга београдска позоришта, а поготово управници Атељеа 212 и Народнoг позоришта били веома заинтересовани за то – ко ће се наћи у управничкој улози Југословенског драмског позоришта, с обзиром да су у њему гледали своју сталну конкуренцију. Наравно, јављају се у таквој атмосфери и поједине личности из града и републике, а неки од најугицајнијих просто су чекали да им се могући кандидати сами јаве и траже подршку. На мене се тада вероватно рачунало зато што сам водио Дирекцију Фестивала југословенског филма и ФЕСТ-а, уз видан публицитет, а и писао сам позоришне критике у *Књижевним новинама* често у дисонантним тоновима. Нико тада озбиљно није разговарао са мном о репертоару или нивоу самог израза, па је тиме био обезвређен сваки мој ентузијазам. Због тога сам потпуно одустао од завршних консултација, па се група истакнутих првака самог позоришта одлучила да за ово место предложи Милана Ђоковића. Он се тада налазио на функцији управника Коларчевог народног универзитета, био је доста повучен у односу на актуелна збивања у позоришном животу, па се с правом веровало да ће деловати на смиривање страсти у самом ансамблу и да ће моћи да настави оно што је прекинуто смрћу Бојана Ступице. Током његовог четворогодишњег мандата постигнута је извесна консолидација, начињено неколико занимљивих представа и одлучено да Југословенско драмско позориште обележи двадесет петогодишњицу свог постојања. Свуда су истицане значајне представе и наглашавано да ово

позориште никад није било замишљено, па ни основано, зато да би било експериментално, а још мање било помодно, већ управо установљено као театар у коме се непрекидно стварају представе високог артистичког домета. Из тога је проистицало сазнање да у програмској оријентацији ништа не би требало мењати, поготово што је потпуно сазрела и уметнички се афирмисала средња и млађа генерација глумца довољно јака и постојана да може остварити програм будућности. Међутим, када се сазнало да Милан Ђоковић не намерава да продужи мандат и да је одлучио да иде у пензију како би се посветио свом књижевном раду, поново су се јавиле снаге које су желеле да деструишу све оно што је за његовог мандата урађено. По обичају, такве акције подстичу они који нису нашли своје место у текућем репертоару и који верују да се само променама у управи могу снажније експонирати и на сцени. Одједном је почело да се оспорава све што је урадио Милан Ђоковић! Да није тада интервенисао председник Градске скупштине Бранко Пешић, ко зна како би се све ово завршило. Под снажним спољним притиском, глумци су се мало примирили пуштајући ипак Милану Ђоковићу да оконча свој мандат. Али, остало је нешто непријатно у сећању Милана Ђоковића, па касније, када сам и сам постао управник никад није желео да говори о тим тренуцима при крају свог мандата. Био је срдечно суздржан, позоришту је слао телеграме приликом годишњица, долазио на премијере, али ту невидљиву границу која би га позоришту поново приближила никад није могао у себи да савлада.

У околностима које су тада настале, поново је актуелизовано питање управника. Како се знало да се ја непрекидно крећем између филма и позоришта, прво су слати глумци за које се претпостављало да могу са мном присније разговарати о управничкој функцији. У консултације које су тада вођене укључило се и више функционера из Скупштине града Београда и републичких државних и партијских руководилаца. Разговори су били крајње конвенционални и незанимљиви. Знало се по прилици шта ја мислим о позоришту, али су многи хтели да стекну о мени и свој лични утисак. Једног дана сам позван на разговоре у позориште и тек тада сам постао свестан да је у питању конкурсна комисија за избор управника. Томе телу председавао је Стево Жигон, а било је присутно и доста глумаца. Разговор је био непријатан, готово иследнички, где се очекивало да одговорим и на конкретне проблеме са којима се позориште тада суочавало, а који су се односили на текуће пословање – о чему ја, сасвим природно, нисам имао потребне информације. Највише ме је изненадило питање – колико ја уживам поверења политичких руководилаца? У суштини одмеравало се какве имам везе и да ли сам у стању да преко њих обез-

бедим позоришту преко потребна материјална средства. Сви су се понашали грандомански, а нуде ми место које је окружено већ толиким противуречностима да уопште није никоме ни падало на памет да бих и ја могао да поставим неке услове. Послао сам једноставно телеграм позоришту и Градском комитету у коме сам изразио своје нерасположење и одлуку да се повучем из овог кандидационог поступка.

Када је изабран за управника Југословенског драмског позоришта Милосав Мирковић, позоришни критичар и мој добар пријатељ, искрено сам се обрадовао. Био сам убеђен да ће се ансамбл коначно смирити јер је међу њих долазио човек који их је од срца волео и који је био спреман да поднесе све жртве које су од њега очекиване. Писао је веома много о појединим глумцима и представама, бавио се вредностима ранијег репертоара и био апсолутно на нивоу оних уметничких задатака који се постављају пред сваког управника. Чинио је шта је могао, али му глумци нису узвратили љубављу и поштовањем, већ су после прве сезоне почели да подривају Мирковићев ауторитет! У томе су предњачили управо глумци средње и млађе генерације који су веровали да је дошло њихово време. Мирковић је тако дошао и у конфликте са онима које је највише ценио. Али шта то вреди кад ансамблом завлада стихија, када појединци постају разударени и потпуно неодговорни: ометали су га у раду, правили јавне експесе и чинили све да га слома и поколебају у његовом ентузијазму! Приредили су му низ непријатних изненађења, јер се нису задовољавали само појединачним инцидентима, већ желели да га увреде и понизе управо у оном што је њему било најважније – његовој потпуној преданости позоришту и ансамблу. Морао је да оде пре истека мандата у мучној атмосфери.

Док су се глумци забављали у анархичним расположењима, јавност је већ била створила доста распрострањено уверење о управничким кризама у Југословенском драмском позоришту. Ма шта говорили глумци и без обзира како се о томе писало, понављало се једно исто питање – зар је могуће да им нико није довољно добар? Тада сам се налазио у Музеју позоришне уметности Србије и обављао функцију директора. Био сам се предао позоришним истраживањима, повезивањем и афирмацијом српских позоришта, оживљавањем међурепубличких веза, покретањем позоришних часописа и годишњака. Лично ме је највише занимало да ли је глума заиста уметност или само примењена вештина? Написао сам књиге о Раши Плаовићу и Миливоју Живановићу, испитујући кроз њихове уметничке биографије све оно што би ме могло довести до уверења да деловање са сцене није само занат, већ изворни и аутентични уметнички израз који у својим врхунским креацијама достиже смисао поезије. При-

премао сам се за монографије Пере Добриновића, Добрице Милутиновића и Жанке Стокић, како би учврстио своја осећања о непоновљивости и изузетности глумачке игре. Све то, међутим, није могло да ме заштити од разговора о Југословенском драмском позоришту и месту управника. Сада су то били много шири и потпунији разговори са многим личностима ван театра, а и са угледнијим појединцима ансамбла. Био сам потпуно свестан ситуације. Знао сам да су функционери градске скупштине заинтересовани да се овај проблем реши на задовољавајући начин, ужасавали су се од нових глумачких скандала. Уз то, било је очигледно ако одбијем ову понуду, нећу моћи као директор Музеја да рачунам на подршку и да ће заправо цела делатност Музеја коју сам покренуо, сасвим извесно доћи у фазу стагнације. Обећавана ми је помоћ око санације позоришта и друштвена акција да се неутрализују ти неповољни односи према свему што чини затегнутост између управника и ансамбла. То је трајало неколико месеци. Марко Тодоровић, који је вршио дужност управника, форсирао је да се ова ситуација што пре разреши, јер је лично желео да се и сам концентрише на рад у новим представама. Био је изузетно искрен, коректан, сасвим отворен у разговорима и понављао – знам да волиш позориште, умеш да радиш, имаћеш нашу подршку. Његово мишљење ипак нису делили сви глумци. То се видело на седници Савета позоришта када сам формално биран за новог управника. Мада се знало да су унапред обезбеђене све сагласности града и Републике, да неће бити противкандидата, и да би то требало да буде корисно решење за позориште.

Зашто сам постао управник Југословенског драмског позоришта? Све што сам знао о судбини свих мојих претходника било је крајње поражавајуће. Уз то позориште се налазило у потпуно безнадежној финансијској ситуацији а било је и у знатној мери поколебано поверење у јавности према театру као уметничкој институцији. Како је у међувремену било припремљено гостовање позоришта у Театру „Иван Вазов“ у Софији, цинници су очекивали да будем уведен у дужност управника и да водим бригу о ансамблу на овом куртоазном путовању. Међутим, то сам свесно избегао у жељи да прве дане у улози управника проведем у упознавању са актуелним проблемима. После толико колебања и одбијања да будем управник, нисам налазио потребу да објашњавам своју промену у расположењу. Једноставно, постао сам свестан тренутка у коме се морам окушати у овом послу. Нису ме уплашиле тешкоће пред којим се позориште налази, мада сам субјективно веровао да су оне много мање него што су се јавно испољавале. Југословенско драмско позориште са свим својим представама уграђено је у моја схватања о бити позоришне уметности и у много чему сам делио сли-

чна естетска одређења. У време стварања Београдског интернационалног позоришног фестивала и свог залагања за праве вредности, а против деструкције и такозване уличне авангарде, често сам био излаган мишљењима да сам конзервативан критичар и да се не залажем довољно за „нова схватања” позоришне уметности. Једноставно, сматрао сам да позориште може себе да превазилази новим остварењима и у континуитету и да не постоје разлози да се одриче својих виталних могућности и потреба у домену уметности. У првих двадесетак година свог постојања, ово позориште је изградило доста стабилан систем вредности које су могле да буду полазиште за свако пројектовање нових форми сопственог израза. Аутентичност се није смела напустити без озбиљнијих стваралачких разлога. Међутим, анализирајући све оно што се догађало у ансамблу током тих година – схватио сам да је уништен дух самог позоришта. То је отворило пут анархији и разним произвољностима и из тога су проистикале углавном управничке кризе. Нико се није усудио да озбиљно расправља о позоришним проблемима, јер би у противном схватио да је све то везано за систем самоуправљања и самоуништења постојаних критеријума вредности. Генерација којој су припадали Бранко Плеша, Јован Милићевић, Стево Жигон и Љуба Тадић била је незадовољна успесима својих претходника. Од њих су то опет преузели глумци које је генерацијски повукао са Академије за позориште, филм, радио и телевизију, Бојан Ступица. Они су без уметничке афирмације и угледа својих претходника, успели да разбију готово све критеријуме, преведећи их у произвољност и сасвим субјективне потребе. Заклањали су се иза самоуправљања, а у суштини га користили да се изнутра поткопа хијерархија вредности, укине или неутрализује критичко разматрање о појединим представама, отклони свако поређење са другима, унесе у схватања игре импровизација, одустане од програмиране репертоарске политике, а избор комада сведе на личне жеље или афинитете појединаца и група. Уз то, била је видна жеља за популарношћу по сваку цену, мешали се критеријуми о оном што су глумци чинили на телевизији и на самој сцени. Сви који би другачије мислили, верујући у једну другу визију позоришта, били су свесно маргинализовани или потискивани у страну. Ово је допринело да се вулгаризују односи а самоуправљање постане параван иза кога се све скривало. Као последица таквог стања било је и пословања без система и одговорности! Органи управљања доносили су одлуке од којих је зависио живот позоришта, али се нико није осећао одговоран за материјално пословање. То се по обичају пребацивало на саме управнике! Из тога свега проистикало је моје одређење да се мора редифинисати програмска платформа позоришта! То је значило анализу текућег репертоара и настојање да се

утврди бар оквирни програм за наредне четири сезоне колико траје мандат једног управника. Било је очигледно и да су највредније представе већ изигране, а да се оне друге одржавају више по инерцији него по томе шта значе и колико доприносе општем успеху позоришта. Према проценама које сам извршио, готово три четвртине представа требало је постепено заменити новим пројектима. Да би позориште могло да делује на жељеном нивоу, потребно је да има бар десет квалитетних представа, а било их је свега неколико. Ни те нису биле равномерно распоређене, јер се морало водити рачуна о неколико неписаних правила код састављања месечног репертоара које су диктирали сами глумци. А то је: да се првенствено узима у обзир колико су појединци заузети својим пројектима на телевизији и филму, па и у другим позориштима! Само у њиховим слободним терминима могле су да се заказују одговарајуће представе! Залуд је било упозоравати да је Југословенско драмско позориште матична сцена за све њене сталне чланове. На то се нико није обзирао. Када сам уочио ово нерешиво стање и почео да инсистирам на првенству обавеза према свом позоришту, доживео сам први неуспех и наукао нетрпељивост појединаца. Догађало се да нисмо у стању да на време саставимо месечни репертоар, објавимо јавности и организујемо претпродају улазница. Глумци, чији захтеви нису у свему респектовани, налазили су начина, по уходаном рецепту, како да обезбеде себи слободне термине. Једноставно се узимало боловање, а свако заостравање односа или инсистирање на дисциплини, водило је ка још већем поремећају у репертоару! Уз то, постојало је више представа које су држане на репертоару искључиво због тога да би поједини глумци остварили ону фамозну норму о броју појављивања на позорници. Реч је о представама за које пропагандна служба, уз све своје залагање и повлашћене попусте на улазницама, није могла да обезбеди више од тридесет до педесет гледалаца. Трошкови извођења ових комада били су најчешће десетороструко, а и више пута већи од самих прихода. Сваки покушај да се у овим случајевима примени критеријум гледаности доживљавао је неуспех. Глумци нису желели да играју, а с друге стране ни да се одричу својих старих представа јер дужност позоришта је да чува одређени репертоар, ради репрезентативности својих истакнутих чланова.

Због свега тога, одлучио сам да што пре направим репертоарску платформу и припремим дела која би могла да ангажују цео ансамбл и веома брзо реконструишу репертоар и тако учине беспредметним инсистирање на старим представама. Сматрао сам да код колектива треба подједнако пробудити интерес за интензивнији рад и концентрисати све стваралачке снаге око нових пројеката. Да би се дошло до тога извршио сам

анализу целокупног дотадањег репертоара и одабрао класична дела светске и домаће литературе за које сам претпостављао да могу у времену које долази да кореспондирају на уметнички занимљив начин са сцене Југословенског драмског позоришта. Тај посао је подражавао више сложених анализа, а оне су се односиле како на поједина дела, тако и на саму моћ интерпретације. При томе сам непрекидно истицао: изразничим није ограничен, мора да буде савремен, али и да у њему нема места за импровизације, естрадне навике, нити се свака представа може третирати сама за себе независно од целокупног искуства и програма. Филозофија театра налагала је да сви прихвате уверење да је Југословенско драмско позориште аутентичан театар, да своју непосредност израза црпи из својих тренутних уметничких могућности али и целокупног ранијег искуства. Јер, било је схватања да је време великих и помпезних репертоара, залагања за врхунске домете у сценском изразу, анахронизам који не приличи времену које захтева од свих драмских уметника да се у потпуности окрену ка трагању за новим театарским формама и вредностима. Реч је о ограничавању сваке рефлексије, одбацивању сећања или погрешног тумачења свега оног што су створиле раније генерације на овој сцени. У суштини осетио се страх од значајних пројеката или залагања за аутентичне и уметнички веродостојне вредности! Мислило се на жалост да свака генерација има право да ствара театар по сопственој мери могућности. Залуд је било понављати да се не тежи никаквој реконструкцији прошлог и да нема ниједне форма коју би вредело у целости поновити. Необавезност је код појединаца могла бити схваћена и као тежња за потпуном слободом за самопотврђивање. Глумци не дугују ништа позоришту ни прошлости, већ само себи, и зато су они мера свих теоретских промишљања која се појављују као нужна у обликовању репертоара. Због тога програмска листа на којој се налазило двоструко више дела него што се може реално извести за четири сезоне, изазвала је приметну равнодушност појединих глумаца. Никола Симић је сматрао да су такви програми - вежбе из познавања драмске књижевности и да оне немају никаквог значаја за живо позориште. Стваралачка слобода за коју су се залагали глумци била је сасвим неодређена у свом значењу. У свему томе духовност је знатно скупчена и тешко је било расправљати о потреби континуитета, превазилажењу постојећег стања и истрајавању на сопственом изразу без обзира шта се догађало на другим сценама. Поготово оним које немају сталне ансамбле и који живе од пројекта до пројекта. Истрајавати на чврстој репертоарској основи могло је стога да буде протумачено и као идеализација самог позоришта. Али, без обзира на сва иронична оспоравања, од тога се није могло одустати јер је тешко истрајавати на визији те-

атра ако не постоји програм кроз који се она остварује. При томе сам инсистирао да велика сцена има свој самостални програм исто тако као и сцена коју смо назвали поводом десетогодишњице смрти њеног оснивача *Театар Бојан Ступица*. Уважавајући потребе мање групе драмских уметника да експериментирати са поетским формама и малим драмским етидама донео сам одлуку да се репертоарски уобличи и трећа сцена под називом Позоришни салон. Веровао сам да десет до петнаест премијера на ова три сценска простора може у потпуности да ангажује целокупан ансамбл и да се тиме обезбеди природан процес стварања вредности. У тако интензивном раду нема опасности да се деградира стваралаштво, јер се у његове припреме и у све друго уносе мерила и стандарди који су управо инспирисани тежњом за већим, квалитетнијим, садржајнијим и естетски веродостојнијим. Када се видело да инсистирам на програмској платформи, желим да целокупан позоришни механизам буде подређен њеној реализацији, прихваћено је на Уметничком већу и Савету позоришта.

Међутим, још пре мог прихватања кандидатуре за управника позоришта вођени су разговори о сложеним проблемима Југословенског драмског позоришта. У разговорима које сам водио у градској Скупштини са републичким државним и партијским руководиоцима, схватио сам да је свима стало да се што пре неутрализују све оне снаге које су стално стварале кризе и које су у јавности стварали неповољну слику о самом позоришту. О свему се више расправљало него о уметничким проблемима. Обеђавана је вербална помоћ са свих страна, али када сам у новембру седамдесет и седме године ушао у позориште - многи су ме задовољно препустили сопственој судбини. Тада сам схватио да ја представљам само једно кадровско решење и да све друго морам да сам учиним како би пред собом и јавношћу оправдао позицију управника. Реализација сваког репертоарског програма изгледала је фикција и заиста празан идеализам, уз празну благајну. Уместо очекиване материјалне помоћи да се санирају дугови од неколико стотина милиона динара, упућен сам на Кредитни одбор Београдске банке. То је било тек једно од мојих првих разочарања која су следила у континуитету готово из дана у дан. Истина у Београдској банци не би ме ни примили да није постојала нека врста политичке сагласности да се помогне позоришту, али то није било довољно. Морао сам да се сад појавим пред члановима Кредитног одбора којег су чинили представници разних предузећа из свих привредних и трговачких делатности. Тражили су од мене санациони програм као да је реч о обичном предузећу у коме се тачно зна шта се може произвести, у којој количини и шта ће то донети на тржишту. Залуд је било уверавати

људе да је реч о финансијској санацији дугова у чијем прављењу нисам суделовао и за које се не могу осећати одговорним те да су потребна средства за улагања у нове пројекте. Док сам излагао репертоарске планове, осећао сам да ме нико нити слуша, нити разуме па су присутни остали равнодушни све до оног тренутка кад је требало гласати о висини кредита. Било је то први пут да се једно позориште нађе пред оваквим скупом и да се у банчином Кредитном одбору одлучује о његовој судбини! На крају је донета одлука у коју и сам током расправе нисам веровао да ће се остварити. Али, моја радост је била одмах помућена захтевом да на одобрена средства потпишем дванаест личних меница као гаранција да ћу под свом законском одговорношћу бринути о наменском коришћењу. Када сам то саопштио у позоришту, нико томе није придавао неку посебну важност. На Савету су чак инсистирали да управник сам не може да одлучује о већим исплатама од милион динара, што је представљало велико ограничење и спутавање у свакодневним оперативним пословима. Ова ситуација ме је асоцирала на приче о одговорним уредницима појединих листова који су излазили између два рата, када ни о чему нису одлучивали, а били плаћени за то да евентуално одговарају, па чак ако је потребно и издржавају казне за оно што су други чинили. То инсистирање Савета позоришта на контроли над позоришним средствима није било условљено толико жељом да се рационално послује или уведи дисциплина у трошењу средстава, јер реч је о истим људима који су одобравали губитке које сам затекао, колико и о бојазни да не добијем шири овлашћења како бих могао да остварим репертоарске планове и уметничке тежње које сам везивао за нове пројекте.

Те мале непријатности, како сам често сам себе тешио, а у суштини су значиле врло озбиљне ударце већ на почетку мандата, нисам схватао нимало трагично и наставио сам упркос свима да спроводим оно што сам наурио. На руку ми је ишао уговор који сам тада склопио са Дејаном Мијачем, који и поред утицаја који је имао у ансамблу, инсистира на строгом поштовању међусобно договорених услова рада који су се односили углавном на ограничавање броја проба и на финансијске обавезе позоришта, како у случају да се представа припреми, тако да се од исте током рада одустане. Једноставно, донео сам одлуку да нећу дозволити почетак рада ни на једном новом пројекту, ако унапред не буде утврђен распоред рада, време трајања проба и прецизна калкулација о трошковима припреме представе! Појединци су то искористили за коментаре како се више баве техничким проблемима позоришта, а не уметничким стваралаштвом. У суштини, ово је било заговарање спонтане анархије и праксе која је довела до тешке материјалне ситуације у коју је позориште

раније запало. Било је уврежено мишљење да је важно усвојити поделу, а тек затим расправљати о финансијама уз непрекидни притисак да се удовољава свим жељама редитеља, већ према томе колико су утицајни глумци били заинтересовани за појаву на сцени. Прекидање са таквом праксом изазвало је низ конфликтних ситуација, јер су се том необавезном систему рада биле прилагодиле све пратеће службе па и саме радионице. На моје запрепашћење нико није био спреман да користи огроман фондус разног материјала који је пропадао у магацинима далеко на периферији града. Исто тако, на тавану, без икаквог противопожарног обезбеђења било је као у неком музеју колекционирано на стотине и стотине костима из разних представа. Нико није желео да дира у ове депое, и за све што је рађено, тражени су искључиво нови материјали. То је било у основи расипништво и аматеризам који не би могло да поднесе ниједно озбиљно позориште у свету.

Уметничка платформа за коју сам се залагао подразумевала је не само расправу о вредностима литерарног дела, већ пре свега испитивање могућности самог израза. То сам сматрао битним и уметничком тенденцијом за коју се мора позориште унапред одредити. Желео сам активно и креативно стваралаштво уместо често залудног експериментисања и мукотрпног рада на пробама када се лута и покушава да разреши оно основно, што је требало бити дефинисано још пре почетка рада на пројекту. Када сам први пут ушао у пробну салу, био сам запрепашћен како глумци једни другима објашњавају шта треба да раде. Чак су они млађи били у томе и упорнији према већ истакнутим и афирмисаним уметницима. Сећам се да сам тада Војиславу Брајовићу и неколицини његових вршњака који су били у подели довикнуо – „глумите и пустите друге да глуме”. Одмах се то схватило као моје мешање у уметнички рад, а то је било подручје где нисам био спреман никакакве компромисе са устаљеним навикама и где сам као управник и уметнички руководилац итекако желео да будем активан. Инсистирао сам код редитеља да пробе почињу на време, да се створи атмосфера у којој ће постојати пуна концентрација у самотрагању за изражајним валерима, уз непрекидно снажење основног концепта представе и тежње ка нивоу за који смо се унапред одредили да представља вредност којој треба да сви унутар и око пројекта тежимо. Зато сам и узео на себе да са редитељима претходно рашчишћавам многе естетске проблеме око будућих представа. У прелиминарним консултацијама са неким од њих, био сам изненађен колико се неспремно улази у пробе. Тек сам тада схватио откуд тај спонтани аматеризам међу професионалцима, јер се тек кроз пробе и игру глумаца градио основни концепт представе па и конструкције њене будуће опреме.

Настојао сам да будем у току свега што се односи на поједине пројекте, радећи истовремено на њиховој уметничкој реализацији, организационом обезбеђењу и финансијским проблемима. Зато сам и увео анализе пројеката пред целим ансамблом, реафирмисао контролне пробе са сопственим критичким опсервацијама, као и нарочито интензивно праћење завршног рада све до премијере. Уз то сам увео обавезне састанке свих уметничких сарадника, шефова радионица и пратећих служби пре почетка рада на одређеним комадима како би сви постали свесни обима и значаја посла у који се улази. Веровао сам да на тај начин нико не може остати равнодушан и да мора активно да суделује у решавању задатака који из тога произлазе или текуће проблематике. У суштини и на жалост, имао сам амбицију да кроз рад на новим представама мењам целокупну организацију рада у позоришту.

Међутим, у припремама једне од првих представа из овог новог циклуса, а био је то *Лоренцађо* Мисеа, схватио сам да у свему има и моје наивности. Бранко Плеша је желео да насловну улогу у овој представи тумачи његов син Горан. Међутим, постојала је у позоришту група глумаца Горанових вршњака, који су сматрали да су они предодређени само за овај лик и унапред били у тихој опструкцији према целом пројекту. Све се то изводило крајње рафинирано и са безброј нијанси и варијанти, што је подстакло Бранка Плешу, који је врло студиозно желео да приђе целом послу, да напише студију у којој је изнео све врлине и мане потенцијалних кандидата и образложио врло подробно зашто је одлучио да Горану повери ову улогу. Та анализа је одјекнула попут бомбе у ансамблу, јер су многи занесени лаким успесима на телевизији и филму, изгубили сваку критичку меру према својим стварним глумачким могућностима. Плешина студија је одједанпут постала разарајућа снага коју је требало неутрализовати, а то је значило да је ради мира у кући, ваља скрити од јавности и готово прећутати. После премијере организовао сам разговор о њеним вредностима, уз инсистирање да у томе учествује цео глумачки колектив. На ту праксу су давно заборавили и одједном сам схватио како није важан уопште заједнички интерес, већ само интерес појединца. Критика их је интересовала само у принципу ако је позитивна, а негативна тек онолико ако се може злоупотребити у интерним међусобним расправама. Испоставило се да је јаз између две генерације у ансамблу далеко дубљи него што се могло и претпоставити – да је реч о потпуно два различита схватања свега што се збива у позоришту, па и односа према уметности и да је ту тешко наћи основу за искрену и праву сарадњу. Група глумаца коју су предводили Милан Гуговић, Војислав Брајовић и Бранко Цвејић апсолутно није била заинтересована за сарад-

њу са редитељима који су своју уметничку афирмацију стекли раније, управо на овој позорници. То се односило подједнако на Бранка Плешу, као и на Стеву Жигона. Према Мирославу Беловићу имали су одређени респект, али ни он им није био близак по својим схватањима театра, док су Димитрија Јовановића готово игнорисали. Све ово за мене било је поразно знање. Приче које сам раније слушао и које никад нисам хтео да прихватим као веродостојне, сада су се претварале у збиљу са којом сам морао сам да се суочим. Мислио сам да, управо, редитељи који најбоље познају ансамбл и који су за њега духовно или материјално везани, треба и да буду носиоци једног новог репертоарског програма. Међутим, глумци су били сасвим опречног мишљења, сматрајући да се виталност позоришта обезбеђује гостовањем редитеља са стране, поготово оних који су тренутно у публицитету, било да уживају наклоност позоришне критике или су добитници фестивалских награда и творци представа које привлаче одређени круг публике. Нисам био против гостујућих редитеља, али сам ипак сматрао да кућа може да се поузда само у оне који имају одређене обавезе према њеном уметничком угледу, стваралачкој снази и стремљењима.

Иза свих ових проблема стајао је и однос који је успостављен између Дејана Мијача и једне групе глумаца. Они су желели да га виде као уметничког директора, можда чак и управника, пре него што сам ја дошао на ово место. То је и код њега изазвало одређену дозу резервисаности, па је тешко било успоставити са њим искрену сарадњу. Али, у том тренутку је вршио неоспоран и велики утицај на све оно што се збивало унутар ансамбла и то се могло разабрати и по реакцијама глумаца на одређене пројекте и у конкретним ситуацијама. Мијач је једноставно био свестан свог редитељског утицаја на глумце и таква ситуација је трајала доста дуго, док није експлодирала приликом нашег гостовања у Москви. За време извођења представе *Пучина* у театру „Вахтангов” седео сам у ложи са главним редитељем овог театра, Евгенијем Симоновим, који је већ раније гостовао у Југословенском драмском позоришту и познавао добро ансамбл. Посматрајући како Милан Гуговић префорсирано и једнолично инсистира на карикатуралној игри, Симонов ми је скренуо пажњу да се губи доживљај и да то донекле противуречи осталима. Уз све похвале деликатно сам замолио Милана Гуговића да наводно због претеране акустике у гледалишту за нијансу смањи јаке тонове у свом изразу. Дејан Мијач ми је оштро приговорио како се усуђујем да говорим било шта глумцима у представи која је искључиво његово ауторско дело! Залуд су била уверавања да то чиним крајње добронамерно у жељи да нам представа свима донесе што већи успех и овај ма-

ли, безначајни неспоразум, током ноћи је еволуирао у прави скандал. Мијач је захтевао да се сазове цео глумачки ансамбл и тражио да се удалим са турнеје, а све под оним „или он или ја”. Захваљујући присуству Властимира Стаменовића, који је с нама дошао у име града Београда, страсти су се привремено смириле и ми смо наставили турнеју. Било је злурадих појединаца који су уживали у сазнању да се управник може отерати и са турнеје, а не само из канцеларије. Захваљујући Марку Тодоровићу, Стеви Жигону, Миодрагу Радовановићу, превладао је разум и обуздана стихија. Међутим, у мени је остала горчина јер ми је постало јасно да битише паралелна управа и да се са многим збивањима у самом театру, диригује изван куће!

Тешко је утврдити ко је све споља желео да се стално ремете унутарњи односи, али је сасвим извесно било да су у то умешани итекако људи из других позоришта, а и појединци који су имали различитих амбиција или жеља у односу на ансамбл. То се разабирало по одређеним реакцијама на актуелне догађаје, али је сасвим било извесно да постоје у позоришном свету људи који желе да с једне стране управљају судбином ансамбла, а с друге – да не дозволе овом позоришту реafirмацију и да поново у јавности задобије углед велике и значајне сцене.

Репертоарску платформу желео сам управо стога да реализујем пре свега са редитељима који су били у сталном радном односу, рачунајући да су они сав свој углед стекли управо на овој сцени и да су они најпозванији да га бране или преображавају новим вредностима. Међутим, *Лоренцаћо* и догађаји око ове представе оставили су доста мучан утисак и на самог Бранка Плешу. Било је више него очигледно да у свему томе суделује и један део позоришне критике. Створени су некакви приватни односи између извесних критичара и глумаца. Зато није изненађење што су одређена мишљења која смо касније читали у рецензијама о нашим представама била зачињена формирана и лансирана управо из нашег глумачког салона! Тако је о Бранку Плешу као редитељу стварана погрешна слика. Међутим, нисам се ни на такве појаве много базирао, јер да сам сматрао да са свим тим не могу да се носим, отишао бих већ првог дана из Југословенског драмског позоришта. Бранко Плеша је био једини редитељ од свих са којим сам контактирао и који је показао интересовање за оживљавање класике на један савременији и оригиналнији начин. Определили смо се за *Хекабу* Бурипида, с тим што је овај сјајни текст редитеља асоцирао на логоре из другог светског рата и трагичност човека кад год се суочи са насиљем и злом које угрожава бит живота. Представа је била занимљива и по томе што је окупила женски ансамбл уз који је само Гојко Шантић наступао у лику Полиместора. Пројекат је имао изра-

зито истраживачки карактер, али су га глумци осећали као страног тело, јер они који су били против оваквих подухвата нити су знали, нити имали намеру да наступају у делима античких писаца. То је за њих била далека прошлост коју је тешко ускладити са непосредним реакцијама на тренутне глумачке афинитете. По појединачним реакцијама могло би се чак закључити да је то што чинимо антитеза свему модерном, да претерано инсистирамо на естетичком искуству и нормама које се сматрају превазиђеним у савременом театру. Залуд је било објашњавати како су и на протеклим Битефовским манифестацијама пајвредније представе биле баш оне које су рађене на класичним текстовима, а у стилу једног ауторског и истински новог читања и уобличавања израза. Ситуација је постала још гора када смо донели одлуку да почнемо припреме за пројекат *Идиота* Фјодора Михаиловича Достојевског. Начињена је подела, окупљени су сви жељени уметнички сарадници, али се већ након друге пробе распала подела. Неколико глумаца једноставно демонстративно није долазило на пробе. Активирали смо расправу на Уметничком већу и Савету позоришта, али се ситуација није могла променити. Воја Брајовић, видећи, вероватно, колико ми је стало до пројекта који је могао да значи један нови уметнички доживљај на нашој позорници, дошао је једно јутро к мени да ми објасни зашто долази до оваквих појава. „Управнице, ви грешите, јер не водите рачуна о односима у ансамблу. Пројекат у коме нас пет-шест глумаца или глумица не играмо главне улоге, не може једноставно да прође, нити је могуће око њега створити стваралачку атмосферу.” Схватио сам ово као оцену, свестан да тиме улазим у отворену конфронтацију са онима који су желели и мислили да неприкосновено владају позориштем. Да ли су се у томе извештили на основу искуства ранијих генерација у овом позоришту, тек своју власт су врло перфидно освајали и чували. То је значило да морају бити заступљени у Уметничком већу и Савету, и наравно партијској организацији како би њихове механизме могли да активирају када год им нека одлука управе не одговара или да се заштите од сваке акције опет са наше стране. Самоуправљање је схваћено као начин манипулације и заштите личних интереса и у томе је постојало заиста вештине – тако да се нису штеделе снаге ако је била видљива и најмања могућност да се реализује оно што је негде са стране у кулоарима било договорено. Сви ови догађаји су показивали да се управо не може рачунати да ће Бранко Плеша суделовати у реализацији најважнијих репертоарских планова. Док сам био у позоришту маштао сам и о томе да га вратим на сцену и као глумца. Проблем је био: ко је тај редитељ с којим Бранко Плеша може да се упусти у сложеније грађење једног новог глумачког лика? Срећно је било што смо о њему исто мислили Георги Алек-

сандрович Товстоногов, чувени редитељ и уметнички руководилац театра „Максим Горки“ из Лењинграда, са којим сам при крају свога мандата припремао извођење комада *Три сестре* Антона Павловича Чехова. Унапред је било обојици јасно да је Бранко Плеша прави Вершинин и да би он свакако морао да надахне ову улогу.

Слично је било и са Стевом Жигоном, с тим што је он био борбенији од Бранка Плеше. *Отело* је била његова изузетно успела представа. Њене вредности су потврђене и на гостовањима у иностранству, где су критике биле махом позитивне и пуне интересовања за ново тумачење појединих ликова и ситуација у овом класичном Шекспировом комаду. Међутим, догодило нам се исто што и са представом *Младића* Фјодора Михајловича Достојевог, који је Жигон реализовао на великој сцени, у својој драматизацији и режији. Александар Берчек, даровити глумац није имао у то време страсти и жеље да се непрекидно потврђује из представе у представу изазвао је скандал одбивши да даље игра насловну улогу Аркадија Макаровича Долгоруког. Ова сулуда жеља за негативним истицањем и самопоништавањем наставила се и даље па је јавност била засипана сличним ексцесима. Следеће што је изазвао доста пометње у ансамблу, било је одустајање Милана Гутовића, у улози Јага у трагедији *Отело*, после неколико представа. На дан већ заказане представе појавио се ујутру са штакама и једном ногом у гипсу. Тврдио је да је повредио ногу и да не може никако да игра, па сам позвао Жигона као редитеља да се посаветујемо и закључили да представу не отказујемо већ да сам Жигон преузме улогу Јага. Док смо поред прозора стајали Жигон и ја и расправљали о техничким појединостима, приметио сам како Гутовић скакуће на једној ноzi преко улице, где га је чекао аутомобил вероватно да га одведе тамо где су му и метнули гипс. У ансамблу поремећених односа и поколебаних етичких принципа тиме је легализована пракса опструкције. Појединци који су сматрали себе недодирљивим, јер су веровали да због популарности могу да увек рачунају на симпатије јавности, могли су да откажу сваку представу коју једноставно нису хтели да играју. Са лекарским уверењима, а и без њих, изазивали су поремећај у репертоару, обезбеђивали себи термине за приватне наступе и ангажмане на телевизији и филму.

Тим поводом ваља нагласити да сам успео другачијом политиком и организацијом посла да већ у првих шест месеци позориште дође у стабилну финансијску ситуацију и да се створи поуздана материјална основа за реализацију свих пројеката. Губици су тиме били санирани, а позориште доведено у прилику да на своје три сцене изводи месечно око шездесет представа уз десет обавезних гостовања у другим местима. Ин-

дустријски гигант „Гоша“ из Смедеревске Паланке прихватио је да буде генерални спонзор наше целокупне активности, пружајући нам без икакве процедуре најразноврснију помоћ око опреме представа али задовољавајући и друге потребе позоришта. Преузели смо реципрочну обавезу да организујемо и испомажемо разне културно-уметничке активности унутар овог колектива. А и то је наилазило на отпор у ансамблу. Постојала је примедба да тиме вулгаризујем позоришно стваралаштво. С обзиром да смо били под кредитима, на такве примедбе се нисам много обазирао и чинио све да се не понови ситуација коју сам затекао приликом доласка у позориште. У ломљењу тог анахроног елитизма, који није био спреман ни на какво жртвовање и који се хранио илузијама да друштво мора по сваку цену да помаже позориште, нисам имао много обзира. Зато смо прву и све наредне године, док сам руководио позориштем, правили позитивне билансе, обезбеђивали више личне дохотке члановима колектива него што су били у другим београдским позориштима и редовно исплаћивали премије за представе одигране преко предвиђених норми. Према томе је, чини се, било најважније да смо могли обезбедити материјалне могућности за сваки пројекат на чију би се реализацију одлучили. По декору и костимима нисмо били сиротињско позориште и то се већ могло приметити приликом извођења Голдонијеве *Трилогије о летовању* у режији Паола Мађелија.

Процес обнове позоришта постао је из дана у дан све сложенији и многоструко занимљив, али и противуречан. Инсистирали смо на интензивнијем стваралачком раду и већем броју нових премијера са изражајним идентитетом. Ту се могло и више постићи да није било проблема око избора редитеља. Свако се осећао позваним у тој самоуправној анархији да преговара са појединим редитељима, да му обећава представу, наравно, уколико буде глумац – домаћин у подели! У предлозима који су тако долазили, видело се да не постоје критеријуми, па су предлагани познати редитељи који су били тренутно у конјунктури, али и они сасвим непознати и неафирмисани. Како сам као позоришни критичар до тада пратио рад готово свих млађих и старијих редитеља на српским и југословенским позорицима, то је разумљиво што сам се опирао разним импровизацијама. Јер, веровао сам да главне пројекте треба да реализују најпознатији редитељи и уметници.

Проблем са редитељима је постао кључан у реализацији замишљене репертоарске платформе. Није глумце, на жалост, много интересовало какве све планове имамо и чему тежимо. Уз то се инсистирало на једној пракси која је била погубна за позориште, а то је да долазе редитељи увек са готовом поделом, договореном унапред приватно са глумцима и инсистирањем да

се она прихвати без икаквих примедби и сугестија можда самог Драмског већа. Према ранијој пракси, редитељи су једини потписивали поделе, а Уметничком већу или управнику остало је да се с тим без говора сагласе и обезбеде средства за опрему представе. Таква пракса изазивала је, природно, негодовање код једног дела ансамбла, јер је постојала опасност да само одређени глумци иду из улоге у улогу.

Из првих представа које смо стварали могао сам да извучем више закључака, а један од основних био је и то да је ансамбл доста хетероген и једноличан, да није равномерно заступљен уметницима који могу да са успехом играју многе роле и да уз то не постоји довољна заинтересованост за трагање ка новим изражајним вредностима. Свако се осећао равноправним, потпуно су биле потиснуте многе вредности а утицај се формирао у садејству групе, редитеља са стране или личном агресивношћу.

Нисам желео ниједног тренутка да се одрекнем илузија о Југословенском драмском позоришту као великом и значајном ансамблу у нашем позоришном свету, већ и у ширим међународним релацијама. Да би и друге у то уверио одлучио сам да организујемо обележавање тридесетогодишњице деловања овог позоришта. Али тај програм нису прихватили сви и тек су појединци активније суделовали у његовој реализацији. Он је садржао неколико домаћих и интернационалних компонената. Било нам је стало да се јавност увери да Југословенско драмско позориште није више у кризи, да представља снажан колектив који на сопственом естетичком искуству пројектује своју будућност. То је позориште континуитета, традиције, али и непрекидних промена које ће се огледати управо у савременом поимању сценског израза. Ранијим генерацијама ћемо значајно одати дужно поштовање, али програмски све планове везиваћемо за стваралачке могућности активних глумаца. Постојала је одлука пре мог доласка у позориште да се у фоајеу открије плоча на спомен несрећно преминулог Слободана Ђурића. Ја сам то прихватио са радикалном допуном да се постави десет плоча у знак сећања на најпознатије глумце и уметничке руководиоце позоришта. Уз то сам од аутора ових барелјефа, вајара Митрића наручио и две бисте – Љубише Јовановића и Миливоја Живановића, које ће овом приликом бити откривене такође у фоајеу позоришта. За свечану прославу која је била заказана за 4. април 1978. године били су позвани у госте представници свих великих позоришта у земљи и оних ансамбала са којима је позориште сарађивало у другим земљама. У договору са Комитетом за међународну културну и техничку сарадњу, Министарством иностраних послова и амбасадама одређених земаља, начињен је оквирни план гостовања за наредне три године, по којим је по-

зориште требало да посети својим новим остварењима Бугарску, Совјетски Савез, Мађарску, Пољску, Немачку, Италију и још неке друге земље. У све те планове желео сам да укључим и гостовање најистакнутијих европских и америчких редитеља у нашем позоришту. До тога ми је било посебно стало, јер сам веровао да ћу тиме прекинути конформизам између појединих глумачких група и редитеља, затим, поново успоставити систем вредности, по уметничким резултатима, пробудити амбиције код сваког појединца и жељу за самопоптрђивањем како у националним оквирима тако и у међународним позоришним релацијама. Имао сам визију о томе како би позориште требало да буде, стално сам пред очима држао вредности које су оствариване у десетак највећих европских позоришних центара и међу њима тражио место за наш ансамбл. Зато сам и успоставио контакте са многим познатим редитељима који су уживали светску репутацију и од већине добио сагласност за сарадњу у наредним сезонама.

Највише проблема било је око тога да се обезбеди лична сагласност Министра за културу Владе Совјетског Савеза, да њихова у то време два најпознатија редитеља – Георгиј Александрович Твостаногов и Анатолиј Ефрос могу да режирају на нашој сцени. Обојица су била позната по модерним интерпретацијама класичних текстова руских писаца и то је требало да попуни део нашег новог репертоара. Ефрос је са пажњом неколико дана гледао представе и мање-више упознао готово цео ансамбл. У међувремену водио сам с њим интензивне разговоре око поставке Чеховљевог *Вишњика*. На крају желео сам да се сусретне са ансамблом и изнесе своје опсервације о представама. Његови утисци нису били у свему охрабрујући, али га то није колебало око сарадње. Ансамблу је предочио своје утиске о појединим представама, објашњавао концепт савременог театра и модерне режије, и сасвим деликатно ставио примедбу да је изненађен како доста младих глумаца рутински маркира без изворних осећања у изразу. На то нико није реаговао и тек је након мучне тишине Воја Брајовић поставио питање – шта Ефрос мисли о глумцима интелектуалцима? Њему је тај термин био стран, чудно се, јер на сцени он признаје само потпуни доживљај унутар концепта и атмосфере коју ствара режија. Поучен овим искуством нисам инсистирао да се ансамбл сусретне са Товстаноговим, затим са Жежијем Јароцким и Крикором Азарјаном који су били присутни прослави. У суштини, њихова гостовања сам прецизирао унутар уговора о комплексној сарадњи који смо потписали са Драмским театром из Варшаве, театрима из Москве и Лењинграда и „Иван Вазов“ из Софије. Како се том приликом испоставило да у планирању гостовања ваља рачунати са раздобљима од неколико сезона, с обзиром на заузетост познатих реди-

теља, то сам и планове замислио на дужи период како бих могао да уопште остварим сарадњу. У међувремену сам дефинисао разговоре са Антоаном Витезом који је управо био преузео Национални театар у Паризу, као директор и главни редитељ, око поставке Молијера на нашој сцени. Успешно су били приведени разговори и са Роже Планшоном, чувеним француским редитељем тог времена. Са Франком Зафирелијем је перфектуриран био договор приликом његовог доласка у свим појединостима око поставке једне Шекспирове комедије. Успостављени су контакти са америчким редитељима преко договора о сарадњи са Савременим драмским театром из Сан Франциска, Арена театром из Вашингтона и Фестивал театром из Минеаполиса. Преговарало се са још неколико немачких, енглеских и француских редитеља, што је учврстило моје уверење да се програм Југословенског драмског позоришта мора у наредним годинама интернационализовати а у изразу поистоветити са највишим вредностима савременог сценског изрази. Тај дугорочни програм постао је реалност пре него што сам за његово остварење обезбедио минималну подршку ансамбла.

Када сам на крају прве сезоне поднео исцрпан извештај колективу осећао сам се срећним што могу да саопштим да су сви чланови ансамбла били у репертоару и да је свако имао бар по једну или две нове улоге. Тада сам опет доживео непријатност, када ми је после овог скупа речено да грешим у томе, јер то наравно није никакав успех. Глумци окупљени око најснажније групе која је претендовала да у свему има реч и која се плашила да ће изгубити доминацију над политиком позоришта, послали су ми свог представника који ми је опет поновио да у позоришту играју само ти за које они сматрају да треба да буду у репертоару. Тада сам извршио поновну анализу улога које су играли појединци, покушао да створим слику о креативним могућностима сваког понаособ и дошао до прилично депримирајућег сазнања да за велике програме и велике представе недостаје више глумца и глумица у пуној стваралачкој моћи, као и оних сасвим младих. И тада сам позвао Љубу Тадића да се врати у ансамбл. Није ме занимало шта је раније било са њим и у чему је суштина неспоразума. Ипак, морао сам да сазовем састанак ансамбла и да тражим њихову сагласност да се Љуба Тадић врати на нашу позорницу. Док се гласало схватио сам да ми појединци неће то никада опростити.

Уз планове које сам непрекидно стварао замислио сам и да Југословенско драмско позориште буде активније присутно на домаћим позоришним фестивалима. Са Дубровачким летњим играма склопио сам уговор о дугорочној сарадњи, с тим да заједнички финансирамо припрему представа које би биле у фестивалској сезо-

ни на програму Дубровачких летњих игара, а током зиме на редовном програму на нашој великој сцени. Прихватили су предлог да то буде *Краљ Лир* Виљема Шекспира. Било је извесних неспоразума око избора редитеља, јер се испоставило да је неко из Уметничког већа Дубровачких летњих игара већ раније самоиницијативно преговарало са Бранком Плешом као могућим редитељем и протагонистом насловне улоге. Управа нашег позоришта је предложила да због сложености пројекта редитељ буде Паоло Мађели а да Бранко Плеша наступи у насловној улози заједно са Љубом Тадићем. То је била моја грешка у наивности, јер је такав предлог био апсолутно неостварљив. Плешини услови су били такви да их је било готово немогуће прихватити, а с друге стране био сам убеђен да је то улога коју треба да одигра Љуба Тадић. Кад се објавила подела улога, неколико глумаца је одбило да игра у режији Паола Мађелиа. Посебан проблем нам је представљао лик Едгара. Ту улогу коју може да само пожели глумац, одбио је прво Милан Гуговић, а затим Воја Брајовић! То је било довољно да други млади глумац не прихвати Едгара, па смо морали да ангажујемо Драгана Максимовића из Народног позоришта у Београду. Пробе су биле слабо посећене а рад успорен. Владислав Јалицки направио је изванредну дрвену композицију за сценографију и за ову представу су одабрали Кулу Минчету у Дубровнику која је одговарала готово идеално замисли. Паоло Мађели је радио предано, али смо ипак отишли без унапред припремљене представе и мимо плана који је подразумевао да одржимо у Београду чак и генералне пробе. Позориште је имало готово идеалне услове у Дубровнику. Цео ансамбл је био смештен у луксузне хотеле „Аргентина” и „Ексцелзиор” а пробе су одржаване увече, неколико недеља. Међутим, када је представа почела да оживљава десио се несрећан случај у коме је Драган Максимовић повредио ногу па смо опет остали без Едгара. Ни комбинацијом са Ирфаном Менсуром као Едмундом такође није могла да се оствари, тако да је морало да се врши преподела улога док није Јосиф Татић преузео Едгара, а Тони Лауренчић Едмунда. Док су текле пробе, представа је сад изазивала велико интересовање, стотине љубитеља позоришта долазило је на завршне пробе. У међувремену, Дирекција Фестивала била је изложена тихим протестима загребачких позоришних критичара, редитеља а и неких глумаца, који су сматрали да су Дубровачке летње игре њихов забран у који смо непозвани и непотребно зашли. То се могло осетити кроз поједине написе у којима је било злурадости, потпуно произвољних објашњења и стварања атмосфере која није нимало пријатељска према нашим глумцима. Представа, која је свакако била изнад оног што се давало у то време на Дубровачким летњим играма, наишла је на критичарско цепидлачење и неаргументова-

не, априорне судове. Десило се, међутим, на крају фестивалске сезоне нешто што је било очигледно уперено против Југословенског драмског позоришта. Годишња награда „Орландо“ додељена је Љуби Тадићу за епизодну улогу у *Дубровачкој трилогији* Иве Војновића, а не за његову заиста сложену и маркантну интерпретацију Краља Лира. То се уосталом потврдило приликом јесење премијере на сцени Југословенског драмског позоришта. Имали смо готове планове и за наредне сезоне, али ме је директор Дубровачких летњих игара молио да направимо паузу, јер је био под великим притиском националистичких и локалистичких снага и побуда те нису могли да се помире да ће београдски глумци поново организовано кроз ансамбл Југословенског драмског позоришта, бити стално присутни у програму Дубровачких летњих игара.

На Стеријином позорју Југословенско драмско позориште је доживело реафирмацију и тријумф са представом *Пучина* Бранислава Нушића у режији Дејана Мијача. Ансамблу и његовим члановима припало је десетак, што званичних, што незваничних награда.

Концентрисали смо се зато на сопствени програм везан за домаће драмско стваралаштво. Ангажовали смо посебног драматурга са превасходном жељом да се са редитељима које смо позвали на сарадњу, припреме пројекти у којима ће се проверавати и осмишљавати позната дела. У таквим подухватима било је доста истраживачког, јер смо се заинтересовали у којој мери се у старим текстовима још увек крију потенцијалне сценске могућности које нису у своје време биле довољно експониране или су на другачији начин тумачене. Мирослав Беловић се посветио новој поставци *Голготе* Миливоја Предића, док је Дејан Мијач припремио своје виђење *Находа Симеона* Јована Стерије Поповића. У драматуршкој групи коју смо окупили око уметничке дирекције извршили смо процену тренутног стања у домаћем драмском стваралаштву и одабрали десетак аутора изразивши жељу да нам своје нове и оригиналне текстове препусте ради првог извођења. Нисмо желели да репризирамо дела која се играју на другим београдским позорницама, па смо се тако одлучили за *Луминацију* Душана Ковачевића, и *Брисани пут* Милице Новковић. За Позоришни салон одабрали смо *Љубавне исповести Софије Маловразић* Радомира Смиљанића и текст *Ја, Раде Томов П.* Петровића Његоша у виђењу Гојка Шантића. Заинтересовали смо Видосава Стевановића да напише драму по мотивима својих приповедака *Ноћас је ноћ*. Одлучили смо такође да изведемо *Раскршће* Драгана Томића. Са неколико других писаца склопљени су посебни аранжмани, обезбеђена материјална средства, означени могући редитељи, како би у наредним сезонама имали довољно домаћих квалитетних и уопште нових текстова. У оквири-

ма ове велике акције дугорочног карактера позвали смо и Добрицу Ћосића на разговоре о могућој сарадњи, с обзиром да се наше позориште почетком шездесетих година прославило великом епском фреском *Откриће* које су за сцену приредили Мирослав Беловић и Јован Ђирилов а редитељски обрадили Мата Милошевић и Предраг Бајчетић. Добрици Ћосићу сам изложио нашу жељу да то буду драматизације фрагмената романа *Време смрти*. Желели смо да драматизације уради Борислав Михајловић Михиз, а као могуће теме означили *Колубарску битку* и *Ваљевску болницу*. Ћосић је убеђивао да још није за то повољан тренутак и да ми неће бити дозвољено, вероватно, да изводимо његове текстове. Уверавао сам га да иза овог предлога стоји жеља ансамбла и да имамо снаге да одбранимо уметнички сваки наш заједнички програм. Оставили смо ипак ову могућност времену, како би могли да обавимо ваљане припреме и створимо одређено расположење у јавности у корист тако великих и значајних пројеката.

Из те жеље да се чини организовано и више за афирмацију драмске литературе, дошао сам на идеју и да покренемо библиотеку *Arts gracia artis* у којој би штампали дела која долазе на наш репертоар, уз документовану грађу о представи и редитељске концепције самих поставки. То не би требало да буде потпуна замена за позоришне програме, али смо проценили да би могли да продамо неколико хиљада примерака сваке књиге – чиме би у знатној мери и погунили празнину у издавању позоришне литературе.

Све ове уметничке иницијативе постепено су ипак наилазиле на интересовање у позоришној и културној јавности. Ако су нас у почетку неки прихватили са резервом и скепсом, већ после прве сезоне било је извесно да многи уметници желе да се укључе у наше програме. Зато је пријатно одјекнуло сазнање да пристаје чак и Влада Величковић, познати југословенски сликар који живи у Паризу да креира сценографију и костиме за представу *Ђаво и господ Бог* Жан Пол Сартра у режији Миленка Маричића са Николом Симићем у улози Геца. То је било вишеструко изненађење а желели смо да се поједини даровити глумци огледају и у улогама и карактерима које до тада нису играли, како би откривали у себи нове могућности властитог израза.

После *Краља Лира* Вилема Шекспира, наша пажња била је концентрисана на нови велики спектакл какав је био *Сумрак* Исака Емануиловича Бабелја. Овај пројекат био је везан за гостовање угледног пољског редитеља Јежија Јароцког. Стицајем околности, ја сам једини у ансамблу познавао његов рад и имао прилике да видим неколико представа које су се изводиле у Кракову и Варшави. У Будимпешти гледао сам његовог *Краља Лира*. Знао сам исто тако да је прецизан и особен

у раду, да тражи одговарајућу дисциплину и атмосферу и да није склон никаквим компромисима по било коју цену. Због тога смо нагласили да би нам највише стало да се игра Бабељов текст. Желели смо једну нову верзију, која не би била слична оној коју је Јароцки већ истраживао у Театру старом у Кракову, а истовремено и носила неке нове ознаке у односу на оно што је исказао у својој редитељској поставци чувени руски редитељ Љубимов на сцени Театра на Тагањки. Јароцки је радио у тиму са сценографом и костимографом Јежијем Ковалским и композитором Станиславом Радваном. Његови услови били су крајње професионални и у једном тренутку сам се запитао да ли смо већ довољно припремљени да их можемо прихватити. Због тога смо окупили цео ансамбл и руководиоце свих пратећих служби, како би их упознали са условима које поставља Јароцки, а које у суштини подразумевају строгу професионалност, радну дисциплину, лимитирани број проба и перфекцију у свим пословима. Сви су једногласно прихватили ове услове, поготово што смо имали убедљиве разлоге за упуштање у овако велики и за нас значајан сценски подухват. Хтели смо визију испуњену изворним људским емоцијама из којих се снажи метафора живота, бескрајне људске тежње за срећом, неумитност проласка времена и суочавања са сопственом судбином. У свему томе видели смо многа знамења нашег времена, асоцијације што кроз доживљај допиру до свести сваког појединца и стварају посебну слику света.

Замишљено лепо и са наше стране релативно припремљено за пробу почетком септембра седамдесет и девете године. Али, није се појавио главни протагониста Милан Гутовић коме је била намењена улога Бење. Током месеца имали смо проблема да окупимо глумце који су се заклињали да ће свесрдно учествовати у овом пројекту. Десило се тако да је у то време снимано неколико филмова и телевизијских драма у којима је ангажовано више глумаца. Јароцки је стрпљиво чекао, али како су му били заузети Љиљана Крстић, Светлана Бојковић и неки други важни протагонисти, то га је временом издавало стрпљење. Његову пажњу смо сад усмерили више на техничке припреме око декора, музике и композиције масовних сцена. Али, како је време пролазило све је неизвесније било да ли ћемо у договорено време успети да створимо представу! Јароцки ме је неколико пута упозоравао да има чврсте договоре са Театром у Базелу, са којим је он иначе сарађивао. Када се приближио крај планираним пробама – Јароцки се налазио, тек, негде на половини пројекта. Обавестио ме је да ће прекинути са радом, извршити прогон првог дела представе и све конзервирати како би следеће јесени наставио рад. То је деловало на мене попут шока, јер сам схватио да би прекид рада на оваквом

подухвату довео у питање све касније планове са редитељима из иностранства! Уз то имао сам у свести да је за ову представу предвиђено да утрошимо преко сто педесет милиона динара, што је било равно десетороструко већој суми од оне коју смо добијали од Градске заједнице културе за припрему и опрему једне представе. *Сумрак* је требало да нас кошта колико целокупна једногодишња продукција, а такав губитак не може да прође без озбиљних поремећаја у самој кући. И то, без обзира што сам путем спонзора и других извора сва та средства унапред већ обезбедио. Саопштио сам Јароцком да тако нешто не долази у обзир, позивао се на његову професионалност и указивао на реалну опасност да се пројекат потпуно распадне и да га никад и не наставимо. Озбиљно смо се били конфронтирали; рекао сам му да мора да пролонгира своје друге обавезе како би створили представу. Међутим, док је губио пробе због недоласка појединаца, Јароцки се добро обавестио о односима унутар куће! Због тога се он одмах обраћа секретару партијске организације и неким члановима Уметничког већа са захтевом да се одржи састанак ансамбла. Створене су ванредне околности, тај дан цео нису држане пробе и увече смо се скупили у великој дворани. Јароцки је истушио пред колективом са изјавом да му ја нисам као управник обезбедио потребне услове за рад, да нисам био у стању да отклањам тешкоће које су се јављале и да он више не може да сарађује са мном. Чак је тражио од глумаца да се дистанцирају од управника! Појединци који су били у подели, али и ван ње ово су једва дочекали, па се цео талас потпуно произвољних критика прелио преко мене. Једноставно, сви су хтели да се скине одговорност са глумаца и да изазову стварни прекид рада какав је смислио Јароцки те да покажу како све то што чиним није довољно осмишљено и корисно за позориште. Ситуација је постала до те мере драматична да је група чланова Савета заједно са онима из Секретаријата партијске организације захтевала да се прогласи у позоришту ванредно стање, да се активира комитет народне одбране и да ми се одузму сва управничка овлашћења. Наступила је једна поама и хајка па нисам могао у први мах ни да схватим чиме сам изазвао толику мржњу и нетрпљивост. Ипак, нисам дозволио да се распадне пројекат а Јароцком отворено саопштио да нећу исплатити уговорене хонораре, да ме на то не може нико присилити и да ћу ако треба сам да разговарам са управником театра у Базелу како би му одгодио уговорене припреме за другу можда и измишљену представу! Срећа је што сам унапред знао да Јароцки уме да приреди овакве ситуације многим својим познаницима и сарадницима. Све то што се догађало у року од два дана било је далеко драматичније него што сам могао и претпоставити. Присиљен свим тим околностима, једноставно сам тражио да се представа доведе апсолут-

но до финализације, а сам сам се повукао у позадину како бих деловао тиме да се смири атмосфера! После тог великог а бесмисленог скандала – да ли из страха да ће бити угрожен целокупан рад у позоришту, или субјективних осећања појединаца да су можда и мени наудили, тек – ансамбл се мобилисао и Јароцки је по први пут имао све глумце на пробама и успео да одржи девет комплетних прогона у већ припремљеној сценографији. Представа је доживела свој интензитет управо на премијери која се претворила у потпуно неочекиван догађај сезоне и велики успех Југословенског драмског позоришта! Да би све било у реду, да бих омогућио рад - нисам намерно присуствовао овом великом догађају већ сам се сусрео са Јароцким поново на првој репризи.

Јавност је прихватила ову поставку као изузетан театарски чин од већег и трајнијег значења. Публика је реаговала изузетно благонаклоно. Појединци су покушали, међутим, да у својим изјавама за јавност, представе да је то успех ансамбла као пркос управнику који није био у стању да припреми све ово што се догодило! Нисам тражио никакву сатисфакцију, заборавио сам свесно шта су појединци чинили, чак сам налазио оправдања за неке иступе знајући да су ломови неминовни код свих квалитетних заокрета не само у одређеној ситуацији, већ и у целокупном усмерењу стваралачког рада. Интерес позоришта мора бити увек изнад себичности појединаца а то обезбедити је тешко, веома тешко.

Наставио сам одмах после *Сумрака* рад на неколико паралелних нивоа. Желео сам да представимо савремену америчку литературу кроз режију једног од тада најпознатијих уметника драмске сцене – Едварда Хестингса, који се прочуо управо у драмском театру у Сан Франциску својим аутентичним тумачењем дела више угледних аутора. Заједнички смо се с њим договорили да то буде комад *Покопано дете* Сема Шепарда, који је у то време истицан од критике као један од најдаровитијих америчких драмских писаца нове генерације. Пројекат је тим занимљивији што Шепард до тада још није игран ни на једној београдској сцени. Према мом уверењу, ово је требало да буде ново искуство за ансамбл и све нас који смо радили у позоришту, јер је Хестингс и у нашу средину дошао са ауторитетом познатог уметника, изванредно прецизног и организованог редитеља. Све припреме су урађене пре прве пробе, а то је значило до краја разрађене скице за сценографију и костиме, избор реквизита, план расвете и низ других појединости. Јер, по замисли редитеља све је требало припремити тако да он са двадесет и осам проба дође до уметничког доживљаја који ће премијеру учинити изворним театарским остварењем. Како смо се већ раније договорили – да редитељима који не по-

знају ансамбл и долазе из других средина омогућимо да у текућем репертоару виде апсолутно све глумце, то је и за Хестингса подешен седмични репертоар тако да се у њему нађу све наше важније представе. Код њега није било великог двоумљења око избора глумца, али у ансамблу јесте. Јер, и они који су раније избегавали да улазе у овакве пројекте, сад су одједанпут на томе инсистирали а било је и појединаца и то међу млађим глумцима који су одбијали да играју улоге каква је била улога Винса. Тек у трећој или четвртој варијанти то је прихватио Ирфан Менсур што је у много чему и одредило његову даљу глумачку каријеру. Међутим, спор је настао око главне улоге старог оца Доца у овој фармерској породици коју разарају трауме прошлости и многе деформације у животу. Хестингс се без икаквог двоумљења определио само за Љубу Тадића. Ту улогу је, међутим, желео да игра други глумац. Убеђен да он једини већ годинама игра искључиво старце и да је природно да све што је у домену његовог репертоара треба да буде њему и додељено – тражио је зато да утичем на Хестингса да овај одузме улогу Љуби Тадићу. Потом је дошао и са новим захтевом да Хестингса вратимо у Сан Франциско! Десило се да смо некако у исто време припремали и једну комедију и то *Лабисеу Касица прасица*. Да би дошли до што адекватнијег превода ангажовали смо Данила Киша и он га је начинио заиста на бриљантан начин. Дејан Мијач је био потпуно задовољан и начинио поделу која је била тако компонована да би у њој дошло до глумачког надигравања Николе Симића и Милана Гуговића. У суштини, било је неизвесно колико ће још моћи да издржи њихова позната представа *Буба у уху* и без обзира што се освежила новим декором, желели смо да јој на време припремимо замену. Када су заказане пробе, Дејан Мијач се редовно појављивао у Позоришном салону свако јутро, али ни за две-три недеље није успео да одржи бар једну пробу. Једноставно се Милан Гуговић и Никола Симић нису појављивали, а нису сматрали ни обавезним да пруже неко ваљано и убедљиво оправдање – били су на снимању филма и ништа друго их није могло да веже у том часу за позориште. Екипу смо морали да распустимо, а Дејану Мијачу се исплатио уговорени хонорар за само лепо замишљену режију. Тек када је испунио своје обавезе на филму, појавио се познати глумац с тврђом да је цео овај пројекат заправо моја грешка! Јер, ја бих као управник морао да водим рачуна о томе да се пројекти могу уговорати само за период од новембра до априла, односно у време када нема интензивнијих филмских и телевизијских снимања! Трбало би, по његовом уверењу, да будем поносан што глумци из нашег ансамбла играју толико на филму и телевизији, јер њихова слава може само да користи позоришту и да појача интересовање публике за њихове наступе на сцени. Истовремено је група глум-

мица окупљена око Олге Савић и Раде Ђурићин, које су се изузетно ангажовале у Позоришном салону, како би он добио своју одређену уметничку физиономију камерне сцене и кроз глумачку игру деловао својим вредностима у домену интимног израза, непрекидно постављала питање зашто не успоставимо сарадњу са Љубишом Ристићем. Лако смо се у начелу споразумели да играмо један нови текст Душана Јовановића, направили превод са словеначког, али кад је дошло до конкретног разговора морали смо да се разиђемо. Наиме, Љубиша Ристић је тај комад Душана Јовановића постављао истовремено у Цељу и у нашем театру „Богдан Ступица”. По његовој замисли, он би један дан држао пробе у Цељу, путовао авионом а други дан радио у нашој пробној сали и тако редом до саме премијере коју нисмо могли унапред да датумски одредимо.

Таквих неспоразума било је много и они су ме навели да прекинем дотадашњу праксу по којој уметничка дирекција треба да води рачуна о слободним терминима наших глумаца и да са сваки од њих јединачно преговара о томе да ли ће прихватити неку улогу или не. Много је било лакше преговарати са глумцима из других позоришта него са онима који су били стално запослени. Успео сам тада да се изборим за принцип отвореног театра, а то је да не приморавамо наше чланове да играју по задатку, али исто тако да не оспоравају право да ангажујемо потребне глумце из других позоришта. У суштини желели смо да се пређе на рад по пројекту, па сам ради боље сарадње и веће заинтересованости глумаца дозвољавао и могућност да се глумци око неких наших пројеката могу и слободно да удружују по властитим глумачким афинитетима. Проблем је био тим деликатнији што смо по сили закона морали да испратимо у пензију већу групу уметника. Како сам сматрао да би без њихове сарадње били осиромашени, јер у ансамблу немамо одговарајуће замене, то сам успео да кроз Савет позоришта просто озаконим одлуку да ће сви апсолутно сви пензионисани глумци остати и даље чланови колектива, да могу да буду бириани у Уметнички савет и друге самоуправне органе позоришта, а да при томе играју сходно својим жељама и могућностима! Како Заједница културе није у то време радо одобравала нова радна места, то се оваквом одлуком указала прилика да у ансамбл позовемо сад на сарадњу више уметника разних генерација. Јер, у пензију су тада отишли Виктор Старчић, Бранко Плеше, Стево Жигон, Марија Црнобори, Невенка Микулић, Љиљана Крстић, Бранка и Млађа Веселиновић, Олга Спиридоновић, Иво Јакшић. За неке од њих успели смо да обезбедимо националне пензије или опет посебне додатке, како не би били по обичају оштећени, с обзиром да су у ранијем периоду имали релативно ниске личне дохотке и материјалне надок-

наде неадекватне њиховом уметничком доприносу Југословенском драмском позоришту. Ове наше одлуке имале су великог одјека међу глумцима у другим позориштима, јер то је био јединствен однос према заслужним и старијим члановима ансамбла. Нико од њих готово није ни приметио да је променио радни статус и управо за нове органе управљања неки од њих су изабрани са великим бројем гласова.

Све ове године биле су за мене а и за све нас у позоришту године великих искушења, ломова и преображења. Ја сам имао јасне уметничке визије, понекад сам можда био нереалан или нестрпљив, али било је очигледно да су промене захватиле све стваралачке процесе у колективу и да се они ничим више нису могли зауставити. То се већ приметило приликом рада са Едвардом Хестингсом – пробе се нису отказивале, протицале су у истраживању емоција које могу да доведу до аутентичног израза и за свега двадесет и осам дана створена је представа која је за нас имала много дубље значење него што јој је то критика признавала. Наиме, Шепард је процењиван сувише импресионистички и само на основу голе фабуле а не и оног што се крило иза тих натуралистичких понора и апсурдних ситуација у којима се разголићава једна америчка породица. Израз је био богат, слојевит, са низом импликација моралне и социјалне природе. Та атмосфера неповерења у редитеља задржала се и приликом гостовања Крикора Азарјана, угледног уметника Театра *Иван Вазов* из Софије, који је поставио комад *Некрштени дан* Јордана Радичкова, једног од најпознатијих и најзанимљивијих бугарских савремених аутора. За нас је то било ново искуство, јер се мешао у менталитет са народном фантастиком и апсурдностима стварног живота, а уз то је омогућавао да се и дело Душана Ковачевића, које смо ми предложили, појави на сцени *Иван Вазов* и то у режији Бранка Плеше.

Позориште је тако у осамдесете године ушло са динамичним и разноврсним репертоаром који је отварао перспективе колективном изразу, снажио индивидуалну креативност и омогућавао свима онима који су желели да раде, да се окушају у новим уметничким искушењима. Упркос свему, успевали смо да стално у стваралачки рад уносимо ентузијазам и хтења која су извицала из схватања да театар не може да животиари и задовољава тек, с времена на време значајнијим пројектима. Основно је уклонити свако осећање инфериорности, разбити навику да се животиари на сцени и да свака представа буде прожета тежњом ка новим изражајним валерима. Све то било је везивано за филозофију театра коју сам настојао да реafirмишем на основу целокупног дотадашњег искуства неколико генерација. А то је – да не постоји хијерархија вредности на основу статусних симбола већ непрекидног залагања

за великим и значajним ostvarenjima. Time se razbija svaka ignoracija sa strane, obezvređuju otpori i uklaňaju сва она ограничења која су глумци наметнули себи или су им сугерисана са других сцена, како би све што се чини у театру било истински окренуто савременим и модерним стремљењима у позоришној уметности. Веровао сам уз то, да снажне представе штите себе од сумњичења сваког догматизма и политиканства, и да помажу тиме потпуну независност о формирању наше репертоарске политике. Аутентичност уз то није подразумевала једнообразност израза и веровао сам да се нове вредности могу слободно формирати на основу индивидуалне креативности редитеља различитих естетских полазишта и глумаца снажне изражајне субјективне моћи. Због тога сам одбијао и саму помисао да макар и за тренутак дефинишем идеалне форме којима би све што се чини у театру било подређено. Представе попут *Сумрака* сматрао сам успехом који обавезује на превазилажење достигнутог и као трагање за још садржајнијим и разноврснијим формама. Велико позориште није идеализовано нити испуњено само лепим декором и бљештавим костимима, већ оно које се осећа слободно у изразу и моћно да дефинише наша расположења, хтења, схватања и настојање да непрекидно будемо у своме времену и простору живота. Управо стога је стављен нагласак на уметничке припреме за сезоне и посебну бригу око сваког пројекта како би се унапред избегли промашаји и израз усмерио у свим својим особеним варијантама као оно што спаја све представе у Југословенском драмском позоришту, а то је – међусобна повезаност и заједничка стремљења ка богатијем и садржајнијем програму. Уместо да водимо празне разговоре и да се заносимо апстракцијама, успео сам, бар донекле, да се прихвати схватање да је позориште оно што желимо и што можемо од њега да створимо. Тиме сам још више наглашавао позитиван утицај значајних остvарења, јер она ослобађају стваралаштво предрасуда, рутинске игре, конформизма и усмеравају ка оном плодном раду који се у сваком тренутку управо ослања на врхунски ниво израза и приближава токовима савременог стваралаштва у европској и светској литератури и позоришту. У почетку се мислило да ја оваквим настојањима желим да оживим неповратну прошлост, да можда тражим идеале у оном што је већ остvарено, али се видело из односа који сам успостављао према оном што је стварано у овом периоду да је мени све раније само подстицај да се сигурније улази у смелије подухвате, тежи оригиналнијим формама и непосреднијем изразу. Био сам против тога да се ради у грчевитим и неприродним условима, да се боримо за успех по сваку цену, јер је по мени стваралаштво морало да буде и задовољство. Из тога је проистицало да не треба отказивати представе са редовног репертоара ради додат-

них проба, затим да ваља распоредити стваралачке снаге тако да процес тече у континуитету и да свој пуни домет досегне, управо, природно у време премијера. Такође, био сам схватања да позориште мора да има критичну дистанцу према оном што ствара на свим својим позорницама. Оно не може да буде само себи довољно и да прихвата искључиво ону критику која је похвална. Питао сам се често да ли се глумци коригују после јавних критика у штампи или примедби својих колега на састанцима ансамбла или уметничког већа? То је било веома тешко постићи, јер постоји унутарња солидарност и конформизам у ансамблу који се једино изобличава у суревњивост када је реч о подели улога за нове комаде или разврставању у групе код повећања личних доходака.

Позориште је све више било уважавано од стране града, државних институција, сталних спонзора и публике. Нисмо се могли задовољити тиме што смо повремено гостовали у појединим градовима Србије, већ смо ту сарадњу унапредили до те мере да је наш програм постао и суштина позоришног живота многих српских места. Објављивали смо чак и месечне репертоаре тих гостовања, како би публика имала увид у наше присуство у њиховом граду, па сам из свега тога изводио закључак да ми не играмо само на три, него редовно бар на десет позорница широм републике. Није нам било довољно да неко цени ово позориште, већ смо желели да га воле људи, да му припадају, да прате његову укупну активност, да се ради о успесима и да налазе у њему израз сопствене свести. У крајњем циљу то је идентификација публике у осећањима и хтењима са ансамблом па смо и желели да Југословенско драмско буде више од оног што подразумевамо под стандардном институцијом – центар позоришне културе. Интимно сам сматрао да је то необично важно и за санирање унутарњих односа у ансамблу, уклањање раскола између појединачних и групних интереса а посебно трајнијег сређивања односа између ансамбла и управе. Био сам убеђен сада, више него икад раније, да проблеми позоришта нису у домену оних неспоразума око начина руковођења и да се непотребно око тога расипају снаге које би ваљало што више усмерити да се исцрпљују у домену самог стваралаштва.

У замаху свих ових активности десило се нешто крајње непријатно за све у позоришту. Општинске и градске инспекције често су обилазиле наше зграде, стављали примедбе и писали решења у којима су захтевали веће поправке. У једном тренутку нам се десио пожар на другој галерији и само захваљујући крајњој савесности ватрогасаца, није дошло до катастрофе. Наиме, све у дворани и изнад ње је у дрвеној конструкцији и да је којим случајем интервенција закаснила двадесетак минута могло се догодити да цела зграда

изгори до темеља. Инспекције су донеле тада заједнички закључак да треба забранити рад позоришту док се не уклоне уочени недостаци. Први разговори са функционерима градске скупштине били су обесхрабрујући. Априорно је тврђено да великих пара нема за нужну адаптацију и да се о свему томе и не може управљати без детаљних планова, финансијских прорачуна и стручне експертизе. Миљенко Зрелец, од кога је тада у Београду много штошта зависило, мислио је да ће нас се решити тиме што је непрекидно инсистирао на плановима за које је претпостављао да нисмо у стању да понудимо, с обзиром на висину трошкова њихове израде. Међутим, приступио нам је у помоћ „Гоша” са свим својим институтима и стручњацима, па је повећа група инжењера специјалиста за разне послове – од оних грађевинских до унутарњих инсталација – у рекордном року снимила реално стање да би се затим у њиховом архитектонском институту објединили сви пројекти у заједнички план реконструкције зграде позоришта. У Скупштини града су били изненађени, али су нашли у себи снаге да нам одају признање за овај подухват па се покренула акција да се пронађу макар и минимална средства за реконструкцију зграде, како позориште не би прекидало свој рад. Зграда је заиста била у дотрајалом стању, а извођење представа у театру „Бојан Ступица” излагало је сталној животној опасности раднике и глумце а самим тим и публику. Та зграда је и иначе грађена без правих планова, није имала употребну дозволу и представљала је архитектонску импровизацију Бојана Ступице, која је изведена уз наглашену наклоност градоначелника Бранка Пешића! У великој згради опет све је било дотрајало и да би је реконструисали изнутра и споља потребно је било извршити низ санационих радова од крова до подрума. „Гошини” стручњаци су све пажљиво обрадили, с тим што су желели да делимично реконструишу стару фасаду „Мањежа” и комбинују са неким изразито савременим грађевинским решењима. Завод за заштиту споменика културе одбио је овај предлог, сматрајући да је ова неукусна затворена фасада у облику сандука, на којој је својевремено управо инсистирао Бојан Ступица, изразит пример архитектуре социјалистичког реализма и да је као такву треба сачувати за потомство! Од предвиђених десет милијарди динара једва смо прикупили две и по милијарде, па смо планове редуцирали само на оно најнужније. Али и ту смо имали огромних тешкоћа, јер се десила тренутна несташица разних материјала од којих смо многе уз интервенцију Бранка Радивојевића, тадањег потпредседника Скупштине града и Миодрага Симентића, секретара градске Заједнице културе, добављали из државних резерви. Да апсурд буде већи, у том тренутку није било ни одговарајућих декоративних материјала са којима би обложили гледалиште и фоаје, па смо на зидове морали да стављамо

итисоне а за зидове фоајеа купујемо боју у тубама попут пасте за зубе да би могли да њоме прекријемо старе већ похабане тапете. Ипак и то је било за позориште, навикло на оскудицу и непрекидно састављање краја са крајем, веома много, јер нам је омогућавало да осигурамо рад у пуном континуитету. Вредности својих најбољих представа потврдили смо и на гостовањима у Немачкој, Совјетском Савезу, Бугарској и Италији. Захваљујући изванредном пријему публике и признањима која смо добили за неговање савременог и надахнутог израза, ушли смо у конвенције о културној сарадњи за наредне године са још неколико европских земаља. Све је то потхрањивало илузију да смо коначно изашли из сфере сталних конфронтација, психолошких зађевица и дошли у ситуацију да на основу новог репертоара градимо планове о још садржајнијим представама. То осећање спокојства помутила ми је, међутим, наизглед безначајна ствар, која је лако могла да се претвори у непотребну и непријатну аферу. Донео сам био одлуку да све старе представе које скинемо са репертоара, пренесем на телевизијску траку. На тај начин од заборава је сачувано двадесет представа! Све је то учињено на професионално стандардном нивоу, али шта то вреди када је председник Савета позоришта сматрао да сам ја тиме прекорачио своја овлашћења, па је одлучио да се против мене поднесе пријава ради злоупотребе службеног положаја и управничких овлашћења! Јавни тужилац, разуман човек, одбацио је ту пријаву као обичну бесмислицу, с обзиром да је реч о стварању значајне документације о уметничком нивоу позоришта.

На глумачке егзибиције око отказивања представа и улога, престао сам да емотивно реагујем. Такви поступци су иако потпуно ирационални увек били обезбеђени уредним лекарским уверењима. Они који су сматрали себе незаменљивим, или довољно моћним да се други глумци нису усуђивали да прихвате алтернативе ових улога, како би представе одржали у животу, били су заиста осииони. Када сам поводом рушења представе *Пучина* покушао да о томе расправљам у присуству целог ансамбла, десила се готово гротескна ситуација: главни актер овог скандала је тврдио да то чини у знак протеста против управника који наводно не чува унутарњи интегритет представе! Само сам питао – да ли ја играм у том комаду и јесам ли ја носилац главне улоге од које управо зависи понајвише уметничка целовитост представе? Уз то, био сам суочен са ситуацијом да ниједан глумац није желео да буде у дисциплинској комисији и да просуђује поступке својих колега. Поготово што су правилници били тако начињени, да су практично санкционисали глумцима сваки овакав поступак. Једино што сам могао да учиним, а то је да распустим дисциплинску комисију, јер

нема смисла да се бавимо само малим преступима појединих бинских радника а да о онима од којих зависи позоришни живот на сцени нисмо у стању да било како одлучујемо.

На измаку мандата, често сам се двоумио око тога, да ли је потребно остајати на овој функцији још четири године и борити се тек сада за остваривање оних планова и идеја које су мукотрпно тек биле назначене кроз протекле три сезоне. Владан Слијепчевић, тадањи декан Факултета драмских уметности, а где сам ја био редовни професор до половине радног времена, убеђивао ме је да се дистанцирам и од сопствених страсти, да занемарим субјективна осећања и да се одлучим без колебања за потпуни прелазак на Универзитет уметности. Љуба Тадић се јавно у новинама ишчуђавао и питао – да ли је могуће да се уопште неко може између бурног живота у позоришту и мира у професорском кабинету одлучити за рад са студентима? Тешко ми је било донети дефинитивну одлуку и у Скупштини града били су склони да се нађе законска могућност како би можда још неко време провео у обе установе и обезбедио континуитет у остваривању програма за који сам се тако мукотрпно борио. Међутим, они који су са злурадешћу све ово пратили поново су узбуркали страсти. Тражили су да Раднички савет и посебно партијска организација организују расправе о адаптацији зграде, уз тврдњу да није зграда обновљена онако како би то требало да буде, а да се при томе уопште није водило рачуна о средствима и реалним могућностима. Одједном су и репертоарски програми, планови о гостовањима у иностранству и ангажовању иностраних редитеља довођени у питање. Како сам имао одговор на свако питање и инсинуацију, стално се од мене тражило да бар нешто признам од кривица које ми се потпуно неоправдано приписују!

У таквој атмосфери, ипак сам наставио интензивне припреме за гостовање Георгија Александровича Товстаногова. Биле су перфектуиране готово све припреме. Усвојена је подела улога и искрено сам се радовао што ће се у комаду *Три сестре* Антона Павловича Чехова појавити многи истакнути чланови ансамбла. Поготово сам био задовољан што ће се у улози Вершинина поново представити као глумац Бранко Плеша и што ће Чебуткина да игра Љуба Тадић. У подели су били Маја Димитријевић, Светлана Бојковић, Ђурђија Цветић, Гојко Шантић, Никола Симић, Бранка Веселиновић и многи други. Израђени су по европским стандардима нацрти декора, перфектуиран план светла, начињене су макете декора, одабрани узорци материјала за костиме, па су чак направљени и модели појединих реквизита. Присуство уметничких сарадника Твостаногова желео сам да искористим да одмах и купимо све потребне материјале и почнемо са интензивним при-

премама како би прву пробу дочекали заиста у атмосфери оптимизма, спокојства и максималних услова за стваралачки рад. Непријатност сам доживео следеће јутро кад сам обавештен да се гости враћају необављена посла, јер је председник Радничког савета забранио да се користи мој потпис, наводно је донета некаква одлука самоуправних органа по којој се не може ући у реализацију комада *Три сестре* док не пружим гаранције колективу да овим пројектом неће бити ничим угрожени њихови лични доходи! Био сам шокиран, а онда сам почео да се сам себи смејем, јер је све било крајње апсурдно. Три године сам уз помоћ нашег амбасадора у Совјетском Савезу упорно радио на томе да добијем сагласност министра за културу за ово гостовање Товстагонова. Уз то, знало се да сам све време позитивно пословао, да је позориште практично отплатило све своје дугове, да је успевало да максимално сервисира свој уметнички програм и да обезбеђује ансамблу далеко веће приходе него у другим београдским позориштима, па сам се и сам упитао – шта све ово значи? По свему судећи у мени се жуч прелила и саопштио сам да ћу у року од двадесет и четири часа напустити позориште. Написао сам писмо са образложењем овог чина председнику Председништва Србије, председнику Централног комитета и председнику Скупштине града, који су иначе чинили координационо тело у коме су се давале начелне сагласности око избора управника. Сутрадан сам дошао рано у позориште, свечано обучен, до пола дванаест сам обавио све техничке послове, испотписивао уговоре, одржао састанке са сарадницима и сишао међу глумце да се поздравим, обишао бинске раднике и тачно у дванаест часова напустио зграду позоришта.

„Бојанове бебе“ које то нимало нису биле, ликовале су и настојале да од свега овога направе нову аферу! Председник Радничког савета Воја Брајовић, који је највише ту последњу годину својим безразложним интервенцијама, поступцима и смицалицама, а уз помоћ партијске организације коју су водили Тони Лауренчић и Јосиф Татић, прогласио се в. д. управником. У њиховој бахатости било је некаквог болесног тријумфализма, јер су веровали да им се коначно пружа дуго очекивана прилика да позориште подреде у свему својим групним интересима! Када су дошли у Заједницу културе да траже подршку за себе, изразили су и потпуно несмотрено своје жаљење, што, ето, нису успели и мене да отерају из позоришта као и моје претходнике.

У међувремену сам молио Товстаногова да се не обазире на ову ситуацију и да реализује нашу замисао око поставке *Три сестре*. Представа је била заиста на врхунском уметничком нивоу и у форми савремене интерпретације Чехова, са више изразитих глумачких креа-

ција. Међутим, шта је све то вредело, кад је привремена управа хтела да се што пре уклони све оно на чему сам ја радио, па су се одрекли ове представе и никад је нису сматрали својом! У својој заслепљености и себичности групи могли да сагледају интерес позоришта па су се ишчуђавали мишљењима позоришних стручњака из иностранства који су тврдили да је ово заиста вредно и репрезентативно уметничко остварење.

Мојим одласком се није завршила хроника управничких криза у Југословенском драмском позоришту. Како нико пре мене, тако ни ја нисам био у прилици да начиним биланс свога рада и да на крају мандата укажем на разлике између стања које сам затекао и оног што сам постигао у ове четири године. Привремена управа се сувише разоткрила у својој бахатости, па су доживели да их колектив не прихвати и да одбаци кандидатуру Воје Брајовића за управника. Гојко Шантић и група глумаца која није припадала ниједној групи zaloжила се да за управника буде изабран Јанез Шенк. Њему је тада управо истицао мандат опуномоћеног министра у Савезном заводу за културне везе са иностранством и није желео да се врати у Љубљану одакле је био дошао. Јер, био је емотивно везан за Југословенско драмско позориште у коме је, када се оно стварало, био ангажован као млади редитељ и асистент Бојана Ступице. Током целог свог министарског мандата, све своје слободно време проводио је у нашем салону, знао је све тешкоће, проблеме, али је изнад свега волео позориште и желео да на крају свог радног века учини нешто на његовом унапређивању. Проблем је био у томе што је испунио услове за пензију, па је изабран на шест месеци, с тим да му се стално продужава мандат. Почео је врло успешно и довео до премијере пројекат *Колубарска битка* Добрице Ћосића у режији Арсенија Јовановића. Представа је имала снажан емотивни набој, деловала импресивно са сцене и будила код гледалаца не само сећање него и понос што припадамо народу из којег је поникао војвода Мишић. Она је убрзо постала друштвени догађај са различитим интерпретацијама. Шенка су позвали у Градски комитет и доста му грубо наредили да скине са репертоара *Колубарску битку* – као наводни изазов и подстрек српском национализму! Шенк је без колебања, као борац из првих устаничких дана четрдесет и прве, мирно тим анонимним цензорима одговорио да је он оне врсте Словенац који себи ни по коју цену неће дозволити да у Београду забрани *Колубарску битку*! То је било дозвољено да му се запечати судбина па му је ускраћена друштвена подршка ради продужења мандата!

Са одласком Шенка навршило се управо четрдесет година паралелног живота у Југословенском драмском позоришту. Три генерације су за то време желеле да групно доминирају ансамблом и да одређују судбину свима осталима. На руку им је ишло деформисано са-

моуправљање као систем необавезности, произвољности, могућег групашења и извитоперене свести која руши све норме понашања, вредности а целокупно уметничко деловање своди на субјективне и тренутне интересе! Позоришна етика и филозофија стваралаштва на којој се толико инсистирало у првим сезонама када је стварано ово позориште потпуно је занемарена и обезвређена. Уз то, партијска организација је била у све ово време паралелни центар моћи у којој су најчешће доминирали глумци без правог уметничког идентитета. Тако се временом формирало схватање да онај који жели да влада позориштем, мора да обезбеди најпре контролу секретаријата партијске организације и Савета позоришта. Такву политику је теже било спроводити кроз Уметничко веће где су најчешће седели глумци са уметничким интегритетом и где су у знатној мери обуздаване појединачне страсти и лични интереси.

Тешко је за то кривити само глумце. Време које је остало иза нас је било истовремено и време деструкције. Оно је једноставно у позориште унело праксу која је далеко више разграђивала и потирала него што је стварала. Доказ томе је да се много шта у позоришту преобразило крајем осамдесетих година када су већ биле видне промене и у самом друштву. Искомпромитоване форме управљања нису могле да опстану, нити да артикулишу потребе театра у време када су друштвене институције поретка губиле свој смисао и када је позориште морало да дефинише своју позицију у јавном животу на сасвим нови начин.

Све то, међутим, много брже бледи и губи своје значење па остају само представе. На тај начин сви се ми и они који су били на сцени и који су остајали у позадини, на неки начин огледамо у њиховим вредностима. Јер, историју позоришта чине само оне уметничке промене које су доводиле до нових вредности и остварења трајног уметничког деловања. Таквих је премијера упркос свим унутарњим противуречностима било мање или више за време сваке управе, па и у оним годинама које сам ја оставио у овом позоришту.

Управо, такво сазнање ме чини поносним што сам истрајао у искушењима и што се нисам предао стихији. Можда нисам схватао ћуди глумаца, њихову преосетљивост а и све оно чиме их је друштво ипак као и време обележило. Зато сам остао спокојан, никад нисам у себи гасио љубав према позоришту, умео сам да потиснем у заборав све што се збило и да останем непоколебљив у веровању да театар, у коме су створене толике антологijske представе са којима су обележене деценије нашег постојања, није театар прошлости него исто тако – театар који је у стању да управо својим представама пројектује и властиту будућност. Ако су у томе четири моје године нешто значиле, то мора да на крају сваког сећања ипак изазове и пријатно осећање.



Писма о непостављеној „Гордани” Лазе Костића

У првим годинама свог редитељског рада писао сам класичне експликације. То су биле комплетне редитељске књиге, целокупна визија будућих представа.

После ми се спонтано наметнуо облик редитељских писама. Упућивао сам их драматурзима, глумцима, управницима позоришта, сценографима, композиторима, кореографима и лекторима. Сложена редитељска увертира која претходи сусрету са глумцима уливала се у та писма: филозофија представе, понирање у жанр и стил, анализа ликова, визуелно решење представе, сценска музика, начин рада са глумцима.

У тим писмима нисам хтео да фиксирам коначни облик будуће представе. То је био процес тражења, скупљања материјала, назнака решења, често дијалог са самим собом. Садржај тих писама је, пре свега, био упориште за моје беседе са најближим сарадницима, а и резервоар идеја за пробе.

Пре неколико година требало је да поставим *Гордану* Лазе Костића на сцени Југословенског драмског позоришта. Спремајући се за пробу, по свом старом обичају, писао сам својим сарадницима: сценографу Борису Максимовићу, костимографу Божани Јовановић, лектору Радмили Видак и композитору Војкану Борисављевићу. Болест ме је спречила да реализујем своју замисао. Писма су остала, верујем да ће читалац осетити у њима језгро моје замисли за једну комедију нашег великог песника и драмског писца.

М.Б

ПИСМО ЛЕКТОРУ

Драга Радмила,

Драго ми је што ћете моћи да присуствујете на првих шест проба. Не ради се само о акцентуацији и уједначавању говора. Глумци треба да осете језик *Гордане*. То је Лазина креација, његов *измишљај*. Верујем да ће тај језик да се споји са партитуром радњи које ћу предложити глумцима. Смислио сам такве поступке, психичке и физичке, који ће извођаче постепено, али сигурно водити у само средиште лика и жанра. Могао бих сатима говорити о Лази Костићу, о жанру ове комедије. Али, чини ми се, на пробама треба бити конкретан и своје осећање писца и његовог дела преточити у занимљиве сценске поступке. Већ од прве пробаде односа између ликова и одгонетања ситуације појединих сцена треба да започнем компоновање представе. Битку треба добити у првој фази рада. Ако савладамо основу, ако проникнемо на Лазину таласну дужину, ако одгонетнемо природу осећања у *Гордани*, – ми ћемо моћи да се разиграмо у мизансцену.

На тих првих шест проба ја ћу покушати да Лазину литературу транспонујем у раван сценског дешавања и то кроз феномен говорне радње. Ви слободно интервенишите у погледу језика и помозите глумцима да извајају своје фразе у духу нашег договора. Најважније је да их Лазина звучна, и помало епска ијекавица не одведе у драмски доживљај. У *Гордани* има подоста сцена које су написане у изразито драмском интензитету. Бујност Лазине инвенције не трпи пуританску контролу.

Он се занесе, дође на ивицу скоро немогућег, приближи се опасности да постане гротескан, – али ту треба да се испољи наша креативна концентрација и осећање за жанр. То је несумњиво један нови међужанр, који дубоко произилази из целокупне Лазине творачке личности, из његовог песништва, из његових драмских творевина, његових експеримената, каламбура, просањаности, његовог писања међу јавом и мед сном.

Лаза Костић и данас има противника, мада је свима јасно да је он творац наше модерне поезије и драматургије.

Пре неки дан био сам на вечери са једним нашим истакнутим есејистом кога необично деним. Он се зачудио кад сам рекао да почињем са радом на Костићевој *Гордани*. Рекао ми је дословце: *То дело покушавао сам неколико пута да прочитам, али сам увек одустајао*. После тога дуго сам размишљао о том његовом ставу. Шта је то код Костића што ствара код многих људи отпор и оштар критични став. Да ли је то његово претеривање криво, невођење рачуна о књижевним правилима? Или је то последица језичких каламбура. Или наивности у вођењу радњи? Или је то резултат Костићевог нехата у композицији драмске твoервине? Или је то пренебрегавање хармоније?

За непостојање хармоније у *Гордани* строго се закључио Богдан Поповић у свом огледу о *Гордани* 1899. године. Да ли је нашем чувеном естетичару посметало извођење *Гордане* у Народном позоришту? Она је, као што знамо, постављена драмски. Није пронађен тон за комедију, а чувена Вела Нигринова, омиљена трагеткиња, није решила лик јунакиње у координатама комичног. Како било да било, Богдан Поповић се бритко обрушио на Лазину *Гордану*: *Писац не може написати ни један редак, а да хармонија не затражи своје; и нема призора, нема дијалога, нема реченице, нема речи код које се писац неће покорити начелу хармоније или се огрешити о њега. У уметничком делу све треба да је у хармонији једно с другим; све са свачим; дело с целином; делови међу собом; средства с циљем, тон с предметом, догађај с околином, личности с догађајима и са својом средином, простором и временом, личности са самим собом, дикција са емоцијом, чак звук и ритам речи са њиховим смислом. Као што наш ум тражи по нужности јединство у свим стварима које га окружују, тако је хармонија основна потреба нашег духа и наших осећања. Хармонија је логика уметности*". Ови редови Богдана Поповића су луцидни и тачни и треба да их прочита сваки писац, редитељ и глумац. Али ми се чини да се ови ставови не смеју педаантно професорски примењивати на Лазу Костића. Не смемо окренути своју критичност на мане, а да заборавимо на необичне врлине и иновације. Може се по линији хармоније штошта замерити и Шекспиру и Калдерону и Гетеу и Пушкину. Најважније је продрети видовито у средиште њихове инспирације. Чувени париски критичар Жил Леметр био је 1891. много видовитији у свом приказу *Гордане* у *Journal des Debats*: *Има у овој комедији неке варварске и сурове оштрине која нам се чини оригиналном. Да сам директор Одеона или Слободног позоришта, ја се, мислим, не би колебао да „Гордану“ изнесем на позорницу*.

Охарбрујуће, али и тужно у исти мах. Одувек је било тешко бити пророк код своје куће. Чувени Француз има слуха за Лазину комедију, а француски ђак Богдан Поповић је полуглув и полуслеп за дело свога земља-

ка. Богдану Поповићу највише смета што се Гордана преоблаци у пашу. Он не може да схвати наивност Лазину која допушта призор да муж не препозна своју жену на раздаљини од једног метра. Ако би позоришни критичари, редитељи и глумци постављали оваква питања репертоар светских позоришта би се свео на мали број дела. Уважени професор поставља романтичарском иноватору и шекспирологу провинцијалну веристичку замку. Прерушавање, употреба маске, замена личности, то су увек била средства комедије која дубоко извиру из условности театра. Богдану Поповићу се чини да озбиљни призори у *Гордани* стоје у опречи са фабулом комада: *Оштру несугласицу између трагичне обраде и комичног предмета Костић није осетио*. То се Богдану Поповићу само привиђа. Код Лазе Костића истовремено теку призори и смешни и озбиљни у исти мах. Као што сам већ једанпут рекао он о озбиљним стварима говори са подсмехом, а о смешном често озбиљно. Он се не служи само веристичким огледалом. Он мења огледала која подмеће својим личностима. Она су час конвексна, час конкавна. Редитељ мора да ухвати ритам измене огледала и да дословно спроведе дух и дах комедије. То тражи упорност, доскопљивост и лукавство у начину рада. Кад кажем лукавство мислим на еластичност рада са глумцима, мислим на способност да поверују у неке сценске околности које на први поглед делују наивно. Томе сам се научио пре много година када сам радио *Саћурицу* и *шубару* од Округића-Сремца. На почетку рада многи су глумци били неверне Томе. Старински популарни сремачки водвиљ деловао им је невешто и пренаивно. Када смо пребродили тај скептицизам, када смо наивност трансформисали у жанровско обележје, тада је све кренуло.

Надам се да ће тако бити и сада са *Горданом*. Волео бих да демантујем злу веру мог пријатеља есејисте, који још до данас није успео да дочита до краја *Гордану*.

Из Лазине драмске творевине, за *Максима Црнојевића*, *Перу Сегединца* и *Гордану*, важи оно што је Милош Црњански 1958. године рекао за Лазине песме: *Лазе Костић расипа кроз своје песме осећај и мисли, горке и узвишене мисли, нимало баналне, потресен срцем и интелектом над својим животом и својим временом, над човеком уопште*.

...Не као дотадањи песници, дидактички стармали, већ заиста млад, плах, заносан својим усклицима, речит, сликовит, буран, Лаза Костић је изразити лиричар оmlадинске епохе.

Не може се песнику таквога кова прилазити хладно, мрзоволно, доцирањем и дељењем пацки.

Колико сам могао проучио сам живот и дело Лазе Костића. Осећам начин његовог мишљења и његово осећање форме. Чини ми се кад испуцујем своју редитељску визију да ми Лаза шапуће решење за представу.

Прво писмо

Драги Борисе,

Пробе Костићеве *Гордане* почеће у Југословенском драмском позоришту 15. новембра 1991. године. До тада има још доста времена, али ми не смемо да губимо ни један дан. *Гордана* је велики изазов и за редитеља и за сценографа. На нама је велика одговорност да *Гордану* сценски оживимо после њеног неуспеха на београдској и новосадској сцени. Крајем прошлог века Лазину „глуму у четири чина”, играли су као драму, као драматизацију народне песме, патетично и романтичарски. И у редитељској и у глумачкој интерпретацији није се ни назирала Лазина песничка заошијана комедија.

Шаљем вам прва моја размишљања. Ти први утисци су често и најважнији.

Пре осам година режирао сам *Гордану* на радију. Пошло ми је за руком да радњу добро сажем и да избегнем неравнине у развоју ликова. Обратио сам тада пуну пажњу на звучност Лазине говорне радње. Он је за своју комедију искреирао један динамичан, сочан, духовит, препун кованица, језик. Тај језик се спонтано родио из Лазиног дугогодишњег стваралачког друговања са нашом народном песмом, али је своје боје стицао и за време дугог Лазиног боравка на Цетињу.

Радећи са глумцима на радију осетио сам да је највећи проблем у сценском оживљавању *Гордане* питање жанра. Лазина комедија није врцава комедија ситуације и карактера, многобројних обрта и изненађења, досетки и смислица, перипетија, заплета и расплета. Лазина *Гордана* је слојевита и загонетна комедија. Има у њој и радње и карактера, али је све то дубоко испод површине збивања.

Може *Гордана* да се назове *херојском комедијом*, *песничком комедијом*, али то још не значи да су та одређења чаробно *Сезаме, отвори се* за ову Лазину глуму у *четири чина*. Лаза је слободно пришао сижеу народне песме *Љуба Хајдук-Вукосава*. Он је у свом познатом предавању *О женским карактерима у српској народној поезији* у Бечу 1877. године истакао: „Не верујем да би Шекспир могао пожелети згоднијег материјала за шаловиту игру, ни бољу ситуацију, ни изненаднијег развика, ни слободнијег, ни племенитијег женског карактера од ове љубе Вукосављеве”.

Лаза Костић, ношен снагом своје необичне маште, написао, је за оно време, модерну, слојевиту, поетску комедију. Она је у својој бити и иронична, али имплицитно. Лаза свој иронични угао гледања не демонстрира и не илуструје. Његову танану иронију треба открити у језгру ликова и у суштинама сценског збивања. И ликови и сцене су обрађене са типично Ко-

То је добар знак. Мане *Гордане* треба да буду само изазов за машту. Много пута сам у својој редитељској пракси доживео да првобитне мане постају врлине представе, њен украс и новост, откриће и храброст. У последње две деценије свога живота Костић је морао да отрпи жестоке ударце критике. Скерлић га је нападао: *Машта Костићева је отпуштен парип без узда. Све што песнику на памет дође он ће ставити на хартију и нема ствари пред којом ће он устукнути. Најманитије фигуре на српском језику, најневероватнија поређења изашла су из угрејане маште Костића. Он је имао извесног песничког талента који је удавила његова беспримерна екстравагантна и необуздана фантазија или боље рећи таштина која је била претерана, чак и код једног лирског песника романтичног доба. Оно неколико цветића што је никло из његове душе угушило се у корову од реторике и екстраваганције.*

Ако је и од Скерлића, превише је! Зар такво бичевање заслужују песник *Santa Maria dela Salute* – Спомена на Руварца и Максима Црнојевића. У случају Лазе Костића Јован Скерлић је трагично грешио, исто као и у случају Диса и Исидоре Секулић.

Време које је протекло, неопходна и лековита дистанца дала је за право песнику, а не његовим критичарима. Исмејавајући Костића критичари су сами постали смешни. Могла би се направити ефектна сатирична представа – *Суђење Лази Костићу*. Главни тужиоци би били: Љубомир Недић, Богдан Поповић, Јован Скерлић. Браниоци би били: Црњански, Аница Савић-Ребац, Станислав Винавер, Исидора Секулић, Тодор Манојловић. Завршну реч би дали: Вељко Петровић и Слободан Јовановић. Била би то представа за богове. Можда би је требало дати у кондензованом виду, као предигру од пола сата, за премијеру *Гордане*. Те једночинке су у Француској скоро обавезне. То је нека врста увођења у игру, један облик драмске увертире.

Морам Вам признати Радмила да се носим мишљу да на крају представе, као једна врста захвалности глумца за аплауз публике одиграмо кратко финале *Гордане* на немачком и француском језику. *Гордану* на немачком језику је написао Лаза, а и превод на француски је увелико његов. То би било опаге великом песнику који је сањао с правом да наша драмска реч крене у свет.

Срдечно Вас поздравља

Ваш Мирослав

Матарушка бања,
5. новембар 1991.

стићевом заошијаношћу, али то треба пронаћи, открити, кроз односе спровести и са сценском радњом синхронизовати. За ондашње позоришне уметнике који нису баратали појмом међужанра, ова *глума* Костићева је више личила на драму него на комедију. Децентни иронично-пародични призвук Лазиног дела био је претих и скривен за њих. Зато је морало доћи неминовно до судара између дела и извођења. Тај разлаз био је трагично присутан у београдској представи 1898. године и у новосадској 1901.

Жанровске боје и стилско обележје ми ћемо пре свега добити кроз начин глумачке игре који је за мене незамислив без ироничног третмана, без поигравања, без игре, шале, без глуме. Лазино одређење *глума* је јако широко и захтева од свих нас да у свим елементима представе: игри глумаца, режији, декору, костимима, музици, осветљењу, постигнемо аутентичан звук Лазине комедије.

Лаза као грађанин света, европејац, универзалац, био је далеко од свих филозофских и естетских кашњења. Живећи и радећи у XIX веку он је увелико својим песничством, а и живљењем био човек XX века. Он је шекспировски проницао у дубину наше народне песме, али му је далеко био фолклор и конзервативни патријархализам. Лаза је желео да кроз лик Гордане врати жени оно што јој је оспоравала наша народна песма, наша предања и наш начин породичног живота у коме је жена потискивана, одређивана, ограничавана. Вековима је постојала строга подела на мушке и женске послове. Знало се шта жена сме, а шта не сме. Било је много искључивости и изналажења за шта је жена подобна, а за шта није. Лазина Гордана својим многостраним даровима, богатством своје природе, инвентивношћу, смелошћу, рездрешци чвор комада. На сложеном путу да ослободи мужа од турског ропства тријумфује богатство и дубина женске природе. То је црвена нит која иде кроз све сцене ове комедије. Друга нит, паралелна са првом, је Лазино иронисање наших хвалисања, надобудности, бусања у прса, потцењивања жена, уздицања наше мушкости и одважности на пиједестал. Лаза се дивно и слободно смеје нашем провинцијалном – *Ја-па-ја*.

Драги Борисе, пратећи Лазину модерну мисао и његов смисао да осети савремену форму, мислим да би у сценографији и костиму требало прићи са позиција највиталнијег модерног сликарства у коме су боје доживеле свестрану обнову. Представа треба да буде празник за очи и уши, наравно и за душу. Радња треба да тече динамично, завитлано, бурно, сучељено. Све треба да врца од сукоба. Ликови морају да буду у перманентном судару. Све то мора да дође до гледаоца кроз брио комедије, кроз игру фантазије, кроз ватрени дијалог и свеprisутну иронију. Зато сам одлучио да први чин у коме Митхат – берберин хоће да постави замку

Вукосаву који му је преотео Гордану, лоцирам у време *карневала*.

По Лази радња се дешава у Задру, а Задар је крајем XVI столећа био богати град под млетачком управом. Ритам и боје карневала, еротизираност песама и игара даће сценама експозиције добар замајак и комедијску боју. Карневал је сјајна инспирација за мизансцен, за претапање сцена, за светлосне ефекте, за масовне сцене, за покладно славље звука и светлости. У том покладном пиру у коме царују венецијанске боје, моћи ћу да интригу спонтано и ведро завежем. Кад сам се сетио карневала, попуцале су браве на многим сценама. Генерално решење ми је отворило могућност парцијалних сцена. Драматургију сценског простора замишљама овако: мали задарски трг са зденцем или водоскоком. На дну трга кућа Гордане и Вукосава. Тај ентеријер се отвара или затвара помоћу богато надрапираних завеса које се стапају са карневалским заставама и украсима. Трг преко просценија иде до саме обале мора. На просценијуму су директори за везивање чамаца. На боковима просценијума су рибарске мреже, врше, ости и један стари преврнути чамац.

Други чин тече без паузе. Насупрот карневалском набоју и раскоши боја, ковиглацу људи, лудовања у песми и игри, други чин је обични пролетњи спарни дан: жене крпе мреже, одлазе на пијачу, ускоци носе од ковача ново исковано оружје. Све је попримило призвук бриге коју убрзо разбије Горданина страсна жеља од ослободи мужа из турског ропства. Овај кратки акциони чин ћу у два три маха прекидати мелосом наших приморских песама. Требало би да пронађемо такво осветљење које дочарава пржину кад нема сенки. Чују се градске песме, прелећу галебови, група жена ћакула – лепота обичности и свакодневности.

После другог чина имали бисмо нормалну паузу од петнаест минута да се глумци пресвуку и да се декор 1. и 2. чина замени раскошном гостинском одајом Алил паше Бојчића. Та оријентална раскош је са мном робиница и даира, са ефектним ноћним осветљењем помоћу буктиња, дуге сенке играча и играчица. Као што сам радњу првог чина обогатио карневалом и у 3. чину, од једног скромног фолклорног ентеријера, радњу преносим у лелујави свет оријенталних велова, у декор који подсећа на Моцартову оперу *Отмица из Сараја*. Застрашивање бега Алила, Горданино играње паше и ускоци пресвучени у *змијоглаве*, све то ствара могућност за жанр и стил који је близак комичној опери. Богати миндерлуци могу да се мењају – час су огромни табурет, па су онда пространи полукруг, па су онда одвојени. Смислите три – четири комбинације. Истоњачки орнаменти, наргиле, дувански дим у процепу рефлектора.

...Једном речју, треба наставити редитељско-сценографску игру из првог чина. Глума треба да траје док комад траје. У тој комици има и фантастике и егзотике,

еротике и ексцентрике, али има и тајновите лирике, има невероватних тишина и сцена у којима шапће тајанственост љубави. Има у извесној мери и поигравања са „спектакларношћу”, са преобиљем редитељских боја, са сценографским мајсторлуком у дочаравању сценске атмосфере.

Четврти чин иде без паузе. Од завеса које су употребљаване у 3. чину треба формирати велики чадор висок пет метара. У њему је округли лежај на коме седи Гордана као паша. Испод ње са главом на седлу спава Вукосав. На просценијуму, прекривени огртачима воде љубавни разговор Митхат и Златија. У најдраматичнијем тренутку чина чадор ће да падне и откриће се загонетна висоравац, један поетичан *далијевски* простор. На тој чистини нека се деси и чудо Костићеве катарзе.

Драги Борисе, ово су, углавном, моји први утисци и сценска решења која излазе из њих. О детаљима ћу вам писати следећи пут.

Матарушка бања,
5. октобар 1991.

Ваш
Мирослав Беловић

Друго писмо

Драги Борисе,

Ако збивања првог чина карневалски завитламо, ако експозицију донесемо до гледаоца динамично, занимљиво и колоритно, моћи ћемо у другом чину да направимо један ритардандо. Треба искористити све могућности контрастирања. Карневал је празник чула, а други чин нека буде ток свакодневице са својим обичним испољавањима. На улицама више нема карневалских застава и украса, нема оног варљивог сјаја покладне ноћи. Нема немира буктиња, фењера и свећа, нема песме и игре, нема изазовних маски. У другом чину жене плету мреже, носе корпе са пијаци, сусетке везу дуги столњак на обали мора, гуслар проси крај изврнутога чамца, ускоци испробавају купљене мачеве. Звоне градска звона, јер без звона нема града. Песме које певају жене су смирене. Све је обавијено великим питањем шта је са Вукосавом. Горданин Вукосав је нестао са ускоком Мргудом. Над радњом целог чина виси та брига; где је Вукосав нестао, да није убијен.

Из те притиснутости радње рађа се и главна акција чина. Кад Гордана сазна истину од Митхата да је Вукосав заточен у тамници Алил-бега у Крајини одлучује се на авантуру: да се преруши у турског пашу и да ослободи мужа уценивши сујеверног и плашљивог бега.

За овај чин морамо наћи осветљење једног спарног мајског дана. Треба пронаћи и физичке радње које карактеришу задарску свакодневицу. Просценијум треба да буде добро аранжиран са рибарским реквизитима.

Мали трг би било добро да буде косина омеђана степеницама и типично приморским аркадама. У прошлом писму сам ти предлагао да на тргу буде зденац или водоскок. Било би атрактивно ако би могло да буде прави водоскок са водом. Могао би добро да се осветли и да се сликарски ефектно споји са кулминативним карневалским приказом у коме би искористили могућност ватромета. Ја знам да је веома опасно код нас смисљати атрактивна сценска и светлосна решења.

Увек у техничким дирекцијама наиђемо на суморно не или *то много кошта*, или *то је неизводљиво*, или иронично *нисмо ми Шведска*. Раскошан ренесансни водоскок са својим кружним седиштем био би јако погодан у масовним сценама. Слично може да се постигне са зденцем, али је могућност седишта далеко скромнија.

Треба да нађемо ефектан тлоцрт који је атрактиван за измишљање рељефних мизансцена. Сви прикази треба да буду сценско сликарство. Публици је доста безличног и анемичног мизансценирања. А да и не говоримо о потреби мизансценских метафора. Ако се у првом чину поигравамо са карневалским поворкама, серенадама, устоличењем карневалског краља и краљице, ако правимо туче, мачевања и чулне приказе са проституткама, морамо имати различите нивое на сцени и право решење за откривање ентеријера – тј. Горданине куће. Размишљао сам о више начина: полукружне, мале ротације које у почетку делују као фасада куће, а обртањем откривају гостинску собу. Размишљао сам о ефектној, стилизованој и пространој таписерији на којој је у стилу гравуре представљен Задар. Премећући те варијанте ипак се одлучујем за систем завеса, које се обједињују са карневалским заставама и украсима.

Чудно, почео сам да вам пишем о другом чину, а све се враћам на многољудне приказе из првог чина и на атмосферу карневала. Није ни чудо. Мораће много да се ради на уклапању и прожимању карневалских сцена и дијалогских приказа. Ако постигнем шум, опојност и лепоту карневала, – контраст обичности ће се сам понудити у другом чину. Успорићу радњу, донећу атмосферу местимичне фјаке. То кочење ћу спровести у почетку, да би од сцене Митхатовог покајања поново узбуркао радњу и довео приказ до пуног усијања.

По реду сцена темпо-ритам би био следећи: елегична песма жена које плету мреже, Митхат прерушен у гуслара покушава да се својим гуслањем удене у песму, брижни разговор сусетки и Гордане.

Гордана ојађена и измењена дарива гуслара. Митхат говори монолог *хлеб нам насушни дажд нам данас* са скоро библијском интонацијом. Затим открива своје право лице скидајући маску гуслара. Други део његовог монолога је изузетно емотивно покајање које наговештава велики обрт у главној радњи комада.

Друга појава је масовна сцена сусетки које везу столњак. Мизансценски ја бих их лоцирао на просценијум. Могу да седе на земљи или на ниским рибарским сандучићима и ниским дирекцима за привезивање чамаца. Та је сцена у суштини хуморна, пуна обрта, виталитета и еротике. Завршава се правом јужњачком свађом и тучом у коју се умешају ускоци. Ускоци раздвајају посвађане жене, а при том долази и до смешних мушко-женских чарки. Ускоци су дошли с планине и жељни су жена. Чак се два ускока, у мојој адаптацији, побију око најмлађе девојке. Ту на риви дође до ефектне сцене мачевања.

Последњу сцену овог чина, круцијални дијалог између Гордане и Митхата пребацујем у ентеријер Горданине куће, а ускоке шаљем у крчму крај градских зидина. Као што видите овај чин је изузетно добро компонован код Костића. Радња је згуснута, све стреми даљем развоју. У адаптацији сам се потрудио да пронађем и у овом чину елементе комедије. У свим сценама мора се обезбедити јасно жанровско опредељење. Не сме да буде меша стилова и начина глумачке игре. Лазина *глума у четири чина* мора да извире из Лазине списатељске непоновљивости. Његова духовитост, заошијаност, бизарност и фантастичност калили су се кроз његово дугогодишње друговање са комедијама Шекспира.

Иако је *Гордана* по структури дубоко наша и има корене у облицима наших народних приказања, она по начину обликовања ликова и сцена и тежњи да саопшти велике универзалне ствари кроз комичне призоре, подсећа на комедијске творевине стратфордског генија.

Завршни дијалог Митхата и Гордане треба добро потенцирати јер је то сцена са којом идемо на паузу. С њом се одлази у велику Горданину и Митхатову авантуру.

Борисе, рекли су ми ваши да долазите у Београд за неколико дана. Ви сте вероватно већ смислили многе ствари. Једва чекам да почнемо наш дијалог.

Поздравља вас,

Матарушка бања,
12.октобар 1991.

Ваш
Мирослав

P.S. Борисе, пошто ћемо *Гордану* да одиграмо на великој сцени ЈДП-а, требало би да сценски простор искористимо максимално. Мање и веће поворке машкара, ковитлац карневала, тешко је решити без занимљивог и разноликог плочрта. Било би идеално када би просцениј био прекривен песком. Тај део је простор крај мора. На песку би се могле разиграти сјајно неке сцене првог и другог чина. Песак би требало да пређе у мало степениште (две до три степенице) које се продужава у косину трга. Трг је окружен полукружним степеницама, околних којих су ефектне аркаде зграда. Тај простор се наставља у вертикалну композицију Горданине ку-

ће. С леве и с десне стране требало би да буду стрме степенице. У таквом простору уличне сцене би добиле блесак и пластику. У првом чину ће бити најмање пет карневалских призора. Из карневалске вреве истицаће дијалогске сцене. Већ сам рекао да би у бојама требало ићи у колорит који је карневалски, али изузетно близак савременом оку. Треба да остваримо неколико ефектних ноћних штимунга. Од тога преливања светлости, уз помоћ музике треба остварити претпања које носе у себи уметничку вредност. Треба избећи сваки техницизам. Техника треба да омогући поезију на сцени. У суштини боје првог чина треба да представљају радост нашег духа и да помогну да се комична збивања не претворе у драмска позорја. Ваш декор, Божанини костими и Војканова музика треба да буду снажне компоненте жанра херојске комедије.

Проблем жанра и стила за мене је приоритетан. Сва наша смишљења треба да воде остваривању јединства стила. Критика је највише замерала Лазу то одсуство јединства и неусклађеност од појединих сцена са целином. Урадимо све да докажемо да су та мишљења професорска и да се не могу применити на смелу и новаторску естетику Лазе Костића.

М. Б.

Треће писмо

Драги Борисе,

Са колористичким рафиманом из првог и другог чина треба наставити и у декору трећег чина. Најважније је да тај оријентални амбијент Алил-бегове гостинске собе не пређе у шаренило и лакоћу која би водила у оперету. У овом чину у коме се Гордана поиграва са Алил-бегом има доста комедиографског несташлука и наивности. Ако би се нагазило на то могли би лако да радњу одведемо у воде бурлеске. То никако не смемо дозволити. Треба да строго држимо координате херојске комедије која је у појединим сценама блиска комичној опери. У трећем чину биће и оријенталног мелоса и оријенталних игара, али строго у функцији збивања. Нећемо допустити никакав компромис и отићи у забављање публике. Многи критичари су замерали Костићу површност у дијалозима између Бега и Гордане. Горданина трансформација у пашу мора да буде савршена. Ту се мора постићи пуни глумачки преобрајај: у начину говора и у физичком самосећању. Нико не сме да падне на памет питање: *Каква је то наивност да муж не препознаје сопствену жену?* Костим и маска пашина морају да буду мајсторија високог реда. Ја не бих само ишао на ефектне бркове и браду, ишао бих на измену носа и других делова лица. То мора да се уради са прецизношћу филмског шминкера. И ефектна ноћна, оријентална осветљења треба да помогну

глумици која игра Гордану. Игра мора да буде на ивици фантастике. Мора да буде замамна, духовита и стреловита. Гордана, убедљивошћу своје игре потпуно завлада сујеверним бегом. Када упадне у собу са својим змијоглавим, скупи се маса људи: робови, ропкиње, слуге и слушкиње, стражари и кључари. Овај чин ће трајати највише двадесет и пет до тридесет минута. Ја бих га поставио као перманентну масовну сцену. Глумаца и статиста биће око тридесет. Тај ентеријер решите системом ефектних завеса. Пронађите материјале који се лелујају. Ту би требало играти на равном поду, али ако је лакше због промене косина може да остане и за декор трећег и четвртог чина.

После урнебесног завршетка трећег чина треба без паузе претопити бегов амбијент у поетичан и загонетан планински простор на коме је разапет велики чадор. Нашо сам тренутак у коме ће чадор да падне и открије брисани простор планинске висоравни.

Можда сам сувише загрејано излагао моје виђење сценског простора. Мислим да не треба да буде ни најмањег неспоразума између вас и мене. Ваше идеје ћу врло радо прихватити уколико ми отварају могућности за сценску поставку.

Шаљем Вам писма које сам упутио костимографу, композитору и лектору. Пре почетка рада наћи ћемо се сви заједно да синхронизујемо све координате наше будуће представе.

Срдачно Вас поздравља

Матарушка бања,
17. октобар 1991.

Ваш
Мирослав

ПИСМО КОСТИМОГРАФУ

Драга Божана,

Размишљао сам дуго после нашег телефонског разговора. Ти си *Гордану* прочитала са напором, јер нико не ниси могла да одредиш жанр овог дела. Рекла си ми да те очарао једар језик, добар дијалог, али да има много сцена и епизодних ликова који нису у дубљој унутарњој вези са главним збивањем у овом делу. Рекла си ми да дело понесе, да се распали Лазина машта и полети високо, а онда нагли пад, произвољност и неоправданост. Запамтио сам добро твоју реченицу: *То ти је ипак драма, а и костими би, по свему, требало да буду фолклорни, а то мене као костимографа не привлачи*. Обећао сам ти да ћу ти ускоро послати своју адаптацију Лазиног текста и моја прва размишљања о филозофији, жанру, стилу и ликовима овог загонетног дела које није положило испит ни на београдској, ни на новосадској сцени крајем прошлог и почетком овог века. Познати критичари су једнострано и немилоср-

дно девалвирали све вредности *Гордане*. По свему они нису тумачили дело него су дело судили по представама. И тако је неправедно пао заборав преко Костићеве *Гордане* коју су „срубили“ Богдан Поповић, Јован Скерлић и Љубомир Недић. Какав узвишени и неприкосновени триумвират. Њима су се придружили и други. Лаза се у позним својим годинама одвојио од такзваних прогресивних партија и вратио се цркви и религији, разочаран народним покретима у којима је сам ватрено и предводнички учествовао. По свему судећи, тај духовни преокрет код Лазе критичари нису могли да му опросте. И то се одразило и на њихове судове о *Гордани*.

По мом мишљењу Лаза је написао *Гордану* у једном новом међужанру који се не потчињава школским обрасцима и терминима. Лаза је написао слободно, иноваторски своју *Гордану*. И сам није био свестан да ли је то комедија у правом смислу речи. Када је *Гордану* дао под шифром на оцену Матици српској, Лаза је у посебној напомени недвосмислено нагласио да мисли да његово дело не треба третирати као шаљиву игру, како се обично у нас вели *наместо француског назива comedie, или немачког Lustspiel, пошто су озбиљне појаве у делу претежније и бројем и кројем*. Лаза је ту очито побркао садржај и форму свога дела. Јасно је да је он као крилати, европски и помало космички песник третирао у *Гордани* озбиљне појаве, да је пронишао у суштину феномена љубави и да је са много опсерваторског дара иронично разоткрио многе мане и преживелости нашег динарског менталитета. Уствари, то је само низ неразјашњености. Иноваторска *Гордана* захтева од позоришних људи да пронађу у сценама и ликовима језгро Костићеве комедије, „глуме“ која је блиска херојској комедији. После неколико узастопних читања мени је постало јасно да треба извршити танану адаптацију која ће смањити Лазино жанровско меандрирање, које ће у развој сцене унети више система и оправдања. Која ће испунити цели низ нејасноћа и прекида у низу сценске радње. Наравно, да ту велику улогу игра сажимање текста и измена места радње. У напомени за први чин Лаза Костић каже: *Позорница приказује комад приморја на сјеверној страни задарске луке. У дну лијепа кућа. На прочељу јој се види поширок трем, заклоњен завјесом...*

Та сјеверна страна задарске луке претворила се у мојој машти у градски амбијент, а тај амбијент уклопио сам у дане карневала. Карневал ми је дао нове могућности у развоју радње и у ликовном и у музичком третману Костићеве комедије. Поред адаптације коју сам завршио, шаљем ти и фотокопију писма које сам упутио Борису у Крагујевац (он тамо довршава свој декор Жаријевог *Краља Ибија*). Видећеш какве ме идеје покрећу за оживљавање сценског простора који би одредио жанровску и стилску путању *Гордане*. Она без

комичног угла сагледавања, без ироније, без поигравања, без лудовања и махнитања, без игре и комичарског бриа – водила би у драмске воде, у сумор, а то би била ледена смрт ове комедије инспирисане хуморном народном песмом *Љуба Хајдук-Вукосава*. *Гордана* је за мене дело великог виталитета, песничког искрења. Хуморно и иронично у многим сценама досеже ризину поетскога. О озбиљним стварима Лаза говори кроз смех, а о смешним појавама збори озбиљно. На тај сам феномен наишао радећи ирска драмска дела Шон О'Кејсија и Брендана Бијена. А по фактури дијалога, по темпу хумора и ироније *Гордани* је најближи *Вилковњак западних страна* Џона Милингтона Синга. У *Гордани* је Лаза транспоновао лепоту и ширину народне песме, а Синг је у *Вилковњаку* створио комедију базирану на ирском усменом предању. Све у свему, ти и Борис можете огромно да учините у одређивању жанра који треба да искреирамо, као што је Лаза Костић искреирао језик, једри и бриљантни језик ове „глуме”. Пребацујући сценску радњу првог чина у завитлани амбијент карневала, ти добијаш изузетне могућности да се расплеваш и у кроју и у боји, и у бизарној раскоши карневалске суфорије. Задр је са својим сребром и златом и старим црквама припадао у то време Венецији. Мода је долазила у те крајеве из Млетака. Инспирисаћемо се венецијанским карневалима и покушати да потпуно савремено ликовно третирамо костиме и декор. Можемо бити и ексцентрични и надреални. Можемо остварити најчудније колористичке комбинације. Карневал ће нам послужити не за шаренило него за наше модерно схватање ватромета боја. Сваки приказ на тргу, свака група мизансцена, игра, серенада, све то мора да буде сликарство првога реда. Костић је лоцирао своју комедију на сам крај XVI века. Та епоха је добра за комедију. То је време *Краља сунца* и Молијера. Париз је диктирао Европи моду, а Венеција је париским креацијама давала свој потез, своје обогаћење. Ја знам да ћеш се ти распевати у првом чину. Екстази првог чина супростављавам обичност другог чина. Треба ухватити боје задарске свакодневнице, али и дух пучке еротике.

Трећи чин у коме *Гордана* преобучена у турског пашу престрашује и надмудрује Алил-бега видим у бојама и ликовима „турске церемоније” из Молијерове комедије – балет *Грађанин племић*. Али ту не смемо упасту у кич оријента. Треба да све лебди у завесама од сребрног и црног ламеа. То није фолклорни приказ надмудривања већ европско танано травестирање оријенталних тема које су нарочито ушле у моду после победе пољске војске 1689. године код Беча. Сви они који су играли епизодне улоге у првом чину *карневала* у трећем чину ће играти Алил бегове робове и робинје, слуге и слушкиње, играчице и певачице, мајке, жене и братанице. Анасмбл ће бити компонован од седам глумица и једанаест глумаца и дванаест статиста (шест мушких, шест женских). Имаћу на располагању двадесет

и девет учесника. Променом маски у првом чину и изменом детаља у трећем чину и огртача, и користећи систем сенки, – моћи ћу да још мултиплицирам комичну масовност сценских приказа у *Гордани*. Ти знаш моју љубав за многољудне призоре.

Последњи, четврти чин видим као велики чадор. Висина му је око пет метара. Он заузима скоро целу сцену. У средини чадора је полукружни диван на коме седи *Гордана* преобучена у пашу. Испред ње са главом на седлу спава Вукосав. На просценијуму огрнути огртачима воде свој ноћни љубавни разговор Митхат и Златија. Ту сам сцену морао да допишем јер је однос између берберина и бегове братанице код Лазе потпуно неприпремљен и збуњујући. Поред те сцене морао сам још цели низ приказа да адаптаторски употпуним и јасније артикулишем. На врхунцу сценске напетости чадор ће да падне и откриће се брисани простор висоравни. На том простору појавиће се дванаест ускока преобучених у змијоглаве. На том простору може да се упечатљиво и поетски донесе катарза ове Лазине комедије. Успоставља се поново склад између *Гордане* и Вукосава. Савладани су антагонизми, тела се зближила, душе су се нашле у висини.

Дозволи ми сада да ти набацим скице карактера. Покушаћу да продрем у њихову суштину. То ће бити довољно за твоја прва размишљања и тражења. У првом чину костими су градски и карневалски. *Гордана* је обучена у раскошну карневалску хаљину са ефектном маском. И њен муж Вукосав је дошао у Задр да присуствује том слављу, и он је обучен грађански и богато и за карневал. Његов брат Милан има сличан костим као и он, само далеко скромнији и у контрастној боји. Четири ускока: Марко, Лабуд, Видоје и Гавран преко ускочке ношње имају дуге карневалске огртаче и капе. У ускочкој ношњи појавиће се тек у другом чину. А нема ни времена ни потребе да се пресвлаче из грађанског у ускочко. Пет глумица које играју *Горданине* су сетке у другом чину биће укључене у карневалску поворку уз помоћ огртача, велова и маски. Пет глумица и шест статисткиња, пет ускока (укључујући међу њима и Милана) и шест статиста биће актери карневалских група, које играју и певају. То треба решити колористички, по групама, са бизарним бело, светло плаво, јарко црвено, бронзано, златно у веловима, капама, огртачима. То су грађани, курве, нека фигура из комедије де'л арте, краљ карневала, музичари, венецијански стражари. Учесници, као што сам већ рекао могу да промене маске и да се створи утисак још веће динамике. Када се нађемо у Београду прецизираћемо сваку маску. За сада ти дајем предлоге који неће закочити твоју машту. *Гордана* је и лепотица и мудрица, духовита, егзотична (по мајци Египћанка). Она је брза, смела, доскочљива, игрива, шаљива, лудо темпераментна. У њој као да је неколико ликова жена, а све их обједињује раскошна женственост и проницљиви инте-

лект. Она је богата, срећна, заљубљена, али мора да подноси доминацију строгог мужа који се држи патријархалног морала и претвара жену коју воли у биће које треба да слуша и да се покорава. Вукосав је богаташ, чувени ускок. Он воли да се хвали и да у свакој прилици утврђује своју доминацију, он је оштар и кад не треба. Носи себе као предодређеног првака, вођу и жива у власти. Његово друго ја има и нежности и топлине, али се те особине стално скривају иза властољубља и охолости. Вукосављева охолост и Горданина гордост морају да буду у антагонизму јер Гордана не жели да се потчини.

У другом чину који је типична задарска свакодневница ја бих Гордану обукао у једноставну хаљину. Она је сва збуњена јер је њен Вукосав ишчезао и сумња се на најгоре. Њене сусетке које заједнички везу дуги столњак обучене су у грађанске хаљине, за дан који је топао и спаран. Велика је најстарија и најуваженија. Перуника је душа те женске клапе која препричава новости, измишља сензације, кука, нариче, смеје се, плаче и пева. Перуникина најбоља пријатељица је Смиљана; истих су година. Косара и Госпава су девојке. Крај њих у вежењу учествује још шест девојака статистиња. Размишљам и о варијанти да везиље буду све младе, еротичне, голоноге, успаљене без мужева, на песку крај мора.

Ускоци у другом чину долазе у својим ускочким униформама.

На обали мора, мачујући се, они испробавају ново оружје. Митхат, берберин у првом чину има два *костима*. Прво је обучен у венецијанско грађанско одело, а на крају првог чина прерушен у ускока Мргуда. У другом чину прерушен је у гуслара, а затим збације ту маску и преображава се у грађанина Митхата. Заборавио сам још и Ивана Маргетића Дубровчанина и Јефту задарског трговца. То су млади, богати грађани који такође носе преко лица маске, јер нико не сме да се за време поклада креће немаскиран.

У трећем чину имаш оријенталну групу: Алил бег, његова мајка, жене Фатима и Зулејма и две братанице Златија и Кумра. Шест статиста и пет статистиња играће слуге и слушкиње Алилове. Суљо је његов стари, малореки слуга. Разговори с њим су добро комично поцртани. И он треба да буде обучен у турско одело или униформу. Радња у трећем чину треба да тече занимљиво, игриво и певљиво као да је Лазина комедија комична опера. Најважније је избећи оријентално шаренило и неукус. Источњачки колорит треба да се реши бизарно и естетски. Решење не сме да вуче у оперету. Као што је опасност да понеке емотивне сцене оду у драму или мелодраму.

Четврти чин треба да буде освежење и контраст. Широки, брисани простор, пасторална атмосфера. Нешто архаично је у призору Гордане и ускока који играју

змијолике. У овом чину комедија иде у висине. Природа Лазиних песничких осећања је јако самосвојна. Њу треба одгонетнути и оваплотити. Кроз глуму, кроз динамику херојске комедије треба ухватити дубоке душевне слојеве Лазе Костића. Кроз централни сукоб Гордане и Вукосава сучељавају се срећа и бол, љубав и смрт. Та игра Ероса и Танатоса извире из Костићеве „духовне душе, из умног огња, страсне мисаоности и недогледних хоризоната”. Докле ћемо ми доћи, шта ћемо открити, да ли ћемо сјединити Лазу песника и Лазу ироничара, – то ће се тек показати на пробама на којима треба што чешће да се сусрећемо и договарамо.

Поздравља те твој

Мирослав

Матарушка бања,
21. октобар 1991.

ПИСМО КОМПОЗИТОРУ

Драги Војкане,

Наш први разговор о *Гордани*, пре пет дана, протекао је занимљиво. Ти си добро прочитао текст. Нису те збунила местимична Лазина одступања од главне теме, његова љубав за ексцентрику и игру речи. Стварајући *филм будуће представе*, тражио сам призоре који могу да се обогате музиком. Моја замисао да први чин играм у атмосфери карневала ставља пред тебе изузетно интересантне задатке. Карневали и маскараде су биле тема многих композитора. На ту тему створена су значајна дела. Сетимо се само Шумановог *Карневала*. Љермонтовљева *Маскерата* је инспирисала Глазунова и Хачатуријана. У бриљантној режији Јурија Завадског Љермонтовљева *Маскерата* музика Хачатуријана игра изузетну улогу. У својој функцији, по свом деловању на развој радње и на публику, својом лепотом и страсношћу, изравњава се са уделом и решењима режије. Знаш да ћеш да кажеш: *Мирослав ме анимира, а помало и страши*.

Не ради се о томе. Верујем да стављањем радње првог чина у карневал омогућавам остварење комедијског жанра, ироничне *глуме* која је веома блиска херојској комедији. У овој Костићевеј песничкој пародији наших динарских мана (себевеличање, уживање у власти, потцењивање жене, хвалисање, егоизам итд.) одговараће шумна и полетна динамика карневала. Дијалог који није комедијски прецизно одређен и местимично вуче у драму, уклопљен у карневал добиће неопходни звук комедије. То ће помоћи комичним ситуацијама и у карактеризацији ликова који треба да буду Костићевски заошијани. Они имају у језгру свога бића комичну бубу која их обележава и уклапа у ирационалне токове комедије. Смешно избија из сукоба сфера, било да је тај сукоб у самом карактеру или између карактера, или појединих групација карактера. Смеш-

но мора да избије из односа Гордане и Вукосава. Али истовремено и у Вукосаву и у Гордани морам да саградим њихово его и алтер его, тако да то представља стални извор смеха. Поред тога, смешно се мора обезбедити низом комичних решења и прилагођења. Смешно се не рађа само на пробама у сукобљавању различитих карактера, оно се припрема и у редитељској машини док се ствара визија представе. Твоја музика може много да помогне жанровском одређењу, а истовремено да да замајач сценској радњи, да јој не допусти да отроми, да се успава, да се запсихологизира.

Радњу је Костић лоцирао у крај XVII века, у Задар који је већ вековима био под млетачком влашћу. Водећи композитор тога времена је Лили. Иако је радио у Паризу по рођењу је Италијан. Његову музику проучи добро и круг композитора око њега. Сигурно ћеш у музикотекама наћи и музику која је посвећена карневалима. Треба пронаћи две ефектне карневалске теме које ће бити стални музички фон у дешавању у првом чину. Поред тога, ја сам смислио пет карневалских приказа, када мање или веће групе маскираних људи овладају тргом и изводе своје нумере. За почетак чина би карневалски активирао свих тридесет учесника у представи. Од тога је осамнаест глумаца и глумица, а дванаест статиста и статисткиња. Представу треба почети живо и раздрагано, али не прејак. Ако би одмах досегли шпиц тешко би било пласирати експозиционе сцене које уводе у радњу. Прва музичко-балетска нумера би могла да буде „серенада Краљици карневала“. Друга сцена би могла да буде плес простутутки, које јуришају на Митхата и који се тешком муком њих ослобађа. Трећа сцена би могла да буде сцена Машкара са свећама које певају чулну старинску песму. За време тог приказа почиње дијалог Иве и задранина Јефте. Четврти приказ би био разблудна тарантела која својим замахом односи са сцене дубровчанина и задранина. Пета сцена би био симултани приказ „ода еросу“. На тргу, по клупама каменим, око водоскока, на самој обали мора, на степеницама љубакају се маске.

Тај љубавни приказ такође се одвија на бини, на спрату, између Гордане и њеног мужа. Та симултаност љубавног приказа деловала би сценски као љубавне степенице које воде у небо. У тој музици не би било много покрета. Балетски покрет би био успорен, али сензуалан.

Пети приказ је финални: врхунска тачка карневалског лудила и ватромет. Кроз ту узвитлану масу пробија се Вукосав од кога неће да се одвоји Гордана.

Други чин који се одвија у декору првог чина био би по атмосфери контрастан. То је обичан дан приморског града. Што се тиче музике у том часу смислио сам песму жена које крпе мрежу (три жене), затим „хор жена причљивица“ које везу дуги столњак. Ту би било дванаест жена. Певање би требало да личи на наше класе. Да буде више гласно и да има мирис задраниског

приморја. Смислио сам и трећу нумеру десет ускока, мачујући се, испробавајући ново оружје, певају нешто што би се условно могло назвати – ускачка корачница, а било би ритмички усаглашено са мачевањем. То певање би било у суштини хуморно, заврзанско. Мислим да је најбоље да се усклади стихови Лазе Костића. Ја сам одабрао неколико песама, речи су дивне и стапају се са дијалогом *Гордане*. У првом чину се прожима венецијански и наш мелос. То диктира карневал. У другом чину мелос је приморски, нашки.

Музика за трећи чин, верујем, да ће за тебе бити посласица. Она мора да буде ароматна као Корсаковљева *Шехерезада*, само далеко хуморнија. Мене тај приказ трећег чина, у коме Гордана насамари Алил бега и докаже величину женског ума и страсти, потсећа на Моцартову оперу *Отмица у Сарају*. Једну сјајну немачку изведбу те опере сам гледао летос на телевизији. Турске теме су биле јако популарне у време када се одиграва радња Костићеве *Гордане*. Године 1689. била је турска опсада Беча. Пољска војска је у задњи тренутак спасила престоницу аустроугарске монархије. Потражи партитуре тих опера на оријенталне теме. Ако их не нађеш смисли нешто што ће да буде блиско „комичној опери“, а неће радњу девалвирати на ниво сладуњаве и површне оперете.

Жанр херојске комедије треба по сваку цену спровести кроз све деонице представе. Природа осећања у Гордани је песничко говорење значајних ствари кроз облик комичног сукобљавања, – све то подсећа на Ростановог *Сирана де Бержерака*. У овој Костићевој „турској церемонији“ биће два оријентална плеса које изводе Алил-бегове робинје, а биће и махнити плес „Змијоглавих“. Такође треба компоновати смешну песму на њихово сиктање *си, си са са...* То треба обрадити за групу од десет мушких и десет женских гласова. Као и у првом чину и за овај трећи чин треба да смислиш две певљиве теме које ће бити музичка позадина овог комичног позорја. С овим писмом шаљем ти своју адаптацију у којој је све прецизно назначено. Ова моја адаптација је нека врста редитељске књиге из које се види цела будућа представа. На нашем следећем састанку ти ћеш, као обично, импровизирати на клавиру, а ја ћу потстракивати твоју инвенцију редитељским решењима.

У четвртном чину је очишћење, враћање хармонији, Костићева катарза. Ту је широки простор, загонетна дубина сцене, далески звуци пастирских свирала. Ту су исто битне две теме; драматична тема – коју би користио у сцени када Вукосав препознаје свога коња. Продоховљена и поетична тема неопходна је финалу ове поетске комедије.

До скорог виђења,

Матарушка бања,
27. октобар 1991.

твој Мирослав



У част Мати Милошевићу

Приредила: Олга Савић

Станислав БАЈИЋ

Редитељ Мата Милошевић и стилизовани реализам

И управо представе *Јегора Буличова* и *На рубу памети*, тако различите да их можемо ставити на крајеве једног широког дијапазона, представљају и Милошевићеве највеће успехе. На први поглед то је парадокс, али на други поглед веома логична чињеница. У драми *Јегор Буличов* живот је дат у тако аутентичној форми да се опире већој стилизацији. Није ли се и сам Брехт у свом позоришту Берлинер Ансамбл сагласио са редитељем Berthold Viertelom да се *Васа Железна* од Горког не може режирати на исти начин као и Брехтови комади, те да се не може чак употребити ни ефект отуђења. Милошевић је осетио да би јака стилизација без уметничко-идејне потребе могла да измени суштину драме *Јегор Буличов* и задовољио се ослобођењем од оног што се назива сивим реализмом да би добио у атмосфери и у сценско ефектним акцентовањима свих значајнијих драмских момената. У представи има у извесној мери стилизације али стилизације оног реализма који је по Милошевићу крајњи реализам пре натурализма. Управо та – за око можда и неприметна стилизација – спречила је да представа не заплочи натуралистичким водама.

Текст комада *На рубу памети*, међутим, има већ у себи елементе стилизованог реализма, као што их има и у Крлежином роману по коме је Вера Црвенчанин направила литерарно-сценску основу на којој је Милошевић слободно изградио своју маштовиту сценску визију.

Значи ли то да је сваки драмски текст у коме има стилизације погодан за Милошевићев редитељски метод? Не, никако, и Милошевић се у то уверио у више махова. Режирајући, на пример, Пиранделов комад

Шест лица траже писца, Милошевић је осетио стилизацију у самом тексту, али уз акцентовану апстракцију ликова. Он је желео зато да унесе прво живот у ту апстракцију и да тек тада изврши стилизацију. Та жеља је била, вероватно, изазвана тежњом да идеја представе буде ближа савременој југословенској публици од бизарне идеје текста да је илузија стварнија од реалности. Резултат је био не само неуједначена глума, као и у режији Пиранделовог комада *Где је истина* двадесет седам година раније, већ и нејасност идеје представе. Милошевићева режија *Шест лица траже писца* изазвала је 1955. године у мени као критичару питање да ли је представа Пирандела без пуне Пиранделове идеје уопште представа Пирандела, а критичар Ели Финци је оштро замерио редитељу што је „цео Пиранделов свет, изграђен на једној основи чије су координате сасвим перебралне хтео да спусти на земљу, да га постави у координатни систем свакидашње реалности”.

Знатно је више успело Милошевићу да улије живот у Стриндбергову драму *Отац* за коју многи мисле да је натуралистичка, а у којој је сам Зола, шеф натуралистичке школе, у извесном смислу осетио пре ауторове апстракције него личности живота. Макар и привидни реализам те драме био је довољан Милошевићу да Стриндбергов уопштени вечни сукоб мужјака и женке претвори у реалнији, конкретнији психолошки сукоб мужа и жене у одређеној средини и одређеном времену. Тобожњи натурализам и субјективне конструкције растројене Стриндбергове маште која се стварно крије иза тог натурализма нестали су а појавио се, иако не сасвим доследно спроведен, одмерено стилизовани реализам у плитком декору – скоро сцени-релефу.

Сатирична комедија *Родољупци* од Стерије Поповића која говори о наглим, опортунистичким преокретима тобожњих патриота у бурним данима 1848. године – давала је самом својом фактуром Милошевићу велике могућности за стилизацију, али било је то у време (1949) када је на југословенским сценама владао суверено чисти реализам и оно што се бар веровало да

је систем Станиславског. Отуда, као што то и сам Милошевић осећа, он је по диктату времена, у представи објашњавао и оправдавао и оно што сам аутор, један век пре тога, није осећао потребу да објашњава и оправдава, а тај поступак је у приличној мери ограничавао могућности стилизације за које је текст давао одличну основу. Отуда и поред сјајних местимичних стилизација, особито у групним сценама, редитељу је остао утисак да му је машта била спутана. У каснијој обнови те представе редитељ је очигледно већ био слободнији, поштрио је ефектно неке акценте представе и изоставио нека непотребна објашњења и оправдавања.

Значи ли то да данас када на југословенским сценама влада пуна и слободна разноврсност сценских израза, Милошевић даје и пуну слободу својој машти у сваком случају? Не, то се не догађа, и Милошевић је свестан те чињенице. Он допушта да се идеја представе не поклопи сасвим с идејом дела да би се на тај начин добили савременији идејни акценти, али чим Милошевић осећа да нека сценска инвенција иде изван оквира идеје представе, да постаје циљ сама себи ради своје ефектности, тада он одустаје од те инвенције, мада понекад и уз меланхолични уздах. Само тамо где је сценски ефекат у складу с идејом представе, иако није у пуном складу са стилем представе, Милошевић ће га изузетно допустити. Споменимо два примера из једне представе. У режији *Ромеа и Ђулијете*, Милошевић је на пробама веома ефектно у стилизовано – гротескном стилу остварио комичну сцену са музичарима, која долази после потресног Ђулијетиног монолога када испија испављујући напиток и после њене тобожње смрти. Међутим, по Милошевићевом осећању та комична сцена, тако ефектно остварена, није више била на линији уобичајеног Шекспировог контрастирања трагичног и комичног, већ је својом исувише ефектном комиком превладала трагику пређашњих сцена. И строгим хируршким захватом, Милошевић је ту сцену, незаборавну за оне који су је видели на генералној проби, избацио уочи саме премијере. Идеји представе у целини била је жртвована ванредно ефектна епизода. У истој представи, међутим, када Ромео и Ђулијета први пут погледају на балу код Капулетових једно другом у очи, светла на сцени се гасе и једино су осветљени Ромео и Ђулијета, док сви остали нестају у тами. Био је то чисти симбол оног што се у том тренутку бивало у младим људима на прагу прве велике љубави. Стилски то није било у складу с целом осталом представом, која је ишла у стилизацију, али не и у симболику, али је ипак то био један од најлепших тренутака представе, јер је чистим сценским језиком говорио о суштини Шекспировог текста. Такви излети у сасвим слободну сценску машту, који су тако чести у режијама Бојана Ступице, у Милошевићевим режијама су ретки – и уто-

лико ређи уколико је литерарна основа представе реалистичнија. У том је и снага и ограничење снаге обојице великих југословенских редитеља. У режијама Бојана Ступице плени нас управо бујна сценска машта, али понекад уз утисак о извесној неуједначености и нецеловитости представе. Код Мате Милошевића нас плени целовитост представе (са минималним изузецима) али понекад уз утисак да редитељ самог себе спутава и сече крила своје сценске маште да не би полетела необуздано небу под облаке, већ да би остала и када лети ипак близу земље.

Мата МИЛОШЕВИЋ

Позоришна критика

У тренутку када прелази преко сцене, под светлошћу бинских рефлектора, драма није више она иста, исписана на страницама ауторовог рукописа. Она је трансформирана у ново, засебно уметничко дело, друге, живље и савршеније уметности. Рукопис је тек основа, темељ. На њему је саграђено бљештаво, узбудљиво стремљење апсолутнијој и чистијој уметности, идеалној синтези неколиких различитих, посебних и равноправних уметничких настојања. Складна вавилонска кула је то. Али кула од карата, раскошних и шароликих. Само један дах и нема је више. Једино стална, никад неизгубљена остаје основа. Остаје темељ, из којег се, мучно подигнута, извајала она чудна творевина, која нам, у часу заборављања, пружа једну од најјачих уметничких сензација. Као у сну, да се никад више не поврати онаква какву смо је једном доживели.

Многобројни су творци ове јединствене и варљиве уметности. Много је радника једнаких, ако не по деловању, оно по заслугама. Издвојите на изглед најнепотребнијег и окрњен биће склад вашег уметничког доживљаја.

Моћи говорити, моћи писати о театру, моћи изрицати трајни суд о овој најкраткотрајнијој уметности, захтева осим поштења још и велику стручну спремност. Друго неко уметничко дело може мирно да претрпи нанесене ударе, надајући се да ће ипак једном, у даљој или ближој будућности, победити својом истином. Позориште то не може да очекује. Његова је само садашњост, само час, тренутак. О сваком његовом делу суди се само једанпут, пише се само једанпут. А оно што је једном написано, остаје, без страха да ће доћи други, са другачијим гледањем, са другим познавањем, са другим судом.

Ето зато позоришни критичар треба да има више нома који други поштења, више нома који други стручног знања.

Међутим, ретко ћете у рубрици позоришне критике већине часописа и дневника тражити јасну, детаљну, исцрпну, образложену и објективну критику театарског уметничког делања. Ако понекад овакво излагање постоји, тиче се оно, углавном, аутора, приказаног дела, тиче се основе. Све остало дотакнуто је само са неколико више или мање тачних опажања, претенциозних фраза, лаконских гимназијских оцена, или каванских духовитости.

Дакако, ретки, донекле, изузеци постоје. Али изузеци – позната је она, већ искрзана фраза.

Не улазећи у начелно разматрање да ли позоришна критика треба да буде оцена пречишћеног, префињеног укуса и апстрактног гледања на уметност, или треба да је израз средине у којој се јавља, – јер би нас оваква размишљања одвела на друго питање, на питање сврхе позоришта уопште, – запитајмо се чему постоји позоришна критика, онаква каква је.

Да ли да у њој, зато плаћени људи, могу износити своје субјективне импресије, стварајући од њих непобитни и непогрешни суд? И да ли не би била, помало, дужност критике да стручним познавањем и ауторитетом регулише донекле мишљење публике? Да неупућеној публици укаже на истинске истине једне блиске уметности. Да је упуту у тајне и лаичком оку невидљиве лепоте театарског стварања. И зар не би било прикладније да критичари, савршеним познавањем ствари, јасно образложе своја оправдана, објективна тврђења, уместо што износе површне закључке неразмишљених разговора по позоришним кулоарима.

Али:

Музичке приказе пишу музичари, сликарске и вајарске професори уметности или вајари и сликари, литерарне – литерате, а позоришне – ко све не може да пише позоришне критике? И коме све није дозвољено да изриче пресуду над једном уметношћу са којом га везује често само бесплатна фотеља у гледалишту и дужност да сутрадан у своме листу испуни рубрику „Позориште“.

Па ипак сви који држе позоришне критике по часописима и дневницима, сматрају себе за неоспорне позоришне стручњаке. Због чега, то знају најчешће они сами. Други им верују. А да ли се стварно разликују што од ма којег другог културнијег гледаоца, не тиче се никога. Они имају неоториво право да своја лична мишљења износе пред читаоце као једину праву, правцату истину, као једини компетентни суд.

Црни или бело! пресуђују редовно слободнији или дрскији. Сиво! пишу неодлучнији. Све о једној истој позоришној премијери. А зашто? И где је истина? – питају се читаоци. И тако збуњени потпуно различитим

и неразјашњеним „стручним“ мишљењима, верују читаоци да је исправно оно, које њима из било којих разлога највише годи, или које су сами створили као резултату сопственог менталитета, културе и схватања. А тиме се свакако не постиже упознавање театра и усавршавање укуса публике.

Сасвим је разумљиво што се у позоришним критикама поклања стално највећа пажња чисто литерарној обради драме. Скоро сви театарски критичари имају блиске везе са литературом, или мисле да имају, а тек преко ње са театром. Али овакво, поглавито једнострано обрађивање критике иде на уштрб скупне позоришне уметности за коју није литерарна вредност једног приказивања увек и најглавнија.

Позоришни критичар мора да поседује пре свега општу, широку позоришну културу, поред несумњиво потребног критичарског талента. Није доста само гледати све представе и знати како изгледа иза кулиса. Солидно упознавање драмске литературе, глумачке технике, режисијских могућности, сценског сликарства, бинске технике, опште културне историје, посебне историје театра итд., може тек да пружи право за назив „Позоришни стручњак“.

Огромна је то машина позориште. Огромна и компликована. Треба је добро упознати. Познавати све стране, до најмањег завртња, да би се доцније, у оцењивању онога што нам пружа, могла свака ствар са сигурношћу ставити на право место. Без тога, без личног упознавања свих разноврсних елемената, без удубљивања у њих, без способности анализирања, биће суд о њиховој синтетичкој творевини само производан.

Може ли музичар са успехом да критикује оркестарско извођење, а да му је техника инструмената или диригентске палице потпуно страна? Може ли неко да критикује један архитектонски рад, а да не зна све различите архитектонске могућности даног објекта? Несумњиво и једно и друго је апсурд.

Али критиковати безобзирно сценску уметност, то још увек може свако. Ту није потребно познавање стваралачке технике ни најважнијих чинилаца. Довољно је мало посматрања, нешто мало теоријског знања и много самоуверености. Али бројне поводљиве очи су ту да прочитају и сугестијом приме за апсолутну истину оно што је истина тек једног човека.

Положај критичара уопште је тежак, а положај позоришног критичара један је од најтежих. Сваки други слободни гледалац долази у позориште да несметано ужива у уметности. Долази у очекивању потребне духовне емоције, унапред пун симпатија и наклоности за оно што ће му се пружити. Ако му се што не свиди, прелази преко тога не трудећи се да разјасни себи уз-

роке недопадања. Ако му се напротив свиди, одлази носећи у себи топло сећање на један пријатан доживљај, не хотећи да ситничарским анализирањем упропасти лепо осећање задовољства.

Сасвим је другачије код критичара. Он долази да суди, да изналази узроке и поводе успеху или неуспеху. Оно што је за другога уживање или забава, или заборав, за критичара је обично мучни рад. Исправни поштени критичар је бедни роб свога позива и објективности.

А да критика, не ретко, својим стилем нимало не одговара озбиљним трудољубивим намерама толиких људи о чијем напорном раду има критичар да говори, позната је ствар. Начин писања критике зависи углавном од темперамента критичара или његовог тренутног расположења. Иронија, заједљивост, неумесна шала, па чак и грубост често су основни тон понеких критичара. Као да се негативан суд не може изрећи на културан начин. И нигде није то обичнија појава но у критикама позоришне уметности.

Био то писац или глумац, редитељ или сценограф, свако ко се ухвати у хаотично коло театра, мора бити спреман да без противљења, без обзира на гордост уметника, на гордост човека, трпи неинтелигентна вређања и исмејавања свога (свеједно да ли успелог или неуспелог) рада, својих амбиција и свога труда достојног ако не поштовања, оно бар мало учтивости. А за све убоде може чежњиво да чека узгредну понекад и некако једва написану, лепу реч, тим невреднију што су невредније биле погрде; или да се лечи на безазленој симпатији оних „духом сиротих“.

Постоји још нешто што спречава правилан развој и праведност критике. То је присилна необјективност, као резултат међусобних односа било личних било посрединских.

Није нимало чудна појава да се за сваку позоришну премијеру унапред, готово са извесношћу, погађа мишљење разних листова. И позориштем и критиком баве се људи, подложни као и остали свим људским слабостима – сродства, пријатељства, симпатије и антипатије, интереси и котерије одувек су и увек ће кочити све полете непристрасности.

Само снажна индивидуалност независног, поштедног у своме звању и стручном спремом опробаног театарског познаваоца, може с правом да се испење на високи форум критике и да оданде достојном озбиљношћу, стресајући са себе окивања сопствене нарави, даје свој суд о једној праскавој, неповратној и бизарној синтези неколиких сценских уметничких стварања.

Београд, 1931. *Мисао*

Мата МИЛОШЕВИЋ:

Мој незаборавни професор

Мог незаборавног професора чине две личности. То су Михајло Исајловић и Јурије Ракитић, редитељи Народне позоришта и Глумачке школе, чији сам био ђак.

Од првог професора научио сам се основама и непроменљивим законима позорнице, а од другог све остало. Моји професори били су потпуно два различита човека и уметника. Док је код првог реч и логика сценског збивања значила нешто неприкосновено, дотле је Ракитић ширио своју машту у једном неспутаном реализму. И данас мислим да се утицај ова два моја незаборавна професора може назрети и у мојој глуми, а потпуно у мојим режијама.

Недељна ревија – 5-III-1967.

Мата МИЛОШЕВИЋ

Сећања на Исајловића

Исте те, 1921. године, једног новембарског преподнева пуног наде и страха, у једној соби Музичког друштва *Станковић*, одржавао се пријемни испит за новоотворену глумачку школу. У испитној комисији главну реч је водио, наравно, Михајло Исајловић. Њега смо се највише и бојали. Испит је положило и у школу примљено петнаест кандидата. За први годишњи испит остало нас је седморо: Дара Гњатић (Милошевић), Лела Дугалић (Петровић), Мирко Кујачић, доцније сликар, Бора Михаиловић, доцније професор гимназије, Душан Милосављевић, доцније судија, Милан Ајваз и ја. Исајловић је, као педагог, одмах од почетка, пошао са најтежим, и одмах од почетка тражио резултат. То, дабогме, треба да је сасвим погрешно и непедогошки, али ево, ја се данас питам, после свих искустава, да ли је збиља то баш било тако непедогошки.

Исајловић је усмерио моје прве глумачке кораке; често сам играо у његовим режијама, а захваљујући великој разлици у годинама и положају, као и мојој повучености и његовој неприступачности, требало је да прође скоро десет година па да измењамо по неку приватну реч. Био је он изгледом и карактером необичан и, најчешће неугодан човек. Деловао је одбојно, строго, умно, и веома, веома ауторитативно. У односу са људима показивао је најпре презирање свега што се није слагало са његовим увек помало конзервативним појмовима. Био је као по правилу саркастично ироничан у својим реагирањима. Носио је извесну снагу којој је било веома тешко супротставити се. Пробати

пред њим, док још није отишао у мрак гледалишта, било је мучно не само за младе глумце, него и за најстарије, чак и за његове пријатеље. Његово непомично лице као да је стално говорило: „то ништа не ваља”. Ретко, сасвим ретко би рекао: „То је добро било.”

Ја лично имао сам два за мене тада веома непријатна момента у контакту са Исајловићем. Први, сасвим незнатан. После премијере *Урошове женидбе*, на самом почетку мог глумовања, по наговору једне колегинице, пришао сам да му се захвалим на раду са мном. Одговорио ми је на свој неугодан начин: „Шта има да ми захваљујете, то је мој посао.” Други пут, много година доцније, подељене су биле улоге за комад *Стари Хајделберг*. Добио сам улогу неког студента, од две реченице. У то време већ сам имао за собом добар низ и великих улога, па и код самог Исајловића. Сама та чињеница да сам после великих улога добио тако малу није било ништа необично. Сви глумци су тада играли и мале улоге. Ствар је била у томе што сам ја главну улогу у *Старом Хајделбергу*, неколико година пре тога играо са успехом у сарајевском Народном позоришту за време одслужења војног рока. Било је сасвим природно да пожелим да је играм и у Београду. Карл Хајнца је, међутим, добио нови члан, Вјеко Афрић. Било је сасвим природно да се један нови члан испроба и у тој врсти улога, и ја нисам имао ништа против тога. Желео сам само да играм у алтернацији. Са том жељом отишао сам Исајловићу. Његов хладни одговор био је: „не може”. Истина, не знам више због чега, рад на спремању *Старог Хајделберга* обустављен је. Следеће сезоне Афрић је отишао из Београда, а ја сам играо Карл Хајнца. Али, од тада, (а то ми је било први пут), па целог живота, никада више нисам затражио ни једну улогу.

Позоришни живот, бр. 29. 1966.

Мата МИЛОШЕВИЋ

Реминисценција на Ракитина

Још нисам био завршио Глумачку школу када сам у Ракитиновој режији играо главну мушку улогу, Сашу, у Вукадиновићевом *Невероватном цилиндру краља Кристијана*. Ракитин је уживао и највећу пажњу поклањао мојој улози. Како смо после премијере ишли на банкет код *Српског краља*, Јуриј Љвович, још одушевљен, корачао је са мном под руку и изјављивао ми љубав због одлично одигране улоге, сасвим по његовој жељи. Био је то, међутим, мој први велики глумачки пораз. Ја сам, тек сам доцније то увидео, био на сцени марионета, која се бекелји и крevelји, а не жив човек. Стало ме је прилично труда док сам ту улогу до гос-

товања у Загребу следеће године колико толико упростојио и извукао похвалну критику. Такав је био Ракитин када се заљуби у неку улогу у којој мисли да може оном клонву у себи да пусти на вољу.

Доцније када би ме позивао на своје последње пробе и тражио моје мишљење, ја бих му указивао на ову његову склоност. Увек му је било криво и увек би глумцима говорио да ето ја мислим како то није добро.

На крају ових мојих оскудно изречених сећања на дивног уметника Ракитина, поменућу још само његову „лабудову песму” у Народном позоришту и, на жалост, други бол који сам задао човеку којег сам волео. Био је то и последњи наш сусрет на истом послу. Режирао је 1946. године *Кола мудрости, двоја лудости* Островског. Играо сам главну улогу, Глумова. Био је помало заморен, више него икад несигуран у себе, али је имао материју коју је добро познавао, према којој је имао афинитета. Радио је поштено и залагао се потпуно. На контролној проби управа је нашла да није достигнут потребан ниво и затражила од мене да се умешам у режију и поправим је. Оваква каква је, представа неће бити пуштена. Ракитин је одлуку управе примио мирно и без протеста. Ја могу мислити како му је било. Ништа се у нашим пријатељским односима, бар на изглед није изменило. Ја сам са највећим могућим тактом учинио незнатне корекције, које су се могле учинити и на сасвим анониман начин: ту и тамо сам скратио неке текстове, убрзао темпо и понегде му предложио да измени неку претераност.

Премијера је добро прошла, Ракитин је био ускоро пензионисан. Видели смо се још само једном, за време моје посете Новом Саду. Наш кратки сусрет подсећао је на најлепше дане нашег пријатељства, па ипак сам имао утисак као да сву ту срдачност издалека замагљују *Кола мудрости, двоја лудости*.

Позоришни живот бр. 30, 1967.

Мата МИЛОШЕВИЋ

Како сам и зашто поставио „Ожалошћену породицу”

При првим читањима *Ожалошћене породице*, при првим читањима са свешћу да ту комедију треба да режирам, уочио сам неке за мене одлучујуће чињенице. Између комедије *Свет* и комедије *Др*, две крајности Нушићевог комедиографског опуса, налази се низ комедија које осцилирају од једне истинске друштвене сатире (истина лаке, која тек подсећа на Гогоља) до лакрдије пуне вица ради вица и водвиљских судара. *Ожалошћена породица* не спада међу најбоље комедије

Нушићеве, али садржи, као и неке друге, скоро све његове различитости: има у њој и скоро оштре сатире на људске слабости, овога пута на грамзљивост и користољубиво лицемерство, има и најбурлескнијих нушићевских каламбура, као што је сцена са сатом. Требало је, значи, наћи неки компромис између сцена које су наводиле на, тако да кажем, комедијску драматику и сцена које су неодољиво вукле у чисту лакрдију. То је доцније, током рада, представљало и за мене и за неке глумце, на пример Миливоја Живановића, најтежи проблем. И Живановић и ја имали смо више склоности ка драматизовању карактера и збивања. Стално сам морао да будем на опрезу да не запливамо у вирове потпуно стране Нушићевом топлом, разгаљујућем купатилу.

Као и увек, једна од првих преокупација било ми је сценографско решење. Већ прилично одређени жанр и карактер будуће представе погодовали су мојој склоности за што једноставнијим декором (када је год то могуће), декором само као оквиром за глумце. Овде је једино битно: богатство. Радња ове комедије може се догађати у било којем европском граду и у било којој години за последња три века. У многим земљама и данас. Ја сам је ставио у Београд око 1925. године. Зато су у декору елементи тада модерне унутарње архитектуре. Намештај у истом стилу, најстрожије сведен на оно што „игра”.

Костими нису задавали никаквих потешкоћа. Све је било већ јасно. Ни једна жена у „српском”, никакве нарочите локалне боје. Доцније, брижљиво смо тражили неупадљиве детаље одговарајуће карактерима личности. Тако (за оне који запажају ситнице): тамно плави прслук бивше униформе код Агатона, браон ципеле уз жакет код Трифуна, широко одело Проке, уско код Таназија, итд. итд.

Остајући доследан својој ставу: што мање шминке, што природније глумчево лице, настојао сам да маске са што мање средстава пруже спољне карактеристике Нушићевих личности.

Од прве сам имао утисак да поред лица која говоре постоји још једно, увек присутно, иако немо. То је покојник. Као и од многих других идеја, одустао сам и од оних које су се односиле на то лице и свео га на истакнути портре који светлост рефлектора укључује или искључује из радње.

Још у самом почетку прогонила ме је мисао да неке сцене треба да буду илустроване музиком. Сетио сам се времена у које сам ставио радњу. Није било кафане поред које бих са друговима прошао, а да нека Софка није на сав глас узвикивала: „црвен фесић, мамо”. Није било „бољег локала”, а да у њему неки хермафродитски глас није сентименталисао неку *Рамону*. Није би-

ло одласка у *Казбек*, а да нисмо и сами уживали у Јанчавецкој и њеном *Сердце тебја ње хочетса пакоја*. То моје сећање одлучило је избор музике и песама. Идеја ми је била да музика служи као благоиронична илустрација појединих момената радње и појединих личности.

Прећи ћу укратко на приказ и објашњење оних момената, који поред општег карактера представе, највише одступају од досада убичајених режија *Ожалошћене породице*.

Почетак. Црквено заупокојено звоно, осветљена покојникова слика, црна тилска завеса и породица која иза ње скрушено пролази преко сцене, стаје испред покојникове слике и тужно уздиже његове врлине.

Мисао: звоно треба да дочара атмосферу смрти, црна тилска завеса да потгрта лицемерну жалост и да нам за сам почетак скрије лица породице, осветљена слика зато што је покојник тренутно главно лице, а наизглед истинска погруженост и туга, да би се, тренутак доцније више истакла њихова лаж.

Затим: мрак, заупокојено звоно заглуши „радикалка” кафанске музике, и, једно по једно, излазе лица пред публику, под снап светлости рефлектора, да нам се покажу онаквим каква уистину јесу. Кроз текст, који је наставак говора под сликом, али казано онако како свако лице тај текст уистину осећа, лица нам се у ствари представљају. „Радикалка” у том тренутку илуструје њихов менталитет, онај свет из кога су потекли, онај свет због којег су такви какви јесу.

Одмах по представљању завеса се раствара, музика престаје, цела породица седи за столом, у једном реду и наставља говор о покојнику оним лицемерним тоном који је имала у самом почетку.

Скоро непомични распоред лица нагло се прекида, осветљење, које је досад обасјавало само породицу, шири се по целој сцени, настаје сумануто јурење по кући, испрекидано кратким сценама између Данице и адвоката, у којима по понеком гесту већ наслућујемо њихова међусобна осећања.

Ошамућена оним што је видела, породица се враћа на сцену. Слободна условност мизансцена и прва чиста стилизација покрета у сценама дошаптавања. Идеја: потцртати истоветност мисли и расположења.

Најзад, једна од најглавнијих сцена у комедији, а с њом и врхунац стилизације у нашој представи: изјашњавање Агатона пред породицом. Стилизација: једногласно и истовремено реагирање породице и скоро геометријско кретање по позорници. Коме су потребна оправдања, ево их: Свако од ових лица могло би у животу, у сличној ситуацији, да реагира баш овако и да се баш овако креће као на позорници. Међутим, мало је

вероватно, када би били заједно, као што их је Нушић сакупио, да би сви они изговорили баш исту реч, баш на исти начин и баш у истом тренутку. Зашто је то мени било потребно? Зато да бих на тај начин подвукао, акцентирао, нарочито сценски истакао оне заједничке психолошке моменте у којима потпуно истоветно расположење достиже своју кулминацију, у којима тако рећи, долази до белог усијања. Наравно да у свему томе и сценско естетски моменат игра своју улогу.

Позоришни живот бр. 2-3 год. 1967.

Мата МИЛОШЕВИЋ

Моје дружење са Шекспиром

Први мој такав интиман сусрет са Шекспиром био је у *Отелу*, у београдском Народном позоришту, 1947. године. Било је то у време такозваног рада по „Систему“ Станиславског. Довољно је само да кажем да је декор Сташе Беложанског морао бити масиван, „реалистичан“, према томе претрпан, за игру недовољно подесан и непотребан. Редитељска књига била је препуна обележавања „велике и мале парчади“ са облигатним подстрекачким називима и детаљно описаним глумачким задацима. Као у глумачкој школи. Све је то ипак код већине била само форма. Резултат нашег рада био је, чини ми се, за оно време и тадашње наше могућности и прилике, веома пристојан, са неколико лепих глумачких достигнућа.

Свој прави рад на Шекспиру ја ипак некако рачунам од *Краља Лира* у Југословенском драмском позоришту. Он је дошао читавих пет година после *Отела*, у много рашчишћенијој позоришној ситуацији, у ери ослобађања од многих наметнутих позоришних догми, у време почетка тражења новијих и свежијих путева у свим уметностима, па и у позоришној. Наше извођење *Краља Лира* било је у оно време, пре дванаест година, ако ништа друго, значајан датум у развоју Југословенског драмског позоришта.

*

Драматуршка обрада текста једна је од мојих пасија. Не презам од тога ни пред живим ауторима. Кроз драматуршку обраду редитељ не само да може да посавремени ритам представе, да углача евентуалне неспретности, настале ко зна чијим уплитањем када су у питању дела Шекспирова; да текст и радњу учине ближе, разумљивијим и приснијим савременом гледаоцу, већ и тим путем може понекад да каже и неку своју мисао. Верујем да својим драматуршким обрадама ни-

сам нанео штете ниједном драмском тексту, већ напротив.

*

Две године после *Лира*, 1954. дошли су на ред *Ромео и Ђулијета*. Већ у *Лиру* био сам заокупљен идејом сценског поједностављења и упрошћавања. Код *Ромеа* то сам продужио. Изостављао сам све оне сцене и текстове који ми се нису учинили битним за тумачење психолошких збивања или фабуле.

Ромео и Ђулијета у овом извођењу, вероватно је била најбрже изговарана и најбрже глумљена Шекспирова трагедија у нашим позориштима.

Године 1956. прихватили смо се *Магбета*.

Мени је та представа и данас драга јер сам у њој, и поред свега, остварио и иживео и тако се ослободио неких својих сценско-естетских идеја које су ме у то време заокупљале. Још нешто. Са *Магбетом* сам доживео оно што сценски уметници, па и други, прилично често доживљавају. Нека критика ми је замерила да нисам довољно обраћао пажњу на линију психолошког развоја главних јунака. А ја сам три месеца сву своју пажњу у раду са глумцима посећивао баш томе, па чак и мизансценска решења прилагођавао да бих ненападном симболиком подвлачио тај развој.

*

Више од десет година одлагало је Југословенско драмско позориште намеравао спремање *Хамлета*. За то време променио сам неколико режиских концепција *Хамлета*, и променило се неколико мојих личних опсесија и расположења, који би на концепцију утицали. Последње моје сагледавање *Хамлета* усвојило је једну веома слободну драматуршку обраду, а нарочито прва два чина, и, како је изгледало да тог пута више неће бити одлагања, моја маштања су се потпуно активирала. Мада још увек магловито, већ сам сагледавао целу представу и, у размишљањима, борио се већ са практичним тешкоћама постављања. Међутим, до одлагања је и тога пута дошло, и за мене више *Хамлет* није имао стварног интереса. Када је до стављања на репертоар ипак најзад дошло, ја нисам више тако чврсто стајао иза своје последње идеје и лако сам, веома лако чинио компромисе. Понеки значајан моменат мојих драматуршких измена је остао, док је скоро цело визуелно обликовање плод договарања и попустљивости.

Као учесник анкете о неким позоришним проблемима која је покренуо часопис *Дело* 1957. године, Мата Милошевић између осталог каже:

„Мислим да су наша позоришта у истина лаганом, али сталном напредовању. И по квалитету и у настојању на савременом сценском изразу. Квалитет наших сценских остварења, разумљиво, у много чему још увек заостаје за просечним европским. У понечем га опет надмашује. Тежња за савременошћу иде чак до паничног страха пред несавременошћу. То је уосталом, карактеристично за све земље без дуге, солидне и велике културне традиције. Мислим да су код нас помало неспретна и непречишћена схватања о модерном у позоришту. Често се жеља за модерним претвара у жељу за помодарством. Тако је, уосталом, и у сликарству и музици и поезији код нас, како ми се чини. Знак културног скоројевићевства. Сасвим разумљиво. Мислим да је домет наше позоришне уметности, ако не виши, оно бар раван домету других уметности. Рекао бих да неке и превазилази. Наравно да велика, од свих призната остварења, нису честа. Велике представе резултат су случајног погодног и пригодног збира многих позоришних и ванпозоришних момената.”

„И када се бави уметничким стваралаштвом давно-прошлних времена критика је, у суштини, субјективистичка и импресионистичка. Тешко да другачије и може да буде. Тражити да таква не буде, када је у питању уметничко дело савременика, поготову тражити то од позоришне критике, обична је бесмислица.

Несрећа је позоришне уметности што је сва од овог тренутка и што од ње не остаје ништа до фотографија, које ништа не доказују и позоришних критика, јединог ослоња за историју позоришта.”

Позориште, 2-3, март-јуни 1964.

Мата МИЛОШЕВИЋ

Стерија на савременој сцени

„Наша сцена” 13-IV-1956.

У решавању форме, рекао бих, Стерија не поставља скоро никаквих граница. Међутим, има и те како граница када је у питању оно што је у његовим делима суштинско. Прећи те границе значило би играти другог писца, значило би, просто најпросто, не успети у приказивању Стерије. А те границе представља неприкосновена реалистичка основа, реалистички корени његових комедија. Може се тим комедијама прићи с које хоћемо идејне платформе, могу се његови карактери схватити и тумачити на разне начине, могу се његове радње решавати различитим сценско-естетским принципима, може им се дати оквир који било од илузионистичког до позорнице лишене сваког декора, али основи, и глуме и режије, морају свакако потицати

из истинског, живог живота, одакле их је и Стерија ископавао. (Још једном да се разумемо, рекао сам: основи! У савременом театру, уосталом, то је случај са свим писцима. Ипак, каткада се на то не мисли.) Стеријини ликови ниуком случају не могу бити лутке, које се немогуће и нељудски крећу и преврћу на притисак прстију неодговорног редитеља. Свако насилничко стилизовање, свеједно које врсте, које би сасвим онемогућило животну уверљивост сценског изрази, онемогућило би и Стерију, или бар оно, због чега он у својим комедијама и данас живи. А таквих покушаја било је и раније, а има и данас. И, дабогме, нити су имали, нити имају успеха. Вероватно ће искуства поучити редитеље да се окану апсурдних експеримената и да ће поред свих слобода које им стоје на располагању, остати ипак и увек у границама прихватљивог и могућег за Стерију. А у данашњем позоришту границе тог прихватљивог и могућег веома су размакнуте.

Милан ДЕДИНАЦ

Нека поређења

„У току последњих сезона ја сам тражио те нове потезе на неким представама Југословенског драмског позоришта. И вероватно зато што су два његова искусна позоришна радника (Мата Милошевић и Томислав Танхофер) пошла, у својим сценским интерпретацијама, паралелним стазама које, у крајњој линији, воде истом циљу – некој врсти уметничког пуризма, чак аскетизма: чишћењу сценског и глумачког изрази од свега небитног – можда је баш зато, због те прећутне, те спонтане њихове сагласности у многим позоришним питањима, и сама кућа у којој заједнички раде почела да добија, нарочито у новије време, све одређенију уметничку физиономију.

До промена на уметничком лику овог позоришта долазило је лагано, неупадљиво. И глумци и публика навикавали су се на њих постепено. А да би се те промене јаче истакле, да би се извесни новији акценти боље уочили, а неке њихове заједничке ознаке јасније показале, потребно је, изгледа ми, извршити извесна поређења. Сетити се, рецимо, прве режије Мате Милошевића у тој кући (из 1948) Шериданове *Школе оговарања*, и упоредити ту марљиву сценску грађевину – толико озбиљно рађену да је та озбиљност оставила печат и на самој комедији – упоредити је с последњом његовом редитељском игром заиграном у тој истој кући, са истим ансамблом, и – благодарећи ко зна каквом случају – изведеној опет на књижевној партитури тог истог Шеридана, на његовим *Супарницима*. Упоредити их, а већ ће се и на први поглед показати колико се

Шериданов дух на тој новој представи ослободио оних тешких окова који су га некад спутавали у *Школи оговарања* – ослободио се гломазног декора и историјских костима, психолошких пауза и језичких бојења – па радосно зајуборио, нехајније и људскије проговорио, и у свом младалачком лудовању – свакако понесен глумачком разиграношћу – одлепшао из кеза свога столећа чак до неких импровизација комедија дел’арте (што му сигурно није било нимало потребно).

Не мање пашће у очи такве промене ако се ставе једна крај друге две друге Милошевићеве сценске евокације: *Јегор Буличов* и *Отац*.

Богата, пребогата интерпретација *Јегора Буличова*, тешка и бремениста од људских истина, сва пресићена, сва саграђена на реалистичким појединостима, верна локалности и времену; и – сценско обликовање Стриндберговог *Оца*, поједностављено до осиромашења, с мноштвом мотива које је творац представе намерно пригушио јер их је и само време одстранило; режија која је – не одлазећи за писцем у прошлост – привукла дело садашњости, и ту чудовишну драму, перверзну и готово избезумљену, приказала не у одаји какву је аутор замислио и у каквој је несумњиво и сам живео и страдао, дакле не у соби обојеној атмосфером шведске провинције с краја прошлог столећа, него у једном одељењу скоро без игде ичега, без прозора, сличном суровој и леденој ћелији какве немилосрдне болнице за душевна обољења, и ту, у том готово ванвременском простору, изнела пред очи публике један болно-узбудљив клинички случај.

(При оваквом поређењу човек се и нехотице упита: – А каква би у ствари изгледала представа *Јегора Буличова* да је стицајем прилика остварена 1955. у доба Милошевићевог рада на Стриндбергу, и какве би опет добио контуре *Отац* да је рађен 1951. у време када су редитељи и ансамбл посвећивали сву пажњу делу Максима Горког? И ма колико једно овакво питање изгледало произвољно, не би било незанимљиво замислити му одговор, или одговоре, јер, сасвим природно, нису само садржаји аутора одлучивали како ће се сценски евоцирати једно и друго дело у датом тренутку, већ исто толико и низ других фактора, ситних и крупних, знаних и незнаних, а првенствено схватања основног неимара представе, редитеља, његова схватања која очевидно нису 28. јула 1957. могла бити истоветна 1951 и 1955.)

Политика, 28. јул 1957.

Олга САВИЋ

Три питања Мати Милошевићу

Познато је да Мата Милошевић никада није волео да даје интервјуе, поготову да било шта објашњава уочи својих премијера.

Овај кратки разговор вођен уочи премијере Крлежине *Леде*, може да послужи и као прототип свих других.

Прво питање новинара *Политике*:

– Како сте схватили личност коју тумачите?

Одговор:

– У ономе како је играм, има понешто и од онога како сам личност схватио.

2. питање:

– Која су основна обележја вашег стваралачког поступка приликом изграђивања глумачког лика?

Одговор:

– Као и код свих других улога, углавном: изналажење компромиса између „хтети” и „моћи”.

3. питање:

– Шта мислите о свом остварењу у представи?

Одговор:

– Зар сте стварно очекивали да ћу вам одговорити на ово питање?

У свету нашег позоришта у коме самохвалисавост, истицање својих резултата, и давање признања свом сопственом раду, па према томе и необјективност у оценама – уопште никад нису били реткост, таква реткост је била уметничка скромност, или радије, иронична уздржаност Мате Милошевића.

Када је 1955. године, после великог успеха који је постигао *Дундо Мароје* у Ступичиној режији на међународном театарском фестивалу у Паризу 1954. требало да нас опет репрезентује једно дело на истом фестивалу, била је покренута јавна дискусија наших културних и јавних радника о томе које дело и представа треба сада да иду, у недељном листу *Нин*. Многи су тада помињали Милошевићеве режије (С. Бајић, Д. Матић и Александар Вучо – *Ожалошћену породицу*, Б. Михајловић-Михиз, Т. Танхофер – *Јегора Буличова*, итд.), а неки представе за које су и лично заинтересовани (Славко Јан – *Цанкареве Слуге*, М. Фотез – *Расинову Федру*, Б. Ступица – *Рибарске свађе* и *Крваве свадбе*, итд.). Међутим, Мата Милошевић изјављује:

„Мислим да нису меродавна мишљења чланова или блиских пријатеља оних позоришта која се узимају у

обзир за одлазак у Париз. Свако може у прилог неке представе њему блиског позоришта да пронађе извесне аргументе, па чак и да их сматра стварно оправданим. Ни у чију апсолутну објективност не верујем. Да се претварам, нећу. Зато, најбоље је да кажем: не знам.”

Душан Ч. ЈОВАНОВИЋ

Ако срећа уопште постоји

Полазници Студија *Ми*, школе глуме Миленка Маричића окупљају се у паркићу на углу Далматинске и Гробљанске улице. Лепи, млади, дотерани. Недеља је. Дан када верујући иду у цркву. Од њих двадесетак одабраних можда неко и верује у свог Бога. Не знам. Уосталом то је приватност, у коју се не дира.

Али, засигурно знам да сви од реда и без остатка верују у једно друго божанство – богињу Талију. Уосталом, да није тако не би се ни злопатили са тако тешко савладивим занатом званим – умеће глуме.

Недеља је, мислим она која носи ознаку 11. децембар 1994. Ја, њихов случајни пратилац имам неодољиво и непогрешиво осећање да они иду као у неки храм. Такво расположење се огледа у касном јесењем сунчевом зраку, додуше зубатом, али сигурно златном којој обасјава Трг.

Професор Миленко их позива пред стару, господску кућу у Далматинској улици која носи нумерацију 98. У њој станује један свештеник, да не кажем патријарх глуме господин Мата, такође Милошевић. Деведесет и три су му лета. Пењемо се уз стрме басемаке у тишини каква ни врела младалачка крв, ни дечачки несташлуци не могу да наруше, јер то прилика у којој смо се изненада нашли обавезује.

У фотелји седи највећи, живи педагог глуме професор Милошевић, који крепко крика десету дещенију свог више него успешног живота. Професор Миленко представља полазнике. Они последњем лауреату најзначајније глумачке награде за животно дело, добитнику недавно урученог *Добричиног прстена* показују своје сценске радове са којима су конкурисали за Студио *Ми* и које су за четрдесетак дана са Професором и његовим сарадницима дорадиле. То су углавном имитације, рецитације и импровизације. Бард глуме очигледно задовољан виђеним. После, по протоколу млади

будући глумци преузимају моју улогу, улогу Новинара и постављају припремљена или спонтана питања господину Мати. Само неколико сам запамтио и без бележнице.

Прво је било: *Да ли је, професор, задовољан својом професионалном каријером?* Уследио је одговор који у потпуности личи на самог професора глуме, глумца и редитеља именом и презименом: господин Мата Милошевић. Он је био кратак: *Могу слободно да кажем да сам имао ретку срећу да радим посао који волим и човек који ради посао који воли, било који да је то посао, тај човек је – срећан. Ако срећа, уопште постоји. Онда је то – то.*

Друго је било: *Који му је аплауз најдражи?* И овај одговор је био лапидаран, а он гласи:

После свих одиграних представа, памтим само три аплауза. Један је након моје најуспелије рецитације. Ја сам, уствари, необично волео да казујем поезију и мислим да сам то умео. Други аплауз који памтим је тапшање деце после једног матинеа у Народном позоришту пре Другог светског рата. Дечји аплауз је био после једне моје успеле сцене са госпођицом Марицом Поповић. Трећи и последњи аплауз који памтим је аплауз после представе Југословенског драмског позоришта „Јегор Буличов” на Театру нација 1955. године у Паризу. Дакле, аплауз париске публике.

Млађани полазници Студија бринули су да ли и такав глумац какав је Мата Милошевић има трему, какву су они осетили пред наступ у соби старог уметника представљања.

Да како, Глума је савлађивање треме. Увек сам имао трему. Имам је сада када разговарам са вама.

Једно од питања је било и то *шта је глума?*

А одговор којим је искусни уметник покушао да објасни ово тешко, суштинско питање био је, како то обично бива код оних који много знају о ономе што објашњавају – једноставан.

Глума је лагање. Али и оно (лагање) мора да буде уверљиво, да би постало уметност.

После ових одговора професор Миленко је позвао своје штићенике да се опросте од легенде српског глумишта. После овог сата у Далматинској број 98 све нас је испунило осећање блаженства.

УЛОГЕ МАТЕ МИЛОШЕВИЋА У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ ДО 1941.

- 1) улога Кнеза Мишкина
(Достојевски: „Идиот” – режија: Строци)

Политика, јануар 1938.
пише Велибор Глигорић

„Више успеха имао је г. М. Милошевић у игри кнеза Мишкина. Г. Мата Милошевић је успео да изрази зрочно човекољубље, питому срдачност, благост и чедност кнеза Мишкина, безазленост његовог карактера. Кнез Мишкин је био у његовом тумачењу оно велико, паметно и проницљиво дете које очарава добротом, издашношћу свог срца. И у његовом тумачењу требало би да има само дубље трагике у моменту кад кнеза Мишкина ухвати епилептичан напад пред ножем Рогожина и у последњој сцени кад га под утиском језивости убиства и душевним потресом напуштају менталне снаге.

Правда, 1-1-1938.
пише Душан Крунић

„Кнеза Мишкина тумачио је г. Мата Милошевић. Он га је дао без икаквих глумачких тражености и проналазака, без икаквих техничких бравура. Играо га је просто, скромно и кротко, и то је било врло лепо. Нарочито је имао један диван осмех којим се осмехнуо у првој слици на Рогожина. Тај осмех осветлио је намах душу Мишкина сјајем јеванђелске смерности и блаженства.

- 2) улога Моске
(Бен Џонсон: „Волпоне” – режија: Ракитин)

Политика, 10-XI-1932.
пише Ж. Вукадиновић

„Г. Мата Милошевић као Волпонов слуга Моска имао је сјајног успеха. И за време целе представе могла су се лако правити поређења између господара и слуге, на штету господареву. Марљива студија била је и ту и тамо, али док је код Волпона било много чега спољног, код Моске је просто све изнутра извирало: сваки покрет, сваки глас. Од друге улоге створена је прва. И чинило се да је грешка што на плакатама пише *Волпоне* а не *Моска*.”

- 3) улога Грофа
(Балзак: „Гопсек”, режија: Хецл)

Политика, 30-V-1936.,
пише В. Глигорић

„Г. Мата Милошевић је игром у улози грофа дао једно од својих најбољих тумачења. Његова игра достигла је висок драмски степен у сцени умирања кад гроф доживљује тешки удар у изливима мржње и гнушања према жени. Г. М. Милошевић је дао ту сцену у веома јаком драмском замаху и у веома снажним драмским изразима. Та слика у драми уопште је и режиски била израђена најефектније.”

- 4) улога Руј Блаза
(В. Иго: „Руј Блаз”, режија: Ракитин)

Политика, 28-XII-1935.
пише В. Глигорић:

„Игра г. Мате Милошевића била је највише уживљена у полетност, емоционалност, ширину и топлину Игоових стихова. У његовом изговору ти стихови били су мелодични и ефектни. Код њега је рецитатив који је врло важан код приказивања Игоових драмских дела био најскладнији.”

РЕЖИЈЕ МАТЕ МИЛОШЕВИЋА ДО 1941.

- 1) Франтишек Лангер: „Број 72”

„Правда” 9-XII-1938.
пише: Д. Крунић

„Г. Мата Милошевић поново ме је егзалтовао својом интересантном режијом. Његово солидно знање, његов фини артистички нерв дао је једну представу лепих и трајних импресија.”

- 2) Лаза Костић: „Максим Црнојевић”

Политика, 1935.
пише: Велибора Глигорић

„Режија г. Мате Милошевића успела је утолико што је *Максима Црнојевића* ослободила од многобројних заустављања сценских промена, што га је ослободила од завесе која је као нож секла ток радње и замарала интерес гледалаца својим честим спуштањем. Г. Милошевић је уместо завесе увео осветљење. На једној истој сцени догађају се радње и у Црној Гори и у

Млещима. На тај начин дело које је у досадашњим режијама било развучено и натегнуто, тече брзо, живље и повезаније у техничком погледу.

Али нажалост, само у техничком погледу. Решавајући технички позорницу, г. Милошевић је занемарио унутрашњу режију, тако да је приказ оставио утисак унутрашње искиданости и раскомаданости. Испољило се одсуство концепције у погледу тумачења садржине трагичности овог драмског епа.

...

Режиско решење г. Мате Милошевића сконцентрирало је драмски живот дела само на драмске личности.

...

Још је негативније деловао режиски рад г. Милошевића у појавама где се имало груписати више лица. Тада се добијало оно укочено постављање војвода, окренутих леђима и према публици, она група с гусларом као пред фотографским апаратом, или она завршна појава поређаних ратника без инвентивније сликарске композиције.”

3) „Божји човјек” – Милан Беговић

Политика, 1938.

пише: Живојин Вукадиновић:

„Г. Мата Милошевић добро се показао као редитељ. Био је то један рецимо, стилизован реализам, дат без великих претензија, али солидан и добро уигран.”

Правда, 1938,

пише: Душан Крунић:

„Отменост и скромност, која увек одликује истинске таленте, није дозвољавала г. М. Милошевићу да буде наметљив у своме редитељском хтењу и остварењу; чекао је свој час и дочекао га са чашћу. Његова режија *Божјег човека* одаје импозантан збир креативних могућности, пуне неке fine и енергичне сажетости. Несумњиво, да су сцене са кљастим и убогим биле од највећег интереса за мене. И оне су ме увериле да г. Милошевић располаже гипком и богатијом инвенцијом изражајности. Али бих ипак саветовао г. Милошевићу да ту масовну сцену скрати, пошто импресија сваког израза, услед дугог трајања, постепено губи своју оштрину, и цела слика постаје нешто насилна.

К. Атанасијевић:

„Уосталом, не поставља се питање негације његове драме, већ објективно, заслужено и пуно признање редитељу г. Мати Милошевићу, који је дело учинио лепшим него што је, значајнијим од књижевне вредности

саме концепције г. Беговића и издигнутим на чудесну висину уметничких извођења.

Г. Милошевић је без страха пришао решавању једног режиски сложеног проблема, који је наметала драма *Божји човек*. Пришао му је зналачки и кроз интелигентну режију, која служи на част њему и престојничком театру. Дао је приказ једне драме, којој се не може ставити замерка. У његовој режији осећао се човек који има дубоко разумевање за уметничке финесе. Пун инвенције, али суптилан у решавању и најреалистичнијих сцена (сцене са богаљима веома критичне имале су врло срећно решење), г. Милошевић нам се представио као редитељ дивних способности, човек који има велики замах и коме се са поверењем може дати свако добро драмско дело, да би га учинио несравњиво бољим на сцени. Редитељу *Божјег човека* г. Милошевићу чинимо комплименте које заслужује као прави, велики уметник.”

4) „Народни посланик” – Бранислав Нушић

Политика, 1939.

пише: Живојин Вукадиновић

Обнова Нушићевог „Народног посланика”

„Нушић је обично игран у јарким бојама, у темпу, гласан и на самој рампи такорећи. Г. Мата Милошевић, редитељ садашњег, после толико година обновљеног *Народног посланика* као да је хтео да игра неког тихог Нушића, меког, у пастелу. То се, истина, не да закључити по целини, јер су две-три улоге, међу њима г. Раденковић и г. М. Маринковић, испадали из тог рама.

Ваља похвалити напор нашег талентованог и интелигентног редитеља, али у исто време мора се признати да су углавном ова двојица, играјући Нушића по старом маниру, носили целу комедију.”

НАЈЗНАЧАЈНИЈЕ РЕЖИЈЕ МАТЕ МИЛОШЕВИЋА ПОСЛЕ 1945.

1. „Родољупци” – Ј. С. Поповића

Политика, 25-IX-1949.
пише Радмила Бунушевац

„У грађењу представе редитељ Мата Милошевић полазио је од Стеријиног текста. Он се трудио да дело не прикаже као хумореску, као лаку и забавну комедију, већ да ово „весело позорје” претвори у сатиру, драматичну и свирепу, а пре свега истиниту у својој карикатуралности. Стеријине „родољупце” и „родољубице” редитељ није претварао у комичне марионете којима глумци постижу свој сценски мајсторлук, већ је градио живе, истините личности – у великој мери хиперболисане, како то и захтева сатира – које се рађају из реалних ситуација, сукоба и друштвених односа, у које их је писац ставио.”

Народни лист, Загреб, 11-VI-1949.
о гостовању Југословенског драмског позоришта
пише: Душан Роксандић

„Мата Милошевић, редитељ *Родољубаца* са инвенцијом и богатим сценским апаратом, оживио је сценски не баш много захвалан текст овог комада. Зналачки је ухватио и извукао живе органске елементе што се крију испод површине славјеносербске ријечитости и фразе.”

НИН, 18-III-1956.
поводом обнове *Родољубаца*
пише: Бора Глишић

„Ову комедију која је понос наше литературе, Мата Милошевић је поставио у најпотпунијем уметничком поступку правога сценског дограђивања писца – његовог настављања и коначног уобличавања. Текст је одиста био она Батијева „клица” из које – режијом и глумом – букне потпуно дело. Стеријина комедија помало старински трома у погледу акције, сва усредсређена у ликовима који у ствари дају само један лик, без такозваних сценских контраста – у режији Мате Милошевића је сва у покрету, у акцији, у ликовима који добијају далеко пунији рељеф, у Стеријевски нађеном контрасту; и свака реч је, покретом, добијала своје право значење.”

2. „Краљ Лир” – Виљема Шекспира

Политика, 13-IV-1952.
пише: Р. Бунушевац

„Из љубави према Шекспировом тексту који су имали да оживе и озаре таленат и вештина глумаца, редитељ Мата Милошевић као да се све више повлачио и брисао. Његова мизансцена – помоћу које је, на једноставној позорници, под сноповима светлости, руковао глумцима, била је исто тако упрошћена као и сцена, лишена непотребних детаља, условљена само унутрашњом логиком збивања.”

3. „Ожалошћена породица” – Нушић

Борба, 25-I-1955.
пише: Хуго Клајн

„Милошевић слободно примењује и осветљење и музику и гротескно увеличавање и упрошћавање, он стилизује положаје и покрете и реаговања глумаца, распоређује их симетрично, у правој или правилној линији, чини да се сви једновремено дигну и устумарају, или седну и скамене се, да изговоре исту реч у исти мах и на исти начин – али никад не одлази у беживотну карикатуру нити тражи ефекте којима је једини циљ да засмеју гледаоце.

Идентичност става, издвојености или повезаност појединаца или група резултује увек из истоветности или супротности њихових намера и интереса. Речити су били и место и начин где се и како одиграла понека сцена. Тако је понављање истог распореда, када су чланови породице, седећи испред степеништа, са Агатовом у средини, у првом чину уздизали покојника, а у трећем га рушили, јасно говорило о превртљивости и неискрености њихових осећаја.

Редитељска инвентивност Милошевића није необуздана и произвољна, него контролисана и чврсто заснована на ономе што садржи дело, макар то у делу било само наговештено.”

НИН, 30-I-1955.
пише: Бора Глишић

„Мата Милошевић је открио онај најдубљи смисао *Ожалошћене породице*. И то је одиста био један нови Нушић. При свем том режија не прави вештачки од Нушића оно што он није. Поред понирања у смисао комичног – она је сачувала Нушићеву комику. Задржано је све оно што је смешно – и објашњено је зашто

је смешно. Сваки виц (некад самом себи сврха) сада је имао своју функционалну вредност.

...

У овој великој представи, мени се чинило као да је Југословенско драмско позориште од Нушића учинило оно што су художественици створили од Чехова и руских писаца.”

Занимљивости ради и због специфичности његовог пера издвојила сам и овај одломак из критике Станислава Винавера (*Република* бр. 482, од 25-1-1955.)

„Мата Милошевић обновио је Нушићеву *Ожалошћену породицу* прокушаном режијом, која се осећа у сваком зглобу и дамару. Режија је „скупна”, пази се пре свега на целину, на групе, њихов растур, склоп и расклоп. Све је то умно, увежбано, али на дроту и измунтано. Сваки час зебемо: да глумци не изгубе из очију невидљивог режисера, који управља балетом њихових покрета. Као да им једнако довикује: „Под конач! У јато, голубе!” ...

И тако нико није смео да врисне, да квекне, да ушепртљи, да стрмеља на девет и да распали све у шеснаест.”

4. Шекспир: „Ромео и Ђулијета”

пише: Милан Богдановић

„Морам одмах рећи да приказ *Ромеа и Јулије* у Југословенском драмском позоришту убрајам, без резерве, у врло висока наша сценска остварења. И одајем пуно признање редитељу Мати Милошевићу. Али да би то било велико позориште у пуном смислу те речи, прави шекспировски *Ромео и Јулија*, чини ми се да му је нешто недостајало: виша мера заноса који би вртоглавије опијао, пунијег колорита у амбијенту, и споља и унутра, и поузданије, у топлини и јасности, казивана реч.”

Борба – Загреб, 8-VI-1954.
(поводом гостовања у Загребу)

„Међутим сматрам да је особито карактеристично за Милошевићеву режију *Ромеа и Јулије* она тежња за реалистичном игром, за логиком модерног глумачког израза, затим оно одјелито карактерно обиљежавање појединих ликова у драматском интензитету и рељефној пуноћи. Представа је добила чврсту реалистичку подлогу, у којој је стварно искључена свака сентименталност, а духовитости текста зрачиле су ренесансном ведрином.”

5. Крлежа: „На рубу памети”

Политика, 26-X-1963.

пише: Ели Финци

„Редитељ Мата Милошевић био је начисто и са могућностима и са неподобностима текста. Како је и адаптатор сва збивања дао, као што су дата и у роману, кроз *субјективну перспективу* главног јунака, он је главну пажњу посветио њему, његовим психолошким исповестима и његовим доживљајима, и то на један непосредан реалистички начин, док је све остале ликове и сва збивања дао у једној стилизацији (од карикатуре до гротеске, са асоцијацијама на Домијеа и Гроса) која је имала да обелодани само њихову типску друштвену суштину. Користећи плодна искуства из својих ранијих режија *Ожалошћена породица* и *Открића* он је отишао још један корак даље у тражењу механичких и геометријских карактеристика за изображавање ликова испуњених психолошком и друштвеном сламом и у откривању визуелно конкретних, па ипак и симболично уопштених изражајних детерминаната за компоновање тзв. масовних сцена. Ако је у понеким својим елементима и видовима, реализација заостајала, вулгаризовала или чак изневеравала редитељево замисао, као што се то разговетно осетило у неколиким ликовима и неколиким сценама (суднице, на пример), у раскошној галерији од око тридесет тушем извучених ликова било је и изванредно сугестивно стилизованих а од бројних масовних сцена, она у врту Домаћинског, она у кафани, као изванредно стилизоване илустрације, и она завршна, у лудници, мајсторске ликовне и гласовне упечатљивости, фантазмагорична по својој уметничкој осмишљености појединости и целине, имале су врховни квалитет стваралачких изражаја.”

Телеграм 1-XI-1963.

пише: Огњен Лакићевић

„На тај смо начин стекли поверење у редитеља, јер нас је убедио да оно што ради чини са великом љубављу и приврженошћу за рехабилитацију људског достојанства, за афирмацију људске здраве логике и хуманизма.

У компоновању масовних сцена Мата Милошевић је постигао оно што се највише могло постићи. У неколико пасажа видели смо праву виртуозност. Толико је сигурно ишао за својом идејом водиљом да нас ниједног тренутка није остављао у недоумици: због чега баш тако? Све што је замислио пошло му је за руком уз помоћ великог ансамбла који је, и то треба нагласити, био беспрекорно уигран.”

Београдска недеља 3-XI-1963.

пише: Милосав Мирковић

„Дакако треба апстраховати све оно што мирише на рутину и потврдити велику сценску машту, уметничку економију и садржајност, готово реалистичку ко-реографију са брехтовском лакоћом промена, којом је на овој представи дириговао редитељ Мата Милошевић. Захваљујући његовој редитељској палици и његовој позоришној логици, али пре свега чистоти казивања које има корене у експресионистичком позоришту, добили смо представу која својим сазнањима представља визионарну једначину једне расточене и побеђене стварности, буржоаске дакле, али која, у многим нерешеним људским односима може да сукоби и подели људе.”

6. Нушић: „Др.,

Политика, 23-V-1964

пише: Ели Финци

„Редитељ Мата Милошевић чије инвентивно тумачење *Ожалошћене породице* представља најзначајнији покушај модерне интерпретације Нушићевог комичног света, приступио је раду на сценском постављању *Др-а* из сасвим друкчијег угла (саобразно друкчијој суштини и друкчијем облику комедиографске материје). Основна његова редитељска интенција састојала се у изнајлажењу средстава и изражаја који би својом непосредном комичном сликовитошћу дали овом водвиљу карактер спектакуларног урнебеса.”

Експрес – Београд, 22-V-1964.

пише: Вук Вучо

„Немајући начина да дугој и склеротичној експозицији удахне неопходну меру животворности, редитељ је, руковођен својим богатим редитељским искуством, прибегао једној лукавој сценској ритмичкој организацији која нас је, као на саоницама, прво сањиво и тремо, а затим све брже, све вратоломније, све махнитије носила низ стрмину догађаја и хитнула нас најзад у заслепљујућу раздраганост.”

7. Шеридан: „Супарници,,

Борба, 30-VI-1957.

пише: Др. Хуго Клајн

„Редитељ Мата Милошевић дао је *Супарнике* на веома забаван начин, тежећи надасве за лакоћом и темпом. Текст пролога, у којем се исмева муза „сентименталне комедије”, Милошевић је поделио међу учеснике у представи, заменивши њиховим именима и имена

тадашњих енглеских глумаца. Цео приказ текао је весело, живо и глатко, са изванредно брзим променама, које су вршили сами глумци, довлачећи и одвлачећи лаке сликане параване и делове намештаја на точковима.”

Критике париских листова поводом гостовања „Јегора Буличова” у Паризу у Театру нација 1955. године

L'Humanite: „Под руководством великог редитеља Мате Милошевића еволуира један ансамбл чија је хомогеност изазвала дивљење свих.”

Figaro: „Све је то веома добро изведено, веома добро повезано, пуно сржи. Укупност режије открива брижљивост и рафинирани укус.”

Le Parisien: „Режија Мате Милошевића је чудо од прецизности, ефикасности и неупадљивости, она чини да поверујемо да је „четврти зид” био зачас опсеном уклоњен да би дозволио нашој радозналости да се задовољи приказом те породице ништа мање карактеристичне од оне Ружон-Макар. Милошевић зна да рукује подједнако добро и са оним што је јасно и оштро, као и са оним што је бледо и магловито. Он вешто зна да сенчи или пак осветљава „класичаре” који због тога нису изгубили ништа од своје инвентивности.”

Неколико критика о улогама Мате Милошевића на сцени Југословенског драмског позоришта

1. Тургењев: „Месец дана на селу”, улога Ракитина

Политика 21-I-1951.

пише: Р. Бунушевац

„Тог утанчаног естету који у себи носи неке биографске моменте из живота самог Тургењева, Мата Милошевић није остварио адекватно свом глумачком таленту. Без пуног учешћа у радњи и саучешћа према бурним преживљавањима вољене жене, Ракитин Мате Милошевића остајао је прилично хладан, понекад, рекло би се, чак и *ироничан резонер*.”

2. Бернар Шо: „Кандида”, улога Пастора

Политика, 13-I-1952.

пише: Р. Бунушевац

„Мата Милошевић са њему својственом сигурношћу и акционом чврстином на сцени носи своју улогу тако да су често на сцени господариле музикалност и лепота његове мајсторски изговорене речи.”

3. М. Крлежа: „Леда”, улога Оливера

Борба, априла 1953.,

пише: др. Хуго Клајн

„У квинтету прворазредних глумаца који су креирали главне ликове водио је, већ и по обим своје улоге, Урбан М. Милошевића. Одговарајућом маском, гласом и мимиком, својом виртуозно играном, уморном незаинтересованошћу пост фестум, изражавао је блазирану супериорност декласираног бонвивана и пропалог дипломате, човека који је и са подраним џепом остао центлмен. На том Урбану били су сасвим осетни и видљиви трагови и некадашњег господства, и бившег плаћеног плесача и будућег стјуарда који ће се клањати за напојницу, па и, мада мање, можда чак и недовољно, кандидата за самоубицу.”

Нин 19-IV-1953.

пише: Бора Глишић

„У тумачењу Мате Милошевића, витез Оливер је био не само морал, и цинизам и очајање и беспуће једног људског круга, него и читава једна сублимисана слика глембајевске поворке. У ставу, у покретима, у цинизму, у искрености очајања и безизгледности, у крутости и у гласу, Мата Милошевић је дао не само главну личност једне драме, него је дочарао и сав онај претходни живот једног несталог света, срушених царстава, ракициница на Сави, кријумчарења, кокаина, беде. У његовој изванредној игри очима, изгледало је да, у свој тој магли, већ сагледава и своје самоубиство у Канади.”

У трагању за критеријумима позоришне критике

Није редак случај ни оно што се у позоришту догодило са *Проклетом авлијом* Иве Андрића, у режији Мате Милошевића. На генералној проби: море похвала, пуно одушевљења, ласкава признања. После премијере: лоше критике, оспоравање вредности, итд. Ево како један моменат из те представе виде двојица критичара:

Нин – 9-XII-1962.

пише: В. Стаменковић:

„Редитељ је стварао на сцени низ изразитих жанр-слика у којима се реализовао само онај орнаменталан, декоративан део Андрићеве приповетке. Више нас је, међутим, узнемиравала садржина тих слика: непотребно инсистирање на разним драстичностима, бесмислено нагомилавање сличних детаља, мјузикхолска употреба позоришних реквизита, светлосних ефеката и уопште, сценске машинерије) у представи су наша своје место позоришна „изражајна средства” као што су: тешки сужањски ланци, камције, чудовишне просјачке штаке, дивљи крици гомиле, завијање верских манијака, љигаве нежности хомосексуалаца, итд. итд.)”

Београдска недеља, 9-XII-1962

пише: Милосав Мирковић

„Међутим, има у режији Мате Милошевића оних јарких, експресивних и експресионистичких магновења оних масовних сцена неуравнотежених, осакаћених, јуродивих, захукталих, каинско-авелјских фигура, када се силовито варира апсурдност живота.

Сцена свеопштег лудила и потреса када са Црног мора долази југо и када готово фантомски оставља своје трагове на људима који већ носе тешке и неизбрисиве жигове, мајсторија је првог реда и свакако заслужује да буде примером и доживљајем.”

Још један сличан пример из критике на Шекспировог *Магбета*:

Нин, 6-I-1957

пише: Бора Глишић

„Режија је пронашла најперфектнију форму да нам пружи – спољни-модерни позоришни приказ Магбета. Али не (како се бар мени чини) и оно најмодерније у његовом унутарњем значењу. Вештицама је (само један пример) изненађен до данас можда најлепши позоришни вид. Али су остале – вештице. А оно што је унутарње модерно код Шекспира – то је да су оне безбитна варка. Оне су – као и нож што Магбет види пред собом „нож од мисли, дело из ватром мученог мозга рођене”.

Књижевне новине, 20-I-1957.

пише: Владимир Стаменковић

„Изгледа да је редитељ Мата Милошевић био ближи оном другом схватању по коме су вештице израз подсвесних тежњи успаваних у Магбетовим грудима и које продиру у његову свест путем натприродне по-

јаве. То се може закључити из њиховог изгледа, зло-
гукe стилизације гротескних покрета и одсуства реал-
них црта.”

Или критике поводом представе *Клара Домбровска*
од Кулуницића

Књижевне новине 24-VI-1967.
пише: Петар Волк:

„Оно што постаје фатално за Милошевићев реди-
тељски поступак јесте – штура коректност која се ни-
једног часа не оснажује личношћу имагинацијом тако да
збивања немају потребног ритма, а на тренутке су ско-
ро асинхроне и неживотне, без оних сценских вибра-
ција које оваквом тканиу једино могу обезбедити умет-
ничко трајање.”

Борба 18-VI-1967.
пише: Слободан Селенић

„Иза барокних интелектуалистичких фраза, иза ми-
стичног наслеђа крви, иза иншеста и породичне мрж-
ње, ми са радосним чуђењем откривамо да су Домбров-
ски, ако не пре свега, оно свакако између осталог – сме-
шни на начин на који је смешна ожалошћена породица
Мате Тодоровића. Редитељ Мата Милошевић је изван-
редно луцидно осетио ову (наравно, једину) вредност
Кларе Домбровске и тако, на недвосмислен начин на-
шао пут који води према свим психолошким и социо-
лошким богатствима овог текста. Следећи га са изузет-
ном сигурношћу, проишљивошћу и маштом, Милоше-
вић је не само направио још једну веома добру пред-
ставу, већ је за нашу драмску литературу позоришним,
дакле правим средствима, освојио једно несумњиво
значајно дело.”

Са гостовања „Јегора Буличова” у Москви

Литературнаја газета, 26-V-1956.
пише: Н. Горчаков

„Посебно треба говорити о режији представе, коју
је дао Мата Милошевић у сарадњи са Миленком Шер-
баном и Миром Глишић. Режија је успела не само да
тачно прочита комад и одлично ради са глумцима, већ
је нашла животну, истиниту атмосферу читавог кома-
да. Низ одличних мизансцена (сцена Буличов-Мелани-
ја у II чину), интересантно, ново решавање епизода
(масовна сцена свих учесника у I чину, монолог Ан-
тонине у II ом), оштар ритам – све је доведено на виши
уметнички ниво. Условности чисто локалног каракте-
ра не мењају општи утисак представе.”

Критички осврти поводом представе „Откриће” од Добрице Ћосића, адаптације Беловића и Ћирилова изведене у Југословенском драмском позоришту.

Политика 28-V-1961.
пише: Ели Финци

„Редитељи Мата Милошевић и Предраг Бајчетић
посветили су главну пажњу вајању масе као динамич-
ног и пластичног организма, који сваки час, по дуб-
љим законима који могу изгледати худљиви и произ-
вољни, мења свој морални и психолошки волумен,
смањује или повећава обим своје снаге, уздиже или
спушта свој гнев или свој јад. Најимпресивнији тре-
нуди ове представе, предимензиониране употребом
снажних изражаја и ефеката, управо су били они, у
релативним затишјима између две буре, када се тра-
гична људска судбина дочаравала финијим и суптил-
нијим изражајним средствима. Таква је она женска пе-
сма о Морави, што се завршава у грчу плача, таква она
мушка, изазовом надахнута, гневом ношена и борбе-
ним ентузијазмом окриљена песма, бешћутном Немцу
и неумитној смрти упркос.”

Београдска недеља, 7-IV-1963.
пише: Милосав Мирковић

„Позоришно чувство Мате Милошевића није од не-
стрпљена и није од немара и пркоса који се задовољава
суморном експресијом. Оно, то чувство, час је од кул-
туре, час од душе, али никада од рутине и „зихерашке”
теорије, чак и када је све тако урађено и уређено да се
добијају мали бесови што се не знају границе између
епског и емотивног, постигнутог студијом и домаше-
ног брижљивим вентилима самих глумаца.

Све је ишло ротацијом и кружним ритмом, као да је
трнавска сеоска црквица сва претворена у кубе, у неко
експресионистичко гнездо одакле капљу те тешке во-
штане и оловне речи, реалистички пресне и митски
неизбежне у густом загрљеном мноштву.

...

Режија Мате Милошевића отишла је и даље: епски
театар је сачувао унутрашњи колективни пламен, али
је сваком бићу остављен мали траг или велики патр-
љак којим се вуче и исповеда у овом иначе патетичном
страстишту.

Визуелна природност није оптерећена геометриј-
ским распоредом масе; ни ритмовима појединих скупина.”

Са гостовања „Открића” у Паризу и Варшави

Figaro, 6-IV-1964.

„Треба заиста признати да су Мата Милошевић и Предраг Бајчетић, редитељи, изванредно умели да дају *Открићу* горак и дивљи полет као и одличан брехтовски стил. Та маса осуђених сељака, савија се, грчи одвија, напредује и узмиче, обара главу и стеже песницу, моли се и јечи – широким покретима плиме и осеке, док светлости и сенке наизменично вајају и коче лица и руке.

У недостатку поезије речи, која нам измиче, остаје од тог комада диван замах у тишини, рођен из боје и геста.”

Forum, 6-IV-1964.

„Од тог догађаја који је упркос свом аутентичном карактеру могао да пружи прилику за мелодраматично сликање, режија Мате Милошевића и Предрага Бајчетића је направила један диван и велики тренутак театра.”

Zycie Warazawy, 24-VI-1964.

„То је спектакл који задивљује. Слика делује исто тако снажно и изразито као звук речи. Представа има свој ритам, располаже богатством позоришних средстава и привлачи квалитетима потресне игре ансамбла.”

Sztandar mlodych, 24-VI-1964.

„Све групне сцене су компоноване са необично пластичном изражајношћу. Општи утисак појачавају колорит и игре светла. Цела представа протиче у јединственој концепцији. Пуна је напете динамике, истине и снаге израза.

НИН 14-X-1962.

пише: В. Стаменковић

„Режија Мате Милошевића се ограничавала на прецизно цртање карактера и логично психолошко степеновање драмске приче. Другим речима, бојећи се да не изабере погрешан „кључ” за тумачење *Хамлета*, страхујући да се рационализација скривеног језгра трагедије не извргне у идентификовање њеног смисла са неким праволинијским рационалним концептом, режија је испустила из вида да свака епоха мора дати свој одговор на суштинске загонетке формулисане у *Хам-*

лету. Уместо тога Милошевић је допустио да се многоструки смисао трагедије хаотично рационализује, од случаја до случаја, или у физичким покретима глумчева тела и у дословним садржајима фабуле, допустио је да се у средишту збивања налази *Хамлетова* приватна историја и да нас *Хамлет*, загладан непрестано у себе, заведе на погрешан траг и тако маскира нешто што карактерише живот у целини, нешто што итекако може занимати данашње гледаоце.”

ПЕСМЕ

V

Распрште се брзо у времена три
снови, мисли, бол и радост.

И младост.

Расплину се брзо у живота збрци
љубав, вера, идеали.

Али:

Неприкосновена, поносна и срећна,
моћна глупост људска пркосно је вечна.

(јануар, 1943)

XI

У сутон
ствари имају душу,
па ћућоре тајом
чаровите бајке
старамајке.

У сутон
ромиња сета, спокојна и плава,
и глас је тиши и ближи,
и реч је мека,
и мисао топла и добра.

У сутон
задрема пакост,
и радост, чиста и кротка
ороси срца.
И сваком се чини
да појима друга,
његову срећу и његов бол.
И сваком се чини
да су сва бића блиска,
да су сва бића једно.

У сутон
људи чезну љубав.

Па зашто светлост онда
кад носи мржњу и злобу?
Па зашто сутон онда
не сутони вечно!

(јуни, 1943)

XII

Несносно, пркосно
долећу, одлећу,
дозује, одзује,
пецкају, прљају и куже
несвесне.

А човек, свемоћ,
Када му досаде,
када га раздраже,
бесни и витла,
сатире и млати.

Сироте, одвратне муве.

И зар се често не чини
да су и људи за неког,
ко зна за кога,
одвратне муве само.

Па тај се неко
разбесни и витла,
па тај их неко
сатире и млати
Када му се згаде.

(јуни, 1943)

XIII

Путоказ подижу
године.

Дуби и рије
и крвав заоре траг
чемерни маг,
мисао.

Залече ране.
Ожиљком сване
сазнање.

Све више
осмех.
Ал' свежалан.

Све ближе
мир.
Ал' печалан.

(јуни, 1943)

XVI

ЦИВИЛИЗАЦИЈА

Ненадно се нашла на беспућу,
сред ужаса буре, у пустоши грома.
Олујни бичеви здерали су хаљину кокетну,
пљускови јада збрисали су шминку јој блиставу,
вештачке косе ветрови носе.
Поразно вришти страшна нагота њезина:
гнуСОба, праЧовек, животиња, звер.

И раскринкана, срамна, претворно она
проклиње, преклиње, урличе и кука.

Зна:
доћи ће дан,
престаће громови уморни,
јењаће бура згађена,
стићи ће она у мирни, цветни крај.

А онда:
Кокота вешта,
обвиће се опет мирисом и свилом,
претворна, лажна,
красиће се опет племенитим ликом.
И, прерушена тако,
слављена милосна, лепа и топла,
осмехом гордим казиваће опет:
Ја сам душа новогa човека.

(мај, 1944)

XXV

Давно већ, давно не чуди ме ништа.
Давно већ знам „неминовност зала”.

Па ипак:
те гладне очи, што укочено
у туђи се залагај упију,
те јадне руке што грозничаво
по смрадном сметишту пребиру,
и сва та беда, вечно понављана,
што свести помути и кичме повија,
што живот претвара у мочвар бездану,
боли ме.

Давно већ није за мене тајна
наличје славних епопеја,

Па ипак:
пратим сваког дана
тугом
шта све људи људима чине.

И често, о, како често
стид ме.
Стид ме имена
Човек.

(јануар, 1945)

Мата Милошевић: ИЗ ДНЕВНИКА, ВОЂЕНОГ У ТОКУ СЕЗОНЕ 1948/49.

17. октобар.

Најзад, у уторак 19 ов. месеца почиње наша друга сезона. Све старе ствари се наново пробају са свима алтернацијама. Држе се и по две до три генералне пробе. У *Школи оговарања* иде све прилично осим прве слике која је безнадежна. Нема лаке, отмене конверзације, ни оговарачке страсти. Мислио сам да Словенски игра прву представу као Џозеф. Већ сам опет био решио да, бар за сада, ја не играм Џозефа. Међутим Словенски се Мими не свиђа у тој улози (наравно он је за ту улогу још млад и глумачки и по годинама) и он тражи да на првим представама ја играм Џозефа. То значи треба да га играм са три пробе. Једну сам пробу већ имао. Било је рђаво. Све је напрегнуто и подвучено. Нема потребне лакоће. Дабогме, то није чудо, али да ли ће ми још свега две пробе помоћи нешто за представу.

Техничка страна постављања старих комада најочајнија је. Још увек немамо „бинеимајстора”. Неорганизованост посла доводи до дугих пауза. Нарочито у *Школи оговарања*, што убија представу.

20. октобар.

Јуче и данас проба *Ујка Вање* за репризне представе Бојан није на проби, болестан је. Ја се прилично мучим, јер увек осећам да мој Војнички није ни у коцепцији онај како га ја замишљах. Он је сав нервни и жуцан, а не нежан, благ и болан. Покушавам да унесем мекше ноте кад Бојан није присутан.

Данас је Александар Белић говорио код нас о језику. Вероватно ће се најзад наћи правилан начин за уједначавање језика на нашој позорници.

22. октобар.

Данас сам играо први пут Цозефа у *Школи оговарања*. Са три пробе. Текст сам, наравно, знао већ раније. Сада, када играм ја сам ту улогу, осећам да нисам сасвим сигуран како је треба интерпретирати. Наравно, идем у ствари линијом мањег отпора. Бар у овој првој представи. Наговорно сам Миму да прву следећу представу игра Словенски. Он је то већ дознао и рекао ми да сам ја најбољи глумац за младе, тј. да се за њих највише заузимам.

28. октобар.

Новог управника још немамо. Финци уопште више не залази међу нас.

Бојан дивно ради *Љубу Јарову*. Још се увек надам да ћу избећи улогу Јаровог. Милићевић је сасвим пристојан. Просто је задовољство кад човек погледа ову гомилу талентованих младих глумаца у нашем позоришту. То нема ниједно позориште. Нажалост то није случај и са младим глумицама.

8. новембар.

Школа оговарања пролази добро код публике. Мима мисли да би требало да направимо још пет проба. Не знам шта бисмо тим постигли. Представа се свиђа странцима и нашим који су под утицајем европског позоришта. Тако је, уосталом, са свим мојим режијама.

17. новембар.

Мораћу да режирам *Родолупце*. То је очајно. Још не могу да нађем сценографско решење I и V чина, а ни остало. Просто ми се не да да мислим о том комаду.

Данас покушавам да дам сасвим други лик Цозефу у *Школи оговарања*. Подвлачим лицемерство. Јуче сам играо Ујка Вању прилично напитог у II чину. Монолог је био веома снажан. Мислим да ми је то најбоља представа *Ујка Вање* до данас.

28. новембар.

Сутра је требало да буде премијера *Љубе Јарове*, којом би наше позориште обележило свечаност годишњице Дана републике. Прекисиноћ је била главна проба за позоришне факторе, како је то уобичајено. Били су између осталих, Стеван Митровић, Зоговић, Ј. Поповић, Миндеровић, Богдановић, Велибор, Клајн и многи други. Преко двадесет људи који одлучују у културним питањима. Јуче, уместо главне пробе, било је већање, које је трајало цело пре подне. Глумци су цело пре подне чекали одлуку, седећи у салону по поду, јер су столице однешене у бившу ложу владе, која, како кажу, неће више постојати. Резултат већања је да се премијера „из техничких разлога“ одлаже. Главна про-

ба трајала је пет и по сати, мада је ишла премијерским темпом. Шта је узрок одлагању још не знам. Нисам гледао ниједну пробу, осим раније, неких фрагмената. Уосталом цела проба ишла је кроз само прекисиноћ.

Мата Милошевић: КАКО РЕЖИРАМ

(из предавања одржаног у Дому културе Новог Сада у оквиру Стеријиног позорја 1957. године)

Покушаћу да овде изнесем неколико одељака мог редитељског поступка. Дабогме да у пракси ти одељци нису много одељени међусобно, они се сливају и стапају један у други, преплићу се, и не ретко појављују и онде када им теоријски више никако не би било време.

Наравно, у суштини сви редитељи поступају исто. Оно што их у бити разликује, мање је практични поступак, а далеко више њихова унутарња људска и уметничка индивидуалност. Остварења једног уметника условљена су особеностима његове нарави, карактера, темперамента, менталитета, културе, укуса, његових естетских и идејних ставова, тренутних преокупација духа, итд. итд. Мислим да је прво упознавање са једним драмским текстом, први утисак, први доживљај који тај текст у мени изазове, пресудан за доцније уобличавање представе.

Како читам први пут драмско дело које треба да поставим, ако ми оно није од раније познато? Најчешће као и сваку другу драму, као приповетку, роман, песму, препуштајући се слободном деловању текста, као сликар који се подаје слободном доживљају једног пејзажа, који није тражио, а чије ће деловање на њега тек изазвати сликарску инспирацију. Тај први доживљај је код мене најчешће хаотичан. Из тог хаоса се лагано пробија и учвршћује онај утисак који ме се најдубље дојмио. Још пре него што се тај најснажнији утисак потпуно издвојио, долази, дабогме, већ до поновног читања, до многих читања. Сада у читаоцу превладава редитељ. У тим поновним, редитељским читањима, не-систематски у почетку, разоткривам јасно идеје, сукобе, карактере, радње, итд., а у исти мах, местимично, већ сагледавам практичне могућности обликовања.

Још у самом почетку рада настаје прикупљање и проучавање материјала који ми може користити, а до кога могу да дођем. У нашим приликама те су могућности још увек често веома скучене. Као и други редитељи, упознајем се са историјским чињеницама, са писцем, његовим другим делима, критичким коментарима, итд. А и са другим представама тог дела, путем критика и фотографија. Све то зато да бих већ у следећем периоду рада, ако тако могу да кажем, заборавио оно што

сам прочитао, нарочито друге представе. Из свег тог обиља материјала, када је обилан, ја користим тек понеки податак, док све остало служи као подлога за властите идеје.

У мом редитељском раду мислим да је доста карактеристична једна, скоро бих могао рећи, пасија, а то је драматуршка обрада текста. Данас сваки редитељ врши своју сопствену обраду текста, што је једино и правилно. Ја је често вршим веома темељно. Још док сам био млад глумац, покојни Јурије Ракитин често би ми давао драме које је режирао да их скратим, јер он за то није имао воље а можда ни смисла, што није редак случај и код великих редитеља. За мене су концизност казивања и јасноћа текста, као и неометани ритам збивања, предуслов за сваку представу. Сваку претрпаност која отежава разумевање, која ремети ритам или замућује моју идеју представе, ја одбацујем. Наравно, то не треба вулгарно схватити. Ако таква места садрже сама по себи неке изванредне поетске или идејне квалитете, ја их итекако мазим. Поред брисања, пребацивање текста и читавих призора са једног места на друго – често је појава код мене. Да би вам била јаснија идеја која ме при том руководи, даћу вам само један пример: можда се сећате прошлогодишњег Стеријиног позорја и представе *Родољубаца*.

Код Стерије, на крају трећег чина радња се развија овако: Долазе Смрдић и Шербулић и јављају вест да је пала Пешта. После те вести Зеленићка захваљује богу, а Лепршић предлаже да се оснује одбор, и тада настаје она жалосна сцена у којој се родољупци спремају да рашчисте са суграђанима који им сметају. После те сцене улеће Милчика и јавља да Маџари одлазе. Сви журе да гледају бекство Маџара, а Лепршић пева родољубиву песму. Тако је код Стерије. Једним пребацивањем ја сам крај изменио: Смрдић и Шербулић јављају пад Пеште. Зеленићка, а сада и сви остали захваљују богу и свецима за победу. И сада, а не на крају, утрчи Милчика јављајући бежање Маџара. Сцена луде радости и грђења и заједничко певање родољубиве песме, коју Лепршић прекида својом идејом о одбору. Тако, чин се завршава сценом пакости, осветољубивости и зверске изнакажености родољубаца. Мени се чини да је стављање поенте чина на ту сцену само потцртана основна идеја Стеријиног дела, или бар моја идеја о њему.

Дабогме, када редитељ огрезне у злочину, онда иде све даље. Ја не само да лако уништавам текстове, него сасвим мирне душе убијам и лица. Код Шекспира који је сав нагопљен крвљу то се само по себи разуме. Али ја то учиним и код, рецимо, добродушног Нушића. У *Ожалошћеној породици*, на пример, доживела је тетка ту жалосну, али по мом мишљењу корисну судбину.

Друга моја редитељска пасија је проналажење сценографског решења. Од када се бавим режијом, осим у једном једином случају, кривицу за основно сценографско решење у свим мојим представама, спосим ја. За практично и ликовно обликовање тих решења делимично скидам са себе кривицу и пребацујем је на сценографа.

Од осећања: пусто и безнадно за *Лиру*, лако, прозрачно, сунчано за *Ромеа*, тешко, мрачно, што притиска – за *Магбета*, итд., па до коначне одређености усклађене са могућностима, дозлабога шкртим, позорнице Југословенског драмског позоришта, прође, кад је у питању компликованије дело, рецимо Шекспир, по месец дана у мучним колебањима, тражењима, променама, одбацивањима, жртвовањима и незадовољствима. За последњих десет година задовољаи сам уистину само решењем за *Лиру* и у извесном смислу за другу верзију *Родољубаца*.

Моја склоност ка сценској једноставности огледа се и у декору. У њему можда понајјасније. За мене декор, поред својих ликовних вредности, треба првенствено да буде оквир за глумце, оквир који не смета, који не свраћа пажњу и који је функционалан. Функционалан, пре свега. Мислим да тежње савременог театра потврђују у томе моја схватања.

У првом периоду рада, најмучнијем, али и најрадоснијем за редитеља дани и ноћи испуњени су маштањем, лутањима и тражењима. Идеје се рађају, гомилају, прогоне и замењују једна другу. Раздиру скучене могућности сцене и ансамбла, које не дозвољавају да се увек реализује оно што машта испреда. У вези са тим могућностима а и са специфичношћу укуса долазе и прва одрицања, често веома болна, али по мојим схватањима неопходна. Мени се чини да редитељ нема права да у једној представи врши демонстрацију својих домишљаја, уколико се она не усклађују са могућностима сцене и са карактером куће у којој делује. И код мене се наравно, јављају понекад луде замисли, које бих и остварио када бих радио у позоришту у коме би оне биле допустиве. Рећи ћу вам само две такве неизведене замисли. У мом претходном маштању *Родољубаца* и *Гавриловића* је требало да игра комичар, јер су неки његови малограђански и конзервативни погледи на мене често деловали комично. Други пример: У *Лиру* будала коју је Шекспир сасвим немотивисано и необјашњиво, и поред свег труда коментатора да то објасне, напустио у средини дела, остала би и даље и *Лир* би умро на његовим рукама, док би тамне претеће силусте крутих ратника на крају, казивале једну мрачну мисао тако присну и мени и целој свету у време када сам *Лиру* радио. Али, мени је сасвим разумљиво да такве и сличне идеје, које у великој мери мењају ауторову зами-

сао, не може да допусти позориште као што је Југословенско драмско и зато ја на таквим спорним идејама и не инсистирам, па ма колико ми оне у доба маштања биле драге и живе у мени. Јасно је међутим да и Југословенско драмско поздравља оне измене ауторових концепција које се слажу са општим савременим и нашим друштвеним гледањима, као што је рецимо покушај да се у Стриндберговом *Оцу жена* протумачи често супротно јасним пишчевим интенцијама.

Рећи ћу вам још једно моје редитељско вјерују. Присталица сам схватања да редитељ у представи треба да остане такорећи невидљив за гледаоца. Ма колико сам по себи био интересантан неки домишљај редитеља, он је депласиран ако просечни гледалац не остане у убеђењу да све што види произилази само из дела, да је, ако хоћете, баш тако писац и написао.

Поделу улога вршим као и сви редитељи позоришта са сталним ансамблом, то значи врло често природно. Свесни сте да неки глумац не одговара ни пишчевој ни вашој замисли, свесни сте да ће вас критика напасти због лоше концепције, свесни сте да чините криво и писцу и публици и позоришту и себи, па и томе глумцу, мада ће се он можда и радовати јер није увек свестан шта му одговара, свесни сте свега, али другог излаза нема. То је мана овог типа позоришта. Ипак, из многих других позитивних разлога ја сам пре за тај систем, него за систем слободних глумаца.

Такозване пробе за столом. Какав је мој однос према њима? Колико код мене трају? На тим првим пробама ја релативно мало говорим о делу, о концепцији и свему осталоме. Све то обухватам током свих проба, до самих генералних, – а према потреби, која није увек иста за свако дело, као ни за сваки скуп глумаца. Веома много се задржавам на тексту. Мој први захтев је јасна мисао, јасна глумцу и јасно исказана. Затим прелазим на оно што ми називамо говорном радњом и на објашњавање задатака. Немам одређеног рока за пробе за столом. Онога часа када осетим потребу глумаца за покретом, ја их дижем од стола.

Мизансцен, кретање глумаца по позорници није, као ни све остало, код мене унапред чврсто утврђено. Унапред су смишљене само извесне чворне тачке. Све друго стварам са живим марионетама у које се претварају глумци на првим мизансценским пробама. Али ни тај први мизансцен није неприкосновен. Он може да се мења према новим идејама све до пред генералну пробу. Искуство ми је показало да ако редитељ све до танчина унапред смисли и на пробама се тога чврсто држи да то онда спутава машту и њему и глумцима.

После утврђивања прве верзије мизансцена почињем главни рад са глумцима, рад који је још радостан јер и ја и глумци очекујемо најбоље. Долази на ред све

што је најбитније за обраду улога: карактер, односи, задаци, унутарње и спољне радње, најпогоднији глумачки израз, итд., и, наравно, долазе на ред разумевања и неразумевања, споразуми и неспоразуми и обострани компромиси.

На мојим пробама обично влада, бар на изглед, недисциплина. Немам утврђеног система и радим како ми се кад хоће, то јест према расположењу, или према неком плану који не мора свима да буде јасан. Не силим себе као што не силим ни глумце. Некада радим само један сат, некада два, некада за време целе пробе, а има и целих проба кад не радим ништа. Под ређу „радим” ја разумем стваралачко доприношење представи. Оно остало је увежбавање.

Кажу да су глумци велика деца. Ако нису треба по мом мишљењу све учинити да се на пробама доиста осете као деца. Подлога свим њиховим мучењима у изграђивању улоге треба да буде радост. Глумац који пати на сцени а у исти мах се у себи не радује због те патње, није глумац, није уметник. Зато ја на дисциплину позивам само кад се претера, што је веома ретко, и трудим се свим силама да подупирем добро расположење глумаца.

Волим да радим са глумцима који самостално маштају, а не ослањају се само на моје напомене. Свака нова глумачка замисао подстакне и мене на још неку нову. И тако – допуњавањем, проширивањем наших замисли обогађује се улога. Још нешто. Када ми глумац дође са неком својом идејом коју не могу да прихватим, ја га обично не одбијем од прве. Напротив, пустим га да игра тако неколико проба и тек доцније га постепено одвраћам од његове идеје. Из искуства знам да глумац коме није дозвољено да испроба своју замисао, стално носи у себи једну жаоку, једно уверење да је био у праву. Пустим ли га да оно што је замислио на пробама изживи, он ће онда ту замисао лакше напустити и увидети да није био у праву. Уопште, тврдоглаво настојање редитеља да истера увек своју замисао без обзира на особености глумца бесмислено је и штетно. Редитељ мора, наравно не изневеравајући основе своје концепције, да своје замисли прилагоди могућностима и индивидуалностима глумаца са којима заједнички ствара. Па чак и онда када је свестан да ће на његов рачун ићи критика баш оних елемената у игри глумаца које ни сам није желео. Има један тренутак када редитељ мора да уме да престане са свим примедбама глумцима, па ма колико незадовољан био. Пред премијеру глумца не сме да живи у убеђењу да лоше даје улогу. Треба га напротив храбрити и причињавати се задовољним, када се већ ништа више не може. Зашто? Зато што глумац може лоше да тумачи неку улогу, али не сме лоше да глуми. Ако је несигуран он

ће и глумити лоше. После неколико представа већ се може и треба рећи право мишљење. Ослобођен пред-премијерске напрегнутости, он ће лакше да прима замерке и често да постигне оно што за све време проба није успео.

А сад неколико речи о мојим техничким и генералним пробама. Обично се и те пробе развијају без велике и уобичајене нервозе и вике и свађе. Највише ми хладнокрвности треба за време прве генералне. Тада нико није задовољан, сви су нервозни и хистерични, свакоме је неко нешто крив, а глумцима су онда сви криви. И декоратори и електричари и сликар костима и кројачи костима и реквизитери и сликар маске и фризер и управа и дабогме редитељ. И редитељ је незадовољан свим и свачим, укључујући глумце. Често успевам да и те пробе прођу сасвим у миру. Уопште мислим да је једна од карактеристика мога деловања као редитеља у свим правцима изванстан мир који но-

сим собом. Тај мир је истина и нажалост само привидан, али је важно да на друге тако делује. И чини ми се да се пред тим привидним миром разоружавају и они који би се радо одупрли неким мојим захтевима. А када се деси да планем, бескрајно ретко, онда то тако запањи људе да нико и не помишља да ми се супротстави. Наравно, сав тај мој поступак у раду није неки добро смишљени и срачунати метод, него произилази из моје природе, и уверен сам да сваки редитељ треба да се држи своје природе, не покушавајући да је скрије, да узме маску која му можда импонује, јер ће то онда неминовно довести до лажи, а уметност не подноси лаж. За резултат није нимало важно да ли је редитељ прaviо хистеричне испаде, или захтевао гвоздену дисциплину, или је био потпуно миран, или не знам шта све. Ако је резултат добар сви су поступци оправдани, па и ведрa распуштеност на мојим пробама.



Анатолиј ЖУКОВСКИ

Мој живот

Од Пољске до Крима

Живот сам започео 1906, можда чак 1905. године. Родио сам се у тадашњем Царству Пољском, у Седљецу крај Варшаве, где је био смештен пук мог оца, 15. хусарски пук. Када ме питају где сам рођен, одговарам – у Русији, јер тада је то била Русија. Сада је Пољска.

Припадам старом племићком роду, некада богатом. Осиромашео је због много деце. Имање по имање одлазило је у мираз. Пореклом смо из Полтавске губерније, Роменског округа. Наше имање Сурмачовка било је уз реку Сулу. Тамо је била велика хумка-курбан, „Шведска гробница“, у којој су били сахрањени посмртни остаци шведских војника још из времена Полтавске битке Петра Великог.

И отац и деда били су војна лица. Цела наша породица била је официрског звања. Отац, Михаил Николајевич се оженио мојом мајком, Јевгенијом Михајловном рођеном Саченко-Сакун, пореклом из Чернигова, такође из старе породице. Био је то његов трећи брак. Прва жена је умрла, од друге се развео. Између родитеља је била разлика од 20 година, али брак је био срећан. Нисам био сведок ниједне озбиљније препирке или свађе. Волели су једно друго до последњих дана. Ипак, њихов живот био је пун недаћа.

Када сам 1914. године већ био кандидат за упис у Суворовски кадетски корпус у Варшави, почео је рат. Немци су окупирали Пољску и ми смо се евакуисали у Петроград. Нисам могао да се упишем ни у једну војну школу јер су сва места већ била попуњена. Требало је чекати. Ступио сам у први разред приватне гимназије, у којој сам провео непуну школску годину. Отпутовали смо на наше имање, где нас је затекла револуција.

Сестра Лариса је похађала Смолњи институт. После нашег пресељења на имање, још током револуције, родитељи су је преместили у Девојачки институт у Полтави. Отац је ратовао целу 1914. и 1915. годину, а 1916. године био је озбиљно рањен у кук. Са фронта је до-

спео у лазарет велике кнегиње Ксеније Александровне, рођене сестре цара Николаја II, која је била и шеф очевог пука. Лазарет се налазио на имању кнежева Јусупових. Ирина, кћи Ксеније Александровне, била је удата за кнеза Феликса Јусупова, убице Распућина.

Мајка и ја посетили смо оца. Сместили смо се у некој кући на имању Воронцових-Дашкових, недалеко од имања Мисхор на Криму у коме је био лазарет. Тамо сам се упознао са породицом велике кнегиње Ксеније Александровне, са њеним синовима. Кћи је већ била удата. Најмлађег сина, кнеза Василија Александровича, касније сам често сретао у Америци. Живео је недалеко од нас. Добро смо се познавали. Сећали смо се како смо 1916. године играли крикет.

Као син последњег командира 15. хусарског украјинског пука, отац ми је касније ставио у аманет да мемоаре о том пуку уручим великој кнегињи Ксенији Александровној. То сам и учинио 1950. године, пред свој одлазак у Америку. Примила ме је на чај. Посета је трајала четрдесет минута. Наравно, дубоко је зашла у године, али старачког код ње било је веома мало. Држала се усправно. Дражесна особа. Говорила је са мном као бака са унуком. У први мах нисам знао како да се опходим, али сам се убрзо лако снашао. Толико је била симпатична... Жалила се на Русе који су од ње непрестано тражили помоћ.

– Ми, Романови, сиромашни смо као црквени мишеви. Живим од милости у *Wilderness House*.

Био је то мали, двоспратни павиљон у стакленој башти Бакинџемске палате. Живела је са једном старом женом, вероватном својом бившом дворском дамом. После нашег сусрета редовно сам јој за рођендан слао белгијске чоколадне бомбоне са вишњама, које су јој се јако допале. Такве сам јој уручио при аудијенцији. Слава ми је разгледнице, захваљуивао сам. Била је то светла личност, као и сви Романови. Њихова трагична судбина добро је позната.

Кнез Василиј, њен син, рођени унук Императора Александра III, био је скроман човек. Дубоко је преживљавао трагедију Русије. Ништа није имао, напорно је радио – у много области. Оженио је кнегињу Голицину, Наталију Александровну. Посећивали смо их, доносили воће и дивљач. Непрестано смо говорили о Русији. Сахранили смо их 1989. године заједно, овде, у Калифорнији – ми, питомци руских војних школа у Краљевини Југославији. Све сувенире које сам од њих добио предао сам у Руски музеј, овде.

И тако, живели смо на имању. Револуција... Убрзо после одласка у Сурмачовку ипак су ме успели сместити у Кијевски кадетски корпус светог Владимира. Било је то крајем 1916. године. Остао сам тамо до почетка 1919. године, када је Петљура протерао хетмана Скоропадског из Кијева. Кадетска школа обуставила је рад. Са једним својим васпитачем једва сам се извукао из града и стигао у Полтаву. Тамо се већ налазила Руска Добровољачка армија. Отац, мајка и сестра су већ били тамо. Она је ту похајала школу.

Нигде нисам могао да наставим школовање нити је за то било време. Отац ме је узео са собом на југ, у Ростов на Дону. У Добровољачкој армији формирао је језгро свог бившег пука. Тада је ова армија била јака, формирале су се нове јединице. Постепено, одреди црвених надјачавали су наше. Уследило је повлачење. Били смо у зони борби које су се одигравале на реци Манич, јужно од Ставропоља. Имао сам 15 година, био храбар, али ништа нисам разумевао...

Оца су возили у запрежним колима јер после рањавања није могао да јаше. Прошли смо сву епопеју повлачења до Новоросијска. После борби на првим борбеним положајима пук је био упућен да чува железничке трасе. Ако би се оне прекинуле, све колоне избеглица и рањеника биле би одсечене од Новоросијска, последње луке из које се још могло стићи на Крим. Сви су се надали да ће се ово полуострво још дуго бранити. Тако је и било.

Нећу причати епизоде из војничког живота. Било би то дуго и тужно. Хтео сам да postanем митраљезац. Допустили су ми да једаред опалим из митраљеза. Уверио сам се да то оружје није за мене. Нисам био довољно одрастао нити снажан. Али, неустрашио сам јахао, имао пушку. У Новоросијск сам дојахао на свом Лепотану, коњу кога ми је на Кубану, из своје ергеле, поклатио спахија Кургански. На Лепотану сам стигао у Новоросијск и оставио га на улици, са сузама у мојим и његовим очима. Скинуо сам седло са њега да може да оде у планине. Био је то леп, црвенкастосмеђи коњић са белом ћелом и у белим чарацима.

Под канонадом оклопних возова који су са брда пуцали на остатак наше армије у Новоросијску, укрцали

смо се без панике на сва могућа и немогућа пловила. Доспео сам са оцем на неки транспортер „Дооб” и 14. марта 1920. године стигао на Крим.

Оца као инвалида нису узели на фронт већ су му поверили управу над градом Карасубазар, недалеко од Симферопоља. Наредбом генерала Врангела сви несвршени ученици били су упућени у школе. Доспео сам у Кримски кадетски корпус који се тада налазио у Орианди, поред Ливадијског царског дворца. Школу су сместили у празне касарне Конвоја његовог царског величанства. Када сам стигао, тамо се већ одвијала настава. Полагао сам испите из предмета пропуштених у ратним годинама, па су ме примили. Испити су се релативно лако полагали јер је кадетима требало помоћи. Уписали су ме у 6. разред.

Тамо сам учио до новембра 1920. године. Совјетска Русија склопила је мир са Пољском и целокупна Црвена армија устремила се на нас, исцрпљену Руску армију. Све је кренуло наопачке... Није то било бекство, већ повлачење, са оружјем у рукама, са борбама – педаљ по педаљ. Ту је, код Перекопа погинуо мој брат од тетке Коља Богуш, борац 9. уланског бугског пука.

Ужасно време. Због својих година тада нисам био свестан шта се дешава. Била је то тешка трагедија Руске државе.

Мајка је такође стигла на Крим, заједно са мојом сестром. Њу је дала у Девојачки институт у Керчу. У паници, овај институт није се стигао евакуисати и сестра је остала у Русији. За целу нашу породицу била је то велика несрећа.

Бараке Армије Источног фронта крај Солуна

Са оцем сам стигао у Константинопољ. Тамо смо се срели са мајком и мојим млађим братом Всеволодом. Краће време провели смо на полуострву Галипоље, па смо захваљујући позиву велике кнегиње Јелене Романове, грчке краљице, отишли за Грчку. Она је посредовала да се неколико хиљада руских избеглица настани у тој земљи.

Децембра 1920. године сместили смо се у избегличком логору у околини Солуна, у бившим баракама Армије Источног фронта – L'Armée d'Orient. Мајка, која је завршила Бестужевске више женске курсеве, добро је знала француски и одмах се запослила као секретарица у канцеларији Француске мисије за ликвидацију имовине Источне армије. Тамо је био и пуковник Бриа-Саварен власник чувених винограда у Ремсу где се производи шампањац „Moignon”. Стизао му је бродом у сандуцима, па смо понекад, у празничне дане, пили шампањац.

Живели смо са Французима. Био сам момак-кадет, радио све за шта сам био способан. Требало је помоћи мајци јер смо морали обезбедити велики новац за долазак сестре. То нам је успело тек 1924. године. Са баком, она је из Полтаве прво дошла у околину Одесе. Одатле су се, захваљујући мамином новцу, укрцали на грчки брод. Био сам поносан што сам и ја имао удела у прикупљању новца за њен долазак.

Живели смо веома скромно. Отац није имао професију с којом би могао зарађивати. Издејствовали смо му да јефтино добије киоск у коме је продавао дуван и цигарете. Био је председник Удружења руских војних инвалида у Грчкој – организовао је такву групу. У том логору купили су малу бараку и адаптирали станове. Првих дана тиме се бавио. Касније га је један руски Грк, дувански магнат Константин Москов, позвао да ради код њега. Отац је одважно седео у његовом бироу и примао посетиоце. Имао је достојанство, хусарско држање, носио је браду и бркове. Никада није облачио сако, већ полувојничку јакну и качкет, никада шешир. Умро је у Солуну 1944. године, у 84. години живота.

У Грчкој сам остао само једну годину. Отац је решио да морам наставити школовање. Тих дана последњи војни ешалони са Галипоља упућивани су у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца. Краљ Александар примио је и њих, као што је срдечно пружио азил и решио судбину многих руских избеглица.

Када је Николајевска коњичка школа у Солуну са бродова преседала на воз, отац ме је одвео у луку. Дежурни официр те школе био је пуковник Цешковски, из очевог 15. хусарског пука. Преко ланца кордона могло се разговарати. Договорили су се да се помешам са масом када жандари не буду гледали на нашу страну. Вешто сам се ушуњао и изгубио у њиховој групи. Касније, испразнили су једну врећу за хлебове и сакрили ме у њој. Доспех међу топле хлебове, опскрбу ешалона. Тако сам прешао границу и избегао пажљиво пребројавање по списковима.

Бела црква – Стрниште – Београд

Са том војном школом стигао сам у Белу Цркву. Оданде су ме упутили у кадетски корпус у Стрниште, код Птуја у Словенији. Коначно сам га завршио 1922. године, као питомца друге класе.

Дуга је прича како смо тамо живели, шта смо радили, чиме се хранили... Чак смо помагали устанике-морнаре у Кронштату! Као кадети, одлучили смо да им материјално помогнемо и одустанемо од једнодневних оброка. Цео корпус, добровољно. После подне, огладнели, кренули смо у шетњу оближњим пољима и брали неко поврће. Сељаци су се жалили и директор нас

је жестоко прекорео. Био је то генерал Владимир Валеријанович Римски-Корсаков – Деда, како смо му тепали. Диван човек. Био сам најмлађи у свом одељењу па ме је звао *Бесплатан прилог*. Обратио је пажњу на мене. Учио сам добро.

Када су нас, онда *увредили* грдњом, одлучисмо да одемо у Београд и жалимо се. Па ми смо већ ратовали, неки су рањавани, неки одликовани!. Како се усуђују да вређају нас, војнике – нисмо дерани?! Кренули смо, истина, у пратњи васпитача. У Београду смо банули право код руског војног аташеа, пуковника Базаревича, који нас је и примио. На нашу несрећу, у Београду се управо задесио генерал Врангел. Када смо рапортовали да су се кадети побунили, да је делегација стигла у Београд, нас двадесетседморицу постројише и генерал Врангел прочита нам буквицу:

– Захвалите Богу што можете да се школујете!

Једном речју, рекао нам је све што је требало казати, па заврши:

– Налево круг, марш у корпус!

Покуњени, упутили смо се на железничку станицу.

Завршио сам седам разреда војне школе и ступио на Грађевинско одељење Техничког факултета у Београду. Тамо је било више мојих колега из корпуса. Живели смо сложено, али услови су били веома тешки. Примали смо помоћ од Државне комисије за руске избеглице, што ће рећи од Српске државе, по 400 динара месечно. Довољно само за исхрану. У студентском дому живели смо бесплатно, а за одећу и све остало морали смо допунски зарађивати.

Од статисте до балетског играча

На моју срећу или несрећу, неколицина нас запослила се као статисти у позоришту. То је био театар Дrame, Оперe и Балeта, државни. Најпре Краљевско, а затим – Народно позориште, главна позоришна кућа Југославије. За 10 динара од вечери статирали смо у драмским и оперским представама као војници, радници – све што је требало.

Балет при Позоришту већ је постојао, опслуживао је Оперу. Трупа је још била мала. Играли су Марија Бологовска из Кијевске опере, Марина Олењина из неке московске балетске школе и Олга Шматкова. Ове балерине имале су изванредан професионални стаж у Русији.

А онда је из Љубљане, 1922. године стигла Јелена Дмитријејевна Пољакова, отворила школу класичног балета и заједно са режисером Теофаном Павловским реализовала два самостална балета: неку посебну верзију *Шехерезаде* и *Силфиде*. Јелена Пољакова била је ис-

такнута балерина Императорског Маријинског театра у Петрограду, другарица из истог разреда са Тамаром Карсавином, велика балетска уметница и одличан педагог. Створила је Београдски балет.

Када је крајем 1923. године у Народно позориште из Пољске стигао балет-мајстор Александар Фортунато, полу-Пољак, полу-Рус, отпочеле су припреме за прве праве, велике балетске представе. У Београд је стигао са Нином Кирсановом. Фортунато је некоме морао обухи балетске костиме, некако попунити бину. Позвао је нас, статисте. Знао је да међу нама има Руса.

– Ко је од вас раније учио да игра?

Неколико кадета одговорило је потврдно:

– Узимали смо часове плеса. Знамо *pas de quatre, pas de patiner, Хијавату*, валцер, мазурку, полку...

Добили смо посао и у Балету. Први балет који се припремао био је *Копелија*. Сећам се, пуштао сам лептира на жици, лежећи на леђима иза ограда. Као статисти, у првом чину представљали смо цвеће. У *Лабудовом језеру* придржавали смо лабудове који су стајали у групама.

Ту је предодређена моја судбина. Фортунато ме је приметио када сам у трећој слици у *Аиди* стајао поред Амнерис и држао изнад ње велику лепезу. Режиер ми је показао позу. Херојски сам подносио тешко и дуго стајање. Запазио ме је и у другим представама. Позвао ме је и рекао:

– Младићу, саветујем Вам да учите. Несумњиво имате предиспозиције за балет.

Довео ме је у школу Пољакове. Тамо сам отпочео рад, паралелно са студијама технике и пасионирано сам био скаут.

Извидник сам постао још на броду, када смо пловили ка Солуну. Са нама је био Петар Александрович Берников, скаут-мајстор из Јевпаторије. Нама, омладини, причао је о скаутском покрету. Чим смо стигли у Солун, организовао је одред извидника. Допало нам се. У томе смо нашли неки ослонац, конкретну идеју. Латили смо се посла. Свечану изјаву дао сам 1921. године. До данашњих дана остао сам веран овом покрету.

По доласку у Београд, са уписом на Универзитет, извидништво ме је поново закупило. Постао сам вођа Првог београдског одреда руских извидника и остао на челу све док ми балетска каријера није одузела све време, поготово викенде. Сваке недеље у позоришту су даване по две представе, а биле су и суботом. Одред сам морао предати другом. Ипак, одржавао сам контакте са друштвом старијих извидника. У слободно време придруживао сам им се у походима, па сам се и даље осећао као извидник. Све до рата. После рата активирао сам се већ у Немачкој.

У позоришту су ми се дешавале чудне ствари. Испољио се таленат и пробудила се велика жеља за радом – то ми се допадало. Зашто? Па ту су лепота, добро, естетске категорије... Романтика позоришта. Балет све обједињава. То је светло, младо, грациозно...

У пролеће 1926. године одслушао сам све четири године, осам семестара Техничког факултета, морао полагаати и други државни испит (после треће и четврте године), па обавити праксу и узети дипломски рад. Требало је донети дефинитивну одлуку – хоћу ли постати инжењер или ћу се посветити балету. Осетио сам да морам остати у позоришту. Нисам узео тему за дипломски рад, напустих Универзитет. Учио сам и завршио школу Пољакове – Глумачко-балетску школу, државну институцију. Разуме се, плесао сам много пре него што сам је завршио. Био сам довољно одрастао.

Ту је и започела моја каријера. Када је 1927. године у Београду гостовала Ана Павлова, спремали смо *Очану лепотицу*, под вођством Фјодора Алексејевича Васиљева и Пољакове. Већ сам имао мали соло – *Мачка у чизмама*. На генералној проби у костимима, Пољакова нас је представљала Павловој. Сви смо, углавном, били Руси:

– Ево, Тоља Жуковски. Мој способан ученик, али лењ. Бави се извидништом, ловом и шта ти ја знам чиме још. Пропушта вежбе, долази само на пробе.

Павлова ме одгледа, осмехну се, па рече:

– Млади господине, грешите. Не саветујем Вам да се тако понашате. Несумњиво сте талентовани. Саветујем Вам да се озбиљно латите учења.

То ми каже Павлова, велика Павлова! Уразумио сам се и истински латио рада.

Моја плесачка каријера трајала је до 1950. године, када сам напустио Европу. У периоду од 1924. до 1942. године, до мог одласка из Београда, прошао сам све фазе: од статисте, играча, епизодисте, до првог солисте и балет-мајстора. Од 1938. године био сам шеф балета и кореограф. Редак, муњевит успон. Како се то десило, не знам. Никада нисам молио, Божја рука ме је водила, мада, нечег је у мени било.

Ту се десило најзначајнији догађај у моме животу. Поред мене у истој школи Пољакове, стасала је и мала Јања Васиљева. Знао сам је као девојче и нисам обраћао пажњу на њу. Занимале су ме старије балерине. Међутим, када је почела да се истиче и постала солиста... Балет-мајстор, m-me Фроман решила је да стави на пробу таленат младе Јање Васиљеве.

Била је кћи капетана саперских војних јединица, Владимира Васиљевича Васиљева и Емилије Јосифовне, Пољакиње из Варшаве. Рођена је 1911. године у Варшави. Живели су у Кијеву. Јања је са родитељима већ

1919. године стигла у Краљевину СХС, заједно са групом Руса из Прага. Дошли су у Нови Сад. Сместили су их у околно село Футог. Живели су са породицама Савинич, Толстој, Трубецкој. Јања је чак и тамо похађала неку школу. Прве часове плеса давала јој је m-me Савинич у неким импровизованим сеоским просторима где је руска колонија живела заједно. Временом, сви су се раселили из Футога. Јања је доспела у Београд, у музичку школу *Станковић*. Учила је код Клавдије Исаченко, играчице *пластичног балета*. Истицала се, па је Клавдија Лукинична решила да је одведе код Пољакове. Открила је да Јања има склоност према класичном балету. Тако је и било. Све време, када је већ била балерина Народног позоришта, Јања није прекидала усавршавање код Пољакове. У балету, као и пијанизму, потребна је непрестана пракса, рад.

Била је омиљена ученица Јелене Дмитријевне. Муж Пољакове, Владимир Николајевич Садиков, иначе бивши секретар председника Државне думе Родзјанка, радио је као геодета у Војногеографском институту на Калемегдану под командом генерала Бошковића, оца балерине Наташе Бошковић. Захваљујући њој, тамо се и запослио. Пољакова је много дуговала Бошковићима, али је увек била објективна и није омаловажавала Јањине квалитете. По завршетку њеног школовања у Глумачко-балетској школи, на испитном формулару записала је: *Јањи Васиљевој предала сам све што сам стекла у Императорској балетској школи. Надам се да ће наставити зацртаном стазом*. Била је то највиша похвала.

Јања је била фанатик балета. Није пила, није јела. После проба сви су се разилазили по кућама, а она је остајала у сали и још вежбала. Тамо су остајале још по две-три талентоване балерине. Увек им је помагала.

Дебитовала је у *Копелији*. И за мене је то био партнерски деби. Добили смо главне улоге. Ту сам је тек запазио. Одмах смо осетили наклоност једно према другом, мада смо више година радили заједно. Дошла је љубав. Венчали смо се 1932. године.

Занимљива је и следећа епизода. Играо сам *и за главу и за реп*. Маргарита Фроман са браћом је отишла негде на гостовање, а мене остави да уместо ње водим балет. Постао сам нека врста помоћника балет-мајстора.

Сваке године у Народно позориште долазили су нови балет-мајстори. Неко је остајао годину, неко две. Позната Нина Васиљевна Кирсанова такође. Изузетан човек, прави пријатељ, одлична балерина. Била је у трупи Ане Павлове. Ана Павлова је 1931. године планирала свој други долазак у Београд. Тада би се Јања придружила њеној трупи, јер. 1927. године рекла је:

– Када мало одрасте, Јању Васиљеву повешћу са собом.

Поклонила јој је своју велику фотографију са поветом. Али, уочи доласка у Београд трагично је преминула у Хагу. Престала је да игра у 51. години.

Београдска опера

Да се у неколико речи осврнем на Београдску оперу. У хору је певало много Руса. Њихова пуна имена нисмо памтили, а ни знали. Обрађали смо се, углавном, наводећи само име. Певали су Цариков, Јаблочков, Трёмбовељски, Бологовски, Тројицки, пуковник Љагин са супругом. Много њих... Неки Василиј Шумски. Играо је и епизодне улоге у Драмаи, био сценариста. Затим, украјински песник Александар Суходољски, из Кијевског позоришта. Учио нас је да се шминкамо. То су били образовани људи, представници истинске руске културе. Међу њима било је много војних лица. Своје знање и таленат несебично су пренели Београдској опери.

Поменућу оне оперске солисте са којима сам се сретао. Наравно, Ксенија Роговска, рођена грофица Јефимовска, супруга композитора Стевана Христића. Опходила се благонаклоно према мени, често ме позивала у свој дом, угошћавала час ручком, час вечером. Нелагодно сам се осећао у присуству свог директора Оперe. Ипак, нисам био претерано срамежљив. Умео сам да се понашам. Ништа нисам тражио, а када су ме позивали – прихватао сам.

Затим, Лиза Попова, изузетна солисткиња Большој театра у Москви. Када смо још 1924. године, као оперски статисти у *Манон*, са Волођом Свентицким изигравали жандаре који хапсе Манон у коцкарници и чврсто је држе под руке, Попова нам се подсмехивала:

– Момци, како се то понашате, дрхтите! Та ухапшена сам ја, не ви!

Јевгенија Ваљани, мецосопран, па Софија Драусаљ, сопран; Неонила Вољевач, познати колоратурни сопран; Георгиј Јурењев, баритон; Павел Холодков, баритон; Лав Зиновјев, познати тенор, у почетку је певао све роле; Михаил Каракаш, баритон, одличан Оњегин; Борис Попов, једно време муж Кирсанове, такође одличан Оњегин; Јевгениј Маријашец, бас; Лучезарска, мецосопран – све Руси!

Наш оперски режисер био је Теофан Венедиктович Павловски. Када сам био у Барселони са Руском опером из Париза, он је тамо режировао. После њега био је Савин. Све је то светски ниво.

Павловски је знатно подигао културни ниво Београдске опере. Сада, када из птичје перспективе и са

временске дистанце анализирам шта су, заправо, били београдска Опера и Балет, закључујем да је у Народном позоришту била одлична школа. У њему су деловали заиста врсни уметници из Русије. Изградили су солидне темеље. Оперска публика у Београду није била тако бројна па се репертоар морао непрестано обнављати, што је допринело разноврсности. Шта се све није давало! Богати светски репертоар, поред стандардног – опере Вагнера, Мајербера, Боита, Волф-Ферарија, Јаначека, Римског-Корсакова, Рихарда Штрауса, Черепина, Обера, Далбера, Ружицког, Моњушка, Лорцинга, Шостаковича...

Део летњег распуста тежио сам да проведем у европским културним центрима. Повезао сам се и са Руском опером у Паризу. Са њом сам, 1927. године, био на гостовању у Барселони, тзв. Шаљапинска сезона. Сећам се пар сусрета са Фјодором Ивановичем.

Сусрети са Шаљапином

Давала се опера *Псковићанка* Римског-Корсакова. У једној сцени мртву Псковићанку износе пред Ивана Грозног. Сјам сам се понудио да је носим. Режисер Василијев ми је показао – дијагонално, кроз целу бину, синхронизовано са текстом који треба да пева Шаљапин. А ја – час је пред њега изнесем раније, час касније. Тешко је било прорачунати. Осим тога, сопран Јаковлева била је корпулентна жена. Шаљапин се ражести, па викне:

– Не кољи ме! Сам ћу себе заклати.

Од тог тренутка сматрао сам да сам са Шаљапином на „ти”.

Памтим другу епизоду у истој опери. Последњи излазак, финална сцена. Иван Грозни улази у Кремљ. Отвара се капија, а нас десет опричника (све балетски играчи) већ седимо на коњима-росинантима. Заправо, на кљусадима са кориде који су по неколико пута били распорени, подшивених трбуха, једва су се држали на ногама. Бесплатно су их уступали позоришту. Шаљапину је био намењен посебан коњ, омиљени коњ краља Алфонса XII. Припадао је неком шпанском богаташу-гранду. Уступао би га Његовом величанству када је овај вршио смотру гарнизона у Барселони. Неком сину идеја да је погодан за Шаљапинов наступ, па га *оженише* њиме. О том су известиле новине, на програмима је било наведено име коња, његова биографија.

На пробама се понашао пристojно. Водили су га под лупу бубњева – није се плашио. Али, када смо на представи, иза кулиса већ сели на своје росинанте, а Шаљапин на свога коња – он под њим поче да игра и бива

немиран. Разумљиво, као сваки прави уметник, Шаљапин је пред наступ био узбуђен. Фјодор Иванович се уплаши, па ће одлучно:

– Водите тог тигра! Нећу њега јашити.

Скинуше га, а Василијев приђе мени:

– Анатолиј, сјаши!

Мој росинант имао је донекле пристojнији изглед. Шаљапин га узјаши. Познати коњ, најављен у програму, такође је морао на бину. Додоше ми га, а ја – ни жив ни мртав. Отвара се кремљска капија, мој коњ, као солиста јурне напред, стаде пред рампом. Шаљапин – иза мене. Около нас народ-хор, стоји на коленима, пева. Ништа не могу да урадим. Шаљапин је позади и у моје ухо пева своју арију.

Бацим поглед на публику. Видим – усмеравају двогледе те на Шаљапина, те на коња, те на мене – рабазиру ко је ко.

Шаљапин заврши. Наравно, добије огроман аплауз, завеса се спусти. А ја, брже-боље преко хориста јурнух на свом коњу. Неки момци га шчепају, а ја – бежи! Иза себе чујем љутит глас:

– Где је тај нитков? Убићу га!

Када је 1935. године гостовао у Београду, подсетио сам га на овај случај.

– Буди срећан што те нисам нашао. Добио би ти своје.

– Управо зато, Фјодоре Ивановичу, пожурио сам да се изгубим. Слутио сам непријатности.

Исте те сезоне у Барселони, Шаљапин је певао и у *Мефисту* Арига Боита. Био сам онај ђаво који му пружа глобус. Певао је познату арију, држећи у руци огроман глобус – земаљску кугли. Тешко је било уручити му га тако да његових пет прстију истовремено напипају пет отвора на кугли. Ту ме није псовао. Све се успешно завршило.

Од балетског играча до шефа балета

Но, враћам се Београду. Наш рад у Балету напредовао је паралелно са његовим развојем. Давале су се значајне представе. Долазили су занимљиви, познати балет-мајстори.

Данас је тешко сетити се свих Руса који су допринели том развоју, не само првих дана већ и касније. Једни су долазили, други одлазили, остајали дуже или краће.

Осим Пољакове, Нина Василијевна Кирсанова, изузетна балерина и кореограф. Први пут је стигла у Београд са Александром Фортунатом, а после долазила

сама, као играчица и кореограф. Диван човек. Друговали смо. Једно време био сам њен партнер, мада би ми по годинама могла бити мајка.

Маргарита Фроман је плесала и режирала. Жена нашег баритона Јурењева, Ана Јурењева, није била нарочита играчица, али лепа жена. Наташа Миклашевска гостовала је из Париза. Дуго је код нас остала Нина Рахманова, јако лепа девојка, имала је успеха. Са мајком, мецосопраном, из Румуније је стигла Ирина Лучезарска. Тања Акинфијева је била у балетском кору (данас живи у Америци и има свој балетски студио), Јевгенија Верешчагина, удата Скаржинскаја (живи у Монтереју у Калифорнији), Тамара Максимова (недавно је умрла у Лос Анђелесу), Марина Шуминскаја, без нарочитог талента али веома образована девојка (давно је преминула у Лос Анђелесу), Ирина Слупска – из балетског кора (ништа не знам о њој), Ирина Александровска, стигла је са Фромановима из Загребца, Тамара Полонска (живи у Београду). Краће време у кору је била Маша Арсењева, способна девојка. Нажалост, попут метеора, блеснула је на кратко. Биле су ту још сестре Михајлове, веома талентована Љиља Колесникова, Јевгенија Воробјова, супруга диригента оперског хора Николаја Матвејевича Васиљева, затим Салима Гајевска, Тасја Гез, Ксенија Грунт (солиста, кореограф, имала је солистичке наступе и много путовала), Мусја Коржинскаја, ученица Пољакове, касније је отишла у Париз, па Ира Васиљева, Ира Кушнарјова (удала се за Србина, данас живи на Флориди) и Јелена Корбе – поверио сам јој главну улогу у *Златном петлићу*. Од младог нараштаја, Јања Васиљева је била једина Русиња – прима балерина.

Од мушкараца, члан Балета био је озбиљни плесач Сергеј Стрешњев. У Београд је дошао као изграђени солиста, партнер Јелене Пољакове. Био је веома симпатичан и пример свима нама. Убрзо је отишао за Америку и о њему никад ништа нисмо сазнали.

Значајних играча је мало. Сви смо расли заједно. Свако ко је учио код Пољакове постигао је неке успехе – Жорж Рајевски, Николај Јаворски, Александар Марков, Иполит Зибин, Владимир Лебедев, Антон Мирниј били су у балетском кору, знали неке игре и кораке. Затим, играч Волођа Росијски (члан руског омладинског покрета НТСНП, убили су га Совјети одмах након ослобођења Београда). Један од бољих био је Саша Доброхотов, касније је постао солиста.

Велик допринос Балету дао је Олег Гребеншчиков (О њему ћу касније рећи више). Макс Фроман није био истакнути играч. Завршио је позоришну школу у Москви и имао добро држање на сцени. Растао сам уз Фроманове и учио од њих.

Успешни солиста Николај Тарновски, стигао је из Бугарске и похађао школу Пољакове (умро је недавно у Лос Анђелесу). Миша Панајев кратко је био са нама. Са њим сам 1933. године играо у *Петрушки*. Балет је обновила Кирсанова; био сам Петрушка, а он Арапин. Отишао је у Париз и тамо стекао каријеру, а касније успешно делао у Холивуду. Умро је 1982. године.

Током двадесет година у београдском Народном позоришту изређала се читава плејада *шефова балета*. Нико се није задржао дуже од једне-две сезоне. После Фортуната, дошао је бивши играч Маријинског театра, Фјодор Алексејевич Васиљев (1926/27), па Маргарита Фроман (1927/29), из Клужа у Румунији дошао је Антон Романовски (1930). Нина Кирсанова била је шеф Балета 1931-1934, Борис Књазев 1934/35. Касније је, на пропутовању из Румуније, са својом богатом женом краће боравио Борис Георгијевич Романов, балет-мајстор Метрополитена у Њујорку. Са великим успехом поставио је три балета у Београду. Допао сам му се, подржао ме је, учврстио мој престиж у Београду.

Управа Народног позоришта пружила ми је шансу да се огледам као кореограф. Много раније, још док сам био епизодни играч у Оперу и Балету, редитељ Јуриј Љвович Ракитин одиграо је извесну улогу у мојој каријери. Поверили су му обнову представе *Пут око света* Бранислава Нушића. Требало је припремити неколико плесних тачака. Ракитин ме позва:

– Пробај Анатолиј, чини ми се да си у стању то урадити.

Припремио сам их. Управо тада био сам код Нушића у стану. Као сиромашног студента без смештаја, на пробама ме препоруче њему. Гита Предић, Нушићева кћи, која је водила његово домаћинство, заволела ме је, хранила. Просперирао сам тамо. Нушић је у Позоришту познавао сваког, а према Русима се односио благонаклоно.

Био је то почетак мог кореографског рада. Добио сам да спреми неколико игара у драмским и оперским представама. Прво сам, у јесен 1935. године, у *Хованшчини* припремио игру Персијанки, а ускоро и властито балетско вече: *Позив на игру* Вебера, *На Кавказу* Иполита-Иванова и *Половецке игре* Бородин (премијера 29. јуна 1937. – ред.), које су у Београду давале и раније.

Мој кореографски деби прошао је успешно. Нисам још стекао нарочити престиж јер сам стасао овде, почео од апсолутне нуле. Многи су сумњичаво климали главом:

– Неко чудо, већ се пробија у балет-мајсторе!

Време је одмицало. У контакту са руском извидничком дружином заинтересовали смо се за југословен-

ски фолклор. Наша мала група путовала је по целој земљи, касније и у Грчку, Бугарску. У дружини су били студент ботанике Олег и његов брат Игор Гребеншчикови, професор зоологије Владимир Мартино. Када се за мене удала, Јања нам се радо придружила. Иако балерина, колико год то изгледало чудно, са натовареним ранцем на леђима верала се по брдима, радовала се. Волела је природу. Бог ју је свестрано обдарио. Не само да је била одлична балерина, умела је све. А у природи – да упали ватру по киши, да разапне шатор, да скува ни из чега. Поверавали смо јој припрему obroка. Била је међу нама, али себе није сврставала у извиднике. Као прима-балерина за то није имала времена. Међутим, у свему и увек ме је подржавала.

Током тих похода проучавали смо фолклор, изузетно богат на Балкану, и одлучили да му посветимо већу пажњу. Сакупљали смо игре, записивали мелос. Један од нас, пијаниста Алексеј Бутаков, бележио је музику. Решио сам да од балетских играча-волонтера оснујем фолклорну трупу која би паралелно проучавала народну културу игре. Из Балета Народног позоришта одазвало се двадесетак играча, Срба и Руса. Радили смо из задовољства, са ентузијазмом. Сви смо били равноправни, а ја само старији међу једнакима.

Наша група убрзо је побудила пажњу. Културни кругови су нас подржали. Када се Јелисавета Николска, још један кореограф-гост у Београду, 1937. године вратила у Праг, позвала је нашу фолклорну трупу на Фестивал игара словенских народа, који се током Десетог соколског слета одржавао јуна 1938. године у Прагу. Осамнаесточлана трупа отишла је са симфонијским оркестром под управом Предрага Милошевића. Међу пет група-учесника освојили смо прву награду. Зашто? Јер смо дошли са оркестарском и сценском обрадом сплета народног мелоса који се изводио не на аутентичним инструментима ј бубњу или фрули. То је оставило дубљи утисак. Био је то оригинал – композитори са Балкана озбиљно су се позабавили симфонијском обрадом изворне народне музике. Био је то прави бум! Носили смо оригиналне народне костиме а не стилизоване, позоришне. Све сам их, Божијом милешћу, успео сакупити. Трупа је била одлично опремљена. Демонстрирали смо наше знање и самосталност. У Прагу су ми уручили Орден св. Вацлава.

Истовремено, у Совјетској Русији фолклором се ба вио Игор Моисејев. О томе појма нисам имао. *Жељезна завеса* била је спуштена. Радили смо исти посао, култивисали народне игре на сцени, само што је он имао просторну Русију, а ја – малу Југославију.

Сваке године, током три летња месеца, док је позориште било затворено, предузимали смо фолклорне експедиције. Нисмо могли томе посветити све време,

јер нисмо располагали довољним материјалним средствима.

Са Јањом сам сваког лета путовао у Париз, Лондон или Берлин – да гледамо балетске представе и учимо код великих педагога, паралелно са школом Пољакове. Хтели смо да будемо у току, да видимо какав је тренд у свету. Последњих година пред рат то су била редовна, обавезна путовања.

Одмах након освојене награде у Прагу, 1938. године, отишли смо у Лондон. Тамо је гостовао *Руски балет пуковника де Базила*. Овај балет био је наследник чувеног *Руског балета* Дјагиљева. Де Базил, у ствари руски пуковник Василиј Григорјевич Воскресенски, био је геније. Попут Дјагиљева, умео је да окупи уметнике, сликаре, играче. Наследио је његову балетску трупу, заједно са режисером Сергејем Леонидовичем Григорјевим, са којим сам се касније спријатељио. Упознали смо се још 1936. године, када сам део лета проводио у Европи на усавршавању. А тада, 1938. године, омогућио ми је да пратим све пробе Фокина. Спремао је *Златног петлића*. Михаил Михајлович дао ми је дозволу да ову верзију прикажем у Београду, а Давид Лишин је лично мени уступио кореограм свога балета – обраду симфонијске поеме *Франческа да Римини* Чајковског. Моја супруга Јања имала је феноменално музичко и балетско памћење. Довољно је било једном да одгледа – све би запамтила. То ми је увек много помагало и толико пута спасавало.

Када смо се запутили у Лондон, Јања је већ хтела да изађе на шири пут, даље од Београдског балета. Били смо суочени са непријатном појавом. Већину балетских играча чинили су Руси, били су најбољи. Једна од балерина, Наташа Бошковић, кћи генерала, бившег војног аташеа Краљевине Србије у Петрограду и мајке Русиње, допутовала је из Русије са већ извесним балетским образовањем. Уз високе везе на Двору, као добра балетска играчица са одличном техником, убрзо је стекла каријеру и статус прве српске прима балерине. Била је лепо грађена, али њено лице кварио је нос. Пластичном операцијом покушала га је поправити.

Уз њу је стасавала млађа Јања Васиљева. Здрава конкуренција била би добра за обе, али Наташа није подносила Јању. После моје женидбе, њена мржња пренела се и на мене. Током игре волели смо једно друго страственом љубављу, у свим улогама. А у животу нисмо знали како да помешамо вино и воду. Били смо складан пар и добри у балетској акробатици. Први смо лансирали веома висока придржавања. Поштовала ме је као партнера и консултанта. Када сам постао балетмајстор и њен шеф, избио је прави рат. Чинила је све да ме омаловажи и дискредитује, да умањи моје вредности и достигнућа. Упућиване су ми оптужбе да јој дајем мало да игра, а Јањи, као својој жени, више. Чи-

ста лаж. Била је егоист и мрзела све који су јој стајали на путу. Управо, она је угњетавала нас. На премијерама је редовно плесала Наташа Бошковић.

Једном, позвао ме је на разговор маршал Двора, генерал Чолак-Антић, лични пријатељ генерала Бошковића. Пребацио ми је да запостављам прву српску балерину. Пружио сам му позоришни репертоар, који је оповргао његове наводе. Насамарен од других, није изустио ни реч.

Уз Наташу, биле су још две балерине – Душица Живановић и Радмила Стефановић. Међу нама није било отворене мржње, али је атмосфера непрестано била напета.

У нашем балету једно време деловао је Милош Ристић.

Играо је у балетском кору код де Базила. Марина Олењина га је тамо препоручила. Повремено је гостовао у Београду. Помагао сам му. Постао је солиста, алтерирани смо један другог. Са њим никада није било неспоразума. После рата живео је у Барселони, у беди. Када сам са Јањом из Америке долазио у Европу посећивали смо га и до саме његове смрти помагали га новцем, слали пакете. Он је имао тешку судбину.

После Другог светског рата у Југославији је преовладала нетрпељивост према руској емиграцији. У свим књигама о позоришту, од педесетих до осамдесетих година, очљиво је то омаловажавање и прећуткивање улоге *беле емиграције* у културном животу међуратне Југославије.

Лондон – између љубави и каријере

Јањи је било доста стања у Београдском балету, те када смо 1938. године били у Лондону одлучила је да покуша да остане у *Руском балету пуковника де Базила*. Прошла је аудицију, био сам јој партнер. Опењивач је био Леонид Фјодорович Мјасин. Одмах су је примили, потписала је уговор.

За мене је то била трагедија јер сам се морао вратити у Београд. Директору Народног позоришта, који је предосећао да се можда нећемо вратити, морао сам дати часну реч.

– Одлазите на лето, а на јесен ако се не вратите у наш Балет, шта ћу да радим? Где да нађем другог? Упропастићете сав досадашњи рад у коме сте сами имали толико удела. Балет ће доживети пропаст. Одакле да ангажујем нове људе?

– Вратићу се – обећах. А пошто дадох реч, морао сам је одржати.

После Лондона, Јања је требала са групом да крене на турнеју по Аустралији. Трагедија! Били смо млади, волели једно друго. Страшан је био растамак на тако дуг период. А шта ће бити даље? Како сам био у праву! Поздравили смо се и договорили да ћу јој из Београда у Суецки канал донети зимску гардеробу.

Још на тлу Енглеске, у Доверу, када сам ступио на мостић да се укрцам на брод за Кале, изненада се зауставих и пренух: *Шта то радиш?! Можеш упропастити Јањин и свој живот! Зар није најважније оно што већ имамо – нашу љубав? Превидише рескирамо, обоје.*

Окренуо сам се и вратио у Лондон. У хотелу сам затекао супругу у сузама. Рекох јој:

– Јања, опрости, тако не можемо! Без тебе нећу моћи живети у Београду. Пропаћу и као човек и као играч.

Жртвовала се, стиснувши срце... Отишли смо код директора-администратора Севастјанова. Био је ожењен Иром Барановом, једном од три велике прима балерине у Европи, поред Рјабушинске и Туманове.

– Одлучили смо да се не растајемо!

Ствар је била компликована. Јања је већ добила пређујам, новац смо трошили за обезбеђење разних докумената и за куповине. Баронова нас осмотри, па рече:

– Ну, ако сте такве будале, Ромео и Јулија, – губите се! Бог вас чувао!

Са сузама и јецајима вратисмо се у Београд.

Латио сам се посла. Спремао сам *Златног петлића*, верзију Михаила Фокина и моју омиљену *Франческу да Римини* по идеји Д. Лишина, за које сам добио дозволе да их прикажем у Београду. Захваљујући Јањиној меморији то ми је успело, истина, требало је уважити скромне могућности нашег балетског ансамбла. Представе су премијерно изведене 2. јуна 1939. године и доживеле су огроман успех. У *Златном петлићу* играла је Наташа Бошковић, а Франческу сам поверио Јањи Васиљевој. Дала је незаборавну креацију овог лика. Сви су говорили: *Штета што је завеса пала и скрила неупоредиву Франческу. Хтели би је гледати и гледати...* Касније, када смо *Франческу* давали у Бугарској, доживели смо огроман успех. Просто су нас носили на рукама.

Хтео бих да се вратим мало уназад, да кажем неколико речи о Нини Васиљевни Кирсановој. Била је то изузетна жена. Не само Богом обдарена играчица са одличном школом. Одликовала се великим темпераментом, била талентовани кореограф. Више пута је долазила у Београд, али није дуго играла код нас. Био сам јој партнер. У Народном позоришту поставила је, 1932. године, балет Николаја Черепнина *Тајна пирамиде*, који се заправо, састојао од два музичка дела Черепнина – *Диониса* и *Павиљона Армиде*. Сам композитор дошао

је из Париза да диригује на премијери. Упознали смо се на пробама.

– Зашто, Анатолиј, немате своју варијацију? Написаћу вам је.

Заиста, компоновао је кратку варијацију, мада га нисам молио. До данашњег дана чувам његов рукопис. Ником ова варијација више није потребна, а мени је пријатна успомена.

Нина Васиљевна била је одличан друг. Са нама се никада није опходила као шеф већ као старији колега. О њој могу рећи све само најбоље. И она је трпела непријатности због Наташиног карактера. После рата скромно је живела у Београду, имала је своју школу. Завршила је Универзитет, магистрирала археологију. Доживела је дубоку старост, а до последњих дана интересовала се за много шта, водила богат културни живот. Изузетна жена!

Јелена Дмитријевна Пољакова била је наш сјајан педагог. Једног сам са њом играо у *Лабудовом језеру*. Неочекивано, требало је заменити оперску представу и дати балет. Први пут сам тада играо у овом балету. Замислите, ученик са учитељицом! Како сам изгледао – сам Бог зна. Пољакова је увек имала свој студио у Београду из кога су се попуњавали млади кадрови Београдског балета. Многе године она није имала непосредне односе са Народним позориштем. Касније, када сам 1938. године постао шеф балета, уредио сам да је позову да предаје балетском ансамблу - обавезни часови за све! Ко их није редовно посећивао, његово име исписивало се на црној табли, уместо дисциплинских мера. Разуме се, многи су ме осуђивали, али на томе сам инсистирао јер у нашем балету до тог времена било је много импровизација, а мало академског рада. Јелена Дмитријевна, као наш званични педагог, помогла нам је много.

Београд је, марта 1928. године, видео славну Тамару Платонову Карсавину. На фотографији коју ми је поклонила записала је: „Тољи на успомену. Нисмо стигли да попричамо, па шаљем слику”. Заиста, хтела је озбиљно да поразговара са мном. Није нам се указала нова прилика.

Олег Гребеншчиков

Олег Сергејевич Гребеншчиков много је допринео расту уметничког нивоа Београдског балета. Био је старији син генерала Сергеја Јаковљевича Гребеншчикова, последњег командира гардијског Драгунског пука.

Олег је био мој најбољи пријатељ, током целог живота. Паметан, свестрано талентован: добар сликар, пи-

јаниста, композитор, драмски глумац, у балету мимиста, скаут-мајстор, а касније научник-ботаничар и писац.

Сиромашан студент Пољопривредно-шумарског факултета, заједно са мном, 1922. године, почео је самостални живот као статиста у Народном позоришту. Никакво уметничко образовање није имао. Паралелно са радом у позоришту, где је једно време и становао, активно се бавио извидништвом, глумио у београдским руским позоришним трупима, компоновао сценску музику. Завршио је факултет и оријентисао се на ботанику. Одлазио је са нама на све летње екскурзије – извидничке и фолклорне. Прикупљао је биљке за хербаријуме. Уз њега је био и брат Игор, такође статиста у Балету, као и његов пријатељ, зоолог Владимир Мартино, колекционар фауне.

Својом културом, интелигенцијом и високо развијеном интуицијом, пажљиво је приступао свакој улози у представи, проучавао је са психолошког и физиолошког аспекта. Није био балетски играч већ мимичар и изванредно се шминкао за сваку улогу. А поврх свега необично мршав и висок – 2 m и 4 cm.

У балетима смо му поверавали епизодне улоге које су, у ствари, биле главне. На пример, у *Дон Кихоту*. Када смо Олега представили Шаљапину пред његов наступ у опери *Дон Кихот*, он се одушеви:

– Гледајте га! Заиста, прави *Дон Кихот*.

У тој улози био је стварно изузетан. Дубоко се саживео са тим ликом. Био је то један од наших веома добрих балета. Поставила га је Кирсанова. У *Жар птици* Олег је играо Кашчеја Бесмртног, у *Очараној лепотици* злу вилу Карабос, у *Лабудовом језеру* Генија зла, у *Франчески да Римини* убицу Ђеролама Малатесту, у ствари, главну улогу.

Када сам био „вршилац дужности”, а касније и шеф балета, Гребеншчиков је званично био секретар Балета. Успело нам је да се изборимо да Београдски балет достигне колико-толико академски ниво.

Крајем рата Олег није могао да напусти Београд и оде на Запад. Остао је због тешко оболеле мајке. Отац му је умро много раније. После рата, већ за време Тита, краћи период био је директор Ботаничке баште у Београду. После Резолуције Информбироа преживео је низ непријатности и отишао за Чехословачку. У Братислави је радио као професор ботанике, проучавао могућности поновног узгајања житарица у планинском масиву Татра. Професор Уваров, ентомолог Британског музеја, звао га је у Лондон за свог асистента. Олегова мајка већ је била у Русији и он је одбио примамљиву понуду. Писао нам је, тада већ у Француску: „Не, радије идем за Русију. Да служим својој отаџбини”. Отишао је у Москву и успео. Бољшевици су затворили

очи на његову прошлост. Био им је потребан. Наставио је са проучавањем флоре, нарочито Кавказа и Црно-морске области, климатски блиске зони Југославије, коју је истраживао. У Москви је објавио одличну књигу *Бисери Југославије*, у којој је описао њене главне градове и природне лепоте.

Свих послератних година дописивали смо се. Умро је 1981. године у Москви. До данас одржавамо контакте са његовим двома ћеркама, помажемо им.

Откриће фолклора

Да се вратим на важно достигнуће нашег Балета, групу која се бавила фолклором. Балкан је заиста богат етничким играма. Моја идеја - луталице, извидника и ловца, који је обишао многе крајеве, посећивао сеоске свадбе – оваплотила се. Чврсто сам веровао да се из тог народног епоса-фолклора може зачети нова ера у балету. За Јању, моју десну руку, и мене то је била и велика утеха. У фолклору није било неприлика као у Позоришту.

Трупа је наступала час ту час тамо. Хвалили су нас и поштовали. Наступили смо и у сали Коларчеве задужбине. Колосалан успех!

Одмах потом позвао ме је управник Народног позоришта.

– Шта то тамо радите? Демонстрирате пред нашим носом! Како се усуђујете да дајете представе ван Куће?

– Господине управниче, када ја сам Вама говорио за народне игре, Ви говорили мени да то смрди на опанак. Ја нашао друго место на коме опанци не смрде.

– Немојте да причамо. Ако можете, колико вам је времена потребно да припремите један такав балет?

– Могу. Дајте ми месец и по и све што је потребно, направитићу.

Поставио сам свој први, оригинални фолклорни балет на музику Алфреда Пордеса, *Огањ у планини*, базиран на легендама које смо чули у Македонији и мелодијама које је записао Алексеј Бутаков. Пре њега на репертоару Народног позоришта давани су *Имбрек с носом* и *Лицитарско срце* у кореографији Маргарите Фроман и *Охридска легенда* у кореографији Нине Кирсанове, којој сам тада доста помогао. Фроманова је слабо познавала народне игре, али је била искусан кореограф, па је представа била занимљива. Народних елемената било је мало. Касније, у Београд је долазио Словенац Пино Млакар са супругом – Немицом. Модеран кореограф немачке школе. Поставио је балет *Ђаво на селу*, који је мање-више садржао фолклорне елементе али доминирао је немачки, савремени стил.

Поред *Огња у планини*, припремио сам *Симфонијско коло* Јакова Готовца. Овим делима отворена је балетска сезона, у присуству Двора. Огроман успех! Било је то 15. фебруара 1941. године, а априла је почео рат.

Пред рат у Европи Немачка је на сваки начин тражила путеве да политички приволи Југославију на своју страну. То се одразило и на позоришни живот. У Београду је гостовала *Дрезденска опера*, а мене су послали у Берлин да поставим из националних југословенских опера. Тако сам у Штаатс опери спремио игре из *Ера са онога свијета*.

Имао сам одличне критике и склопио познанства у позоришном свету. Дватрипут смо Јања и ја, по позиву, одлазили у Берлин да у слободно време на *Конзерваторијуму* држимо семинар фолклора Јужних Словена, углавном Балканског полуострва. Стекао сам и тамо извесну репутацију.

После убиства краља Александра, као и пред рат, у Југославију су долазиле многе значајне личности – румунски краљ, бугарски цар, Рибентроп, гроф Ђано. У Београду су им приређивани концерти и приједи, обично у свечаној сали палате Краљеве гарде. Бине није било већ посебан простор са раскошним тепихом. Било је то време министра Стојадиновића. Са својом женом Аугустом, Гркињом, лепотицом, био је балетоман, она можда више. Уливао сам јој поверење. Када су се очекивали гости нису се обраћали Опери или управнику Позоришта. Милан Стојадиновић се, преко супруге, обраћао мени да ставим програм таквог концерта. Обично сам позивао неколицину најбољих оперских и балетских солиста. Док су наступали певачи, играчи су се пресвлагали за нову тачку. Концерт би трајао сат, сат и четврт. За то време он никог није могао заморити.

Једном, за живота краља Александра, у Краљевој гарди наступили смо пред осам крунисаних особа: грчким краљем и краљицом, бугарским царем и царицом, румунским краљем и краљицом и нашим краљем и краљицом.

Од војника до балет-мајстора у Бечу

У пролеће 1941. године сви смо предосећали да ће се рат проширити на Балкан. Као југословенски држављанин и војни обвезник морао сам се одвијати на позиве за војне вежбе. Пошто сам био на положају шефа балета, Позориште ме је, преко Војног министарства, ослобађало те обавезе. Али, спремао се рат! Првих дана априла отишао сам и пријавио се сам. Упутили су ме у 18. сувоборски пешадијски пук Дунавске дивизије, као редова коњице. Рекао сам им да умем јахати. Пук се ложирао у околини Београда. Већ сутрадан уследило је прво бомбардовање. Добио сам дозволу да на пар са-

ти напустим јединицу, па дојурим кући. Полуразрушена зграда... Јања је са газдарицом напустила кућу, остала је жива.

Вратио сам се у јединицу. Ратовали смо две и по недеље. Наш пук доспео је у окружење. Заробила нас је тенковска дивизија.

Било је то страшно време, много могућности да будемо побијени. Господ Бог ме је штитио. У своме новчанику држао сам молитву – 90. псалм и фотографију Јање. Одржала ме је чврста вера да ћу се жив вратити.

Заробили су нас у Смедеревској Паланци. Два дана провели смо у бившој фабрици цакова, разрушеној од бомбардовања. Са наредником Жарком Давидовцем одлучио сам да бежим. Веровао сам да ће ме заробљеништво уништити, да га нећу поднети. А шта ће онда бити са Јањом?!

Бекство смо извели релативно лако. Импровизовани логор, без нарочите страже, несналажљиво особље. Побегли смо на коњима Немаца, које смо украли док су седели у ковачници и јели кајгану. Видели смо их кроз прозор. Украли смо оседлане коње и на њима пројашали улицама Паланке, па у шуму, преко железничке пруге. Дојашали смо до сељака, познаника, у село између Младеновца и Београда. Тамо смо се преобукли у сељачко одело и пешке стигли у Београд. Путем смо неколико пута избегли опасност да доспемо на онај свет.

Јања се у међувремену вратила кући. Дочека ме речима:

– Тоља, имаш седе зулуфе!

Отпоче намачка окупација. Све нас, мушкарце, који смо по узрасту потпадали под војну обавезу, Немци су сматрали *Kriegsgefangene am Urlaub*, тј. војним безвезницима на одсуству. Уручили су нам такве карте. Партизани су већ почињали да дејствују. За сваког убијеног Немца убијали су по сто Срба. На списковима таласа били смо и ми, *заробљеници на одсуству*.

Вратио сам се у Позориште. Обнављали смо Балет. Не само обнављали, припремио сам нови балет, *У долини Мораве* на музику Настасијевића. Након трећег приказивања Немци су га забранили као опасну националну пропаганду.

Тада, са Јањом, решимо да бежимо из Београда. Са једне стране – Немци, са друге – партизани, са треће – Руски заштитни корпус, кога су организовали Немци. Тамо су били моји другови, моји школски васпитачи. Ступили су у Корпус да се боре против болшевика. Међутим, Немци су их оставили у Србији, да делују искључиво у интересу Немачке. А они су хтели да доспеју у Русију. Трагедија. Нисам ступио у Корпус из два разлога – прво, требало је оставити Јању саму, а

друго, тек што сам се борио против Немаца, окупатора, имали смо и жртве, људи су умирали унаоколо... Како да будем са њима. У Београду сам био и кандидат за стрељање, талац. А у Позоришту је доминирао шовинизам, опет је испливала Наташа Бошковић.

Купили смо кофер. Упитио сам се у немачку команду, културно одељење. Рекох им да сам путовао у Берлин, где сам био, да бих хтео да одем у Немачку на рад. Рекли су ми да тамо у позориштима не могу радити. Могу се пријавити само као обичан физички радник. Нисмо имали другог избора. Пристасмо обоје. Ако већ морамо служити Немцима, боље да то буде у Немачкој него овде.

Чим смо стигли у Берлин лако смо нашли бивше позоришне колеге. Запослили су нас у Конзерваторијуму, и Јању и мене, да предајемо балет и фолклорне игре. Убрзо су нам обезбедили места у Бечу, и *Opernhaus der Stadt Wien*. То није *Staats Oper*, али дерекција је била заједничка. Мене су примили као балет-мајстора, а Јању као прима балерину. Мој претходник био је мобилисан.

Две године, 1943. и 1944, провели смо у Бечу. Лоше смо се хранили, мало спавали, али смо честито радили. Аустријанци су се према нама опходили добро. Када ме је чувени Јозеф Крипис срео у кабинету *Obermusikdirektor*-а Оскара Јолија, честитао му је што је добио таквог балет мајстора. Крипис је пре рата често гостовао у Београду. Дириговао је и *Лабудово језеро* када смо Јања и ја плесали главне улоге.

У Бечу сам припремио неколико балета, па и један национални југословенски, *Лицитарско срце* (1944), јер се базирао на хрватском фолклору. Касније нам је успело да из Београда у Беч дођу Јелена Пољакова и неколико руских балерина – Јелена Корбе, Ђиљка Колесникова, Ирина Васиљева.

Сећам се сусрета са Рихардом Штраусом. У опери се давала његова *Саломе*. Са Љубом Велич радио сам игру Саломе. Дириговао је аутор. После генералне пробе Љуба и ја сишли смо у оркестар, пришли композитору и она га упита како му се допало.

– Sie sind meine beste Salome.

Она је усхићена, а и ја – рикошетом. Знаш, игра са седам велова је добра. Кад, један од старих музичара, стоји ту, уз диригентски пулт, па јој додаци:

– Не обраћајте на то пажњу. Маестро сним певачицама говори да су његове најбоље Саломе.

Ту смо се нас двоје покуњили.

У Бечу смо остали док нису почела бомбардовања, до обуставе рада свих позоришта.

Проближавали су се „наши”, товаришчи. Све ближе и ближе... Одлучили смо да покушамо да се приближимо Француској. Тамо је живела моја сестра, а брат,

давно ожењен Белгијанком, био је у Бриселу. Једино је тамо имало смисла ићи.

Обрели смо се у зони Боденског језера. Мислили смо да ће нам успети да пређемо швајцарску границу. Но, без успеха. Већ приликом извиђања пресрели су нас аустријски жандари. Били су то стари, писмени погранични милиционери. Показао сам им потврду да сам балет-мајстор Бечке опере па су схватили да нисам непријатељ Немачке, да нисам војник већ несналажлива уметничка душа. Рекоше ми:

– Нисмо вас видели. Али ако вас сутра приметимо у овом граду, ухапсићемо вас.

Нама се још у Бечу придружила Јањина презимењакиња, Ира Васиљева, солидна балетска играчица. Утро је смо тумарали унаоколо. Нисмо знали где да се скрасимо. Ни у једном насељеном месту нисмо се смели задржати.

Позориште Пете француске оклопне дивизије

Преко радија смо сазнали да су запуцали топови на Рајни. Француска армија приближавала се овој реци. Одлучио сам да јој кренемо у сусрет. Добро сам знао француски.

Тако смо и урадили. Изашао сам у сусрет Петој француској оклопној дивизији, која је под командом генерала De Latr de Tassinја заузела Констанско-Боденско језеро. Рекао сам им да сам бивши војник Југословенске војске, у неку руку – савезник, да хоћу да ступим у њихову армију и до краја будем уз њих. Процњивао сам да се Немачка неће одржати дуго.

Јања и Ира остале су у месту Линдау у Јужној Баварској, а ја са Французима. Нисам имао никаквих докумената осим поменуте потврде. После свих разговора и мојих прича остао сам им сумњив, па су ме позвали да се јавим у њихово Друго одељење, што ће рећи – контраобавештајну службу. Отишао сам тамо, и... О, чудо Божије!

Када сам ступио у кабинет начелника, устаде и крену ми у сусрет – пуковник Кагоџ! Три године био је војни аташе у Београду. Посећивао је балетске представе, знао ме је као играча. Поред тога, и он и ја били смо пасионирани ловци, неколико пута смо заједно ловили.

Зачуђен, он изусти:

– Qu'est-ce que Vous fait ici, monsieur Joukowsky?

Укратко, он ми да carte blanche, па мене и Јању приме у војно позориште при овој дивизији. Постао сам уметнички руководилац тог позоришта, јединог у француским окупационим армијама.

Тамо смо остали три године, давали смо представе, гостовали у осталим окупационим зонама. Путовао сам у Париз када је требало довести неког уметника или нови програм. Сместили смо се у дворцу Zigmaringen Hoencolern на Дунаву. Никада тако нисмо живели! Али, срца су нам била потиштена, били смо свесни да ово нема будућности.

Звали су нас да се вратимо у Београд. Знали смо да је тамо Тито, да су на власти комунисти. Наш бивши директор, управник Предић, лично ми је 1947. године упутио писмо у коме ми је гарантовао безбедност и пуну слободу стварања, тврдио да нећемо имати никаквих неприлика у раду. Писао је: „Ви сте наше дете, и моћи ћете из рушевина обновити све оно што сте са нама заједно градили...” Посебно се обратио и Јањи.

Размисливши, нисмо му поверовали.

Такође, захваљујући нашем ранијем гостовању у Бугарској, исте 1947. године добили смо писмо из Софије, са својеручним потписом премијера Георгија Димитрија, да дођемо и станемо на чело етнографске уметности Бугарске. Гарантовали су нам успех etc.

Одбили смо, и не кајемо се.

До 1948. године нисмо знали шта да предузмемо. А тада је из Америке у Париз стигао *Руски балет пуковника де Базила*, кога смо већ добро познавали. Писали смо им, а Василиј Григорјевич нам одговори: „Дођите!”

Одох код свог генерала Гуи-Шлесера, великог поштоваоца Царске Русије, Сен-Сирског сноба и аристократе.

– Господине генерале, код Вас сам под уговором, али указала ми се прилика да се поново вратим својој професији.

– Не смем Вам стати на пут – одговори ми. – И тако сте нам много учинили. И на томе Вам хвала.

Руски балет пуковника де Базила

Допутовали смо у Париз и са Јањом ступили у трупу де Базила. Учествовали смо на пробама и убрзо са њима кренули на велику турнеју: Шпанија, Португалија, Северна Африка, поново Португалија, Шпанија – целе 1948. и 1949. године.

Нисмо постављали никакве услове. Играли смо све улоге које су нам поверили. Значајније роле биле су већ распоређене. Трупа је примила доста богатих Американаца и Енглеза који су, да би играли, још и плаћали. Улоге су им се морале поверавати. Ипак, није нас лако било сакрити, поготово Јању.

Конечно, постао сам помоћник Сергеја Леонидовича Григорјева, главног режисера. Већ сам зашао у пету

деценију и у ратним годинама изгубио балетску технику. Када је требало, играо сам мање улоге, на пример у *Половецким играма*.

И код де Базила припремио сам свиту балканских игара са симфонијском музиком Христића, Коњовића, Готовца, Барановића и Настасијевића, коју сам раније давао у Београду, ђердан бисера. Сваки је блистао посебном лепотом свог балканског народа и племена. Заједно са мојим *Половецким играма*, спектакл је постигао огроман успех. Критика је забележила да су *Половцеке* и *Словенске игре* круна репертоара ове балетске трупе. Било је то у Сан Себастијану, 1949. године. Јања и ја вратили смо се у Барселону и чекали позив да кренемо у Португалију. Али, пуковник де Базил се разболео. Сергеј Леонидович није се примио сам да поведе трупу даље. *Руски балет* су привремено распустили. Тако су моје кореографије биле последње представе *Руског балета пуковника де Базила*. Када сам се поздрављао са Василијем Григоријевичем, он рече:

– Анатолиј, каква штета што смо се тако касно срели!

И мени је било жао. Био је добар човек. Драги Дјагиљев, видовњак – потпуно је видео човека. Знао је шта ко може. Иначе, био је пуковник козачке војске. Зар то није феноменално?!

Јања и ја нисмо имали свој дом и остали смо у Барселони. Нешто зарађеног новца нам је остало, па ренисмо, док имамо шпански новац, остајемо где смо.

Са намером да имигрирамо у Сједињене Државе, пријавили смо се на *америчку квоту*. Ја – као Рус, Јања – као Русиња, рођена у Варшави. Трбало је чекати.

У Барселони смо потрошили новац и вратили се у Париз. Посла није било.

Краљевска опера у Генту

Тада је мој брат у Белгији издејствовао да будем примљен у Краљевску оперу у Генту, старој белгијској престоници. Оперски ансамбл није био велик, али квалитетан. Запослио сам се као први играч. Нису ме могли примити као балет-мастора јер је то место заузима мала нека дама. Јања није пристала на било какве улоге. А ја сам морао. Трбало је дочекати *квоту*.

После завршетка позоришне сезоне, током лета, на познатој Међународној изложби цвећа у Генту – *Флорали* припремио сам балетску гала представу. У том граду познате су стаклене баште са озалијама и орхидејама. Те године фестивал се, после рата, одржавао по први пут. Уз широкогруде спонзоре – Белгијанце имали смо велике могућности. На спектакл смо позвали више чланова трупе де Базила, из Америке – Докудов-

ског и Строганову, неколицину из Париза, па солисте Балета у Генту. Целовечерњу представу чинили су : други чин *Лабудовог језера*, *Болеро* Равела и *Дивертисман*, сплет игара за соло-играче. Ту су, опет, биле и балканске игре. Све је урањало у пребогате цветне аранжмане. Наравно, потпун успех.

Била је то моја и Јањина лабудова песма у Европи.

Онда смо заједно отишли за Париз. Стигла је виза – *квота*. Прошли смо све потребне прегледе и контроле – медицинске и политичке.

Бродом из Хавра напустили смо Француску, али не као избеглице, јер нисмо били у логорима за расељена лица. Ипак, бесплатан превоз обезбедио нам је амерички Толстојевки фонд, као особама страдалим од ратних недаћа, особа принуђених да напусте своју земљу.

У Америку смо стигли 31. јануара 1951. године.

Скаутски „џембори” 1947. године

Пре него што започнем америчку епопеју, морам се још вратити у Европу јер нисам рекао веома значајно.

Почев од 1920. године, као црвена нит се кроз цео живот провлачила моја приврженост идеји скаутизма-извидништва. Остао сам му веран, без обзира на околности.

Био сам вођа Првог београдског руског извиђачког одреда, Другим је командовао Дима Кољубакин, син генерал-мајора Генералштаба.

Светски скаутски сусрет – „џембори”, први после завршетка рата, одржан је 1947. године поред места Муасон на Сени, недалеко од Париза. Учествовало је 25.000 скаута из многих земаља. Руски извиднички покрет у емиграцији није био позван. Тада сам служио у Француској армији. Официри и војници који су се спремали да иду позвали су и мене. Знали су да сам скаут. Обратио сам се и руководиоцу руске организације, Борису Борисовичу Мартину (пре рата живео је у Југославији) питањем има ли да ми повери неки задатак.

– Ако будеш куражан, буди на том џемборију представник ОРЈР-а (Организација руских младих извидника –ред.).

– Али нас не признају!

– Свеједно, ако смогнеш, истакни нашу заставу. Учинићеш тако значајну услугу.

Сашио сам велику руску заставу. На месту сусрета Французи су ми дали мотку. На отварању сам у дефилеу корачао сам, носећи заставу. Наравно, на јарболима руске заставе није било.

Позвали су ме у управу логора. Представник Међународног комитета био је осори енглески пуковник Вилсон.

– Шта то значи? Русија нема руску заставу. Нема ни скауте. Тамо су пионири који само личе на њих. Та њихова организација није призната. Кога ви представљају?

Потанко сам му објаснио, показао фотографије руских извидничких логора у Немачкој, које сам имао при себи. У Француској окупационој зони основао сам први руски скаутски одред од Руса који су се затекли у околним логорима за расељена лица (Ди-Пи). Француска дивизија дала је овом одреду шаторе и опрему, снабдевала их храном. Био је то одлично уређен логор у месту Линдау.

Пуковник Вилсон нељубазно рече:

– Данас то не можемо признати. Знате, СССР је сада наш савезник, нећемо да имамо неприлике.

Колико год да сам му објашњавао, нисмо се могли разумети. Било ми је тешко. Међутим, током логоровања од свих сам доживео само братско опхођење и поштовање. Моја врста не еполети свакога је занимала и непрестано сам разјашњавао ко сам.

Тада сам се први пут срео са скаутима из Америке. Поклонили су ми сребрни долар за успомену.

Руски извидници париске организације НОПС поштовали су инструкцију нашег најстаријег скаута, Олега Ивановича Пантјухова, да не иду на *дембори*, да не „драже“ Французе. У Француској су тада комунисти били на власти, утицајни и поштовани, па су се и Руси у Француској плашили могућег конфликта. О томе ми је причао начелник Боровски, који ме је касније веома љубазно примио у Паризу.

Када сам са *Руским балетом* био у Шпанији, повезао сам се са шпанским скаутима из Барселоне, логоровао са њима. Увек сам на себи имао скаутско одличје – љиљан. Везу смо успоставили тако што су ме зауставили на улици Барселоне.

Када сам био у Белгији, одржавао сам везу са руском извиђачком дружином св. Георгија у Бриселу. Логоровао сам са њима и чак мирио њихове раздоре, приволео их да понове „свечани завет“.

У Генту сам се зближио са белгијским католичким скаутима. Била је то одлична дружина. Помагао сам им – једанпут годишње приређивали су свечану позоришну представу да попуне касу. За тај спектакл припремио сам много игара. Јања ми је помагала, нарочито када смо спремали девојчице. Примио сам од њих звање руководиоца Белгијског скаутског покрета. На растанку рекоше ми:

– Желимо ти, брате, срећу у Новом Свету, а ако је тамо не нађеш - врати се. Наше капије за тебе су и даље отворене.

Од радника челичане до универзитетског професора

У Америку смо стигли са 50 долара у џепу. Наша прошлост, професија, балет – никоме овде нису били потребни. Те, 1951. године, у САД није постојао Државни балет као у европским земљама. Нема га ни данас. Само неколико приватних балетских трупа и студија. Америчка уметност, уопште, била је још у пеленама.

Из Њујорка смо одмах отишли за Сан Франциско. Тамо су живели наши спонзори. Прво смо се запослили у фабрикама: ја у челичани, а Јања у текстилној, где су се шиле мушке кошуље. Ту смо радили једну годину, а свако вече давали смо приватне часове балета. Убрзо сам био примљен у највећи балетски студио Сан Франциска. Нико тамо није предавао карактерни плес, па су ме узели. Два пута недељно, за мизерну надокнаду.

Јања је предавала час ту, час тамо. Снашла се, свуда су је тражили. Онда је отворила сопствени балетски студио *Pro arte* у Пало Алто, недалеко од Сан Франциска. Водила га је 25 година. А ја сам доспео у државни универзитет Сан Франциска. Провео сам тамо од 1952. до 1978. године – од учитеља плеса (*lecture*) до професора (*professor emeritus*) етнологије игре. Основао сам Катедру етнологије плеса, то је нова наука о народним играма. Јања је одгајила генерације младих Американаца, пренела им своје знање и искуство класичног балета које је примила од Јелене Пољакове. И овде, у Америци, дали смо свој допринос.

Касније, када смо стали на ноге, поново смо много путовали – по Европи и Америци, и Јужној и нашој. Сакупљали смо фолклор, употпуњавали своја знања, преносили их на студенте и ученике.

Фолклор је увек био оно шта смо веровали и што је југословенски балет, као и руски и словенски, могло усмерити на нови, оригинални пут и уздићи на завидну висину. На свим светским балетским сценама даје се исти репертоар, ретко се освежава. Овако, свака нација имала би свој балет, од свога рода, изворни, непоновљиви. Балкан обилује таквим благом. На време смо то учили и чинили шта смо могли. Да није било рата, развијали би то и даље...

Сретао сам се са познатим фолклористом Игорем Моисејевим. Посетио ме је и приликом свог последњег доласка у Америку. Поклонио сам му сву своју колекцију инструмената и вредну документацију о играма

америчких Индијанаца коју сам, већ као професор, ску-
пљао 15 година – од Аљаске до срца Јужне Америке.

Чим смо се сместили у Сан Франциску, сазнао сам да томо већ постоји руска извидничка дружина коју води Љова Гежицки. Отишао сам њему и он ме упрегне у наша општа кола. Обновио сам рад са руским извидницима, прекинут у Немачкој. Бавио сам се младим извидницима – „вучићима“. Када је Аљоша Захарин, у саставу Америчких трупа, морао отићи у Европу, преузео сам Пети одред *Јермака Тимофејевича*. Биран сам за начелника Северноамеричког одељења. Тада оно још није било подељено на Западно и Источно. Остао сам три мандата, служио вером и чашћу. Деловао сам као саветник, па председник Суда части, неколико пута. Било је ситуација када је требало штитити наше светло име.

Сећања на краља Александра Карађорђевића

Враћам се драгим сећањима на Београд. Имао сам више сусрета са краљем Александром. Моја Прва београдска руска извидничка дружина често је логоровала на Авали, на чијем су се врху налазиле рушевине средњевековног града деспота Ђурђа и проклете Јерине, последње владарке овог утврђења. Према предању, из овог замка водио је подземни пут до Смедерева, што, наравно, није могло бити. Али, то је романтична легенда. Око утврђења био је велики, полузасути ров, а између њега и зидина постојала је зараван, на којој смо те године лоцирали свој логор, недалеко од гробнице незнапог јунака из Првог светског рата.

Било нас је тридесетак. Разапели смо мале војничке шаторе и логоровали две недеље. Тога дана силазили смо са брда у четинарску шуму и накупили печурака. Око 5 сати припремали смо вечеру – кашу од хељде и пржене печурке са луком. Цео логор је мирисао. Свако се још бавио својим послом кад, приметим, стазом која је водила по затрпаном рову приближавају нам се три официра. Видели су нашу руску заставу усред логора. Позади је корачао поморски официр у црној униформи, храмљући. Препознах адмирала Прицу, краљевог ађу-
танта. Брзо се снађох и командовах:

– Лагеръ, смирно! Равнение на короля Александра!

Изашао сам му у сусрет и рапортирао:

– Ваше королевское высочество! Первый белградский отряд русских скаутов-разведчиков в составе 38-ми человек, стоит на Авале. Происшествий не случилось – всё в порядке!

За време мог рапорта отпоздрављао је држећи прсте на обуду шапке. Логор је замро. Он се насмеши и поче обилазак.

– Шта то код вас тако укусно мирише? Шта данас кувате? – говорио је све време на руском.

– Печурке, Ваше величанство.

– Дајте да пробам!

Пришао је ватри. Пружили смо му дрвену кашику, да се не опече.

– Ваше височанство – рекох – ми ове печурке једемо, ипак, оне су дивље, не можемо баш гарантовати...

– Не, ове знам, добре су.

Пробао је, па ће:

– Укусно, али не би сметало додати мало бибера. А ово је, значи, каша?

Каша се још није скувала. Обишао је цео логор, завирио у један шатор, уштиную за образ малишу Пећу Андрејева.

– Сила сте – рече – а како сте доспели овамо?

– Пешке, Ваше величанство.

– А шатори и опрема?

– Сами донели.

– Када ћете назад?

– Прекосутра, у недељу, Ваше величанство.

– Па добро. Хвала вам. Желим успех и срећу – Заврши на српском:

– Живели, јунаци!

Нисмо знали шта да одговоримо, па заурласмо:

– Ура! У р а ! У р а ! !..

Све док су се удаљавали.

А у недељу ујутру стигоше по нас два војна камиона из Команде места, по налогу његовог величанства, да нас возе у Београд. Није заборавио на нас!

Неколико пута сусретали смо га на улицама, када смо се униформисани враћали са зборована. Зауостављали смо се и салутирали, а он нас препознавао, отпоздрављао, па пријатељски махао руком из отвореног аутомобила.

Касније сам, током припрема камерних наступа, имао са њим личне сусрете у Дворцу или Краљевској гарди.

Једном у палати Краљеве гарде, док су уметници вечеравали, краљ дође међу нас. Разговарали смо и пили црну кафу. Служили су нам војници. Подсетио сам га на Авалу.

– Како сте успели – и то, и то – балет и извидништво?

Неко од уметника добаци:

– Када човек има велико срце, све стиже...

Он се засмеја, похвали нас и захвали на концерту. Чим се удаљио, ја ту шољицу са тањирићем, из које је пио – право у цел! Када је наредник склањао сервис, пружих му две банке и рекох:

– Једне шољице нема!

Јавно сам признао крађу. До данашњег дана сачувао сам је. Носи амблем Краљеве гарде. Тањирић се негде разбио.

Краљ Александар је био велики владар и пријатељ Руса. Много добра учинио је за руске избеглице у својој младој и малој земљи. Питомац Пажеског корпуса у Петрограду.

Пао је од руку оних који су увек били против Србије и данас ратују против ње. То што се данас дешава у Југославији нама је добро познато. Болно то преживљавамо, јер је искрено волимо.

Када су га 1934. године убили у Марсељу, као да се обистинило народно предање: „Ко наруши мир старог замка проклете Јерине на Авали – погинуће!” По наређењу краља, остаци утврђења су срушени и на том месту израђен је гранитни Споменик незнаног јунаку, са монументалним каријатидама-девојкама у народним ношњама. Зверски је убијен исте године када је споменик освећен.

Била је то велика трагедија за све, поготово за Русе у Југославији. Лили смо искрене сузе, можда искреније и од Срба. Изгубили смо покровитеља, заштитника, свој симбол и наду.

Према Србима смо се односили као према Словенима исте крви. Живели смо као браћа, сложено. Са Југославијом и данас одржавамо контакте. Волимо Србију и захвални смо јој. Волимо и познајемо српски народ, не градске „комсалонце”, већ српског сељака. Одлично смо га упознали за двадесет година живота у Србији.

Сви Руси овде чувамо светлу успомену на краља Алаксандра. Када смо се доселили у Америку, неколико година био сам председник Удружења Руса из Југославије. Сваке године на дан убиства краља Александра приређивали смо меморијално вече, говорили о њему, рецитовали поезију на српском. Са обе стране портрета краља стајала је почасна стража – Србин и Српкиња у народним ношњама. Све смо то неговали. Одржавао сам везу и са овдашњом Српском црквом.

Када је овамо долазио краљ Петар II, моја фолклорна трупа са Универзитета играла је коло. Рекох му:

– Ваше краљевско величанство! Некада сам играо пред Вашим оцем, сада моји ученици играју пред Вама.

Епилог. Нова мисија

На крају, треба рећи оно најважније. Да са мном није била Јања, моја животна сапутница, да није било њеног разумевања, помоћи, талента, љубави и привржености нашој професији – ништа не бих постигао. Увек ми је била верни друг и сарадник у животу, на сцени, у извидништву – свуда.

Бог нам је подарио велике тренутке у животу. Слушам ја смо уметности ни из каквих других побуда, њој самој. Примили смо је као причест. Дали смо скромни удео у ризницу руске уметности. Балетом сам се почео бавити релативно касно. Божија рука ме је водила, и моја фанатичност, упорност. У Европи и Америци били смо мали, али на Балкану су нас добро знали. Имам Орден бугарског цара Бориса, Орден св. Саве. Наравно, то није нарочито убедљив доказ. Међутим, осим знања, љубави и нешто талента кога ми је подарио Бог, нисам имао ништа. Јања такође. Самостално смо пробијали пут, без ичијег покровитељства.

Данас, зашао у девету деценију живота, свега тога сећам се као кроз сан. За разлику од мене, Јања је избрисала прошлост из свога живота. Не воли да га се сећа. Имала је много горких тренутака.

Сада, када сам окончао радни век, немам више снаге и здравља за озбиљан рад са омладином. Ипак, водим акцију *Лицем ка Русији*, коју спроводи Западноамеричко одељење Организације руских младих извидника (ОРЈР). У Русију шаљемо наше инструкторе, шијемо униформе и заставе, отпремамо материјал, новац и пакете са храном. То је наша подршка деци, у чијим ће рукама, касније, бити судбина Русије. Трудимо се да стасају, да развијају своју културу, веру, да воле Русију и верују у њену будућност. Јер, старије генерације у данашњој Русији ни у шта и ни у кога не верују. Теже да побегну из родне земље, да живе материјално боље, без идеала и жеље да сами изграде тај бољи живот.

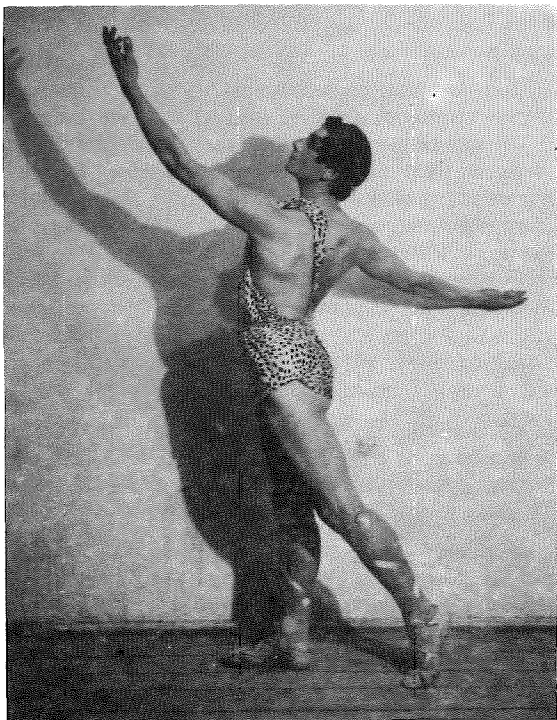
А млађи расту. Они уливају наду. Имамо тамо већ 92 наша извидничка логора, од Балтика до Тихог океана. Без тог рада наш живот данас би изгубио смисао. Остали смо потпуно сами. Моја мајка и сестра умрле су овде. Браг је умро у Белгији, брат од тетке у Канади. Али, остала деца су у Русији – то су све и наша деца. Помагаћу их. То је моја света мисија.

Јања је и у овој акцији моја десна рука. Сву своју уштеђевину она усмерава у Русију. У томе налазимо радост, лично спокојство и срећу.

Добро смо упознали овај свет и његова чудеса. Захваљујемо Творцу што нас је тако штедро даривао. Током нашег дугог животног пута осећали смо његову благу заштитничку руку.

Ето, овим ћу и завршити. Можда је моја прича испала дуга, а још толико је остало непоменуто...

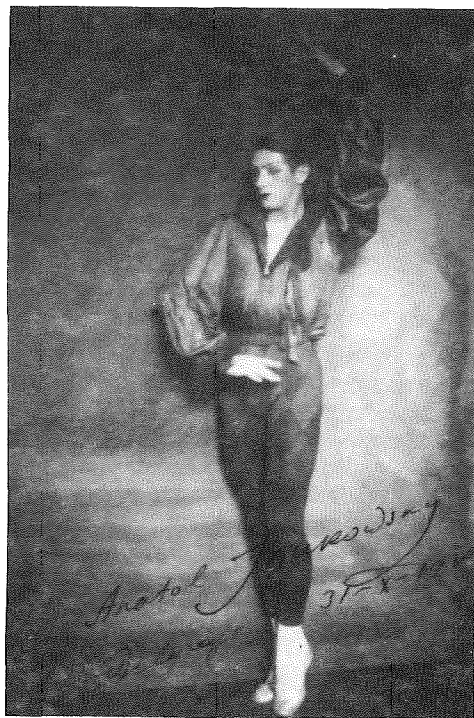
Остајте здраво! Испоручите срдчане поздраве од Јање и Тоље, старих Београђана, свима који нас памте.



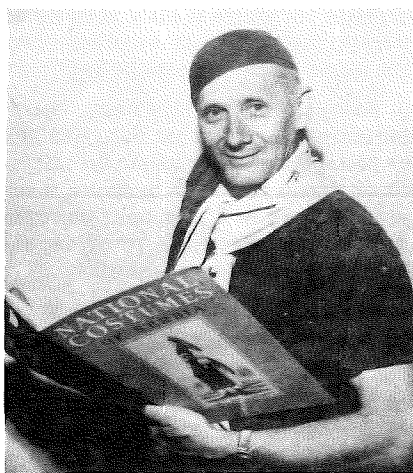
А. Жуков у балету *Ендимион* Макса д'Олона, Београд, 1934.

То говорим ја, Анатолиј Жуковски, скаут-мајстор Организације руских младих извидника. Менло Парк, Калифорнија, последњих дана децембра 1993. године.

Превод (са оригиналних звучних записа на касетама) и ауторизована редакција текста АЛЕКСЕЈА АРСЕЊЕВА.



А. Жуков у балету *Арлекинада*, Београд 1937.



А. Жуковски, на часу, Калифорнија 1962.



Маријус Петипа – поетика форме

ПОРОДИЧНИ МИЉЕ

На почетку својих мемоара Маријус Петипа пише:

„Имао сам част да служим четири цара: Николаја I, Александра II, Александра III и Николаја II. За моје службе судбина императорских позоришта била је у рукама пет министара двора и осам директора...”¹

Овај велики кореограф дошао је на позив руског царског позоришта у Санкт-Петербург 1847. године и у њему остао до краја живота. Радио је и креирао балете скоро шездесет година. Име Маријуса Ивановича нераскидиво је везано за руски класични академизам и кристализацију и кодификацију краја XIX века.

Долазећи у Русију из Париза, Маријус доноси велико француско балетско искуство, али и своје породично.

Породица Петипа је значајна од времена романтизма. Историјарка балета Н. Рославлева представља², да је m-elle Petit – ras дебитовала као играчица 1727. године и да је ова госпођица која је играла по вашариштима бака Жака Антоана Петипа (Jean Antoine Petipa), оца Маријуса. На плакатима се први пут спомиње име Жана Антоана, 1810. г. Он учи и наступа у различитим трупима у провинцији. Затим долази у Париз у булеварско позориште Сен-Мартен. Ту упознаје младу глумицу Викторину Грасо (Victorine Grasseau). Ова уметничка породица бира Марселњ за живот и рад. Петоро деце из овог брака су уметници: Жозеф Лисјен (Joseph Lucien, 1815–1895) чувени балетски играч Париске Опере и први Алберт на Париској премијери *Жизеле* (1841), Елизабета Маријана (Elisabeth Marianna, 1816), Виктор Маријус Алфонс (Victor Marius Alphons, 1818–1910); Жан Клод Тонер (Jean Claude Tonner, 1820–1873), играч, и Амата Викторина Ана (Amata Victorina Anna, 1824–1905)

1 Маријус Петипа, *Материјали воспоменания, статьи одељак Мемуар*, издавач *Искусство*, Ленинград 1971, стр. 23

2 *ibidem*, одељак Н. Рославлева, *Семља Петипа в Европе*, стр. 336 – 349

оперска певачица, за коју је Маријус био везан целог живота.

Породица путује у Брисел у позориште Де ла Моне, које је имало велику традицију. На Краљевском конзерваторијуму у Бриселу, сачуван је картон ученика виолине, Маријуса Петипа. То прецизно познавање музичке структуре је веома важно за касније кореографско схватање и стварање симфонизације балета у Русији. Жан Антоан ради у Лиону, Марсеју, Бордоу, поново у Бриселу и коначно, 1839. године Маријус са оцем и балерином Ежен Леконт одлази на турнеју по Америци. По повратку из Америке пошто је остао без посла, долази код брата Лисјена у Париз. Ту почиње да узима часове балета код чувеног Ветриса, названог „бог игре”, помно прати настајање балета *Жизела*. Он записује овај балет и касније у агонији романтизма *Жизела* је заборављена на Западу али захваљујући Маријусу Ивановичу сачувана је у Русији. Он путује у Мадрид, игра и поставља балет. Проучава шпанске игре и то ће се касније препознати у његовим балетима. Стиже и позив из Санкт-Петербуршког императорског балета. 29. маја 1847. године. По великој врућини Петипа стиже на петербуршку железничку станицу.

САНКТ-ПЕТЕРБУРШКИ САТ

Русија средином XIX века је у превирању. Конфронтација између реакционарног, диктаторског режима Николаја I и жеље и потреба за модернизацијом друштва дубока је и велика. Јављају се контраверзе. Интелектуалци осећају јаз у руском друштву и стварају кружоке отпора, завера и преврата. Многи значајни уметници су критичари аутократског режима. Са друге стране, поједине процесе као да је зауставило време.

Живот у царским позориштима је конзервирао елитистички дух. Директна припадност двору, подицажење укусу аристократске публике, затвореност институција према новинама, били су погодна атмосфера за Маријуса Петипа да се бави истраживањима структуре

и форме балета. Вероватно је само у Русији тога времена Петипа могао да направи тако грандиозне, скупе балете, који у својој безазлености нису били противници режима, већ насупротив, давали су значај руском двору. У то време у европским државама долази до демократских пробоја, али балет није пратио те промене. Интересовање за балет сплашљивава. Јављају се другачији изражајни кодови.

Руски балет је пошао својим звезданим успоном. Од XVIII века долазе многи познати, страни балетски уметници и тако започиње формирање данас чувене Руске балетске школе. До доласка Маријуса Ивановича у Санкт-Петербург и Москву већ су гостовале велике личности балетског романтизма: Шарл Луј Дидло (Charles-Lois Didlo), Мари Таљони (Marie Taglioni), Карлота Гриси (Charlotta Grisi), Фани Елслер (Fanny Elssler) и многи други. Високе критеријуме су наметнули и кореографи Жил Перо (Jules Perrote) и Артур Сен Леон (Arthur Saint-Leon).

Маријус је ангажован као први играч. Међутим, не може се сматрати и да је био велики. Више је нагињао карактерном фаху. Његови савременици сматрају да је повремено био смешан³. Већ прве године у Русији, 1847. године Петипа поставља балет *Пахиту*. Он уствари преноси и прерађује оригиналну кореографију Јозефа Мазелијеа (Josef Masellier). Касније године 1881. Маријус Иванович реструктурира овај исти балет, систематизује га и прекореографише, какав га данас познајемо. Почиње прва фаза рада и живота Петипа. Он са својим оцем, балетмајстором Жаном Антоаном, даље преноси и усавршава романтичарске балете *Сатанилу*, а затим *Корсасра*, *Узалудну предостројност*, *Жизелу*, *Дон Кихота*, *Есмералду*, *Коњића грбоњића*, *Копелију* и многе друге. Почиње да креира своје самосталне балете или како сам каже „компонује”. Први већи успех је балет *Кћи фараона*. Ипак је своје бисере кореографисао у зрелим годинама *Лабудово језеро* (са Лавом Ивановим), *Зачарану лепотицу* и *Рајмонду*. Преко сто балета, много опера и безброј *pas de deux*-а и варијација урадио је овај велики мајстор балета. Претпоследњи балет *Чудесно огледало* (према бајци *Снежана и седам патуљака*) изведен 1903. године доживео је неуспех. Он сам пише у свом дневнику:

9./22/. фебруар 1903. недеља

Вечерас је моја свечана представа „Чудесно огледало”. Театар пун. Цар и царица и цела царска породица. Мени су многи честитали. Музика, декорација и костими су ужасни. Балет је фијаско. Тешка експедиција. Ручак за оркестар и за увече 5 флаша шампањца, 40 рубаља, 46 копјејке. Приход 7045 рубаља, 25 копјејки – оби-

*чно је приход 2868 рубаља, 70 копјејки. Примео сам писмо од Викторине.*⁴

Серж Дјагиљев (Serge Diaghilev) је написао поводом ове премијере: *...Прошло вече је срамота за руски балет. Маријус Иванович ипак наставља да поставља балет Романска ружиног пупољка и лептира*. Премијера планирана за 23. јануар 1904. године никада није изведена. Велики крах за остарелог маистра. Он још извесно време држи пробе својих балета, добија пензију и повлачи се. Има тешку костобољу о којој често пише у свом дневнику (1903–1907). Његови мемоари и дневник драгоцене су сведочанства његових зрелих година и атмосфере која је владала у царском балету. Такође су знак његове привржености породици. Имао је две жене. Прва, већ позната руска балерина Марија Сергејевна Суровшчикова (1836-1882), била је и прва муза његове прве крутивне декаде у Русији. Друга Љубов Леонидовна Савицкаја (1854-1919) такође је била балерина. Од деветоро деце већина су били играчи и глумци. Најстарија, Марија, направила је успешну каријеру. Маријус често држи пробе и својој другој ћерки, Љуби (1880-1917). Он веома води рачуна о каријерама своје деце, па му многи то и замерају.

Сећања његових савременика и сарадника су контрадикторна. Док једни сматрају да је прихватио руски језик и да се понаша „руски”, да је флексибилан и разуман, докле га други увек сматрају странцем, који се понаша доста надмено и ауторитарно. Тамара Карсавина, велика руска звезда трупе Дјагиљева, пише:

Може бити, да мој отац (Платон) и није био сасвим непристрасан, али из његових речи може се закључити, да су се уметници више бојали Петипа, него волели.

*Његов утицај на директора позоришта Всеволождског био је велики, и он је faisait la pluie et le beau temps („Жарио и палио”) у позоришту. У моје време свако је имао приступа директору, који је обично примао посете два пута недељно. Сваки уметник је могао доћи и излити своју љутњу. Али Всеволождски, као правило, веома ретко је примао уметнике. Осим Петипа који је уживао његову благонаклоност и пажњу”.*⁵

Николај Легат чувени балетмајстор и ученик Петипа има нежности за свог професора:

Млад, леп, весео, талентован, целог дана зрачио је bon vivant; он је одмах постао популаран код уметника. Душа компаније, он је увек умео да подржи акције, причао је разне приче, анегдоте и жонглирао је, што је волео приказивати за столом.

3 Т. П. Карсавина: *Театральная улица*, издавач *Искусство*, Ленинград 1971. стр. 44.

4 *The Diaries of Marius Petipa*, Edited by Lynn Garafola, Published by Society of Dance History Scholars 1992, NY.

5 Т. П. Карсавина: *Театральная улица*, издавач *Искусство*, Ленинград 1971. стр. 44-45.

...Најбоље што је радио, биле су женске варијације. Овде је он био бољи од свих у мајсторству и укусу. Петипа је познавао способности сваке играчице и тако је и постављао за њих, најбоље кораке и позе, а композиције су се одликовале једноставношћу и грациозношћу. Он је ретко давао комбинације које би захтевале виртуозну технику. Већ је главну пажњу посветио грациозности линија и поза.

...Његова величина је и што је знао своје границе. Ако је правио солистичке женске нумере, он их је правио генијално, али мушку игру је ретко волео. Он је то јако добро знао и није се бунио када смо ишли за савет код Јохансона (Johannson). У каснијим година Петипа је мени давао, немало мушких варијација да радим⁶.

Позната балерина Екатерина Вазем није била ни мало сентиментална према кореографу са којим је много радила:

У приватном животу Петипа је био типични Француз, веома љубазан, извештачен и у раду весео. Он је показивао велику слабост према лепшем полу.

...Болесно самољубив, Петипа је веома држао до свог ауторитета и није подносио претивречје. Он би се разљутио ако се уметник не би сложио са његовом поставком. Ансамбл је, разуме се ћутао, а са солистима је неки пут долазило до свађе. Због тога ме није волео, али ме је ценио као уметницу.⁷

ПОЕТИКА ФОРМЕ – ПУТ КА КРИСТАЛИЗАЦИЈИ БАЛЕТА

Долазећи у Русију, Маријус Иванович доноси стил француске балетске школе као и ауторитарност. Дуго година био је други балетмајстор, у раду је показивао изузетну строгост, ред и захтевао дисциплину, а исказивао флексибилност колико је било потребно да изиграча извуче најбоље особине.

У свом почетном стварању у Русији, Петипа се више ослања на већ створена дела. Он задржава романтичарски дух идеализације жене, љубави и опроштаја. Црпи и далеке, источњачке садржаје. Либрета су и даље сладуњава као и музика коју углавном компоује царски балетски композитор, Чезаре Пуњи (Cesare Pugni). Приче му служе само да може да се бави чистом игром. У реконструкцији старих балета, Петипа уноси систематичност, уобличава структуру и бави се хармонијом. Чак и кад кореографише на литерарну подлогу, он не обраћа пажњу на њу, већ му је битан само

балетски код. Са композитором Лудвигом Минкусом ствара многе балете. Ритмички прецизан, овај композитор је уметнички слаб. Али тако једноставна, ритмизирана музика омогућава Маријусу Ивановичу да добро структурира солисте и посебно corps de ballet.

Врхунац прве фазе рада је *Бајадерка* (1877) на музику Л. Минкуса. И овде се у причи обраћа мистичном истоку, Индији али је форма балетског израза, апстрактна. Композиција целине је чврста, окосница балета је чиста игра, солиста и ансамбла. Сцена „Сенке” имају сонатну форму. Увод, тема, развој и разрешење. Композиције ансамбл сцене, солистичких варијација и pas de deux-а грађене су на одређеној теми. Њихови контрапункти дају посебну динамику сцени. Петипа је нашао одређени знак, корак или мањи скуп елемената и укомпоновао их у целину. Фјодор Лопухов (Федор Лопухов), велики руски кореограф и теоретичар, назива овакав поступак – кореоканон.⁸ На пример, репетитивност arabesque-а при уласку женског ансамбла на позорницу, као низ клизајућих сенки, нису само геометризована група у балету. Сцена „Сенки” се посматра на вишој равни људског осећаја. Она носи езотеричну димензију, са експресијом надреалног. Конструкција целине, изоштравање композиција игре кроз апстрактни језик балета иде даље од имитације свакодневног живота, а то је бит покрета и игре. Ка тој узвишеној лепоти балета иде даље Маријус Иванович.

Може се рећи да друга фаза почиње балетом *Роксана, лепотица Црногорска* (1878) на музику неизбежног Минкуса. Либрето су написали Кудеков и Петипа. Помак је направљен у самој причи. Петипа почиње да се бави реалистичнијим садржајима, задржавајући и романтичарску фантастику. Балет је имао велики успех, јер је тема била везана за борбу Црногораца и Турака. Славенофилство је давало јак подстицај.

У Санкт-Петербург долазе италијански уметници и играју у царском балету. Карлота Бријанца (Carlotta Brianza) је прва Аурора у *Зачараној лепотици*, Пиерина Лењани (Pierina Legnani) прва Одета-Одилија у *Лабудовом језеру* и насловна рола у *Рајмонди*. Вирџинија Зуки (Virginia Zuchi) игра Есмералду и друге његове балете, а Енрико Чекети (Enrico Cecchetti) је посебно поглавље у историји руског балета. Ови виртуозни играчи носе важне одлике италијанске школе: брзину, вештину окрета, pirouette-а, пуно заноски, batterie. Петипа их користи и тако унапређује балетску технику. Овај велики кореограф не би могао направити своја значајна дела без помоћи фундаменталног знања педагога Кристијана Јохансона (Christian Johannson), Швеђанина, који је свој век провео у Русији. Он је користио школу Данца

6 Мариус Петипа, *Материјали воспоминания, статьи одељак Н. Легат Памяти великого мастера, издавач Искуство, Ленинград 1971, стр. 241.*

7 *ibidem*, стр. 234.

8 Федор Лопухов, *Хореографические откровенности, издавач Искуство, Ленинград 1972, стр. 74.*

Аугуста Бурновила (Augusta Bournoville) као и Карла-Блазиса (Carlo Blasis). Јохансон је припремао ученике у балетској школи и тачно схватао којим путем иде естетика Петипа. Може се рећи да је канон класичног балетског академизма створен у сарадњи Петипа-Јохансон.

Маријус Иванович је у суштини био конзервативан, посебно у сценском дизајну. Дуго је задржао метод: да сваки чин посебно ради други сценограф. Сцена је била академска, раскошна, примерена укусу аристократске публике. Петипа се није бавио симболичким вредностима, па ни сцена није то одражавала. Али су се користили елементи значајни за естетику *fin de siècle*, па се тиме и може анализирати визуелизација његових балета.

Тежња ка чврстој структури балета била је важна и за обнову најбољег балета романтизма *Жизеле*. Још 1850. године за гостовање Карлоте Гризи, Маријус је боље систематизовао игру вила у II чину *Grand pas des Willis*. После „Сенки“ из балета *Бајадерка*, II чин *Жизеле* постаје парадигма апстрактне балетске игре. Хармонија покрета, унутрашња повезаност и логика покрета у канону балетског језика добијају потврду да је балет високо естетска уметност игре.

Пантомима је и даље везујући фактор балета. Да би ипак испоштовао причу, Петипа задржава пантомиму, омиљену и у прошлим временима. Гестови су канонизирани и сваки има врло одређено значење.

Најзрелији, креативни врхунац рада Петипа је последња декада XIX века. Он потпуно влада Санкт-Петербургом и московском сценом. Двор га воли, добија одликовања и дијаманте које је волео. У стилу тадашњег времена, Маријусу су посвећиване и песме. Балетски играч Чистјаков обратио се Маријусу Ивановичу на свечаној кореографској вечери, стиховима који се завршавају речима:

Сада ћу рећи без сваке ласке:
Знати њега права је част
А даровима таквим као из скаске
Приређивати славље права је сласт.

Дозвол' те сада, драги гости,
Да чашу дигнем за славног брата.
Нек му дадне Бог наш благи
Да доживи јубилеј од чистог злата.¹⁰

Међу многобројним делима Петипа ствара ремек дела која су и данас светска баштина балетске уметнос-

ти: *Зачарану лепотицу* (1890), са Лавом Ивановом 1895. године *Лабудово језеро* и *Рајмонду* 1898. године. Такође је радио либрето за *Крчка орашчића* у кореографији Лава Иванова.

Сарадња са директором и либретистом *Зачаране лепотице*, Иваном Александровичем Всеволожским (Иван Александрович Всеволожский), значила је много за Маријуса Петипа. Всеволожски је пружио праву потпору Петипа и Петру Иличу Чајковском (Петр Ильич Чайковский). Велики руски симфоничар доживео је неуспех са првим извођењем *Лабудовог језера* 1977. у кореографији Јулијуса Раизингера. Са Петипа се потпуно разумео, поготово зато што је Маријус имао солидно музичко образовање. Сада је Чајковски проучавао законитост тела, музичко време у односу на покрет, карактере из бајке, иначе личности из балета *Зачарана лепотица* и принципе кретања *corps de ballet*, те није употребљавао каденце. Петипа утиче на Чајковског да прихвати потребе балетске форме, а он сам је преузео да доследно прати музику, тако да се може говорити о симфонизацији балета. Петипа не прати богату мелодику Чајковског, већ хармонију. Тиме балет у оквиру своје иначе строге структуре добија свој хармонијски израз кроз склопове покрета и игре, а поетика није спољни елемент, већ се подразумева у самој кореографији.

Зачарана лепотица је парадигма структуре и композиције класичног балетског академизма. Видан је математички однос између чинова као и сцене у њиховом оквиру. Пропорционално су дате игре ансамбла и солиста, као и игра мушких и женских солиста.

Да би био прецизан у раду са *corps de ballet*-ом, Петипа код куће ради на шаховској табли. Архитектоника простора, симетричност и кореографска једноставност главна су обележја компоновања за балетски ансамбл, који је и активни чинилац у представи. Он није само функционалан или естетски оквир већ има своју снажну експерсију.

Окосница балета и сваког чина је игра солиста, звезда, *pas de deux*. Стара формула сада добија дефинитивни и обавезан облик: *entrées* је увод за балерину и играча: *adagio* развија лепоту линија и поезију играчице; мушка варијација је пуна виртуозности окрета и скокова; у женској варијацији долази до изражаја балетско умеће, женственост и лепота; *soda* је прилика за највеће балетске бравуре балетских звезда. Маријус Иванович је правио једноставне, али веома маштовите кораке и њихове спојеве. У конструкцији варијације обично је разрађивао елемент. Комбиновао је пропорционално велики и мали корак (*pas*), скокове или окрете и позе. Ове позе одражавају активно заустављену лепоту.

9 Н. Рославлева *Era of Russian Ballet*, стр. 88.

10 Александар Плещеев *Наш балет (1673-1899)*, издавач А. Плещеев и А. А. Плещеев – С-Петербург 1899. стр. 22. Препевао Јован Ђириљив.

Обавезан дивертисман са играма карактерног фаха, у овом балету је у завршници, као дефиле личности из бајки Пероа.

Уравнотеженост, склоност ка поштовању форме, а да се не ремети структура и идеал лепоте обележје су суптилног француског духа Маријуса Петипа. Италијанска и данска техничка достигнућа су допринела богатству балетског језика у његовој кореографији. Све заједно је Маријус Иванович обухватио уметнички изражајним средствима. Руси воле игру и са великом дисциплином прихватају и синтетизују сва ова искуства. Тако је створен аутохтони руски балет. Са руским кодовима радили су *Лабудово језеро* Лав Иванов (II и IV чин) и Петипа (I и III чин). Вешто је инкорпориран руски фолклорни знак у универзалну лексичку балетског академизма. Сарадња са Чајковским овде достиже највећу креативну, уметничку сарадњу. Већ ближи симболизму, Иванов-Петипа следе балетски академизам. У III чину, који је радио Маријус даје палету игара разних народа. Његово познавање карактерних игара је допринело динамици овог чина. Претпоставља се да је болесни Петипа ипак оставио великог трага на рад Иванова у другом чину. Задржана је структурност али су дата већа карактерна обележја ликовима у *Лабудовом језеру*, као и симболичка тумачења. Естетски помак је евидентан.

Сарадња се композитором Александром Глазуновим била је такође значајна и креативна. Петипа је направио са њим три балета: *Рајмонда* (1898), *Дамисов процес или јогунаста љубав* (1900) и *Годишња доба* (1900). *Рајмонда* остаје у историји балета као кохерентно дело: Петипа задржава своју формулу али је балет пун поезије.

Почетак XX века, политичке и друштвене промене као и потреба за новим естетским изразом, затекли су неспремног старог мајстора. Нове идеје и токови Михаила Фокина иду паралелно са конзервативизмом Петипа. Гостује и Исидора Данкан (Isidora Duncan). Он тешко доживљава неуспех *Чаробног огледала* 1903. године. Ипак наставља рад на новом, никада изведеном балету *Романса ружиног пупољка и лептира*. Моћна примабалерина Матилда Кшесинска (Matilda Kšesinska) прави му интриге, политичка превирања га узбуђују и он записује у свом дневнику:

9. јануар 1905. петак

Вечерас, свечана представа госпођице Преображенске – 15 година службе.

- 1) *Сцена-пахуљице-из балета „Щелкунчик“.*
- 2) *„Путујућа играчица“.*
- 3) *„Маскерада“.*
- 4) *„Лептирови каприци“.*

Пуна кућа...

Нема новина. Радници неће да раде. Врло је лоше време за Русију. Мој Боже заштити Цара.

Велика гужва код Александријског позоришта. Полловина представе је ишла; новац враћен. Штрајк – народ умире на улици. Људи који су платили карте за балет, нису могли доћи. Преображенска – поклони, цвеће, итд., То је сувише много – овде се игра а на улици се убија.

*И могу да завршим моју уметничку каријеру од 67 година. Ја имам 87 година – феномен“.*¹¹

Породица је стално са њим и овај велики кореограф више не одлази у царско позориште. Често је на Криму и у Гурзуфу умире 1910. године. Пред крај живота се питао да ли ће ико запамтити његове балете.

Универзалне естетске вредности његових креација драгоцен су допринос дефиницији балета. Маријус Петипа није иноватор. Он антиципира, синтетиче и сублимира најбоља достигнућа XIX века. Својим кореографијама он изоштрава структуру, композицију и форму балета. Може се рећи да Петипа кристалише суштину балета, покрет, саму игру. Строгост форме која је и догма класичног балета за многе је канон који нема ничег хуманог. Зато Петипа има и противнике. На долазећа Модерна је реакција на његову ригидност.

МОГУЋИ ДИСКУРС О БАЛЕТУ ПЕТИПА

Данас можемо посматрати балете Петипа не само са историјског становишта, већ и са искуством целог XX века. Његови балети се играју и данас. Они су временом доживели допуне, трансформације и реинтерпретације.

Психологија и филозофија су допринели новим тумачењима балета – ферије (вилински балети) које је осмислио Петипа. Дериде (Derrida) и Лакан нас подсећају да све што је створено људским духом, подложно је промени. Петипа је створио снажну конструкцију, а ми је можемо разложити и у елементима интерпретирати. Најзначајније је што се Петипа бавио апстрактном формом балета. Он није желео да балетски знак означава живот, већ да балетски звук буде креативан израз нове, више поетске стварности. Тај апстрактни појам је близак савременом схватању суштине игре: игра се бави собом, људским покретом и не означава ништа што је ван њега.

Петипа је прихватио каноне балетских знакова и чврсто их везао. Тај образац поједини стручњаци сматрају формализмом. Како се Маријус Петипа није бавио колажирањем сцена и покрета, тај принцип се не може сматрати формализмом. У виртуелном опажању

¹¹ *The Diaries of Marius Petipa*, Edited by Lynn Garafola, Published by Society of Dance History Scholars 1992, NY.

поетика је експресивни елемент дубоко усађен у сам конститутивни покрет балета.

Креативни врхунци у XIX веку, који имају идеју игре окренуте свом изражајном субјекту, самој игри, и који су отворили модерне процесе балета нашег века, су: II чин *Жизеле*, II чин *Лабудовог језера*, сцена „Сенке” из балета *Бајадерке*.

Основни проблем Маријус Ивановича је што је сматрао да је чврсто затворио естетски круг. За тренутак се могло и поверовати да тај идеал постоји, али убрзо је дошло до експлозије различитости игре и балета. Индивидуализми и различитости су изразити смисла и лепоте балета XX века.

БИБЛИОГРАФИЈА:

- Мариус Петипа Матријали, воспоменанија, статије, издавач *Искусство* Ленинград 1971;

- *The Diaries of Marius Petipa*, Edited by Lynn Garafola, published by society of Dance Historu Scholars 1992 NY
- Александар Плещеев *Нашь балеть (1673-1899)*, изд. О. А. Переяславцев и А. А. Плещеев, С-Петербург 1899;
- Вера Красовская *Русский балетний театар – второй половин XIX века*, изд. *Искусство* Ленинград 1963 Москва;
- *What is dance?* Edited by Roger Cpeland and Marshall Cohen, Oxford University 1983;
- М. Константинова *Спящая красавица*. Москва *Искусство* 1990;
- *Dance, A Short History OF Classic Theatrical Dancing*, by Lincoln Kirstein, Princeton Book Cpmpany 1987;
- Siusan Langer *Проблеми уметности*, издавач Градина, Ниш 1990;



Вера ИКОНОМОВА

Програми представа, публицитет и реклама

Тако мала тема каква је програм позоришних представа једва да је у радовима театролога до сада налазила места. У сенци великих тема – као што су естетске вредности позоришних дела, биографија и креације уметника, историја позоришта, итд. – није ни могла бити примећена као значајна. За театрологе је комуникација са гледаоцима нешто што долази као последица уметничког рада, а израду програма вероватно сматрају чисто техничким задатком.

У овом раду не полемишем са таквим ставом већ само желим да скицирам проблем како бих читаоцу показала да израда позоришних програма, код нас као и у свету, није ни једноставан, ни лак посао.

По свом облику и квалитету они могу бити веома различити, и због тога, могу имати различит утицај на публику. Зато овај текст упућујем пре свега људима из позоришта који раде на стварању представа, са жељом да понекад баце поглед и изван позоришне рампе, у гледалиште. То укључује управу позоришта и разуме се, одељење маркетинга, али и целокупно уметничко особље, које би требало да буде заинтересовано за такве форме публицитета њиховог рада. Најзад, овај чланак ће можда послужити студентима Факултета драмских уметности који ће једног дана и сами радити на пословима организације рада позоришта.

Као материјал за анализу коришћени су програми Народног позоришта у Београду које ове године слави 125-годишњицу. За упоређивање послужили су неколико програма иностраних позоришта.

Шта је позоришни програм?

У речницима позоришних појмова програм се дефинише као *форма публицитета која даје информације о позоришним активностима*.

Свако ко је једном био у позоришту зна за ту малу књижицу од неколико страна (или на само једној страни) која се купује пре почетка представе и затим журно

чита са пуно концентрације и интересовања, све док се светла потпуно не угасе...

Али, да ли га баш сви гледаоци увек радо купују или се можда у себи љуте, јер сматрају да је његова цена само нека врста намета на већ плаћену улазницу?

Ако га ипак купују, да ли су са њиме задовољни? Да ли им он даје одговор на сва питања која су гледаоци себи поставили када су се одлучивали да дођу у позориште? Јер, ако жељене одговоре нису добили онда им је позориште свакако остало дужно више него што се обично мисли.

И још нешто: да ли позориште има увида у то каква је судбина програма по завршетку представе? Да ли га гледаоци носе кући или га бацају? Ако га без размислања бацају то може да значи да програм није био комплетан или није добро смишљен. Његов утицај на понашање публике може бити значајан, јер само задовољан гледалац је – редован гледалац.

Када је и како програм настао?

Да ли сте се икада запитали ко је измислио позоришни програм, када је настао и како је изгледао први примерак?

Своје порекло позоришни програм води од некадашњих зидних плаката – а за плакате се може рећи да су стари колико и писана култура. Први такви плакати сачувани су у Помпеји и представљају разна обавештења грађанима која су они могли да читају по зидовима. Оваква форма комуницирања задржала се још дуго. Тек почетком 17. века као плакати се помињу писане прокламације обешене на видним местима по улицама Париза и Лондона. Први такав плакат за кога се претпоставља да је служио искључиво као позоришни програм, а делио се ручно по кућама, помиње се у Лондону и датира из 1672. године. Писан на грубом папиру, са Краљевским грбом на врху, и *Vivat Rex* на крају листа, оглашавао је народу да дође на разноврсну забаву *at Booth at Charing Crose*. Али први сачувани плакат

из којег се јасно види да је припадао једном театру носи датум 22. фебруар 1687. године, а представља позив позоришта Drury Lane из Лондона на представу *A King and no King* који су написали Beaumont и Fletcher.

Још је доста времена прошло пре него што је некоме пало на памет да на плакату упише и имена глумаца и опише садржај комада, а уз то чак и име дизајнера, да би истовремено, са плаката коначно нестало краљевски грб. Крајем 18. века плакат већ има такав облик да се може сматрати претечом или основом данашњег програма. У то време појавили су се и тзв. „гала“ програми израђени на свили. Први такав за кога се зна урађен је за New Theatre у Brighton-у у Енглеској, за представу одржану 12. октобра 1790. године. Оваква мода задржала се ту и тамо до данашњих дана, дакле, пуних 200 година.

Но, будући да су већ сви позоришни људи желели да им се име нађе на плакату – глумци, сликари, редитељи – а требало је и дати детаљан садржај комада, формат плаката је временом морао де се повећава. До 1850. године они су толико нарастали да су постали гломазни и неспретни за руковање.

Разлику у димензијама између плаката и програма какву је данас знамо увело је у 19. веку Olympic Theatre из Лондона. Вративши плакат на пређашњи мали формат створио је програм какав га данас знамо, штампајући га на више страна. Доставио га је затим бесплатно оним својим гледаоцима који су платили скупље улазнице. Нови облик је затим прихватило и позориште Drury Lane, а постепено су их следили и други театри. Од тада надаље плакат и позоришни програм развијали су се одвојено и самостално.

Године 1860. програм је добио стандардну форму квадрата, а девет година касније Лондонски St. James Theatre повећао му је број страна и тако му дао облик књижице. Овај стил комуницирања са публиком остао је и до данас. Али оно што није до краја разрешено и од свих прихваћено то је питање да ли програм треба гледаоцима делити бесплатно или га треба продавати. Позоришта Северне Америке деле програме углавном бесплатно. У неким од позоришта Европе бесплатно се дели само листа учесника у представи, док се тзв. општи програм који садржи низ информација о раду позоришта и делу, наплаћује. За нека наша позоришта пак, продаја програма представља начин да се покрију трошкови штампања или чак зараде каква-таква средстава.

Која је намена програма?

Основна идеја водиља коју позоришни програм не сме никада да изневери (а да то не буде на његову штету) јесте да мора ићи у сусрет гледаоцу и никако не

очекивати обрнуто. Шта то значи? То значи да текст програма мора имати такав садржај и бити писан таквим језиком и стилем да одговара образовању, укусу и интересовањима свих гледалаца. То није увек лако постићи, јер је публика хетерогена не само по захтевима, него и по способностима. Само искусан писац успева да нађе праву меру која ће задовољити свакога, а заобићи њихове међусобне разлике.

Рад на изради програма започиње дефинисањем основних циљева које он мора да задовољи: шта се жели постићи у финансијском, информативном и едукативном смислу.

Финансијски циљ се може исказати двојачко: као потреба да се покрију само трошкови штампања или као потенцијални извор зараде. Он се може задовољити на више начина:

- Ако се програм наплаћује, његова цена мора бити тако одређена да приход од продаје буде једнак или већи од трошкова. То подразумева способност предвиђања обима продаје.
- Уколико се програм дели бесплатно, трошкови се морају покрити преко цене реклама које се штампају у програму.
- Или, трошкови штампања се укључују у цену улазница.
- Трошкови покривају дародавци чија ће имена бити штампана у програму.

Информативни и образовни циљ постиже се тако што се гледаоцима пружају све информације које могу бити од интереса: садржај представе и осврти о њој; биографија аутора и подаци о времену у коме је дело писано; фотографије и цртежи о учесницима; проблеми које позориште решава, рад на поставци представе и тако даље. Сви текстови морају бити књижевно обрађени и стилски дотерани.

Уколико се са програмима изађе ван позоришне сале и достави ширем кругу људи – школама, радним заједницама, пензионерима, рецепцијама хотела, програм добија улогу позивнице намењене будућим гледаоцима.

Шта публика очекује од програма?

Загледан у садржај програма који је купио или добио, гледалац тражи одговор на три, за њега важна питања: шта, где и када. Постоји и четврто питање које несвесно иза тога следи: зашто? Зашто је дошао у позориште? Због овог последњег питања све поруке у програму морају бити тако формулисане да онај који их чита схвати предност свог поступка што се баш тог дана, на том месту нашао (или ће се наћи) баш он, а не неко други, што је баш он имао ту добру идеју и срећу

да купи улазницу и себи приушти понуђено задовољство. Од тог осећања задовољства и зависи да ли ће убудуће припадати групи редовних гледалаца или групи оних који су се у позоришту случајно обрели.

Не постоје истраживачки подаци и зато не знамо да ли гледаоци Народног позоришта после представе програм бацају или га односе кући како би га још једном натенане прочитали, показали укућанима, и затим одложили на, за то, одређено место. За оне који тако раде, програм постаје подсетник који ће им једног дана причати о томе како је живот био леп некада када се одлазило у позориште. Тада програм постаје успомена на младост, реликвија. Код сваког генералног чишћења стана остаје дилема: да ли програм коначно бацити, раскинути са прошлошћу; или га ипак треба сачувати за будућа сећања.

Шта програм треба да садржи?

Састављање садржаја и писање текстова програма је вештина (и рутина) за коју је потребно познавање правила реда и рада. Свако позориште може, наравно, имати сопствене идеје како да изађе у сусрет гледаоцима, а да при томе остане у границама својих материјалних могућности. Али сви уцбеници маркетинга се слажу у томе да стандардни програм треба да садржи следеће податке:

- На насловној страни фотографија или цртеж представе коју презентује, и име позоришта;
- Датум представе (или без датума уколико су корице јединствене за све представе истог дела);
- Назив комада и име аутора и имена учесника;
- Кратку биографију аутора као и кратак садржај комада са описом времена и места радње;
- Кратак извештај о професионалној каријери сваког извођача, али исто тако и редитеља, диригента, кореографа, продуцента – о свима онима на чијим плећима лежи одговорност за успех или неуспех представе;
- Осврт на значај представе (на пример прво извођење у земљи, обновљена представа, јубиларна представа, и слично);
- Осврт на прошле као и најава наредних премијера и представа;
- Захвалница свима који су својим прилозима помогли реализацију представе.

Последњих година у програмима светских позоришта све чешће налази своје место и листа имена особља које је учествовало у опреми представе (обућари, кројачи, декоратери, електричари и други), па чак и листа имена административног особља. Уопште, сма-

тра се паметним спроводити политику *сви или нико* када се цитирају имена.

За гледаоце могу бити интересантни и веома корисни и следећи подаци:

- Историјат позоришта, опис радне атмосфере;
- Правила кућног реда, кратка упозорења или забране;
- Упутства о томе шта ресторан нуди гостима;
- Шема аудиторорија и распоред седишта;
- Шема цена улазница, повластице, и слично.
- Објашњење како се долази до карата (радно време касе, употреба кредитне картице...)

Како програм треба да изгледа?

Формат и дизајн програма је својеврсна амбалажа у коју је садржај упакован, и зато његов спољни изглед има одређени циљ да подстакне машту и радозналост посетилаца, да задовољи њихове естетске захтеве и жељу да га имају. Сигурно је да гледалац може да одгледа представу и без програма; али остаје осећање ускраћености. Дobar програм лепог формата и дизајна треба да представља круну саме представе, чијом куповином гледалац треба да се осећа више вредним, добро расположеним, ослобођен неизвесности и опуштеним – његове личне потребе треба да су тиме задовољене, и долазак у позориште заокружен. Куповином програма гледалац у ствари купује своје задовољство. Са становишта позоришта то спада у основна маркетиншка правила. Зато програм мора бити не само добар по садржају и пријатан за држање у руци, мањег формата да може стати у џеп, или у женској ташни, а корице да буду пуне слика и пријатних боја како би био привлачан на први поглед.

У данашње време штампају се четири врсте програма: програм за конкретну представу (са означеним датумом приказивања или не); месечни или сезонски програм који садржи преглед свих дела на репертоару за одређени период; програм за абоненте и програм везан за посебан догађај (јубилеј, прославу и сл.).

Шта садрже и како изгледају програми Народног позоришта?

У Музеју позоришне уметности Србије у Београду сачувани су добрим делом програми представа овог позоришта али најстарији који је сачуван датира тек из 1910. године (Народно позориште у Београду основано је 1868. године). У почетку то нису редовни него јубиларни програми посвећени годишњици рада неког од чланова Куће. Због тога већина ових програма има облик позивнице на представу, а по свему судећи, упу-

живани су поштом, тада угледним личностима у граду. Био је то пресавијени табак на четири стране, а прва таква сачувана позивница носи датум 5. мај 1910. године; рађена у славу двадесетпетогодишњице глумачког рада Димитрија Петровића, глумца, у представи *Мадам Сен-Жен*. Исте године, али наредне сезоне, 11. октобра 1910. одржана је прослава четрдесетогодишњице рада Светислава Динуловића, редитеља и сталног члана Народног позоришта, са представом *Женски рад*.

После Првог светског рата овакви програми-позивнице увек почињу заглављем: „Под заштитом Његовог Величанства Краља Александра I (касније Краља Петра II) удружење глумаца Срба, Хрвата и Словенаца позива Вас на учешће у прослави...“ а затим следи име слављеника и назив представе као и свих учесника. Таква је и следећа сачувана позивница: „Наш омиљени друг и заслужни уметник Добрица Милутиновић прославиће 16. априла 1923. године у Народном позоришту двадесетпетогодишњицу свог великог уметничког стварања. Први део прославе: Свечано Честитање слављенику, затим Конференција Г. С. Петровића, проф., уредника *Књижевног Гласника*; Други део: представа *Зулумћар* од Светислава Ђоровића, са учешћем слављеника.“

На сличан начин одато је признање и осталим члановима уметничког колектива.

Али, било је и другачијих програма. Један такав изузетан, најављује три представе у истом дану, 3. јуна 1923. године и то: Росинијевог *Севилског берберина* као дневну представу, *Сафо* А. Додеа као вечерњу представу у сали код Споменика, и *Чика Томину колибу* Терезе Мергеле у сали Манежа. Програм има читавих 26 страна, али само прве три доносе назив представе и аутора, имена учесника и неколико фотографија. Сав остали простор испуњавају громке рекламе радњи београдске чаршије које продају све – од одеће и обуће до аутомобила. Ипак, на 18-тој страни штампан је план седишта у сали Народног позоришта и на 22. страни план седишта сале Манежа, са тачно назначеним бројевима седишта. Тако нешто програми Народног позоришта немају ни данас.

У првој послератној години, 22. децембра 1944. године Народно позориште у Београду отвара позоришну сезону у новим условима премијером представе *Најезда* Леонида Леонова која носи поднаслов *Драма отаџбинског рата у четири чина*.

Променио се и формат програма. Сада је сведен на свега два листа танког папира димензија 11 x 14,5 cm – величине средње људске шаке. На првој страни стоји назив комада, име писца, редитеља, сценографа и костимографа. На унутрашњој, називи улога и имена извођача. Овај се минијатурни формат задржао и наредне три године, а тада се повећава на 20 x 28 cm, али зато

има свега један једини лист. Тако је 20. децембра 1947. године објављен на једној страни и програм поводом, сада већ 50-тогодишњице уметничког рада Добрице Милутиновића са представом *Коштана*.

За наредни десетогодишњи период рада Позоришта у Музеју позоришне уметности Србије у Београду недостају подаци о програмима. Тек од 1957. године програми се сакупљају редовно. Први такав примерак носи датум 2. новембар 1957. године, има два листа, димензија 14,5 x 21 cm, а прославља 45-тогодишњицу рада Марка Маринковића у улози Аркадија у представи *Шума* Островског.

Рекламе се у послератним програмима тешко пробијају – тек на програму за представу *У агонији* М. Крлеге од 24. јануара 1962. године појављују се два огласа – један за продају угља и дрва, и други, неког трговачког предузећа које нуди угоститељске услуге.

За премијеру Јуцина О'Нила *Песничка душа* 27. септембра 1960. године припремљен је програм са новим садржајем и обимом. Формат је и даље остао 14,5 x 20 cm, али сада има 15 страна. Корице су беле, са само једном линијом и округлим печатом позоришта на чијој површини. На првој унутрашњој страни налази се уобичајени садржај – назив представе, име аутора, улоге и имена свих учесника. Али целу следећу страну покрива фотографија аутора, а следеће две, његова биографија. Затим следе биографије редитеља, главних глумаца, као и њихове фотографије. Осим тога, по први пут се у програму најављује следећа премијера, и списак имена свих управника, драматурга и директора Дrame од оснивања Народног позоришта.

Са програмом од 7. октобра 1960. године за представу *Сумњиво лице* Б. Нушића, покушава се са нечим новим, неком врстом лутрије: у програм убачена је мала цедуљице на којој пише: *Ако Ваш програм садржи оригиналне потписе глумаца – учесника вечерашње премијере, молимо Вас да на следећој драмској премијери Шекспирове комедије „Шта год хоћете“ будете гост Народног позоришта*. Није познато колико је гледалаца на овај начин било почастовано.

И даље се, иако ретко, јавља жеља за приснијим контактом са публиком преко програма: у једном се штампају карикатуре Нушића, у другом старе фотографије глумаца који су отишли са сцене, у трећем факсимил програма неке представе из прошлог века.

Године 1967. Народно позориште презентује публици нови формат програма, овога пута је он издужен, димензија 14 x 25,4 cm, са цртежом Народног позоришта на белим, тврдим корицама. По обиму достиже 24 стране, али садржај није обогаћен текстовима него рекламама. Наредне, 1968. године оснива се *Позоришна комуна* па се од тада, на страницама програма штампају имена и називи чланова ове организације.

Са отварањем зграде Народног позоришта након реконструкције 1989. године програм представе поново добија нови формат и садржај. Печат позоришта остаје на корицама (нешто касније прелази на унутрашњу страну), уз пригодан цртеж који одговара радњи сваког појединог дела, обично у две боје, а формат сада има димензије 14 x 20 cm. Први такав програм изашао је поводом свечане прославе усељења у обновљену зграду Народног позоришта и под насловом *Нама треба позориште!* Штампани су у њему пригодни текстови и садржај приредбе.

Прва премијера Дrame у обновљеном здању била је Есхилова *Орестија* 10. новембра 1989. године. Од тог датума надаље штампају се *општи програми*, са најавом садржаја поједине представе уз текстове који иду уз то – али без датума представе. Датум приказивања и време објављује се једним додатним листићем убаченим у програм, на дан представе.

Оно што је ново у овим програмима јесте да се на последњој страни за сваку представу штампају три основна податка о позоришту: „Зграда Народног позоришта на Стамбол капији свечано је отворена 30. октобра 1869. године извођењем апотеозе Ђорђа Малетића *Посмртна слава кнеза Михајла*. Прва оперска представа *Малам Батерфлај* Бакома Пучинија одржана је 11. фебруара 1920. године. Прва белетска представа, одломци из балета *Крцко Орашчић*, *Шехерезада* и *Силфиде* одржана је 19. марта 1923. године.

Програми опере и Балета у оквиру Народног позоришта идентични су са програмом Дrame по облику, формату и обиму. Разлика постоји једино у приложеним текстовима. Док Дrame објављује гледишта и ставове појединих аутора према делу које се приказује и времену у коме је оно настало, Опера и Балет штампају либрето дела по чиновима и сликама. То је разумљиво, јер је за гледаоце теже да прате певани и играни садржај него говорни текст са сцене.

Најзад, треба поменути и то да се од 1969. године са својим програмом јавља и нова Сцена Народног позоришта у Земуну, истог формата као и програм Сцене на Тргу, али са скицом зграде у Земуну на насловној страни. Мала сцена Народног позоришта звана „Круг 101“ отворена је 1970. године на стогодишњицу Позоришта. Програм овог позоришта штампан је на три пута пресавијеном тврдом картону са форматом 9 x 20,5 cm. Садржи само основне податке о представи (назив, име аутора, улоге и имена учесника).

Детаљнија анализа развоја програма представа Народног позоришта вероватно би показала да су се све његове промене – у формату, обиму и садржају – увек догађале као одраз целокупне економске и друштвене ситуације у земљи. У првим годинама овог века рекламирала се преко програма првенствено представа,

као изузетан догађај у граду. Затим се акценат премешта на појединце, учеснике у представи који привлачи гледаоце. У доба када су спонзори, дародавци и покровитељи били важни за опстанак позоришта, програм уступа и њима део свога простора. После Другог светског рата није било довољно папира, морало се штедети, и зато је програм морао имати лилипутански формат. По укидању *Позоришне комуне* нагло опада број гледалаца, што ствара потребу да се додатним текстовима привуче публика. Са растом општег стандарда, расте и могућност презентовања: програм се штампа на кунст-папиру са фотографијама, добија тврде корице, формат и обим се повећавају, а све то уз помоћ огласа, реклама и спонзора који покривају трошкове штампе.

Наредна Табела бележи број продатих програма за последњих пет година рада Народног позоришта, од реконструкције зграде, октобра 1989. године до 31. децембра 1994. године. Она показује да број продатих програма временом опада. Задатак је Маркетинг службе Позоришта да испита ову појаву и одговори на питања: да ли је она резултат слабије посете, или високе цене програма, или је можда програм неинтересантан?

Просечан број продатих програма по представи				
Година	Драма		Опера	Балет
	Велика сцена	Мала сцена		
1989	136	–	172	181
1990	82	–	134	107
1991	53	–	78	67
1992	33	–	61	56
1993	24	8	57	53
1004	43	6	58	27

Како изгледају програми позоришта из других земаља?

На ово питање одговарамо на основу прегледа програма четири чувених оперских кућа који су нам били на располагању, а који задовољавају већ поменуто поделу на четири врсте програма.

1. **Програм за конкретну представу.** Као пример шта све може да садржи овакав програм цитирамо овде програм New York City Opera за представу *Турандот* одржане 28. септембра 1993. године. Има 53 стране и формат 13,5 x 22,5 cm. На корицама се налази цртеж у боји по коме се може наслутити садржај, стил и место радње овог оперског дела. На првој страни дат је наслов представе, име аутора са назначеним улогама, имени-

ма извођача и свим осталим учесницима. Следи опис садржаја сваког чина *Турандот-а* и историјских услова у којима је ово дело настало.

Затим следи неуобичајена за нас рубрика названа *Using Heroes* која започиње питањем: *Кога од до сада подцењених уметника желите да видите на сцени ре-хабилитованог?* Одговарају шесторо познатих уметника из позоришног света.

У наставку следи листа имена свих чланова оркестра али и чланова администрације, као и дугачак списак свих досадашњих донатора Опере. А будући да је New York City Opera смештена у Линколн Центру програм доноси и списак имена свих запослених у том Центру, као и списак имена оних који су помогли реализацију различитих пројеката извођачке уметности у њему.

Шаренило информација повећава се са рубриком *Врхунска извођења* којом се рекламира концерт Њујоршке филхармоније (The New York Philharmonic) који тек треба да се одржи у сали Опере, као и реклама за ретроспективу филмова James Mason-а која ће се ускоро приказати у Центру.

Није пропуштена ни прилика да се скрене пажња посетиоцу на садржај наредне премијере у Опери и опширно прикаже фотографија њеног аутора, као и разговор са редитељком.

Рубриком *Сусрети са уметницима* која доноси кратке биографије учесника (солиста, дириџента, редитеља, костимографа, дизајнера, реквизитера, мајстора светла и кореографа), програм се враћа на представу *Турандот*.

Управа Опере сматра неопходним да публику опомене на нека основна Правила понашања Куће и зато штампа следећа *Златна правила*:

1. Кашљање. Ваше пастиле против кашља извадите из омота пре почетка представе, а марамица нека Вам буде при руци. Ако сте стварно болесни, онда је цивилизован поступак у том случају да Вашу улазницу оставите на благајни и да лечите прехладу код куће.
2. Пажљиво рукујте распршивачем; многи људи су алергични на парфеме и колоњске воде.
3. Одвијте све бомбоне пре него што се дигне завеса.
4. Проверите да ли су Ваше Paggete картице или сат са алармом искључени. И немојте звецкати наруквизама.
5. Увертира је део представе. Молимо да престанете са разговором у том тренутку.
6. Примедба заљубљенима: када нагињете главу један према другоме ви блокирате поглед особи која седи иза вас.

7. Стриите се до паузе пре него што почнете да ријете по Вашој ташни или торби.
8. Не говорите, не жаморите, не певушите и не ударајте такт ногом за време представе.
9. Да, сат на паркингу је можда пао, градски саобраћај је неуредан, али напуштати салу док траје представа је неуљудно.
10. Стара је изрека: „Немој чинити другоме оно што не желиш да он ради теби.

Након ових упутстава штампан је Календар представе и концерата који ће се одржати у Линколн Центру у току месеца септембра. Следи још један дужи списак дародаваца који су помогли изградњу Линколн Центра и његово одржавање.

Цео програм је прожет бројним рекламама које су вероватно, омогућиле његово штампање, а можда и добру зараду.

2. Месечни и сезонски програми. Као пример месечног програма послужио је програм Metropolitan Опере из Њујорка за сезону 1993/94. Има форму правоугаоника, формата 26,5 x 17,5 cm, и свега 14 страна, али изванредно рационално искоришћених. Поред појединих текстова садржи 67 фотографија, имена 235 певача, носилаца програма (70 сопрана, 36 мецосопрана, 60 тенора, 35 баритона и 34 баса) као и 17 дириџента.

На насловној страни се налази фотографија у боји једне представе на репертоару, а затим, на првој страни, Календар продаје улазница (1993-1994 Ticket Service Calendar). Следе наслови премијера које ће се у тој сезони наћи на репертоару. То су пет оперских дела – три се појављују први пут на сцени Metropolitan-а, а два су обновљена.

Одмах затим следе исцрпна упутства публици како најлакше могу доћи до улазница. Већина представа продају се у абонману али за оне који желе да купе појединачне улазнице ван абонмана важно је да знају када и где се оне могу набавити.

Календар репертоара за сваки месец у сезони даје врло јасан преглед датума свих представа и све што посетилац треба да уради јесте: да одабере датум представе коју жели да види и означи цену седишта која је штампана ка Календару јер то повећава вероватноћу да ће добити место које жели; али, потребно је да назначи и алтернативни датум за случај да су улазнице за први изабрани термин распродате – а затим да своје захтеве пошаље позоришту поштом. Одговор ће му исто тако стићи поштом, најчешће две недеље уочи представе. Купљене улазнице се не могу заменити или отказати. Могу се наручити и телефоном – позив се наплаћује 4,5 долара, – а затим се подижу на благајни. Улазнице се пуштају у продају недељу дана пре представе. Карте за стајање се продају само суботом у 10 сати.

У наставку је дата врло прегледна табела цена улазница. Седишта су подељена у 10 блокова и сваки блок има различиту цену. Али, цене се разликују зависно од дана у недељи. Од понедељка до четвртка оне су нешто ниже него петком и суботом. Недељом нема представа. Уз програм дат је и формулар којим гледалац може да наручи улазницу ван абонмана. На крају се налази позив посетиоцима на спонзорство. Новчани прилози су фиксирани по групама и свака група има свој назив (National – 50 долара, Supporting – 75, Contributing – 100, Donor – 250, Sponsor – 500, Fellow – 750 и Patron – 1000 долара по донатору).

Постоје и двомесечни програми, какав је на пример, програм Лондонске Royal Опере. Има формат квадрата 20 x 20 cm, тако да се може савити на пола и лепо сместити у џеп. Излази на око 24 стране. Првих неколико страна резервисане су за приказ текућег репертоара и имена свих учесника. Ту су и кратка обавештења о првој изведби конкретног дела и његов садржај. Означен је и језик на коме се опера пева јер, ако то није енглески онда ће се за време представе појавити енглески титлови изнад позорнице.

У 1994. години на репертоару Royal Опере налазе се шест оперских дела а за период април-мај најављена је 41 представа.

У наставку читалац наилази на обиље информација. Ту је позив гледаоцима да се учлане у друштво пријатеља позоришта уз чланарину од 40 фунти, односно 26 за омладину, што им даје право на резервацију карата, на присуство пробама, итд. Уз Оперу постоји и продавница CD плоча, касета и видео трака, па се гледаоци позивају да дођу и увере се у богат избор. На Одељењу образовања посетиоци могу да добију програм за образовне активности људи свих узраста и способности, курсеве, школских активности, радионице и тд. Затим, позивају се гледаоци да приложе одељењу позоришне архиве све материјале које поседују а могу бити од користи архиви – штампане ствари, књиге, програме, писма и друго. Под насловом *Radio 3 Broadcasts* најављују се датуми када ће се вршити директни преноси представа Royal Опере, као и разна друга обавештења: о четворонедељном гостовању у Америци, о концертима који се одржавају ван Оперске куће и тако даље.

Постоји и рубрика *Опште информације* о начину продаје улазница, о могућностима паркирања у близини Опере, о праву на попусте на цену улазница. Све ове информације штампане су на пет језика. Најзад, на последњој страни штампан је план аудиторија и ценовник. Цене улазница су различите, зависно од представе. На пример, цена седишта у партеру за представу *Favain* кошта 45 фунти, а за *Кармен* 110. Када пева Domingo та иста улазница кошта 187 фунти.

3. Програм за абоненте. Програме намењене искључиво абонентима штампа Metropolitan Opera, и то две врсте: *Мини* серију и *Пуну* серију (*Miny and Full Subscription Series*).

Мини серију чине абонмани од четири представе које се приказују увек у исти дан у недељи, током месеца дана. На пример, гледалац коме одговара да представе гледа понедељком купује карте за четири абонентска понедељка. У сезони 1993/94. одржано је 22 таквих Мини абонмана. По истом систему организује се и програм Пуних абонманских серија с тим што оне садрже осам односно девет представа. У претходној сезони на овај начин приказано је 193 представе. Абонман се добија попуњавањем формулара који је приложен у програму, по већ описаном систему. Плаћање се врши кредитном картицом, а цена улазница оптерећена је додатним 25 долара на име поступка око достављања улазница поштом.

Цене комплета улазница за Мини серије крећу се од 84 до 580 долара за дане представе од понедељка до четвртка, и од 110 до 725 долара за представе петком и суботом. За Пуну серију цене су, разумљиво, веће и комплети за представе од понедељка до четвртка коштају од 126 до 1.015 долара односно 154 до 1.305 долара ако се представе одржавају петком или суботом.

4. Јубиларни програми. Програм Опере из Чикага (Chicago Lyric Opera) за сезону 1994/95. изашао је ове јесени као јубиларни, а повод је прослава 40-годишњице оснивања позоришта. Славље почиње представом опере *Fedora* Умберта Ђордана, а програм има 100 страна разноврсних текстова. На првим странама налази се садржај ове опере по чиновима, биографије композитора и свих учесника – солиста (Mirele Freni, Placido Domingo, Jose Cura, Synthie Lawrence и др.) затим диригента, редитеља, сценографа, мајстора светла, мајстора перика и маске и диригента хора. Нису изостала ни имена оркестарских уметника, али ни администрације и техничког особља. Ту су и имена свих донатора који су својим поклонима омогућили или помогли рад Опере. Све то, уз кратку историју Чикашке Опере од оснивања до данас.

Цео програм прожет је великим бројем реклама отмених хотела, бутика, драгуљара, продавница врхунских вина и жестоких пића. Најзад, директно обраћање гледаоцу: *Знате ли ко је доплатио за Вашу улазницу?* Следи кратко објашњење: Приходима од продатих улазница покривено је 62,8% трошкова представе. Остало су дали донатори и фондације – 6,7%, Корпорације – 5,8%, Индивидуални донатори – 22,4% и Федерална локална управа – 2,2%.

Али, и на гледаоце се може гледати као на потенцијалне донаторе; зато им се Управа Опере обраћа следећим речима: *У јубиларној сезони Ваша улога као са-*

радника Опере је одлучујућа. Без вашег доприноса и донаторства није могуће прикупити неопходних 11.000 долара за рад у 1994/95. сезони. Зар нећете још данас послати Ваш прилог Опери?

Да додамо још и то да се за сва дела из оперског репертоара могу купити либрета, а по цени од 7 долара за сваки.

Може ли Народно позориште користити искуства страних позоришта?

Одговор је: може, и треба.

1. Календар представа у виду табеле је успешан начин да се на малом простору јасно и прегледно гледаоцу да одговор на три најважнија податка која га могу привући у гледалиште: Шта је одређене сезоне на репертоару, ко су глумци односно солисти и када се представе одржавају.

Али, за такав календар догађаја позориште мора свој рад да планира једну до две сезоне унапред, и од тог плана касније не одступа. Нажалост, то за сада код нас није могуће и планирање рада ја најслабија тачка у процесу рада наших позоришта. План представа Народног позоришта излази само месечно, а отказивања представа су релативно честа.

2. Абонмани су веома добар начин да се унапред обезбеди приход од продаје улазница, као и да се на време сагледа број евентуалних слободних улазница које позориште може да пусти у продају преко благајне. То омогућава стабилан однос са публиком на

дуже време и утиче на стварање редовних гледалаца.

Нажалост, ова некадашња пракса Народног позоришта одавно је већ заборављена. А будући да нема дугурочног планирања није ни могуће правити абонентске програме.

3. Тема програма је – текућа представа, али се он може искористити за штампање и других информација којима ће постати привлачнији за публику. Гледаоци су заинтересовани за биографије учесника и њихов уметнички развој, за проблеме позоришта у процесу израде представе, као и за будуће представе које ће се наћи на репертоару. Програми нашег Народног позоришта су једнолични и сувопарни, упућени свима и никоме, и то им је највећа мана.
4. За позориште које се самофинансира трошкови штампања програма могу да представљају проблем уколико се не покрију продајом. Питање је, међутим, да ли Народно позориште мора да наплаћује своје програме, или може, у циљу едукације и привлачења публике, да их нуди бесплатно. Тим пре што приходи од продаје програма чине незнатан добитак у односу на трошкове његове укупне продукције који се покривају дотацијама у висини и до 97%.
5. Програми представа Народног позоришта скромног су обима и садржаја. Међутим, ни сувише много података на једном месту није добро решење. Посетиоци позоришта теже да за кратко време (на почетку и у паузама представе) добију комплетну идеју о томе шта представа нуди. Сувише (непотребних) информација може исто тако бити штетно за успешну комуникацију као и премало информација.



Радомир-Раша ПЛАОВИЋ

Зашто сам драматизовао „Горски вијенац”

Налазимо се пред премијером. Крајем овог месеца у Народном позоришту приказале се Његошев *Горски вијенац*, у мојој драматуршкој преради. Пошто се ради о изузетном књижевном делу, сматрам, да је потребно рећи неколико речи и о послу који сам обавио, а који ће ускоро на позорници добити свој завршни облик.

Драматуршка прерада *Горског вијенца* је подухват колико привлачан толико и опасан, колико захвалан толико и неблагодаран, колико смео толико и одговоран. Пришао сам му ипак знајући све то, јер сам поверовао да могу бар начети тај проблем, који више од сто година чека на покушај да се озбиљније реши. Пришао сам му иако свестан тешкоћа, јер сам сматрао да је то моја дужност. Пришао сам му и зато, јер већ много година, повремено, обухвата ме жеља да га урадим, па опет напушта, да би се доцније јавила у још оштријем виду, у још силовитијем нападу.

Ја нисам књижевник, поготову песник. Баратање по песничким делима, можда се може допустити једино „еснафлијама” – књижевницима. Песничка творевина је исувише танано ткање, и лаичко, грубо оперисање стиховима може да разбије и уништи ту прозачну зграду саткану од музикално изражених осећања. *Горски вијенац* је ремек-дело нашег песништва. Прићи му и узети да са њим правиш експеримент, а да за тај посао ниси овлашћен, значи, заиста или имати исувише смелости, или бити лишен сваког осећања одговорности. Пошто ја нисам песник природно се намеће закључак о овом последњем.

Како је, онда дошло до тога да направим драматуршку обраду, јер ја, разуме се, одбијам од себе недостатак осећања одговорности, а још мање могу да примим недостатак свести о тешкоћама које носи собом такав један подухват? Да бих на то одговорио, а то је и циљ овог чланка, морам да подсетим читаоца на неке од основних елемената драматуршке обраде једног дела.

Ону врсту књижевног отварања коју називамо драма, можемо да меримо, процењујемо преко утисака што их добијамо са позорнице на којима је то дело изведе-

но. Драма се пише за играње. То је позната истина, често се понавља, али врло лако заборавља. При процењивању драмског књижевног дела најчешће се чују овакве оцене; нема или има драматичности; није или јесте литерарно писано. Да би се нашле обе особине у једном делу, треба тражити и претурати читаве гомиле списанија. У књижевним круговима омиљен је и назив „драма за читање”. Тим називом казује се да једна књижевна творевина има већу литерарну вредност од својих драмских особина. То је драма коју треба читати, али, која се не може гледати и слушати у позоришту.

Другим речима, ако бисмо хтели да идемо до краја у процењивању, то уопште није драма. То је прича, роман, поема, еп, али није драма, јер основна одлика драмског књижевног стварања је да дело преко позорнице и извођења на њој добија своју праву вредност. Можда ће неко од читалаца рећи: „Па и Шекспира читамо, и то врло радо и често. А за њега се тек не може рећи да није драмски писац, тј. да му дела преко позорнице не прелазе рампу са највећим могућим успехом”. Тачно. Шекспир је највећи драмски писац света и велики песник у исти мах. Али треба учинити ову примедбу: Шекспир се чита не као драма, већ због одређених одломака у њој. Кад узмете ма које његово дело, ви га не прочитавате као драму у целини, ви не обраћате пажњу на драмске особине тог дела, већ у њему читате монологе, одломке сцена, у најбољем случају коју сцену у целини. При читавању драмских творевина такве врсте желимо да пронађемо поједине мисли, извесна осећања изражена на изузетан начин, а врло ретко да бисмо освежили утисак који смо примили када смо то дело слушали са сцене, или када смо га, при првом читању, сами замишљали као позоришну представу.

На људе који нису вешти читању драма, а таквих је веома много, Шекспирова дела остављају слаб утисак. Често они, не само да не осећају и не виде колико су његова дела препуна драматичности, већ једва могу да у њима назру генијалне песничке творевине. Из тога

је природан закључак: драму треба умети читати. Сад се враћам постављеном питању у наслову.

И *Горски вијенац* при читању, онима који не умеју да читају драме, изгледа као еп, без праве драмске вредности. Тако се створило мишљење да генијално Његошево дело није за приказивање већ само за читање. То, што је већина књижевних критичара имала или има такав суд, доказује да је врло мало оних који умеју да читају драму. Она фамозна прича о недостатку радње у *Горском вијенцу*, о искиданости акције, само доказује да ти књижевни радници драму и њене елементе схватају књишки, да их у ствари не осећају. Драма се не може научити, она се носи собом. Радом, читањем многих драмских творевина, несумњиво да се стичу многа знања из области драмског стваралаштва. Али оно што називамо драмски таленат, а што је за ту врсту књижевности – као, уосталом, и за све остале – најбитније и неминовно, не да се научити. Што је добрих драмских писаца, не само код нас, веома мало, доказује да је тај род књижевности изузетан, да не кажемо врло тежак. Радња у *Горском вијенцу* је јасна и врло упадљива. Она је потпуно повезана. Само њена повезаност лежи у унутрашњој драматичности. Она има и јасну спољну форму – истрага потурица. Испрекиданост долази од обиља материјала што га је песник унео у дело, али драмско јединство акције је до те мере упадљиво и очигледно да је, збиља, чудно како га ретко запажају. Ипак, као олакшицу онима који тврде да *Горски вијенац* није драма, треба узети чињеницу да Његош није своје дело донео у оном облику на који смо навикли. Њих је збунила и збуњује та спољна форма дела и они због ње не осећају унутарњу драмску динамику која везује у потпуну органску целину све, привидно искидане, одломке и сцене.

Да ли је Његош хтео да овако донесе своје дело, или није био вешт у драмском компоновању – ја не знам. Мислим да то није, у овом случају, много од значаја. Ја сам осетио да је *Горски вијенац* драма у пуном смислу те речи, и жалео да га изнесем на позорницу. То сам, најзад и учинио, сматрајући да тиме вршим своју дужност.

Ми данас у позоришту доносимо књижевна дела са одређеном идејом и у облику који ће ту идеју што више истаћи и донети је до публике. Тај облик, у коме ми доносимо на позорници драмска дела, зависи од многих елемената који су изван позоришта. Друштво, време, место одређују како ће се кад играти у позоришту. Значи, игра на сцени није случајна појава зависна само и искључиво од квалитета позоришних радника, већ је условљена и многим факторима изван позоришта. Због тога и дела, нарочито класична морају да буду „приготовљавана“ за приказивање. Ако је Шекспир могао да даје своја дела у свом позоришту онако како она стоје

у целини, данас нама, нашој публици то није могућно. Постоје, истина и такви експерименти: „Играли смо Шекспира од корица до корица“.

Али то увек остаје само експеримент, да не кажемо екстраваганција, и по таквим приказивањима Шекспир не би био данашњој позоришној публици оно што јесте.

Са *Горским вијенцем* исти је случај. Треба га „приготовити“. И ту настаје највећи проблем; како извршити то прилагођавање позорници генијалног дела, а да се при томе не оштети само дело? На ово питање има само један одговор: треба то умети учинити, а исто-времено и бити свестан одговорности.

Не желим да будем лажно скроман. Оно прво могу да учиним, јер то знам, умем, осећам. Ни ово друго није далеко од мене. Све страхопоштовање, дивљење које један просечно обдарен човек, а себе рачунам у такве, треба и мора да има према генијалном делу и генију имам и ја. Тиме се, разумљиво, не умањује одговорност за грешке и слабости које се у овом послу учине. И ја је примам без икаквих олакшица.

Шта сам учинио у првом делу овог питања, а шта у другом? У погледу драмског компоновања, значи у првом делу питања, поступио сам овако: извршио повезивање сцена онако како то захтева драма. Цело дело поделио сам на пет, готово међусобно потпуно једнаких, делова. Тако сам добио пет чинова драме. Сваки чин садржи оне елементе који чувају континуитет основне радње и пружају потребну поступност драме. Први чин је експозиција. У њему се излаже ситуација, и, посредно и непосредно, приказује стање у каквом се у том тренутку налазила Црна Гора. Главна личност, владика Данило, поред тога што се показује у пуном свом облику, активно утиче на даљи ток збивања, упућује радњу одређеним смером.

Други чин – покушај договора са Турцима – доследан је продужетак првог чина, јер је у њему био и заказан. Он је даљи развој основне радње, и, како тада није дошло до споразума, заоштрава сукоб и води за све јачем удару.

Трећи чин се, привидно, највише удаљава од основне радње. Централно је збивање у њему причање војводе Драшка. То ведро казивање, са својственим хумором, доноси нову боју и тиме подиже драмску вредност дела. Тим светлим тоновима истиче се још више трагика осталих догађаја. Причање снова, ма колико да припада „фолклору“, својом суштином је везано за основну радњу. На крају овог чина је пролазак турских сватова. Својим певањем сватови целокупни ток радње одједном сад сасвим непосредно, враћају главној акцији. Зло које долази од потурица предмет је коментара при завршетку овога чина. Вук Љешевоступац – гуслар

– својим певањем као против-акцијом на сватовске песме – завршава чин, и, истовремено, потпуно враћа радњу току којим је ишла кроз прва два чина.

Четврти чин, препун драматичних збивања, доводи сукоб до врхунца. Погибија Батрићева, самоубиство његове сестре, шпијунско-петоколонијашка акција Бабе, неминуовно одвоје заклетви којом се потврђује одлука о сукобу са Турцима, о истрази потурица. То је последњи и најјачи удар и после њега може да дође само расплет. А пети чин га и доноси. Извештаји са разних страна о сукобу са Турцима, о победама Црногораца, су природан завршетак основне радње која се пред нама развијала током четири чина. Сцена са Вуком Мандушићем и сломљеним цефердаром је и идејни крај целог дела, а и изврстан акценат за завршетак драме.

Овим повезивањем сцена, овим драмским компоновањем, није завршена драматуршка прерада. Потребно је било пронаћи одговарајуће облике за сценско извођење такве обраде. Али то спада у ужи, занатски део позоришног рада, и није занимљиво износити га у скраћеном облику, како бих овом приликом морао да учиним.

Много је значајније рећи о скраћивању текста које је везано за прераду и представља најодговорнији део тог посла. Тиме се даје одговор на други део постављеног питања: како не оштетити дело.

Скраћивање је стварно био најтежи посао. Ми у позоришној пракси врло често бришемо текстове. То је врло одговоран посао. Када је у питању просечан писац, па чак и врло добар, то се обавља релативно лако. Али када имамо пред собом генијално дело, као што је у овом случају, онда тај посао задаје много мука. Није само у питању осећање одговорности, које се овде појављује у најоштријем облику. Једноставно – тешко је одлучити се шта да се изостави, јер је сваки стих изузетне лепоте, изузетне вредности. Човек би све оставио, жао му је да одбаци и једну реч, а не може да задржи све, мора да брише. Код таквог скупа лепоте избор је врло мучан.

Неколико обзира имао сам при овом раду. Први обзир који су ме руководили били су, разумљиво, сценског карактера. Уклањао сам пре свега, оно што није директно везано за основну радњу. Избацивао сам, потом, све елементе који су уско везани за локалне обичаје, приче, предања, и која могу да разумеју само они који знају напамет *Горски вијенац*. Наша публика то не би разумела, а све што се каже са позорнице мора да буде разумљиво онима у гледалишту. Морао сам да водим рачуна о сценском времену. Сва опширна казивања без обзира колико она била лепа и умна, ако су дужа но што то сцена допушта – пропадају. При том треба имати у виду да је једна ствар читати у себи и за

себе, а сасвим друга слушати. Не осећати сценско време веома је опасно и може да донесе тешке последице. И најдрагоценија казивања убијају се својом дужином, па се због тога чине највећи напори да се њихово трајање доведе у склад са сценским временом.

Слично је и са осећањем сценског простора. Кад Његош каже: *дођоше 200 – 300 Озринића*, природно је да се на сцену не може извести ни десети део тога броја.

То повлачи за собом и сажимања лица у комаду, тј. уклањање сувишног броја улога.

При свим тим брисањима треба постићи и логичну везу. Тај скок који чинимо у тексту, био је од аутора испуњен извесним развојем осећања и мисли. Треба брисати тако да се постигне природни континуитет логичног развијања мисли и осећања, а при том не заборавити да и глумац, доносећи свој текст, и сам мора да има природни и логички ток мисли и осећања. Уклонити све што је дигресија, све што није директно везано за акцију, сачувати мисао, појачати тим скраћивањима неку пластику (с обзиром на то да се слуша а не чита), не одузимати од лепоте стиха оно што може да остане, и све то довести у склад, са сценским осећањем времена и простора, признајем – није лако.

Сценски обзир су ме руководили и при кондензовању ликова. Кад се први пут прочита *Горски вијенац* добија се утисак да ликови нису много издиференцирани. Сви некако имају сличну психологију, говоре сличним језиком. Разуме се, при дубљем обрађивању, тај се утисак губи, а пластика ликова монументалних димензија, то та њихова монументалност захтева појачано истицање индивидуалних особина, јер се они, иначе, стапају у једноличан масив. Због тога сам морао да чиним и извесна пребацивања текста и тиме да јаче извучем личне особине појединаца.

Други обзир који ме је водио у брисању текста, била је жеља да се, што је могућно више, сачувају лирска места. Познато је да лирска распеваност тешко налази своје место у драми. Лирика, истина, добро долази после драмског згуснутог израза, али њена танана прозрачност, ако обликом прелази допуштене границе, квари драмски ритам, па често убија и саму себе. Признајем да сам у овом делу посла био попустљивији и мање оштар но што то допушта драматуршка акција.

Најзад, још један обзир управљао је овим мојим послом. Желео сам да сачувам оно што је Његош узео од народа и на уметнички начин обрадио у свом делу, све пословице, све изреке, све приче; а и све оно што је од Његоша народ узео и што је постала народна прича или пословица. Његош говори генијалне мудрости, и казује их, најчешће на невероватно једноставан начин. Такав је говор народа, најширих народних слојева. Због тога сам се и старао да сачувам што је могуће више

ових елемената. Најшири слојеви наше позоришне публике наћи ће у оваквом казивању део себе, и примиће дело као нешто присно своје. Кад ово кажем, понављам, не мислим на онај део нашег народа коме је *Горски вијенац* основна, и писана и усмена, књижевност, већ на ону нашу публику која познаје Његошево дело у фрагментима.

Сва та брисања чинио сам тешка срца. Било ми је врло мучно растати се са понеким стихом. Да бих колико – толико себи олакшао ставио сам многе избрисане стихове у тзв. прелазне сцене. Дао сам глумцима да у општем жагору, граји, разговору где се речи не разаберају, јер се говори истовремено, казују те стихове. Па ако се деси да нешто од тога доспе до публике, прво, то буде Његошев језик, а друго, да, можда, понека од избрисаних лепота ипак продре у гледалиште. Но поред свих обзира што сам их имао и морао имати при овом послу могућни су најразличитији приговори.

Напомена приређивача

У *Животној исповести Раше Плаовића* (види: *Театрон*, бр. 81/82/83) пише:

„Гледајући у витрини црногорско богато извезено национално одело Радомир Раша Плаовић прича:

– Добио сам Октобарску и две Стеријине награде, а онда Седмојулску и ону за животно дело (Авнојејевску, прим. пр.), али ми је најдражи поклон овај са Цетиња – због моје драматизације Његошевог *Горског вијенца*. По души много дугујем Његошу и његовом *Горском вијенцу*. Много сам времена провео да му приђем, да га доведем на сцену. И после много покушаја ипак ми је пошло за руком да га сценски обрадим, да га прикажем у Народном позоришту и да сам као редитељ и глумац суделујем у том комаду. Чак сам имао удела и у Херцигојином *Ораторијуму*. То је дело дубоко прошло кроз мене, па и данас кад говорим Владику и његове стихове, осећам радост и топлину”.

Поводом обележавања 100-годишњице смрти Петра Петровића Његоша (1813-1851) у Народном позоришту у Београду изведена је премијера *Горског вијенца* 29. новембра 1951. године, на дан Републике, у драматуршкој обради и режији Радомира Раше Плаовића, а он сам се појавио у главној улози. Колики је значај придаван том позоришном чину види се и по томе што су као сарадници на припремама и режији наведени: Милан Богдановић, управник, Милан Ђоковић, директор

Што сам ово избрисао а не оно – што сам оно оставио, а не ово – и то тако може да иде у бескрај. На то не могу да одговорим. Укус и познавање сцене тако су еластични и разнолики, да све не бих могао задовољити, у то сам уверен. А то ми и не смета много. Урадио сам оно што сам умео и како сам могао. Сматрао сам да то треба да учиним и да тако треба да направим. Суд публике о представи, и то оне најшире публике, даће ми одговор на следећа питања:

- Колико је тачно да је *Горски вијенац* драма?
- Колико јој је оваква прерада помогла да схвати и осети ово Његошево дело?
- Колико јој је ова представа у позоришту пружила уметнички доживљај?

Ради тога да бих добио одговор на ова питања, ја сам и извршио драматуршку прераду *Горског вијенца*.

Драме, др Хуго Клајн и Браслав Борозан, редитељи и Љубиша Јовановић, првак Дrame, дакле комплетно руководство Куће код Споменика. Сценограф: Миомир Денић, костими: Милице Бабић-Јовановић, а музичка обрада: Крешимир Барановић. У подели је учествовао целокупан мушки драмски ансамбл, уз већи број чланова хора и статиста.

Премијера *Горског вијенца* представљала је значајан културни догађај не само за Београд, као главни град, већ за целу земљу, а посебно интересовање, природно, изазвао је у Црној Гори. Исте године драматизација Радомира Раше Плаовића објављена је на Цетињу у издању *Народне књиге*, с назнаком на насловној страни: „Драматуршка прерада и редитељска обрада”, што је значило да је штампана сценска верзија дела која се изводила у Народном позоришту.

Плаовићеве везе с Црном Гором остале су присне и пријатељске до краја живота. У знак захвалности што је *Горском вијенцу* подарио још један живот, црногорски интелектуалци су Плаовића обасипали пажњом и пријатељским гестовима. Два поклона Плаовићу су била особито драга, сведочи његова супруга Дара Вукотић-Плаовић, првакиња Народного позоришта, први, један од 120 нумерисаних примерака фототипског издања првог издања *Горског вијенца*, који му је поклонио Одбор за прославу 150-годишњице Његошевог рођења

1. октобра 1963. године, и други, фототипско издање Његошеве *Свободијаде*, према рукопису који се чува у Државној јавној библиотеци *М. Е. Салтикова-Шчедрина* у Санкт Петербургу, штампаној на Цетињу 1967. године, коју му је послао, у име колектива Централне библиотеке Црне Горе, директор Нико С. Мартиновић 16. марта 1972. године.

Појава *Горског вијенца* на сцени обновила је спор, који се провлачи читавим столећем у нашој књижевности, о томе да ли је то класично дело наше књижевности драма или не, да ли је погодно за извођење или само за читање. У ту наметнуту полемику морао се, наравно, укључити главни „виновник“ драматизатор Плаовић. У *Књижевним новинама* (бр. 44, 24 XI 1951, стр. 6) појавио се чланак Раше Плаовића *Зашто сам драматизовао „Горски вијенац“*, који доносимо у интегралном облику, јер нам се чини да је документ од трајне вредности и да сведочи о најдубљим мотивима који су навели Рашу Плаовића да дело непролазне вредности, какво је *Горски вијенац*, трајно освоји за сцену.

Полемика вођена током 1951. и 1952. године око *Горског вијенца* на сцени докуменат је о књижевном тренутку и стању духова, када је отпочињало стидљиво идеолошко отонљавање. У полемици су узели учешћа прва критичарска пера (Милан Богдановић, Марко Ристић, Велибор Глигорић, Исидора Секулић, Хуго Клајн, Вељко Петровић, Трифун Ђукић и други). Расправа о Његошу наставиће се, на књижевном плану, после појаве књиге о Његошу Исидоре Секулић (*Његошу, Књига дубоке оданости*) на коју одговара Милован Ђилас књигом *Легенда о Његошу* у којој се обрачунава с „идеализмом“ и књижевним погледима Исидоре Секулић, што је имало за последицу да књижевница спали други део своје студије о Његошу.

Сценски век драматизације *Горског вијенца* имао је своју посебну, позоришну судбину, али ни рефлексии полемика с другог терена нису могли остати без последица ни по позоришну уметност, на жалост.

Приредио: З. Т. ЈОВАНОВИЋ



Радомир Плаовић као Владика Данило у „Горском вијенцу“



Призор из представе „Откриће” од Добрице Ћосића у режији Мирослава Беловића и Предрага Бајчетића;
премијера: 26. маја 1961. у Југословенском драмском позоришту



Драгана Чолић – БИЉАНОВСКИ

Сузних очију, пуна срца

Поводом изложбе и публикације *Позоришни живот на Голом отоку 1949 – 1954.* своја сећања, као допуну теми прилажу Владимир Јанковић и Никола Васковић, још два учесника голооточких сценских и позоришних збивања.

I

Владимир Јанковић, књижевник из Београда, понудио је личне импресије о раду секција логора административних кажњеника. Један део Јанковићевих утисака исказан је кроз лик Ђорђа, у одломку необјављеног рукописа драме *Ноћ кенгура*: „...Последњи отпор код животиња је инстинкт, а код човека – мисао. Не нада, већ чиста мисао. Њу нико не може узурпирати, нити ико продрети у ту кристалну куглу смештену између стварног и нестварног. То сам схватио на острву. Мисао траје док трају живот и ментално здравље човека. Значи, зрачак је постојао. Радост и нада, ако се могу тако означити ови појмови за психичка и морална стања. Постојали су у неком другом облику... Кад нисмо спавали у баракама, били смо окружени небом, морем и каменом... Пошто је религија ствар савести појединца, не могу вам говорити у име свих острвљана. За време док сам био становник тог острва, ја сам веровао у... божанства, односно дивио сам им се... Прво божанство, је једна изузетна личност, Дидо Демајо, ерудита, сликар, илустратор, париски ђак, Кочин, Давичов и Ристићев другар и предатни комуниста. Радио је у *Партијској техници*, пре рата. Правио је путне исправе за оне који ће га бацити на голооточке муке и лажно оптужити за руског, америчког и енглеског шпијуна. Упознао сам га једног лета док је радио сценографију за представу Нушићевог *Покојника*, коју су припремали затвореници, у режији Милета Гајића... Свака представа била је прилика да затвореници мирно спавају на голом камену, уморни од напорног рада. Спокојним сном, јер у току ноћи често нису могли да трену од вашију, стеница и тупих удараца врећа песка по леђима оних које су иследници испитивали у просторијама собних старешина... Јасно се присећам слике

тог изванредног хуманисте и уметника. Седи на камену забављен набацивањем боја на комад лесонита... Разбарушена проседа црна коса. Плаве очи. Густе бркови и благи осмех кроз који се назире позлаћени зуб. На доњој усни вечито залепљени пикавац. Ноге грозне. Отечене од колена наниже као дечји балони. – Знате, господине, ово моје обољење је елефантијази. – Слушам његове тихе, одмерене и звонке речи, пуне отмености, европске дикције и интерпункције. Нико ме у животу није назвао господином. Мене, мршаваг јадника који пред њим седи у дроњцима. Прича о Паризу. Да, ако човека послужи срећа и начини успешан дизајн за кутију шибница, може од тога да живи до краја живота. Монмартр. Клошари. Пикасова реалистичка платна из 'левог цела', скривена у трезорима париских банака. Прича Дидо Демајо да је са надреалистима и 'печатовањима' пре рата јахао од Славије до Кошутњака... Срео сам га на слободи у Београдском графичком заводу. Мекани сако од светлог твида, сомотске панталоне и смеђе антилопске ципеле, као да су брижљиво изабране у неком париском бутику. Дао ми је неколико савета за естетски изглед графичког слога. Очи су му биле испране као крпице од вешплава. Убрзо је отишао са овога света, готово анонимно...

Моје друго голооточко божанство, био је Милета Сајић, музиколог, виолиниста и осенар духовно и физички сломљених Голооточана. Био је логорски хоровађа. Онако погнут, мршав, са аскетским лицем, али топлним очима и осмехом светитеља, имао је месијско дејство на саговорника. Увек је носио неку књижицу начињену од папира цементних врећа.

Ту су били скривени Тагора, Горки, Ролан, Витман и још неки светски људи који нису ни сањали да ће стићи на Голи оток. Прилазио би унесрећеном кажњенику. Дискретно, као исповедник би му нешто на уво шапутао. Кратко. Човек се исправљао, пуцала је стена набораног лица у израз захвалности. Мислим да му је Милета говорио: – Чуј момче главу горе. Можеш ти као од шале да отрпиш и веће батине. Верујем да би са каменом на рамену оптрчао читаво острво, као Цеси

Овенс. Ђускија је за тебе перце. Ти си човек, а то звучи гордо. Издржи!”

Други Јанковићев запис, под насловом *Из дневника* датиран 17. септембра 1993. године, говори о испраћају рано преминулог уметника Јована Ранчића, глумца и филмског режисера: „...У овом случају отишао сам на Јоцину сахрану из два разлога, а то су: због драгих успомена из наше тешке младости и да чујем посмртне говоре. Желео сам да ослушнем да ли ће бити поменута уметникова Голооточка младост, с обзиром да тај детаљ из његовог живота није поменут у некролозима.

Негде током 1950. или 1951. године нека невидљива рука ме је спасила тешког физичког рада и за тренутак пребацила у резбарску радионицу. У тој малој бараци, која се тресла под налетима сињске буре, израђивали смо од егзотичног дрвета кутије, табакере, луле и муштикле за наше мучитеље. Убрзо сам се нашао у хору и драмској секцији логора. Мислим да је то било дело мога компије... Пашиног брда, Милете Сајића, тамошњег хоровађе... Тако ми допадне и улога Милета у Нушићевом *Покојнику*. Улогу ми је редитељ Миле Гајић доста скратио, јер сам био исто толико невешт глумац колико и лош хориста. Главну мушку улогу играо је новинар Аца Радаковић, а женску Јован Ранчић. Био је погодан за женски лик, јер је поседовао плаве очи, нежан младалачки лик погодан стас (и због глади), и за собом имао права театарска искуства, као студент или аматер. Ја сам се само једном или два пута појавио на сцени и као Ринин љубавник, нешто сам морао да кажем и урадим логично, то сам све чинио у магновењу и на најгрознији начин. – Слушај, Владо, – запретио ми је Јоца на свој ’аксан д’ пиротије’ – ако не престанеш да ми гребеш лице, звизнућу ти шамарчину на отвореној сцени! Човече, омекшај мало, ископаћеш ми очи.

После тога срео сам га, мислим, само једном приликом на Теразијама. Поздравили смо се и разменили неколико речи...

Над Јоциним ковчегом говорила су три човека: један глумац, један пријатељ и један човек у летњој кошуљи без машине...

Пријатељ је био, школски друг и голооточки сапутник. Једино је он поменуо да је Јоца био на Голом отоку. Нико више... Први сам изашао испред дворане за кремацију. Чекао сам Јоциног пријатеља. Препознао сам га, иако га нисам срео пуних четрдесет шест година. И он је имао улогу у *Покојнику*.

– Ти си Јончић? – препао сам га.

Потврдно је климнуо главом, мало затечен.

– Добро си говорио, – наставио сам брзо – једини ти си поменуо Голи оток. Ја сам Миле из Нушићевог *Покојника*. Да ли се сећаш?

Мало је размишљао и на његовом лицу засијао је кратки осмех задовољства.

Пољубили смо се и ја сам брзо отишао поносан, сузних очију и пуна срца.”

II

Казивањима Николе Вавића, редитеља и Мила Војшевића, адвоката, представили смо рад позоришне секције војних заробљеника на Светом Гргуру, Угљану, Билећи и Голом отоку. Овом приликом, Никола Васковић, инспицијент Народног позоришта у Нишу, сећањима као и дневником представа из заоставштине др Живојина Аврамовића, доприноси целовитијим сазнањима о деловању групе у којој је лично био ангажован.

Под бројем пресуде 82/50, дана 23. септембра 1950. године, у Војном суду, у Загребу, Никола Васковић је осуђен на седам година затвора са принудним радом и две године губитка грађанских права: „Оптужница ме је теретила на основу сведочења Бранка Николића припадника УДБ-е из Сарајева који пријављује да сам изјавио: „Шта се ми мотамо око Руса, кад ће нас Руси ако буду хтели, згазити за један дан’ и „ако Руси крену, кренуће Американци, а ми нећемо бити ни на Западу, нити на Истоку.’ До извршења пресуде, проводим годину и по дана у истражном затвору, у Загребу, а потом пребачен сам у Стару Градишку, где остајем неколико месеци. Знам да су затвореници у Градишки гледали позоришну представу. Не сећам се да ли су ту представу приредили затвореници или Усташе које су биле собне старешине и руководиоци радних група.”

Из Старе Градишке, као што је познато војни затвореници одлазе на острво Свети Гргур: „Тамо смо дочекали ’шпалиром’ – наставља Весковић – градилиштем у каменолому и осталим понижењима као што је на пример, утољвање жеђи, ноћу кад пада киша, са земље итд.

Године 1951. прозван сам да се вратим на слободу. Али, то се односило на другог човека са истим именом и презименом. Још увек сам био у ’одложеном ставу’ а не ’члан колектива’. Груписање кажњеника било је ’банда’, ’одложен став’ и ’члан колектива’. После овог догађаја, примљен сам у ’колектив’ а кроз месец дана постајем и активиста. Нисам ишао на радилиште. Једног дана, собни старешина Олујић, упита да ли бих радио на позорници, с обзиром да сам професионално већ такве послове обављао и да могу користити културно – просветној екипи. До тада извођене су такване *Веселе вечери* са Марком Марканом ’порцијашем’, главним актером којег игра Драган Ковачевић из Београда.

Пријем у екипу пропраћен је аудицијом. Тако, на Светом Гргуру полажем аудицију код Јанка Врдељића мајора ЈНА и редитеља ’Застава филма’. У комисији је

био и Александар Саша Михајловић предратни официр, лектор и библиотекар, те је одлично познавао југословенску и светску књижевност. Овом приликом читао сам одломак из *Которских морнара*, комад који је управо припреман.

Неколико месеци, потом цео логор је пресељен на Угљан. Такође, и овде боравимо кратко, да би коначно доспели у Билећу.

У Билећи нас је сачекала права позоришна сцена. Портал позорнице био је дужине око десет метара, висине отвора око пет метара, са суфитама, бочним завесама, риквандом, итд. Имали смо и расвету коју води инжењер Пантелић. Постојао је и реостат, а за рефлекторе коришћени су акумулатори са фаровима јачине дванаест волти, од камиона. Њих су позајмљивали шофери.

Трудили смо се да скоро сваког месеца изведемо по једну премијеру. Док би, сваке суботе припремали шарени програм са Марканом 'порцијашем' и кратким скечевима.

У трупи је било десет до петнаест сталних чланова. Међу певачима нашао се Будимир Ђорђевић. Његова сестра је иначе, била првакиња Опере Народног позоришта у Сарајеву. Поред тога што је глумио др Живојин Аврамовић руководи фолклорном секцијом и пева. За оркестар је био задужен Јосип Стрнад.

Постојала је и разгласна станица. Формирао је Михајло Хаџипешић, поморски официр из Београда. По изласку са робије, запослио се у Радио Београду, али учинио је много да и Ниш добије радио станицу. Програм извођен преко разгласа слушали су и затвореници и иследници.

Тачне датуме премијера и реприза, као и попис комплетног репертоара нашег логора, је из заоставштине покојног др Жике Аврамовића. Широј јавности др Жика Аврамовић, познат је као принудни управник Народног позоришта у Нишу, у години прославе стогодишњице театра. Према његовој евиденцији, за непуне три године у логору је изведено двадесет девет премијера.

Како смо долазили до позоришних комада, до писаних текстова за Маркана 'порцијаша', до кратких сцена, вишева?

Нешто смо сами прикупљали, а за Маркана 'порцијаша' текстове су прилагале собне старешине. Зашто собне старешине? На овај начин собне старешине су решавале своје проблеме и јавно са позорнице истичале ко је постигао успехе, ко је постао 'банда', ко не ради довољно итд. Старешине су податке сакупљале од својих помоћника задужених за морално – политичко преваспитавање. Затим, подаци су стизали Јанку Ердељију и Сашу Михајловићу на редактуру. Шоу Маркана 'порцијаша' трајао је око пола сата.

Члан екипе био је и Душко Јовановић, студент Музичке академије из Београда. Мислим, да је касније постао члан Опере Народног позоришта у Београду. Све ноте, наравно набављао је Јосип Стрнад.

Што се осталих позоришних текстова тиче, преко моје сестре, професорке Трговачке академије у Нишу, набављао сам све што је било могуће, директно из нишког позоришта. Наиме, драмску секцију Трговачке академије водио је професор Отовић, који од Бате Амара ондашњег управника Позоришта позајмљује комаде за секцију школе. Сестра је била у прилици да све текстове проследи у Билећу. То је трајало од 1951. до 1953. године, отприлике две позоришне сезоне.

Мало нас је било професионалаца. Ето, ангажован сам као инспицијент, Миљковић Лоде из Лесковца и Тончи из Вараждина, били су глумци, Јанко Ердељи и Никола Вавић су режирали итд. Једино Нушићева дела користили смо из затворске библиотеке коју води Саша Михајловић.

Главном организатору позоришног живота Јанку Ердељију, много смо сметали у раду. Све из жеље да помогнемо. На пример, за *Коштану*, Ердељи постави на сцену сто и столице са десне стране. У том случају Жика Аврамовић и ја викнемо: 'Молим вас, не може тако! У нишком позоришту све то стоји са десне стране. Ту је Митке седео, ту је Коштана певала, итд. Мешали смо се у режију и муке задавали. Морао је прво да нас убеди у своју концепцију, па тек онда остале. Јанко Ердељи нас је учио да постанемо прави позоришни људи. Својим образложењима на читаћим пробама, такорећи школовао нас је. Пробе су се претварале у предавања. Радило се и ноћу. То смо највише волели, јер је могло из кухиње да се добије нешто мало хране, а стално смо били гладни.

Зашто смо тако много радили? Зато што пре подне, ако ниси на позорници, мораш у радни строј. Следи копање канала, вађење камена итд. Поподне је била обавезна политичка настава 'изношење става' и 'бојкотовање' нових. Ми смо све то избегавали. Мада смо увек били под контролом. Изнад просторије за пробе налазио се штаб логора, а цела позорница била је повезана балконом који служи за рикванде. Иза рикванда, као што рекох штаб!

Сценографијом се бавио Словенац по имену Цирил. Често сам помагао и у овим пословима, нарочито око прављења шминке, од прокуване свињске масти и кречне фарбе.

Представа која је свима остала у сећању сигурно је *Коштана*. Миткета је играо Мило Вујошевић, Коштану – Петар Самарџија, а Хаџи Тому – Жика Аврамовић. Комад су гледали не само иследници и милиционари већ и цео Комитет града као и Председник општине Билеће.

Жика Аврамовић је безгранично волео позориште. Мислим да му је највећа награда у животу била када је био постављен за принудног управника Народног позоришта у Нишу. Можда би он и дуже остао на овој функцији да се није мало више мешао у послове режије, глуме и репертоара. Хтео је све! Али, био је добар организатор.

Из превелике љубави, био је у стању да целога живота игра само *Коштану*. Из ината завршио је медицински факултет, а пре тога Војну академију. Радио је у Војно географском институту, у Београду, где је и ухапшен 1951. године. Када сам из Билеће коначно пуштен на слободу 1953. године, Жика је још остао и доживео пресељење логора на Голи оток.

По изласку из логора, запослио сам се као секретар КУД „Абрашевић” у Нишу. У оно време ’Абрашевић’ броји око хиљаду чланова. Убрзо, моје ангажовање примећују други те предлажу управнику нишког Позоришта, Љубиши Ружићу да ме прими у позориште. Враћен сам у театар, не само као инспцијент, већ и као шеф рекламе и пропаганде. Љубиши Ружићу могу да кажем хвала, јер да њега није било, не бих постао оно што сам данас. Са Ружићем, нишко Позориште је доживело златне године постојања. Данас имам шездесет седам година живота и четири бајпаса, све говорим мрне савести и чиста срца.” Овим речима завршава своју причу Никола Васковић.

Репертоар секције војног логора (према дневнику др Живојина Аврамовића 1951-1954.)

1. *Которски морнари*, Фидрих Волф.
прем. 15. октобар 1951.
реп.: 12. септембар 1952.
2. *Ватра и пепео*, Мира Пуцова.
прем.: 29. новембар 1951.
реп.: 15. мај 1952.
3. *Хајдук Станко*, Јанко Веселиновић
прем.: 24. децембар 1951.
реп.: 23. јули 1952.
4. *Покојник*, Бранислав Нушић.
прем. 5. јануар 1952.
5. *Сумњиво лице*, Бранислав Нушић.
прем. 20. јануар 1952.
6. *Севилски берберин*, Бомарше.
прем.: 9. март 1952.
I реп.: 10. март 1952.
II реп.: 16. јули 1952.
7. *Бидо*, Јанко Веселиновић
прем.: 1. мај 1952.
реп.: 12. мај 1952.
8. *Крај и почетак*, М. Марић.
прем.: 25. мај 1952.
9. *Трећи чин*, Јован Кулунџић.
прем.: 25. јуни 1952.
10. *Раскрсница*, Милан Воковић.
прем.: 7. јули 1952.
11. *Лажа и паралажа*, Јован Стерија Поповић.
прем.: 30. јули 1952.
12. *Краљ Бетајнове*, Иван Цанкар.
прем. 25. август 1952.
13. *Подвала*, Милован Глишић.
прем.: 29. септембар 1952.
реп.: 24. октобар 1952.
14. *Зона Замфирова*, Стеван Стремац.
прем.: 28. новембар 1952.
I реп.: 1. децембар 1952.
II реп.: 2. децембар 1952.
III реп.: 21. мај 1953.
15. *Велика пунтарија*, Братко Крефт.
прем.: 5. новембар 1952.
16. *Др*, Бранислав Нушић.
прем.: 3. јануар 1953.
I реп.: 4. јануар 1953.
II реп.: 5. јануар 1953.
III реп.: 5. октобар 1953.
17. *Правда је задовољена*, Ст. Јовановић – Тесла.
прем.: 1. фебруар 1953.
I реп.: 2. фебруар 1953.
II реп.: 3. фебруар 1953.
18. *Људи без вида*, Јосип Кулунџић.
прем.: 27. фебруар 1953.
I реп.: 28. фебруар 1953.
II реп.: 2. март 1953.
19. *Улични свирачи*, Паул Шулек.
прем.: 8. април 1953.
I реп.: 26. април 1953.
II реп.: 25. мај 1953.
20. *Госпођа министарка*, Бранислав Нушић.
прем.: 1. мај 1953.
I реп.: 10. мај 1953.
21. *Коштана*, Борисав Станковић.
прем. 10. јули 1953.
I реп.: 17. јули 1953.
II реп.: 29. новембар 1953.
22. *Обичан човек*, Бранислав Нушић.
прем. 27. јули 1953.
23. *Власт*, Бранислав Нушић.
прем.: 6. август 1953.
24. *Бесни Теофило*, Јован Гец.
прем.: 28. август 1953.
25. *Дубоки су корени*, Геј и Д’Исо.
прем.: 16. октобар 1953.
26. *Породица Бло*, Љубинка Бобић.
прем.: 18. новембар 1953.
I реп.: 19. новембар 1953.
II реп.: 20. новембар 1953.
III реп.: 21. новембар 1953.
IV реп.: 24. новембар 1953.
27. *Шума*, Николај Островски.
28. *Занат госпође Ворн*, Бернард Шо.
29. *Сви моји синови*, Артур Милер.
прем.: 24. фебруар 1955.
I реп.: 25. фебруар 1955.
II реп.: 27. фебруар 1955.



Милан МИЛОВИЋ

Јован Докић – седми управник Народног позоришта у Београду

Ово је година у којој је обележена 125 година Народног позоришта у Београду – значајан јубилеј једне од најстаријих – културно-уметничких институција у Србији.

Поред низа манифестација, Музеј позоришне уметности у Београду је посебну пажњу посветио и управницима овог позоришта о којима не знамо из којих разлога није било речи на научном скупу који је поводом јубилеја организовала Српска академија наука и уметности, Народно позориште Београд и Музеј позоришне уметности.

На управнике је указао Музеј позоришне уметности посебном манифестацијом у свом окриљу, када је било речи и о управницима, па је у том контексту споменут и Јован Докић, који је био управник Народног позоришта у Београду од 15. јануара 1902. до 15. маја 1903. године.

Треба рећи да је Јован Докић дошао за управника после Бранислава Нушића, који је тада морао отићи и за којег је Филип Стојановић (радио у Народном позоришту од 1890. до 1923. године на разноразним пословима, а био је и технички шеф) написао, као и за скоро све управнике многе речи критике. Тако је за Бранислава Нушића, књижевника, комедиографа, написао да није у позоришту успео због другарског опхођења са глумцима. Сви су га титулисали са „ти” или „Нушо”. Довео је позориште због тога у финансијску кризу, те се није примала плата три месеца. После је дошао човек из Министарства који је све то регулисао ...

Филип Стојановић није имао много лепих речи ни за Јована Докића, стављајући му у минус што је професор зоологије и записујући да је Јован Докић био јако слаб.

Мађутим, о раду Јована Докића нашли смо сасвим друге податке а они говоре да је изузетна личност у просвети и култури Србије, са краја XIX и почетком XX века.

Немамо намеру да оптерећујемо овај прилог исцрпном биографијом, већ да бацимо акценат на Јована До-

кића, као успешног управника Народног позоришта и подстакнемо даља истраживања. Поред осталог за овај напис користили смо првенствено податке Споменице Прве мушке гимназије у Београду и друге изворе.

Из ових извора произилази да је Јован Докић био ретко вредан човек и усталац са особинама: вредноћа, пажња, умешност, присебност – особито онда када су овом вредном и честитом културном и просветном раднику поверавани Трећа београдска гимназија, Виша женска школа, Прва београдска гимназија и Народно позориште.

Кад год је долазио на чело поменутих институција просвете и културе, Докић се трудио и то увек, да – проучивши стање које је затекао – уложи све напоре ка свестраном напретку, а мере које је у овим (често врло сложеним) приликама предузимао, биле су увек добро смишљене и извођене у слози и договору. Долазећи на та „челна” места, Докић је често затицао „неред и нерад”, одлазећи остављао је ред и рад. Докић је целога свога, на жалост краткога века, радио мирно, смерно без истицања и самохвалисања, а то је још више уздизало његов углед.

На овај начин, бачено је делимично светло на Јована Докића као управника Народног позоришта, којем је он својим личним ангажовањем значајно допринео.

У тренуцима када се око јубилеја Народног позоришта скупља народна свест, не само да прослави, велича своју прошлост, ода признање великим тренуцима своје историје, већ и да своје моралне напоре и духовна стремљења ка будућности коригује према искуствима из прошлости и оснажи оним што је било најживотније у том народу, – сећање на заслужне појединце има одређени значај. Величина једног народа, више него по чему другом, цени се по броју његових великих синова.

Сматрамо да је један од тих и седми управник Народног позоришта у Београду Јован Докић.



Сцена из „Ожалошћене породице” Бранислава Нушића у режији Мате Милошевића у
продукцији ЈДП, 1955. године



Марко Годоровић, Никола Симић, Љуба Тадић, Миодраг Радовановић, Микаило Јанкегић у
представи „Хенрик IV” Луиђа Пирандела Југословенског драмског позоришта у режији Боре
Драшковића, 1967.



Три нове књиге

Александар Радовановић:

„Преглед историје Народног позоришта у Београду 1868-1993.”

Музеј позоришне уметности Србије, 1994.

Књига Александра Радовановића написана је за непуне две године, али је настајала у протекле три деценије, колико је њен аутор члан Народног позоришта.

Међу корицама *Прегледа историје Народног позоришта у Београду* сакупљено је, најпре, ауторово позоришно искуство стечено свакодневним дружењем с драмским, оперским и балетским уметницима пуне тридесет и три године.

Овакву студију може, а у нашем случају, и морала је, да напише само личност која је упознала све тајне унутрашњег живота Народног позоришта, тог осетљивог уметничког организма, који свакодневно пулсира својим специфичним и немерљивим ритмом. Тај се организам не може у свему егзактно измерити и проценити, а на њега утичу, често, неухватљиви и невидљиви чиниоци.

Све се то мора имати у виду када се приступа писању историје једне позоришне Куће од националног значаја. Али то, истовремено, подразумева да њен аутор мора да преврне томе књига, прелиста хиљаде страница часописа и новина да би могао да оствари развојну историјску синтезу.

Зато књига мр Александра Радовановића представља пионирски подухват у савременој српској позоришној историографији. То је први покушај стварања свеобухватног историјата најзначајнијег српског професионалног позоришта, с традицијом дугом 125 година, заснованог на поузданим савременим историографским мерилима и с научним претензијама.

Рукопис књиге подељен је на шест поглавља и то:

- I Народно позориште као национална институција српског народа;
- II Од Књажевско-србског театра у Крагујевцу до Народног позоришта (1835-1868);

III Народно позориште као драмски театар (1868-1914);

IV Народно позориште као заједничка сцена Дrame, Оперe и Балета (1914-1944);

V Народно позориште и искушења социјалистичке револуције (1944-1993) и

VI Резиме на руском и енглеском језику и прилози.

Аутор прати развој Народног позоришта у његовом целокупном континуитету: од предисторије – Књажевско-србског театра у Крагујевцу 1835. до самог оснивачког акта, па преко наведених етапа развоја, које с ваљаним аргументима формира и образлаже, доводећи читаоца до наших дана и садашњег тренутка Народног позоришта, културне институције „поуздане трајности” и несумњиве националне самосвести од самог почетка свог живота и рада. Радовановић настоји да предочи укупни значај Народног позоришта као „овековечене позоришне институције” као што су чувени европски национални театри (Француска комедија, Бургеатр, МХАТ).

Строго водећи рачуна да развојне етапе Народног позоришта стави у друштвени и историјски контекст развоја српске државе, Радовановић није подлегао устаљеном досадашњем маниру грубе и симплификоване историографије већ је настојао да да нов поглед, неоптерећен превазиђеним канонима социјалистичке доктрине.

Као и сваки покушај стварања синтезе развоја уметничке установе каква је Народно позориште (с три уметничка сектора – Драма, Опера и Балет), а у тако дугом и бурном историјском развоју новијег доба српске државе, требало је испољити изузетан смисао за сажимање уметничких остварења и укупног културног деловања Народног позоришта па доћи до несумњивог позитивног резултата које испољава амбициозно писана књига мр Александра Радовановића.

Можда ће некоме засметати по који детаљ или се неки аргумент учинити недовољно убедљив, али када се детаљније погледају изречени судови и сачињена периодизација развоја Народног позоришта, Радовано-

вићу се мора одати признање да је учинио нов и смео покушај који се убудуће неће моћи заобићи нити пре-небрегнути када је реч о сагледавању улоге и значаја Народног позоришта у српској култури.

После покушаја Милана Грола (студије *Четири позоришна периода* у књизи *Из позоришта предратне Србије*), па преко докторске дисертације Живојина Петровића (*Удео српских писаца у стварању репертоара Народног позоришта у Београду 1851-1914*) и оцена изнетим у *Историји српског позоришта* Боривоја С. Стојковића, као и низа студија о појединим питањима из развојних етапа сва три уметничка колектива Народног позоришта, као што су Милана Предића, Велибора Глигорића, Бранка Драгутиновића, др Олге Милановић, Синише Јанића, др Рашка Јовановића и других, књига Александра Радовановића даје нов и целовит пресек историјског развоја Народног позоришта у најкарактеристичнијим појединостама релевантним за њихов развој и успон у уметнички колектив опште-националног значаја и европског угледа.

Карактер студије није дозвољавао задржавање и наглашавање појединачних доприноса развоју Народног позоришта, те је Радовановић истицао у први план дух стваралачког заједништва без кога нема уметничког чина вредног историјског помена. Наравно, аутор није превидео чињеницу да је без креација глумачких великана, чувених оперских првака и балетских солиста оваква књига незамислива, јер само њиховим уметничким остварењем, као и низом других уметничких сарадника, Народно позориште постало је стубом националне културе у Срба током последњих сто двадесет и пет година. У књизи нису заобијене кризне године у развоју Народног позоришта, прекиди у раду настали због разних, као ни друге недаће које су пратиле рад Куће код Споменика.

Посебну драг књизи дају два пратећа прилога: *Биографија кнеза Михаила Обреновића* и *Историјат зграде Народног позоришта*, јер сваки од њих даје више светла о друштвеном и политичком контексту у коме се формирало и развијало Народно позориште.

Многе значајне појединости о личностима које су стварале историју Народног позоришта садржи *Индекс личности са биографским и театролошким подацима*, са 1216 имена, који представља изванредно вредну допуну основном тексту књиге.

Попис извора, грађе и литературе о Народног позоришту представља, такође, вредан докуменат и поуздан водич за сваког проучаоца историјата Народног позоришта у Београду, јер својом систематичношћу и брижљиво прикупљеном богатом библиографском грађом, од 500 библиографских јединица, даје посебну вредност књизи мр Александра Радовановића и потврђује акрибичност с којом је аутор приступио целом подухвату.

Сваком љубитељу позоришне уметности књига *Преглед историје Народног позоришта 1868-1993* представља савремен свеобухватан поглед на његову прошлост, а за сваког будућег проучаваоца његовог историјата поуздан и незаобилазан докуменат.

Зоран Т. ЈОВАНОВИЋ

Једна занимљива књига

Слободан Турлаков:

„Верди у Београду”

Музеј позоришне уметности, 1994.

Низ специјалних издања, објављених поводом 125. годишњице Народног позоришта у Београду, допуњен је крајем 1994. књигом *Верди у Београду* аутора Слободана Турлакова, у издању Музеја позоришне уметности.

Верди у Београду је дело писано поводом 75. годишњице композиторове смрти, и представља докторску дисертацију гдина Турлакова, одбрањену 1977. године на Филолошком факултету у Београду. На готово 350 страна, у два поглавља, која се односе на периоде до Првог, односно Другог светског рата, аутор нуди детаљну историју присуства Вердијевог опуса на нашим концертним и театарским сценама: од првих, скромних извођења инструменталних верзија познатих арија, па све до великих премијера на којима је овдашња публика могла да спозна све чари музике једног од највећих оперских композитора.

Како је ова занимљива књига дочекана у једном делу музичке јавности, најбоље илуструју две оцене изречене на њеној званичној промоцији, у Народног позоришту, 27. јануара 1995. Музиколог Душан Плавша ју је тада оценио као ”по претенциозности и садржају пројекат достојан читавог музиколошког института...” а преводилац и врстан познавалац опере – Коста Царина – као ”књигу која осваја као лака, читљива литература за сваког ко воли оперу”. Ми додајемо и – право издање за пригоду великог јубилеја београдског Народног позоришта.

У овом обимном делу, аутор читаоца води кроз историју београдске музичке сцене својим карактеристично импулсивним, темпераментним списатељским стилем, комбинујући велики број проверених историјских података, и одломке из бројних, заборављених критика са личним коментарима и тумачењима. Популаран и заиста лако читљив стил одликује и провокативна, оригинална концепција реченице, која поседује магнетски привлачну драматургију. Све, ипак, остаје у јасним оквирима једне музиколошке студије чију тежину верификују имена врхунских стручњака

– рецензена: др Стане Ђурић-Клајн, професора др. Ероса Секвија и др. Радослава Јосимовића.

Очити заљубљеник и добар познавалац Вердијевог дела, аутор мноштво информација комбинује и са наводима неких од најзначајнијих подела, подацима о ауторима сценографије и костима, чак и занимљивим табелама које показују статистику броја извођења Вердијевих опера, и у том контексту пореде нашу средину са неким европским музичким центрима. Ту су и умесне и духовите илустрације – карикатуре познатих диригената београдске опере, као и неколико скица сценографија и копија плаката најзначајнијих оперских извођења. Осим основних података о дагумима и квалитету извођења појединих делова Вердијевог опуса, ова студија нуди и преглед гостовања великих светских имена у Београду, а бави се детаљно и доприносом којег су развоју овдашње оперске културе дали и бројни руски уметници – емигранти у периоду после I светског рата. Уз посебну целину посвећену проблематици оправданости и нивоа превода односно препева Вердијевих либрета на српскохрватски језик, и детаљан регистар имена извођача и назива опера, који је прави путоказ кроз обиман садржај, *Верди у Београду* заиста има све услове да постане популарно и (у позитивном смислу те речи) забавно штиво свих заљубљеника у оперу.

На крају овог кратког приказа, треба споменути и успелу промоцију књиге, одржану на дан Вердијеве смрти – 27. јануара, на великој сцени Народног позоришта. Пред препуним гледалиштем, у оквиру *Вердијеве вечери*, уз диригенте Јована Шајновића и Ђорђа Павловића, наступили су Јадранка Јовановић, Јасна Шајновић, Вишња Павловић, Сања Керкез, Анушка Пејовић, Вјера Мирановић, Оливер Њего, Душан Плазинић и Никола Китановски – као интерпретатори арија и дуета из опера *Травијата*, *Трубадур*, *Аида*, *Моћ судбине*, *Риголето*, *Дон Карлос*, *Отело*. У лепо осмишљеном и реализованом програму, који је понудио нешто ведрију слику о стању у београдској опери, учествовали су и пијанисткиња Марина Арсенијевић и кларинетиста Анте Гргин, који су, извођењем адаптација популарних вердијевих тема, подсетили публику на дане када су Београђани, узбуђени, прве сусрете са мајстором белканта имали управо преко транскрипција арија и одломака из његових опера, писаних за разне инструменте.

Порука која се намеће након ове *Вердијеве вечери*, као читања књиге Слободана Турлакова могла би да буде: ма колико мислили да познајемо и разумемо Вердија, његово стваралаштво неће никада бити затворена књига; треба га увек изнова слушати, проучавати, и наравно, волети...

Тања ПЕТРОВИЋ

Слово о сјају

„Милош Жутић”

Комино Траде, *Портрети*, Краљево, 1994.

Нашавши се пред веома деликатним задатком, те налогом духа и душе, да се начини спомен-књига о прерано преминулом великану нашег глумишта, Миши Жутићу, њени сачиниоци су се определили за „зборник” меморијалних, интимистичких записа, из пера оних који су глумцу били најближи, који су га најбоље познавали, највише волели, или, који су му се без остатка – дивили. Велимо да је задатак деликатан, јер је, између осталог, у оваквим случајевима најтеже „хијерархизовати” документарност или уредно „постројити” естетичка казивања.

Уредници и приређивачи овог тужног споменара (иначе пријатељи и „познаваоци” лика и дела Жутићевог), Слободан Јоковић и Радослав Златан Дорић, у часу неумитног и коначног одсуства јунака, уважили су и реализовали колажну форму написа, фотографија и призорја (ликовна опрема Драган Пешић) којом преминули глумац постаје близак онима који су га недовољно знали, а још ближи онима који га се „сећају”, уколико „сећање” у овом случају није еуфемизам свеколиких уметничких и људских, персоналних трагова које је Миша оставио иза себе.

Потписник ових редова, са искреним и ненадокнадивим жаљењем, „негодује” што није био у прилици да и сам „изусти” коју о пријатељу Жутићу, те ће то ненаметљиво учинити сада, када су „рузмарин и шаш” изједначили обелодањено са необелодањеним...

Елем, без претераног и патетичног предзнака, Милош Жутић је био човек сјаја! У једном интервјуу са Мишом, који сам пре више од десет година објавила у НИН-у (поводом његовог Лењина у Бародном), с пролећа, на тераси у Косовској, полупрофилном окренут према мени, говорио је о „сјају” на начин како „обичан човек” говори о свакодневним радостима, деца или омиљеном јелу... Хоћу рећи, разговор о „сјају”, за Жутића је био говор о бивтовању, како физичком, тако и метафизичком, наравно, с посебним освртом на *Глуму* („Ако краљу не свиђа се глума...”) Но, Миша је тада „дописао”, иако је то ретко и невољно чинио: „...онда краљу не свиђа се глума”...

Неки „сведоци и саучесници” спомен-књиге, имплицитно или експлицитно, казивали су и о Жутићевом генералном перфекционизму, који је већма био „наметнут” од стране његовог протагонисте, не од оних који су га учавали. А, учавали су га... Најрепрезентативнији међу таквим сведочанствима чини се оно које је исписала глумица Огњанка Огњановић, и то су, управо, она фина, истанчана и живљењем проткана учавања која се групишу међу „имплицитне” ис-

казе. А Мишу је, засигурно, перфекционизам одхранио и сахранио у животу који је живео.

Тим и таквим перфекционизмом, сјајем, строгошћу, али и бесконачном дарежљивошћу, глумац Жутић се руководио у још једној „области”, осим матичне и вокацијске (о којој је знао само узак круг њему блиских), а то је била – философија. Но, последња ствар коју у његовом случају треба тражити у наизглед чудној спрези глуме и философије, јесте – случајност. Јер, „гард” који је Жутић заузимао пред сваком ликом и јесте било философско промишљање. А таленат је био тај који философију потврђује или пориче, а све то, опет, наравно, по Аристотелу...

Но, вратимо се спомен-књизи и њеним „учесницима” који су – у ставу, начину и наступу – најпре одбацили сваку патетику. Неуједначеност међу сабраним присним меморијалима о Жутићу, само је, чини се, квалитет више и баш та неуједначеност (у стилу казивања, обраћања или сећања) спомен-књигу чини најбољом могућом реакцијом на најгору могућу ствар... Без повишеног тона, коначно, можемо рећи како књига садржи нешто и од бесмртности, но свакако мање од бесмртности свога „јунака”.

Питање које овом приликом треба избегавати, могло би да гласи: да ли би се Миши Жутићу „свидела” књига која покушава да га „оприча”, „ослика”, „оба-сја”? Без његовог реалног са-учесништва у одговору на ово суштинско питање, узимамо део невеселе слобде да сами одговоримо како би глумац, за живота, на њу највероватније реаговао жучним порицањем повода за неумереним дивљењем, као и савршеном благонаклоношћу у односу на оне „пасаже” који говоре о најскривенојој интими његове урођене и природене *Строгости*. А о тој и таквој строгости, упркос привидној разиграности и боемији овог готово савршеног човека и уметника, могу да говоре само они који су са њим делили твари постојања и твари уметничког савиљавања.

Наравно од реченог, скоро насумице, цитираћемо Мишиног колегу Гојка Шантића, који аподиктички, али не без правих емоција, пише о њему: „Милош Жутић је човек за сва времена. И за сва заигравања. Од трагичког амфитеатра, до циркуске шатре. Још од ране младости, побожно је скупљао ретке и старе књиге. Ишчитавао их је и очима и длановима. Као да је кожом упијао неке само њему разумљиве поруке. Доводио их је у везу са суштином своје уметности. Тумачио је ту суштину и себи и другима. Слушали смо са пажњом његове острашћене и мудре беседе о природи неухватљивог. Говорио је о материји глуме као о појавном облику глумчеве енергије.”

Без дискриминације у односу на сва друга казивања о Жутићу, чини се да ово Шантићево циља и погађа

само језгро уметникове строгости, његовог перфекционизма (никако пуког) и оне философске потке којом је Жутић промишљао глуму као божји дар у служби „роба” који га враћа, наравно, Богу.

На посве другачији начин, с много „топлог цинизма” (чак и у оваквој прилици), о Миши пише његов пријатељ из младости, Иван Јанковић-Иша, с посебним освртом на већ повесни *Далов*: „Миша је био првосвештеник култа *представа је светиња*. Он се заиста односио тако према свакој представи али, чини ми се, најпобожније је приступао *Упознавању браће*. Једном смо играли у земунском позоришту... По казивању Ише Јанковића, некаква публика „усред мукотрпног пубертета” није имала слуха за Достојевског... Мишу је погодио у чело метални новчић... Болело га је, скоро физички, што има људи који не поштују позоришну светињу, у којој је он тако верно служио.

Упркос, чак и противно, *упознавању браће*, Миша Жутић је чувао и сачувао ону меру оплемењене тривијалности којом се „суочавао” са „полусветом”, кафанским цеховима и припростим људима. У друштву потписника ових редова, списао је у кафани бољу половину Октобарске награде града Београда 1974. године (за улогу Парона Фурте у *Рибарским свајама*). Потписник, дакако, овим не жели рећи како припада „полусвету, кафани и простоти”... али *срчачност* Жутићева, тако дијалектично комплементарна његовој посвећености, „додавала је” и „одузимала” глумцу све што му није било ни потребно: лепоту, скрушеност и достојанство. Дакле и речју, Миша је, једноставно, био „свој на своме” (његова духовитост се не би противила овој шали) и ни четврта литра вина, нити четвртина масног бурека (празног) никада није могла, нити смела, да угрози свештеника у њему.

Тешко је на овом простору, без дискриминација, грешака и огрешења, презентовати спомен-књигу о уметнику који је обележио епоху српског глумишта јарком линијом наизглед парадоксалне, али савршене довршености. На овом месту, сасвим геометријски, линија престаје да постоји и претвара се у – тачку. У тачку, у којој су се Бог и Жутић договорили насамо, а да се не прави „много буке ни око чега”...

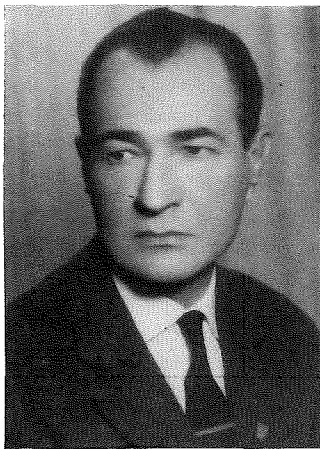
Најзад, помало и можда неучтиво, ваља рећи како су уредници овог лепог спомен-издања на веома дискретан и децентан начин, „помирили” његов почетак и крај: први напис је из пера Мишине кћери, већ глумице Катарине Жутић (са интимним потписом Кајчетон), а „последњи потпис” на новоустановљену награду за глуму која ће носити име позоришног великана, ставила је председница Удружења драмских уметника Србије, колегиница, Светлана Бојковић.

Тако почиње и завршава се живот. А и књига.

Олга СТОЈАНОВИЋ



Милутин Јаснић (1912-1994)



Дуго сам се решавао да ли да пишем било шта о Милету Јаснићу. Има више разлога за моју неодлучност. Били смо јако добри другови и сарадници. Ценио сам га веома и као глумца и као управника и као човека. Тај мој однос према њему, прети да будем пристрасан. И није искључено. Други разлог је што ја не знам његову биографију, његов развој, укратко, његов живот. Све до октобра 1942. го-

дине. Тада сам га упознао у Панчеву, у позоришту.

Миле је тада био првак тога позоришта. Заступао је фах "љубавника" и сав терет тих улога он је носио. Када сам ја дошао, било му је мало лакше, јер сам ја заступао исти фах. Од почетка деловао је на мене врло озбиљно, сталожено, мирно, без великих емоција. И у позоришту и у приватном животу. Живео је, малтене, аскетски. Цео његов живот одвијао се на релацији кућа-позориште. Ја не знам да је икада за време окупације, ушао у кафану. Док смо сви ми други ишли редовно у неколико српских кафана (код Недељка, код *Албаније*, код Пере Вишњића итд.) он се није могао видети на тим местима. Имао сам утисак да се је он увукао у себе и да се просто боји дружења са ширим кругом људи. Да ли је то био код њега страх од окупатора, или је он преозбиљно, по свом обичају, схватао и свој посао и читаву ситуацију око њега, не знам! Мислим ипак да је ово друго био разлог таквом његовом понашању. Тек, деловао је "мудро". Никада није улазио у шире дискусије. Тешко му је било извући реч. Спадао је у ред оних људи који "мисле шта говоре" (за разлику од оних који говоре шта мисле). Та његова озбиљност, повученост, манифестовала се и у раду на улогама. Мислим да ниједан глумац тадашњег позоришта у Панчеву, није тако студиозно прилазио свакој улози. Маестро Верешчагин, велики мајстор сцене, радио је јако пуно. Можда често није имао ни могућности да улази у дубоке анализе дела и

ликова. Нарочито код комада који су били "лакшег" карактера. (*Два цванцика*, *Несуђени зетови*, понеки Нушић итд.). Међутим, Миле није обраћао пажњу на то. Он је долазио на позорницу, када је била празна, и сам радио на улози. Затицао сам га неколико пута где сам увекбава мизансцен. Дакле, глумац студиозан, скоро религиозно посвећен позоришту. По свом глумачком фаху он је припадао такозваним романтичним љубавницима. (*Сплетка и љубав*, *Стари Хајделберг* и касније Чехов итд.). За разлику од мене, који сам био "реалиста", он је био занесењак. За познаваоце природе позоришног посла, ако прихватимо да је сујета помало сасватни део наше професије, онда ће бити врло интересно напоменути да Миле и ја, без обзира што смо играли исти фах, *никада* нисмо дошли до неспоразума или било каквог сукоба. Напротив! Били смо више него коректни сарадници. То умногоме илуструје његов карактер. Такво његово понашање неминовно је вукло на мисао да је он политички напредних идеја и да је тиме сав окупиран. И мада смо били политички истомишљеници, ми нисмо знали за активности један другог. Једноставно, ми о политици нисмо разговарали. Све до једног тренутка. То морам да опишем. Било је пролеће 1944.

Код нас је тада био редитељ и Јован – Бата Путник. Он се још пред рат појавио као модеран редитељ и сви смо га сматрали као редитеља напредних политичких идеја. Он се једном приликом разболео. Миле ми предложи да одемо и обиђемо га. Бата је станао прекопута доње цркве, у дворашту, у приземљу. Седели смо код њега и причали о позоришту. Дан тмуран, облачан, у соби тама. Једног момента неко је закуцао на врата. Ушао је Др Марко Малетин, управник позоришта. Он је био кратковид, у соби мрачно, па му је требало мало времена да види ко је све у соби. А онда је, као из небуха, рекао: "Добро је да сам вас тројицу нашао заједно. Морам са вама да разговарам. Данас сам био у Београду. Перић (Недићев министар) ми је предложио да примим дужност начелника свих позоришта у Србији. Наравно да сам ја то одбио. Тада ми је он запретио да, уколико одбијем његову понуду, позориште из Панчева пребаците у Србију. Ви знате шта би то значило за ово позориште. Коначно, споразумели смо се да ја примим ту дужност, да позориште остане у Панчеву и да ја останем и даље управник тога позоришта. Међутим, ја нећу при-

мити понуђену дужност уколико ми вас тројица не обећате да ћете ме узети у заштиту када дође ослобођење.” Имао сам утисак да смо сва тројица збуњени до крајњих граница. Почели смо да се бранимо да ми немамо везе са политиком, да нећемо имати никаквог утицаја, да ослобођење није још на видику итд. Врло паметни Др Малетин мирно нас је разоружао: ”Немојте, господо, мени то говорити, јер ја све знам. А Руси су већ на румунској граници.” Стављени пред такву ситуацију, нисмо имали куд – обећали смо да му се ништа неће догодити. Касније је Путник отишао из Панчева. Миле је отишао у партизане и остао сам ја једини да испуним дато обећање.

Тада смо Миле и ја први пут сазнали један за другог – шта радимо! Наравно да смо од тог тренутка били још више везани, мада нисмо разговарали уопште о нашим акцијама. Време конспирације!

Миле је 1944. г. отишао у партизане (група: Миле, Мића Милићевић, Урош Милаковић, кројач и Никола Јефтић, статиста). 1945. гостовали смо у Новом Саду. Тамо смо нашли Милета у униформи и прво његово питање мени односило се на Марка Малетина. Да ли смо одржали реч? Био је задовољан када је чуо за пошту колектива.

Сада наступа нови период рада са Милетом. Он је постављен за управника позоришта у Панчеву. Његов долазак за управника, био је потпуно у складу са његовом природом: није се, скоро, ни приметило када је дошао, када је преузео дужност од Драгомира Крањчевића. Наставио је да се понаша као и раније, неупадљиво, ненаметљиво, скромно. Што, опет, не значи да није држао целу организацију установе у својим рукама. Мислим да се је свим силама трудио да се не наметне као ”главар”. Његов стил је био разговор, консултације, договори, пуно ангажовање одговорних лица за поједине секторе. А када се дође до споразума, када се уједине гледишта, задатак је морао бити извршен – без поговора! Колико је он полагао на мишљење других, нека покаже овај пример.

Једне ноћи враћао сам се из кафане. У његовој канцеларији светло. Ја свратим да видим шта ради. Он је сав затрпан неким актима. Каже: ”Добро је што си навратио. Шта ти мислиш; која је боља глумица ова – или она? (из разумљивих разлога не наводим имена). Ја промислим и кажем ова! Зашто? Комплетнија је – пева, игра и комедију и драму, и уопште боља! Он се супротставља својим доказима. Тако смо се натезали до зоре. Коначно, ја сам се наљутио и отишао кући. Када сам око 10 сати дошао на пробу, он ме је позвао. Каже: знаш да си ти у праву! Ја сам се теби супротставио да видим колико си ти чврст у свом убеђењу, а и да проверим свој суд! (То је било време када су глумци разврставани и када им је одређивана плата).

Но са Милетом, у позориште су се вратили Шобота, Мића Милићевић, дошао је Иван Вуков-Јаника, Моша-Милан Варић, редитељ. Тако је створена једна чврста

група ужих сарадника, јер сваки од нас имао је своје посебно задужење. А сви смо волели то позориште и Милета као колегу и друга. А он је то и заслужио.

Милетова тежња за колективном ангажованошћу огледала се у његовом стилу рада. Свако дело, које се стављало на репертоар, без обзира који је од редитеља радио, морала је једна група уметника (глумци и редитељи) да прочита. Поделу улога предлагао је редитељ. И то је било скоро неприкосновено. Али, Миле је ту и тамо интервенисао. То са једином жељом да се глумци равномерно користе, према њиховим способностима. Завео је био обавезне дикусије после премијере. Ако се је неки уметник посебно истакао, Миле му је упућивао писмену похвалу. То данас може изгледати смешно, али то је итекако био стимуланс; тада нисмо ни мислили на новчане награде. Дакле, све је урадио како би побољшао радни елан, поинтрио уметнички критеријум, а самим тим квалитет представе. Био је одговоран у послу – свеједно да ли као глумац или управник – до крајњих граница. Његов живот одвијао се само у позоришту и он није имао никаквих других задовољстава.

Тада смо ишли на отвореном камиону по околним селима. Опово, Баранда, Идвор, Сакуле, Црепаја, па и друга села, била су наш терен. Поготову када смо градили нову зграду и чекали позорницу. Никада Миле није био ”вођа пута”. Али никада није пропустио да заједно са нама на камиону иде у село. Делио је са чланством и лепе и ружне, тешке моменте таквога рада. Зато су га волели и сматрали *својим*! Била је нормална ствар да неки члан, који има неких тешкоћа, дође код њега и пожали се. Колико год је могао Миле би му помогао.

Знам да ће понеко, ко буде прочитао ово што сам написао, сматрати да све то није посао управника, да је то, можда, и демагогија. Ја само молим таквог читаоца да се врати у то време; многе ствари ће му бити јасније.

А онда је дошао гром из ведра неба – премештај Милета за Приштину. Ту почиње пропаст позоришта у Панчеву.

Морам да дотакнем још једну фаму која је, не знам од кога лансирана и коју сам на два-три места чуо. Миле је *хтео* да иде за Приштину из *каријеризма*! Мислим да је то пакост појединаца, а и недовољно познавање Милета као човека. Он је био већ стекао велики углед у позоришном свету као управник у Панчеву. Није њему требало да иде у Приштину ”на голу ледину” да би се доказивао. Али, то је био партијски задатак и ту није било помоћи. Требало је бити у његовој канцеларији када је дошао човек из Новог Сада да пренесе одлуку. Требало је видети Милетов отпор, отпор свих нас присутних, па знати истину.

Миле је био жртва задатка и он га је часно извршио. Све друго су непотребне шпекулације и повреда Милета као часног, поштеног и неуморног позоришног прегоаца.

Мирко СИМИЋ



Од стрипа до трагедије – и назад

Мирјана Лазих: *Алан Форд*, режија Кокан Младеновић, Театар Т; Ф. Шилер: *Марија Стјуарт*, режија Љ. Драшкић, Атеље 212; Б. Нушић: *Сумњиво лице*, режија Дејан Мијач, СНП; Калдерон: *Живот је сан*, режија Никита Миловјевић, Б. Нушић: *Ожалошћена породица*, режија Радослав Дорић; Н. Макијавели: *Мандрагола*, режија Владимир Јевтовић – београдско Народно позориште; Истер театар: *Острво – плес атома*, кореографија Анђелија Тодоровић; А. Поповић: *Мртва тачка*, режија Радослав Миленковић, Звездара театар; В. Шекспир: *Троил и Кресида*, режија Д. Мијач, Југословенско драмско позориште; Ј. П. Стерија: *Родољупци* и Иштван Еркеш: *Тотови*, режија Љубослав Мајера, Народно позориште Кикинда; М. Солдатовић: *Зиги, Звездана Прашина* у режији Милорада Милинковића, Битеф театар; М. Шеварлић: *Карађорђе*, режија Славенко Салетовић, Народно позориште у Нишу; Ж-К. Дано: *Ручни рад*, режија Ева Балаж-Петровић; Ј. О'Нил: *Месечина за несрећне*, режија Вида Огњеновић; М. Ли, Д. Васерман, Ц. Дарион: *Човек од ла Манче* – СНП.

Баш као што то редовно код нас бива, после готово сасвим „сушног“ позоришног лета (када се наши позориштни сале на море – пре свега Котор и Будва, а ту су и летње, „морске“ турнеје, гостовања, друге „тезге“), након неколико „мршавих“ јесењих месеци (када овдашња позоришта ваљда рачунају с тим да је програм Битефа својеврсна компензација за одлагање њихових редовних јесењих премијера), по правилу, некако пред саму Нову годину, уследи бурна театарска зима, када се у нешто више од месец дана (између краја новембра и средине јануара) стекну представе такозваног „првог удара“. У питању су, наиме, премијере планиране још за почетак сезоне, дакле, за септембар – октобар, а одлагане у недоглед и, често, без јаких (правих) разлога.

Стрип на сцени – „Алан Форд“

Позоришна инсценација познатих стрипова постаје изгледа мода на овдашњим сценама. Рекло би се да на тај начин наши управници позоришта „хватају корак“ са светским трендом филмске екранизације авантура јунака стрипова као што су Супермен, Бетмен, Дик Трејси, Спајдермен, или малени кочоперни Гал, непомирљиви противник Цезарових легионара – Астерикс у друштву верног пријатеља Обеликса, којег ће отеловити Жерар Депардје.

Код нас је, барем у последње време, на светла позорнице изашао Гошинијев и Морисов Талични Том, благодарећи драми Стевана Копривице *Талични Том и Далтони* коју је на сцени Малог позоришта „Душко Радовић“ поставио Милан Караџић, а усамљеном каубоју и његовом верном коњу Цолију сада се у Театру Т, на сцени Пословног и културног центра „Вук Караџић“, где силом прилика гостује Позориште на Теаразијама,

придружио и смушени, вазда збуњени тајни агент Алан Форд, све са својим невероватним колегама из конспиративне групе ТНТ која се у култном стрип серијалу чији су аутори сценариста Лучано Секи и цртач Роберто Равиола, дуо широм света познатији по псеудонимима Магнус и Бункер, већ двадесет пет година неуморно налази на бранику реда и закона, штитећи човечанство од сваковрсног криминала.

Од 1969. године када су Магнус и Бункер потписали прву таблу овог стрипа, па до данас – када је бригу о изгледу групе тајних агената и њихових непријатеља на себе дефинитивно преузео Паоло Пифареро, *Алан Форд* је постао синоним не само за добар стрип, већ и појам који се односи на одређену врсту хумора, па и више од тога – на специфичан поглед на свет, ироничан, „ишчашен“, по духу и радикалној карикираности слике стварности близак ништа мање славној британској телевизијској серији *Летећи циркус Монтија Пајтона*. И Пајтоновци су, наиме, баш као и аутори *Алана*

Форда, успели да се на изразито упечатљив и атрактиван начин поигравају са стварношћу те да, мимо беткетовског осећања безнадежности, укажу на апсурдност свакодневице такозваног „малог“, обичног човека. Јер репрезентативна слика света коју су у другој половини двадесетог века створили медији као да се не односи на људе какви смо ми и какве, уосталом, најчешће око себе срећемо. Јунаци те слике света су пре свега заносне манекенке и леви манекени, холивудски глумци, zgodни актери из ТВ реклама, врхунски спортисти, богаташи и политичари; њих гледамо на филму и телевизији, о њима слушамо преко радија, они су предмет интересовања новинара... Они су модел којем ваља тежити и с којим се треба идентификовати, њихови животи и судбине су темељ појма „амерички сан“ који је одавно престао да буде амерички ексклузивитет да би се претворио у глобалну слику прижељкиване и очекиване стварности.

Но, ликови из серијала о Алану Форду далеко су од те слике и таквог модела. Аутори стрипа своје антихероје бирају међу социјалним талогом, у свет напете акције у којем се непрестано сукобљавају добро и зло, Магнус и Бункер ће их гурнути директно са маргина савременог урбаног живота где су агенти тајне дружине ТНТ препуштени на милост и немилост суровом механизму функционисања овог нашег света. А када ти и такви збуњени и ушепртљени ликови буду тријумфовали над злом, биће то захваљујући помоћи коју им у одсудном часу пружа „његово величанство Случај“, као и због њихове бескрајне наивности и невиности које је немогуће упоредити са свим манама, слабостима и пороцима којима су оптерећени. Магнус и Бункер као да желе да нам кажу да и они који нипочему не личе на успешне звезде савремених медија и хероје јавног живота, ипак има неке шансе. Ако ништа друго, барем да, упркос свему, остану на страни Добра, јер за неспособњаковиће попут Алана Форда, Боба Рока, Јеремију или Грунфа то поштење може да послужи као последња утеха. Наравно, аутори стрипа нам на тај начин јасно, жестоко сатирично, сугеришу истину о томе како у овом свету на који смо осуђени заправо стоје ствари.

С друге стране, Мирјана Лазић, адаптатор стрипа, тачније епизоде *Брадати пљачкаши* (у неколико махова публиковане и код нас), не чини грешку покушавајући да све идејне линије Магнус – Бункеровог опуса до краја изведе у својој драми. Напротив, она мудро пушта да култни статус *Алана Форда* обави свој део посла. Истини за вољу, то ће имати ефекта једино у случају публике која има више или мање богато искуство са стрипом, док ће сви други углавном остати равнодушни пред типом „откаченог“ хумора. Редитељ представе Кокан Младеновић свакако спада у поклонике наре-

ченог култа тако да он од прве разуме писца, зна у којем правцу треба да развија представу а како да ради с глумцима. И писац и редитељ, наиме, добро знају да ће се њиховом представом у ствари славни стрип, који је својим откаченим хумором, пародирањем извесних драматуршких модела, али и поругом на рачун идеолошких образаца сублимираних у појму „амерички сан“, и те како утицао на филм и позориште, сада на извештан начин „вратити“ у театар, те да ће се на плану карактеристичне персифлаже сценски потпуно потврдити. У том смислу, ваљало је пре свега поштовати условности стрипа, те „превести“ причу, заједно с њеним јунацима, из једног у други медиј. Без обзира на то што у случају стилизоване слике стварности какву подразумева стрип *Алан Форд* то није нимало једноставно, ова сценска „операција“ је у потпуности успела. Следећи основне координате стрипа, аутори представе су били свесни аутентичне атрактивности Магнус – Бункеровог откаченог хумора. У том контексту није се превише инсистирало на наглашеној социјалној црти Бункерове приче (још жешће сатирично заострене, рецимо, у епизодама стрипа у којима се група ТНТ сукобљава са Суперхиком, лудаком који отима сиромашнима да би даривао богате). У том смислу су и алузије на нашу актуелну политичку ситуацију, као што су то сцене с призорима предизборне кампање, тек благо назначене, без истинске политичке конотације.

Сценографија Бојане Ристић заснована је на чињеници да се живот јунака приче одвија у подножју њујоршких облакодера, у подрумима и сутеренима Велке Јабуре, по уским улицима монструозног предграђа. Ово решење нуди прецизност и сведеност: пред нама су тек обриси Града, облакодери су у позадини, јер амерички сани и благостање су тамо негде на Манхетну, близу Пете авеније, у средишту Бродвеја, док су јунаци ове приче осуђени на преживљавање у Бронксу. У том амбијенту најбоље и могу да функционишу гротескни ликови. Старину, исписника ове наше цивилизације, метузалема Броја Један, одлично је играо Драган Вујић, уважавајући чињеницу да, иако је везан за инвалидску столицу, древни старац је бескрајно динамичан и заправо је главни инспиратор свих акција групе ТНТ. Наспрам њега је, готово са задацима који унутар структуре Дизнијевих цртаних филмова дефинишу драматуршку функцију Паја Патка, агресивна прзница патуљаста раста – отворена пародијска алузија на Дојловог хероја Шерлока Холмса, Боб Рок чији је лик ефектно тумачио Јанош Тот. Ништа мање убедљива је била и креација коју је остварио Миленко Заблећански, задужен за иноватора нацистичке провенијенције – Грунфа. И овог пута Заблећански је умео да одреди праву меру хумора с којом ваља градити лик. Сталоженог енглеског центлмена, али и спретног лопова Сир Оли-

вера у у овој представи је прецизно играо Владан Савић. Вечитог самртника Јеремију духовито је интерпретирао – и изузетно пријатно изненадио – Никола Милић. Душко Радовић је схватио да лик Шефа мора на први поглед да делује безазлено, но да се иза тог првог слоја крије парадигма малограђанина. Насловна рола поверена је Александру Дунићу, глумцу који је пре свега стасом, изразом лица и мимиком био савршен Алан Форд којег је, истини за вољу, уистину тешко другим средствима, осим тако – „по површини”, и играти.

И на крају треба констатовати да је оваква списатељска и редитељска концепција логично условила потребу да јунаци представе „проговоре” језиком преузетим од Вјесниковог преводиоца који је својевремено потписивао Ненад Брикси. Тај је језик, наиме, својом специфичном фактуром и стилизованом ишчашеношћу, својевремено био (не само у нашем језичком миљеу) један од елемената на којима је изграђен култни статус овог стрипа. Данас, међутим, у овој средини његова употреба на сцени није само провоцирала осећање носталгије за временима у којима је стрип био популаран, већ је доприносила ефекту сценске зачудности.

Костими Мире Чохачић су савршено употпуњавали карактере, одговарајући рок сензибилитет мјузиклу обезбедили су сонгови Ненада Милосављевића, док је за играчку атрактивност овог пројекта била задужена Анђелија Тодоровић, кореограф. А тамо где је инсценија (у односу на стрип) затајила, остала недоречена, неразмахнута, тамо где се чинило да редитељ и глумци нису ишли „до краја”, где нису до краја искористили могућности поигравања с реалношћу, али и са стварношћу стрипа, остало је довољно простора за накнадну глумачку надградњу и дораду, за импровизацију и доцнија разигравања. То, наиме, ова представа подразумева.

Између личне драме и историјске трагедије – „Марија Стјуарт”

Након тридесет девет година интензивног неговања репертоара заснованог понајпре на критеријуму одређеног појмом „ново” (а то „ново” се односи и на план драматургије, али и на све друге елементе сценског израза), Атеље 212 – театар који је заједно са Београдским драмским позориштем вероватно најзаслужнији за промоцију драмске авангарде с краја педесетих и током шездесетих, сада се окреће драмској класици. Психолошка трагедија *Марија Стјуарт* Фридриха Шилера, један од манифеста „тврдог” немачког романтизма у драмској литератури, комад је који на изврстан

начин најављује могућу нову оријентацију овог позоришта.

У овој и оваквој концепцији угледног београдског театра, наравно, нема, нити може да буде ма шта проблематично, мада се показало да појава драмске класике на сцени позоришта какво је Атеље собом повлачи неке друге проблеме. У питању је, наиме, својеврсни „судар” ове Шилерове трагедије, сада у сјајном преводу Бранимира Живојиновића, с оним што би било могуће одредити као „хоризонт очекивања” позоришне публике, навикле да у овом театру гледа другачију врсту позоришта, свиклу на типично атељеовске глумце у другачијим улогама, навикнуту на специфичну традицију која је током безмало четрдесет минути година условила одређен начин сценске игре, али и карактеристичну атмосферу и у самом театру и око њега.

Зато се, у први мах, пошто се подигла завеса на премијери ове *Марије Стјуарт*, могло учинити да је управо тај репертоарски заокрет разлог због којег су извесне улоге у овој представи, и поред несумњивог труда глумца, „шкрипале”, па се чак дешавало и да су поједине веома озбиљне глумачке реплике изазивале пригушен смех у гледалишту. Но, истини за вољу, проблем није био једино у глумцима и неспремности неких од њих да се ухвате у коштац с оваквим драмским „залогајем”. Наиме, и редитељ представе Љубомир Драшкић оставио нас је у недоумици када је у питању одређење карактера саме представе и њеног жанра. Да ли је ово сценска верзија неке од литерарних верзија потенцијалне историјске истине о сукобу две конфесије, о верској борби која је, како то обично бива, добила стравичне политичке димензије, покренула народе једне на друге, усковитлала страсти и измешала планове личног и друштвеног, те на тај начин и судбину групе појединаца кроз велика врата Историје увела у област трагедије. Да ли је то, можда, жестока политичка представа која нас се болно тиче јер, иако сведочи о прошлости, итекако актуелизује (сада и овде тако важна) питања односа политичке акције и морала, личног и интимног с једне, те владарског, државничког, с друге стране. Трећа могућност је развијање мелодраме чији су ликови, мимо властите воље, разапети између љубави и мржње, греха и казне, издаје и опроштаја. Или је ипак реч о представи у којој се редитељ бави „обичним” „ратом” две жене због мушкараца. Истини за вољу, у Шилеровој трагедији од свега овога има по мало и све наведене могућности би могле да буду потенцијални „кључ” за узбудљива редитељска „читања” – али неколико различитих представа. Драшкић, међутим, остаје неодлучан којим путем да крене и до краја представе се не решава ком жанровском решењу да се приклони. Отуда је његова представа час снажна мелодра-

ма, час историјска трагедија, на моменте је психолошка драма, да би већ следећег часа та драма постала недвосмислена политичка алузија.

С друге стране, редитељ је начинио ваљан потез бирајући за две кључне улоге, две сукобљене краљице – Дару Цокић у роли Марије Стјуарт, шкотске владарке, те Светлану Бојковић као славну енглеску краљицу Елизабету. Обе глумице, свака на свој начин – бирајући другачију интонацију, дејствујући из различитих позиција, али свака са својим одиста јаким политичким и људским аргументима, а обе опет из јединствене – владарске перспективе, дакле из положаја због којег се оне никада неће моћи у потпуности да остваре као жене, све време су доминирале позорницом. Једна наспрам друге стале су Марија, истински племенитог рода али заточена због припремања и подстицања побуне (чији је циљ, међутим, било прижељкивано уједињење две државе и мир), и Елизабета, копиле које се стицајем околности нашло на трону и научено да проблеме стварности сагледава из крајње прагматичне перспективе. Врхунац драме чији су актери две темпераментне жене, и крунски моменат ове трагедије свакако је сусрет Марије с Елизабетом, сцена коју су Дара Цокић и Светлана Бојковић играле одмерено, пажљиво дозирајући емоције ликова и, понајпре када је реч о игри Бојковићеве, савршено редукујући сценски израз. У том моменту, наиме, обе краљице надвладава њихова суштина – гордост Марију, а сујета и комплекси Елизабету – тако да се дотадашња драма нагло и незауостављиво слива у ток трагедије. Том приликом огољена суштина њиховог међусобног односа, дефинитивно откривање и онога што код обе жене надилази државничке разлоге, драматично задире у просторе њихове интиме, у свет емоција несрећних, рањених жена, учинио је да финална слика представе (тријумф мртве Марије над обезнањеном Елизабетом) постане исувише патетична, непотребна, илустрација.

Уз стамене фигуре две моћне глумице, у овој представи успешно су своје задатке обавили и Рената Улмански као лејди Хана Кенеди, Миодраг Крстовић у улози Полита и Аљоша Вучковић као верни Мелвил. Осим изванредне музике Војислава Вокија Костића, која је, с једне стране, лирски бојила атмосферу у појединим сценама, али је, с друге, снажно акцентовала моменте у којима је жестина ове драме достигала врхунце, ваља још истаћи и изванредне костиме Божене Јовановић који, као и увек када је њен рад у питању, више од критичарских коментара заслужују целовиту студију. Овде, мађутим, треба нагласити да су, знатно више и прецизније но сценографија Петра Пашића, управо костими успели да „пробуде” елизабетанску епоху на сцени Атељеа 212.

Сценска надградња Нушића – „Сумњиво лице”

Формирајући карикатуре у новосадској инсценирацији *Сумњивог лица* редитељ Дејан Мијач скоро да дословно сценски „чита” Нушића. Поигравајући се тако постављеним карактерима редитељ само наизглед отупљује Нушићеву сатиру, а заправо преводи пишчеве инструкције из једног времена и друштвеног миљеа у нашу савременост, мењајући наравно оно што је за промену, и проналазећи најједноставније и најдиректније начине на које ће, с једне стране, ликови остати нушићевски али ће, с друге, почети да функционишу унутар оновременог друштвеног контекста, као карикатуре у којима није тешко препознати налачије наше актуелне стварности. Уосталом, да Мијач нема намеру само да се насмеје манама менталитета доказује и гротескни крвави свршетак представе којим ће редитељ обојити Нушића тамним тоновима и вратити *Сумњиво лице* свом правом исходшту – мрачној и оштрој гогољевској сатири. Није отуда нимало случајно ни то што се ова представа завршава општим крвопролићем, баш као што је то својевремено био случај и на крају инсценирације Гогољевог романа *Мртве душе* које је Дејан Мијач поставио на сцени сарајевског Народног позоришта. У оба случаја, наиме, покољ је преломна тачка након које може једино да уследи квалитативно другачија стварност коју, истини за вољу, ни у *Мрвим душама* а ни у *Сумњивом лицу* нећемо да видимо иако је савсим јасно слутимо.

Мирна колотечина скромне патријархалне српске варошице у којој као једини одраз спољашњег света – понајпре као израз чежње, фигурира хотел (један једини) „Европа” (овде, наравно, „Јевропа”), у овој представи прераста у атмосферу примитивне србијанске паланке која не само што је огрезла у нераду и друштвеној жабокречини, већ је апсолутно незрела чак и за нушићевску карикатуру тек стасале српске малограђанштине. Ликови које у овом *Сумњивом лицу* Мијач изводи на сцену, из перспективе краја деветнаестог века, и са становишта првобитне акумулације капитала, припадају категорији пред-историјских, они још увек нису спремни да на себе преузму иоле озбиљне друштвене роле, а биће за то спремни тек на самом крају представе када се докопају оружја. Јер када срески капетан Јеротије, доживевши тотални дебакл у својој варошици, на крају исуче сабљу и почне да сече све око себе започеће његов пут ка истинској друштвеној моћи (која надилази пуко завиривање у туђа писма и ситно „притискање” богатих сеоских газда), када се он, дакле, буде упутио ка правој, „великој” власти која се налази у престоници, у том часу се завршава Мијачево *Сумњиво лице* и тада би могла да почне нека друга

представа. Можда мијачевска верзија *Госпође мини-старке*, у којој би нам овај редитељ показао како дојучерашњи друштвени талог, оличење сваковрсног примитивизма, сада када је на власти, хоће да по сваку цену тај положај и сачува.

Одређен облик испољавања моћи дефинитивно је исцрпен. У примитивној средини, каква је „једна погранична паланка”, како сугерише Нушић, за глупости које је Јеротије починио не следи казна већ, напротив, отварање могућности за успон ка следећој лествици власти. Мијач, међутим, показује и оно што је Бен Акиба прећутао: пут ка већој власти увек је крвав, чак и када се крв не пролива у шекспировској трагедији већ на начин условљен епохом, као што је ова наша, у којој је трагедија постала немогућа, дакле, у контексту гротеске, када злочинци престају да буду језиви Ричарди и Магбети него их препознајемо као смешне жаријевске Ибије и ковачевићевске Топаловиће или Радоване.

Асоцијација која повезује ово *Сумњиво лице* с ликовима из дела Душана Ковачевића није нимало случајна, и то не само због литерарног „породичног стабла” по којем је писац *Маратонаца* и *Радована III* легитимни наследник аутора *Ожалошћене породице*, већ и због „повратног” утицаја који црнохуморна слика наше примитивне стварности из комада нашег савременика сада остварује на инсценацију Нушићевог комада.

Мијачева верзија ликова из *Сумњивог лица* већ на физичком плану и на „први поглед”, као уосталом и својим говором карактеристичним за такозвану „ужну пругу”, открива њихов цивилизацијски статус. Главни актери ове комедије су Јеротије, оријашке појаве, бивши поштар, насилник и примитивац, његова жена – запустена силеџија, затим Марица – њихова невероватна кћи која ка да је стигла с Дивљега запада, па срески писари и ситни лопови Вића, Жика и Милисав, а сви они заједно неподношљиво прљави, умашћени, укаљани сеоским блатом у које су се до гуше заглибили, „непробуђених” физиономија, спорог, тешког сељачког корака, сигурни једино у свет који им је добро познат, премда слутећи да тамо негде далеко – одакле стижу шифроване министарске депеше, ипак постоји неки други свет за који би имало смисла борити се. Но та њихова борба не подразумева усвајање критеријума који дефинишу престоничку стварност већ срозавање Београда на слику и прилику свог света.

Новак Билбија је улогу Јеротија градио на основу захтева овакве редитељске концепције – оштрим потезима, енергично, нијансирајући и сенчећи лик тек у сценама у којима капетан открива своју суштинску слабост – страх, пре свега од жене, али и за свој живот, или од непријатности које ће га (пред потчињенима) снаћи због неуспеха у акцији хватања сумњивог лица

које је, дакако, за овог среског капетана понајпре непријатељ Династије а тек затим државни непријатељ. У три потеза Анка Гојков Поповић је дефинисала своју капетаницу Анђу: претећи покрет руком којом широко и тешко удара, став жене која је вазда спремна да се или одбрани од физичких, еротских агресија свога мужа или да на њега у том смислу насрне и мајчинска забринутост на судбину ћерке, но брига лишена малограђанског калкулисања којом ће доцније, рецимо, бити оптерећена Живка Поповић, славна Нушићева госпођа министарка. Јасна Ђуричић Јанков у своје тумачење лика Марице – србијанске верзије Каламити Џејн, унела је енергичност девојке агресивне и кад љуби и кад маше пиштољем, и када се брани и када жестоко атакује. Показала је фину изнијансираност физичке и духовне грубости која би да покуша да кокетира по моделу пре наслућеном у љубавних Ђокиних писма као и краткотрајних боравака изван свог света пре наслути него истински усвоји мекоћу и нежност који нису својствени њеном универзуму.

Већ на основу физиког става који је својствен Вићи Миодрага Петровића јасно је зашто Марица за њега каже да је „преиспољни клипан који личи на петла”. Уз то, Петровић овом лику дарује и нервозу бескрупулозног човека који безглаво јуриша ка свом циљу макар га и само слутио. Одлично грађен лик – од става и покрета до израза лица и нијанси гласа. Оно чему се Вића још увек нада очигледно је својевремено пропустио Жика којег игра сјајни Душан Јакишић. Никада трезан, овај писар је оличење недодирљивости и непромењивости паланачког универзума; задовољан ситним крађама и уценама, отечен пре но дебео, Жика би, само да је барем понекад трезан, свакако био заговорник малограђанског принципа „у се, на се и пода се”, али се овако, у његовом случају, ова парола реализује само делимично, као правило „у се”. Мирослав Фабри је примитивизму писара Милисав дао снажну ноту лажног војничког држања, чиме је нушићевско-мијачевска скица паланачког поимања власти у потпуности заокружена – Вића (полиција) Жика (администрација), Милисав (војска), а изнад свих Јеротије који доноси одлуке.

Изванредну епизоду је остварио Александар Гајин као несрећни Ђока „Проминцла”, над којим ће се извршити сила паланачке власти, а одлични су били и Милан Шмит (газда Миладин) те Божо Јајчанин (пандур Јоса). Стеван Шалајић као практикант Таса, Драгомир Пешић у роли газда Спасе и Миодраг Петровић – Алекса Жуњић, одиграли су бриљантне минијатуре. Шалајићев Таса, карикирани остарели практикант неприродно издуженог носа (млађи практиканти га „вуку за нос”), као да је у ову представу доспео из стрипа о Алану Форду, дакле, из подручја где се додирују до кари-

кирана слика реалности и безмало бекетовски апсурд. И Петроње као да је улогу Алексе Жуњића, на чијој визит карти пише да је срески шпијун, градио на темeljима стрипа, цртаног филма и немих бурлески, а Пешићев Миладин је функционисао као парадигма оне врсте бескичмењака и полтрона на којима почива свака аутократска власт.

Уверљивости свих улога од велике помоћи су била решења сценског покрета чији је аутор Ивица Клемент. Сценографија Милете Лесковца је једноставним елементима сугерисала амбијент паланке, а костими Вање Поповић су, с једне стране, указивали на прљавштину и блато у којима таворе јунаци овог *Сумњивога лица*, а с друге, као да су, иако реализовани на сцени, још увек у себи садржали брзе потезе цртачеве оловке откривајући да своје порекло имају у свету који, на изглед, само симулира стварност.

Барокни театар – „Живот је сан”

У реализацији великог а по дефиницији и логици наслова свакако амбициозно замишљеног пројекта инсценације класичног дела европске драматургије какво је Калдеронова драма *Живот је сан* у Народном позоришту, редитељ Никита Миливојевић је пошао од чињенице да је у питању комад „златног века” шпанске литературе, дакле барокно дело које, као такво, завређује и адекватан сценски третман. Барокна позлата, карактеристична за декорацију Народног позоришта, била је, чини се, само једна у низу срећних околности и својеврсна, споредна – премда несумњиво важна, подршка заокружењу целокупне атмосфере у којој је настајала ова представа. Пресудна је, ипак, била Миливојевићева решеност да Калдерона „врати” бароку. Дакако, не у буквалном смислу и не у епоху барока.

У конкретном случају, за редитеља и аутора адаптације то је значило сценски „читати” Калдерона из перспективе ове наше епохе која је, на сличан начин као што је то био случај с пишчевим временом, презасићена и преоптерећена нагомиланим искуством, распарчана анализом, испуњена чежњом за новом синтезом, уморна од свега (па и од себе саме), речју из перспективе епохе која је, баш као уосталом и Калдеронов седамнаести век, податна еклектицизму и маниристичком поигравању с постојећим искуством.

Због тога Миливојевићев Сигисмунд ни једног часа неће тражити покриће за своју суштинску дезоријентисаност у просторима између јаве и сна – на које је осуђен, у сфери политичких или друштвених прилика, нити у филозофском или религиозном хаосу који је вазда одређивао човекову судбину. Његова изгубље-

ност и неприпадање ма којој од стварности – било стварности јаве која се сваког часа може испоставити као сан, било сна за који се исто тако неочекивано може показати да је заправо јавна – та његова несигурност искључиво је последица самог дезоријентисаног времена, узрокована је чињеницом да Сигисмунд размишља и осећа у ово наше (зло)доба где је све постало могуће и где више правих изненађења нема.

Калдероновог принца је поразило знање да ништа на овом свету није сигурно, јер да јесте знало би се да невиност не може и не сме да буде кажњена, као и да кривица увек подразумева казну. Његово искуство, међутим, сведочи да није тако: без икакве кривице (због несигурног претсказања) отац га је бацио у окове, да би га, такође без најаве и мимо Сигисмунду видљивог разлога, из њих напречац ослободио. Све што је млади кнез затим урадио – бахато понашање, прекост, осветољубивост, мржња, довело је до казне која Сигисмунда наново враћа у окове. Одмах потом уследи побуна у краљевству и група бунтовника на чело државе враћа Сигисмунда. Унезверени млади принц се као сну непрестано будио час као најбеднији, час као најмоћнији човек на свету, њиме су се моћници и судбина поигравали тако да он више никада ниушта неће моћи да буде сигуран.

Редитељ свакако зна да је овакав Сигисмундов положај најједноставније окарактерисати као апсурдан. Он је, међутим, такође свестан и да би „бекетовско” играње овог комада било лажно, будући да се у времену у којем на сцену поставља Калдеронов *Живот је сан* апсурд напосто подразумева. Не тако давно је, на сличан начин, и опет на једној београдској сцени, Шекспиров дански краљевић, у представи коју је режирео Горчин Стојановић, одмах на почетку недвосмислено јасно показао да врло добро зна шта ће му се дешавати у наредних неколико часова – све до тренутка када ће га супарник мачем засећи и – отровати. Тај ће Хамлет, већ у прологу представе, преузети од путујућих глумаца кловновски нос и сам ће га ставити на своје лице сугеришући управо ту (само)свест која га и чини тако надмоћним, свакако супериорнијим од свих досадашњих Хамлета.

Миливојевићев Сигисмунд није Хамлет, али ће то можда постати на крају представе, онда када се придигне с трона на који је, збуњен и унезверен, постављен, да би се, уставши, затетурао попут зомбија. Можда ће већ следећег трена на позорницу ступити они исти путујући глумци, скомраси, или неки слични циркусанти. Можда ће неки од њих Сигисмунду добацити кловновски нос и од тог момента ће овај Пољак, баш као и онај Данац, показати да зна шта га чека. Уосталом, у представи Народног позоришта већ се био појавио циркусант, истини за вољу не клоун него мађионичар, но

без обзира на то, као и клоун, и то је био мајстор илузија. Појавио се на пољском двору пред тада оснионим Сигисмундом да би предсказао истину по којој је све варка и обмана.

Отуда Никита Миливојевић затвара своју представу у циркулус игре, сценске, позоришне игре у којој тражи и налази једино исходште и једини смисао. Она ће бити једина извесност на којој има смисла градити представу. Она се налази у отровној шали, у шекспировској парафрази чувеног Ричардовог узвика на бојном пољу: „Краљевство за коњак”. Стилски код који је до те сцене редитељ изграђивао није, међутим, пао у воду када се на сцени, с чашицом коњака у руци, појавио келнер, јер се његово савремено конобарско одело, савршено уклопило у наводни краљев „лапус”, као још један од доказа да нас је живот научио како је све постало могуће, па и та врста игре.

Наравно, Никита Миливојевић ће у реализацији својих идеја, оправдано, покренути сва средства којима располаже Велика сцена Народног позоришта, а користио би и више да их је само било. У томе му је свесрдно помагала до савршенства једноставна сценографија Бориса Максимовића, раскошни костими Божане Јовановић, заумна музика Зорана Ерића која као да је на сцену избијала из неких подземних токова свести, кореографија Анђелије Тодоровић, те сценски покрет Ивице Клеменца. Наспрам Радета Марковића као краља Базилија стао је Небојша Дугалић. Први је са собом на сцену донео огромно искуство и префињеност глумца који је на позорници већ био све. Овога пута – самоуверени пророк на почетку и благодарни губитник на крају. Други је, пак, собом донео младост и енергију још увек неизбршеног, но потенцијално моћног, силовитог глумца, свог обузетог неким унутрашњим вибрацијама, каткад препуштеног маниру, али чешће вољног да се избори за ново. Одмерени и прецизни Миодраг Радовановић је био мудри старац Клоталдо, Борис Комненић је, готово на искуствима стрипа и цртаног филма, маестрално градио лик московског кнеза Астолфа, Бранко Видаковић – Кларин био је једна од шекспировских мудрих луда, Росаура Данијеле Угриновић прво је била поносити младић, затим узаврела лепотица и напоскон племенита дама, док је Душанка Стојановић сјајним средствима градила комику лика принцезе Стеле при том не испуштајући ништа од њене лепоте.

Повратак Нушићу

– „Ожалошћена породица”

Тог 22. новембра све је у београдском Народном позоришту било у знаку обележавања Дана позоришта:

пре подне Свечани скуп и додела признања заслужнима (између осталих и Љуби Тадићу награда „Раша Плаовић” за улогу Сера у Харвудовом *Гардереберу* којег је у Југословенском драмском позоришту режирао Дејан Мијач), а увече премијера *Ожалошћене породице*. Све то у контексту велике прославе 125-те годишнице Народног позоришта, овенчане репрезентативном изложбом у Галерији Српске академије наука и уметности, изложбом којом је театар по први пут закорачио у Академију.

Избор баш тог комада дакако није нимало случајан будући да се 28. новембра, тачно у дан, навршава шездесет година од првог извођења ове Нушићеве комедије на истој сцени ове театарске куће. Но, осим димензија пригодног и јубиларног, *Ожалошћена породица* се сада нашла на репертоару Народног позоришта из истих разлога због којих се стално изнова враћамо Нушићевим или Стеријиним комадима. У питању је, наравно, вечита актуелност ових писаца, њихово супериорно комедиографско понирање у саму срж менталитета народа о којем пишу, као и отворена решеност да се нарутају и насмеју ономе што је за подсмех и поругу. И заиста, гледајући данас Нушића на сцени, немогуће је отети се утиску да се од његових до наших времена заправо ништа није променило. Иста мета, исто одстојање. Или су наше националне црте непроменљиве, једном за свагда фиксиране, или нас „наум” времена вечито ставља на исте муке и на иста искушења па нам се историја увек понавља на исти начин.

Наиме, и у овој представи, баш као што је то некоћ био случај и код Бен Акибе, представници „ожалошћене породице” ће, попут правих лешинара, у почетку широко кружити око плена, да би доцније – како осећање комодије у покојниковој кући буде расло, а с њим и њихов осећај сигурности и самопоуздања, њихови налети на ловину ће постати све директнији, отворенији, бесрамнији. Редитељ представе Радослав Дорић је кроз прецизну градицију грабежи и сцене постепеног черупања дома почившег Мате Тодоровића, трговца београдског, јасно демонстрирао постепено сазревање чланова „породице” који ће, од готово безазлених чанколиза и ситних превараната, током представе еволуирати у бескрупулозне отимаче и напаснике спремне на примену апсолутно свих средстава да би реализовали своје циљеве.

Редитељ прави „тачну” представу и адекватну поделу улога: свако од актера овде репрезентује по неки од принципа којима се руководи хорда, и тако сваком лику обезбеђује неопходну црту индивидуалности којом се овај издваја из групе. Дорић је вешт редитељ и он итекако уме да ради с глумцима, па тако успева да на нивоу сваке улоге извуче и потенцира управо ону црту коју је у комаду наговестио сам писац. Дакако ту

ће црту он сада развијати на сцени до потпуне карикатуре или сложене гротеске. Нажалост, овај поступак постепеног развијања и надградње ликова имао је и своје сценско начине – значајно је успоравао темпо представе, а поједине је сцене, нарочито када су у њима играли глумци којима је неопходно много простора и времена за реализацију улоге, учинио крајње заморним и предугим. Но, чини се, међутим, да ће време и глумачко уигравање представе, у извесној мери благотворно деловати на решење овог проблема.

Друга врста проблема је, међутим, нерешива а везана је за Дорићеву неспремност да радикалније актуелизује ову комедију. Ваља, наиме, имати у виду једноставну чињеницу да примитивизам и бахатост, о којима је овде реч, итекако имају своје реперкусије на плану наше актуелне политичке стварности. Исте последице бахатост и примитивизам су по политику имале и некада – о чему, уосталом, сведочи и сам Нушићев Агатон, пензионисани средњи начелник, када до детаља описује на које је све начине реализовао своју начелничку власт. Садашњи проблем неукротивог примитивизма, међутим, поодавно се код нас испољава као суштинска друштвена немоћ. А иза овакве агатоновске похлепе вада се налази притајена политичка амбиција. То није једино код нас случај. Овде ваља подсетити на *Ожалошћену породицу* коју је у Народном позоришту у Кикинди режирао Мирослав Бенка, довољно смео да ову идејну линију максимално радикализује да би нам показао везу између примитивизма, бахатости, лешинарства и политичког ангажмана чији је коначни циљ апсолутна власт. Ко њу поседује има могућност да у потпуности развије своју „агатовштину“, па и по цену да му се само Небо сручи на главу, баш као што је то био случај у представи из Кикинде, где је халабука и бескрупулозност „ожалошћених“ провоцирала повратак покојног Тодоровића. Нешто слично ће Дорић покушати и на самом крају ове представе, мада у београдском Народном позоришту само чујемо бес Богова оличен грмљавином која ће ледити крв у жилама актера свеопште крађе.

Лик главног носиоца овакве идеологије – „шефа породице“ Агатона, одлично је тумачио Миленко Павлов инсистирајући понајпре на паланачкој бахатости, малограђанској самоуверености, бесконачном примитивизму и апсолутној неосетљивости главног јунака. У томе су га, свако на свој начин, подржавали: Прока Михајла Викторовића, Трифун Драгана Зарића, Гина Љиљане Благојевић, Сарка Соње Јауковић, Силка Зорице Мирковић, Вида Љиљане Газдић, Танасије Богдана Михајловића и Мића Лепомира Ивковића, док су двоје до унезверености заљубљених били Нела Михаиловић (Даница) и Зоран Ћосић (адвокат Петровић). Њихова апсолутна литерарно сценска неуверљивост потврђена

је и овом представом, мада је редитељ покушавао да пародирањем мелодрамског филмског жанра постигне степен стилизације који укида сваку поједностављену везу са стварношћу.

Костими Весне Радовић откривали су карактере и на „макроплану“, али и на нивоу брижљиво одабраних детаља. У прву категорију свакако спадају Агатоново типично „мафијашко“ одело на широке штрафте, Саркине уске заводничке тоалете, Мићина неодмерена „црнина из журнала“ или Танасијев венчани комплет уместо црнине, на пример. Примери детаља су, рецимо: Прокин увек згужвани шешир, Гинине шарене плетене „натикаче“ или Трифунови „картарошки“ похабани лактови на сакоу. Сценографија Александра Златовића је и сугерисала раскош света у којем су се изненада обрели јунаци представе, али је, исто тако, омогућила и деструкцију тог света који ће „породица“ ефикасно свести на своју меру. Музика Мирољуба Аранђеловића Расинског сместила је ову представу у међупростор између града и села, а на тај је начин створила основу за асоцијације које су овој представи давали савремен тон.

Макијавели без шарма – „Мандрагола“

Макијавелијеву урнебесну комедију *Мандрагола*, написану 1520. године, с разлогом сматрају за један од врхунаца италијанске ренесансне комедије. Живописни ликови, сјајно обликовани карактери на чијем карикирању писац базира комичне ефекте у истој мери у којој и на вешто развијеним комичним ситуацијама, спремност да се подсмехне својим савременицима и суграђанима (Фиренца), али и да сатиричном оштрицом бескомпромисно жацне неприкосновене институције попут Цркве, затим духовит заплет, типично ренесансна ласцивност и еротска распојасаност, учинили су да ова комедија буде популарна не само у времену свог праизвођења већ су постали узрок због кога се она задржала на репертоарима најразноврснијих светских позоришта – од великих институционалних па до оних експерименталних – ево све до наших дана. У београдском Народном позоришту, тачније на Сцени у Земуну, *Мандрагола* је 1973. године поставио Паоло Мађели и та верзија Макијавелијевог дела, не без разлога сматрана једном од Мађелијевих најбољих режија, била је дуговека, што ће рећи изузетно популарна. Пре неколико година, у вршачком Народном позоришту „Стерија“ овај комад је премијерно изведен у сјајној режији Никите Миливојевића.

Уосталом, о каквој врсти хумора и комике се ради најбоље сведочи чињеница да је *Мандрагола* драмска

прича у којој се интрига плете око младића који вене због љубави према удатој драгани, побожној и изузетно смерној супрузи очајника који, пак, пати због тога што никако да добије потомство. Заплет се интензивира у часу када се у причи појављује „сналажљиви паразит”, ситан лопов и паметан пробисвет који смишља лукаву интригу благодарећи којој ће се сви домоћи онога за чим жуде. А када се у интригу укључе и покварени фратар, похотна женина мајка и верни љубавников слуга, чему дакако ваља додати и несумњиву пишчеву вештину, онда јасно сагледавамо основне обресе комедије којој је тешко одолети и коју неинтересантном може учинити једино одсуство елементарног шарма.

Нажалост, баш то се догодило најновијој премијери *Мандраголе* на Малој сцени београдског Народног позоришта, премда је овој инсценацији, рекло би се, све ишло на руку. Или тачније – готово све: и искусан глумац – редитељ (у овом случају и адаптатор текста) – др Владимир Јевтовић, и релативно ваљано начињена подела улога у којој су најатрактивније роле додељене глумцима који имају адекватно искуство проверен сценски шарм, рецимо, Војину Ђетковићу – улога Лигурија или Слободану Нинковићу – Месер Нича, а ту су били и поуздани Добрила Стојнић и Гојко Балетић, као и млада а надарена Наташа Нинковић. У прилогу претпостави да ће представа успети сведочила су и имена сценографа Александра Златовића, односно костимографа Миланке Берберовић, као и аутора сценског покрета Ивице Клеменца. Па ипак, и овог пута се потврдило старо правило по којем у театру правила нема.

Базирајући своју редитељску концепцију на „филигранском” раду с глумцима, на скученом простору Малe сцене детаљно разрађујући мизансцен, савршено пажљиво одређујући ритам комичке игре и прецизно развијајући карактере на сцени, редитељ као да је овој поставци *Мандраголе* ускратио опуштеност, као да је пропустио да обрати пажњу на спонтаност, и дозволити својим сарадницима и колегама (барем онима који су за то спремни) да се слободније упуштају у импровизацију, у поигравање па и сценско надигравање какви су својствени италијанској ренесансној комедији и ликовима које Макијавели изводи на позорницу. Наместо ригидности ова форма подразумева разиграност, па и онда када је она тек привид, као што је то, на пример, био случај у, истини за вољу комедији дел арте (мада „реформисаној”) *Слуга двају господара* Карла Голдонија коју је, с глумцима Пиколо театра, у телевизијској адаптацији коју смо могли да видимо на прошлогодишњем *Битефу на видео*, режирео славни Ђорђо Стрелер.

Београдска верзија *Мандраголе* исцрпљивала се у баналним и очекиваним геговима, у сценским решењима која су захтевала бржу, духовитију и свакако шармантнију реализацију. Костими Миланке Берберовић сасвим су припадали епосу у којој се одвијала радња комедије, баш као и сценографске назнаке чији је аутор Александар Златовић, а које нас упућују на заклjučак да је у питању представа у представи – два балкона међусобно сучељних кућа између којих заправо „струји” интрига и плете се мрежа око несрећног, надобудног и приглупог мужа којем ће на концу бити набијени рогови. Ангажман Ивице Клеменца – сценски покрет, понајвише је успео да размрда ову представу, што нажалост није било довољно да би она била и успешна.

Па ипак, ригидност и прецизност редитељског и глумачког поступка у реализацији ове представе у нечему су ипак учинили да *Мандрагола* у Народном позоришту буде истински изузетно успешна представа. Наиме, у њој глумци, уз звуке карактеристичне за ренесансу, певају „сонгове”. Но, иако уз снимљену музику с „матрице”, они то ипак не чине на „плеј бек” већ певају истински, мајсторски, пуним гласом, онако како то београдска позоришна публика одавно није имала прилику да чује, па ни у представама где би било логичније да глумци „уживо” певају, или чак у театрима где се негује жанр који би морао да искључи „плеј бек”. С једне стране, они нам на тај начин доказују да наши глумци ипак умеју да певају, док, с друге, потврђују оно у шта већина овдашње публике одавно сумња – у нашим је позориштима, наиме, и поред свега могуће „уживо” певање. Нека то послужи као наука и инспирација другима.

Неуништива алтернатива – „Острво – плес атома”

Београдска алтернативна театарска сцена се, и поред свих недаћа, понајпре оних материјалне природе, ипак не предаје. Доказ за то је и пројекат *Острво – плес атома*. Истер театар, иако ново име на нашој позоришној сцени, састављен је заправо од дела сарадника које је својевремено Дејан Пајовић окупио у плесној трупи Театар Сигнум која се својевремено прославила пројектима као што су *Дом Бернарде Албе* или *Магбет против Магбета*, као и сарадњом с славним руским глумцем и редитељем Јуријем Љубимовим те с његовим московским Театром на Тагањки. Чланице новооснованог Истер театра, већ „каљеног” на међународној позоришној сцени – на чувеном фестивалу у Единбургу, у свом пројекту *Острво – плес атома*, одређеном појмом

„модерна опера”, воде нас на путовање кроз неке од најбитнијих етапа развоја ове наше цивилизације, увлаче нас у узбудљиву игру у којој ће кроз плес и сценски покрет, мимику и фину игру светлости и сенки бити испричана једна од могућих истина о човековој судбини на овој планети.

Своју игру којом као да желе да омеђе координате Света – острва, а самим тим и Човека сведеног на манаду, четири плесачице Истер театра започињу из готово кататоничног стања, израњајући из мрклог мрака задњег дела сцене. Постепено нам откривају своја лица која под шкртим плавичастим светлом делују безизражајно попут окамењених маски. Њихови покрети су одмерени и веома спори. А онда у представи *Острво* почињу да „раде” светло и музика. Јунакиње преставе ће из летаргије да пробуде ритмови који увлаче њихова тела, мимо властите воље, у чудесан ритуал, водећи га ка пра-сећању на Смисао и Јединство којима би човек поново желео да се врати. Истовремено светло се, мењајући боју, појачава, и маске се претварају у изражајна лица, у индивидуалност. Настаје индивидуалност, рођен је играч.

У ритуалном плесу који следи посвећенице сада препознајемо као вернице, скоро еротски опседнуте Богом. Занете игром до дервишке екстазе, до транса у којем плесачице појединачне религијске концепције стапају у јединствену Истину. Затим поновно ће да уследи човеково – дакако ренесансно, откриће Сопствености као истинског смисла, након чега Историја добија неслућено убрзање а човек почиње да се метеорски удаљава од Средишта. И на самом крају, када се већ примакнемо нашој савремености, када нас пројекат *Острво* враћа нама самима, опет стижемо до ништавила, поново се окамењена лица претварају у маске, још једном се тела подају кататоничном мртвилу, само сада роботизованом на начин на који функционише аутоматизован и обездуховљен човек двадесет првог века. Човек претворен у бекетовског клоуна, у Сизифа којем више није потребан камен, у невољника који је сам себи постао баласт.

Покрети четири играчице, предвођене изванредном Анђелијом Тодоровић, која је и кореограф пројекта, одређени разноврсношћу ритмова, мелодија и минималистичким звуком чији је аутор Ненад Јелић, равноправно су градили различите светове јединствене цивилизације враћајући нас у времена када су у овом граду главна узбуђења стизала с неколико алтернативних сцена где је био могућ истраживачки рад у позоришту.

Прича коју нам без употребе вербалног говора „саопштава” драматург Ирина Гилић савршено је прецизна и јасна, премда не и једноставна и једнозначна; свака епизода унутар себе има своје драматуршке токове,

а поједине сцене су прави примери савршенства једноставности. Многобројне улоге у овој „модерној опери” изванредно су одиграле Даница Араповић, Јелена Јовић и Милица Рисовић. Костимографска решења Божане Ђуровић-Ристић, својом једноставношћу, функционалношћу и вишезначношћу, логично су следила основни концепт представе.

Недоречени Поповић – „Мртва тачка”

Свет на који су осуђени, јунаци драме *Мртва тачка* Александра Поповића препознају као огромну гардеробу у којој увек има довољно костима који ће им омогућити да спремно дочекају сваку друштвену и политичку мену. Силе које делују на њих увек долазе споља, а јунаци комада нити знају нити смеју да им се супротставе. Па ипак, извучени из шињела из ког је својремено на светло позорнице истрачао и њихов славни литерарни „предак” Бора Шнајдер, и они ће увек бити спремни да се дочекају на ноге. Нема те униформе и костима који неће бити у стању да одену, а балканска ветрометина их је научила да се у свему осећају комотно. Они и нису личности, сведени су на голу принцип готово животињског преживљавања и камелеонског прилагођавања. У *Мртој тачки* Александар Поповић ће им бити „на трагу” од последњих дана окупације Београда, пратиће их и у доба првих поратних „престројавања”, све до преломне 1948. године, односно до драматичних политичких ломова када, како нам то писац сугерише, постаје очигледан слом сада већ бивше Југославије.

Том антиципацијом будућег националистичког рабуцавања Југославије Поповић завршава своју драмску причу. Но, редитељ Радослав Миленковић иде и даље, правилно схватајући да пишчев поглед практично „добацује” све до наших дана. Ликове попут оних које је Поповић описао у *Мртој тачки*, ништа се, на име, није могло да промени. Они су напросто вечни. Па ипак, Миленковићева представа неодлучно застаје пред евидентном пишчевом констатацијом да су суманути и морбидни јунаци комада, у свом непрекидном пресвлачењу у, данас затечени у истим костимима у којима су били на самом почетку комада. И данас их они носе, спремни да на први миг обуку нове униформе.

Представа Звездара театра има, међутим, велики проблем: оног часа, наиме, када им је укинуо специфичну поповићевску заочијаност, када је њиховој акцији даривао рационалну и психолошку компоненту и када је потражио психолошку мотивисаност за оно што чине, када се, дакле, упустио у наглашено сценско диференцирање карактера, редитељ је релативизовао при-

митивизам као основни балкански покретач свеколике акције ових ликова. А релативизовати њихов примитивизам не само да значи искомпликовати ситуацију у којој се налазе, већ наговештава и могуће скретање на погрешан траг који води ка покушају расплитања овдашњих националних и свих других Гордијевих чворова. А тиме се Александар Поповић није имао намеру да бави, препуштајући нама самим да извучемо неопходне закључке. Миленковић, међутим, сценски разиграва духовите ситуације у које писац доводи своје јунаке, редитељски надграђује текст у мери која не угрожава ауторитет писца, али, с друге стране, то чини баналним средствима.

Пре нешто више од годину дана, тада пренута из дремежа, Драма на српском језику Покрајинског народног позоришта у Приштини извела је премијеру – произвођење овог Поповићевог комада у режији Драгана Јаковљевића. Та представа, с глумачком поделом сачињеном од мање звучних имена, у кудикамо скромнијој продукцији, деловала је неупоредиво „чвршће” и стаменије. Много је више била „поповићевска” управо зато што је уважавала овај својерсни аутоматизам функционисања ликова из драме, поштвала је њихову аутономност у односу на психологију, па и идеологију.

У приштинској верзији *Мртве тачке* Поповићево драматис персоне деловале су попут клонова у великој балканској циркуској представи, у перманентном шоу-програму који, ево, траје до дана данашњег. Играјући интегрални текст, тамошњи глумци су, заједно с редитељем, успели да и без икаквих натегнутих ефеката покажу да је историја за нас овде стала, да смо тешким ленгером приковани за мртву тачку историје с које нас ништа не може да помакне.

„Жртвоване целате”, као сам писац дефинише своје јунаке, у представи београдског Звездара театра играли су врсни глумци. Па ипак, Властимира Ђуза Стојиљковић није могао да буде обична лутка какву заправо представља Светозар Калафатовић; Даница Максимовић је своју Меланију градила адекватним средствима само у првом делу представе док је у другом овај лик био недовољно уверљив; сличне проблеме је имала и Даринка Ђурашковић која је играла Пелагију. Свесно инсистирајући на карикатурама, најбоље су снашли Драган Максимовић у роли Војислава, Сандра Ногић која је играла Франкику и Небојша Кундачина као Киро.

Поново откривени жанр – „Троил и Кресида”

Троил и Кресида је с једне стране пројекат којим Југословенско драмско позориште заокружује циклус *Шекспир на сцени*, али је то и представа којом се прак-

тично наставља редовна сарадња овог позоришта и фестивала Будва – град театар. То ће рећи да је *Троил* настајао мало у Београду прошлог пролећа, да је „склапан” улето у Будви, и да је на јесен „препакован” поново у Београду. Прва премијера – Будва (на којој, показало се, није било критичара), да би права премијера, ипак, уследила (не на Битефу како је најављивано) на почетку сезоне у ЈДП-у.

Кроз измаглицу што покрива ратиште након крвавог боја, подно зидина града под опсадом, израњају фигуре ратника – упорних бранилаца Троје и немилосрдних грчких освајача. Из полутаме митске прошлости они излазе на сцену да би показали наличје историје, открили слику овог времена и потврдили истину о вечитом проклетству човека сукобљеног с властитом судбином.

Прича о љубави између Троила и Кресида одвија се седме године Тројанског рата, у часу када изненадно примирје одузима великом крвопролићу страхан лик. У том моменту извесне ствари које су деловале неприкосновено почињу да изгледају другачије. Ко ће други него мудри и бескрупулозни Одисеј схватити истину по којој је током дуге опсаде Троје рат постао природно стање ствари без кога овакав свет губи смисао. Јер шта остаје несрећним људима као утеха и нада ако се покаже да Ахилеј није оличење врлине већ сујетом затровани глупан који се данима ваља по постели са својим љубавником Патроклом, шта ће бити када ратници који су у рат пошли у име задовољења божанске правде схвате да Ајант није оличење врлине него најординарнија приглула будалетина, да Менелај, због чије части је рат и започет, није повређени муж већ искомплексирани пијанац, а да њихове војсковође нису руковођене божијим надахнућем и општенародним интересом већ жељом да се обогате и остваре личне циљеве? Шта остаје живима и у чије име су изгинули мртви? Ваља, дакле, заиграти на једину поуздану карту, на сујету војсковођа, треба убацили црв раздора међу ионако несложне ратнике, и тако наново зоошијати ратну „игру”, прекинути јалово стање доколице које открива право лице актера рата, али и указује на суштину неправедног, обезбоженог а самим тим и обесмисленог света. У таквој ситуацији, наравно, „виши интереси” налажу да манипулација људима и њиховим судбинама постане незаобилазан принцип руковођења ратом, а то ће рећи и светом. Без тога свашта би се могло догодити, народ, односно ратници, могли би да се питају да ли војсковође имају право да владају у ситуацији у којој су Ајантово херојство или Ахилова боголикост озбиљно доведени у питање. Дејан Мијач нам на сцени показује оно што Шекспир описује служећи се гротеском. У карикатуралности – а на основу адаптације коју је сачинио Слободан Стојановић, Ми-

јач проналази прави „кључ“ за своју режију *Троила и Кресиде* који је дуго важио за жанровски „нејасан“ комад, застао негде између комедије и трагедије. Редитељ, наиме, показује зашто многи театролози упорно тврде да је овај комад заправо антиципација модерне драматургије, најаву позоришта апсурда, пример спитатељског поступка који ће бити дефинитивно афирмисан тек у двадесетом веку у којем ће обездуховљени човек, лишен средишта и смисла, постати трагикомични бекетовски клоун.

С друге стране, Мијач открива и политичку димензију *Троила и Кресиде*, јер као што се Шекспир пишући ово дело заправо обраћао свом добу правећи алузиви на тада актуелни и бесмислени рат између Енглеске и Шпаније, тако и наш редитељ кореспондира са својом савременошћу. *Троила и Кресиду*, дакле, препознајемо као комад писан и по мери нашег времена, а у рату који бесни под зидинама Троје, у ситуацијама у којима се налазе главни актери, у лицемерју иницијатора, безосећајности војсковођа, тупости „хероја“ и наивности жртава препознајемо „облик и отисак“ властитог времена и судбине, ратни оквир којим је „урамљена“ наша садашња стварност, питање рата и мира у Босни и игру коју поводом тог питања с „малима“ играју „велики“.

Кроз снажну карикатуру редитељ је реализовао своју концепцију отварајући, пре свега простор ефектним глумачким креацијама. Беспрекорне карикатуре остварили су Слободан Нинковић чији Ахил као да је изашао из чувених прича Броја Један, шефа групе ТНТ из стрип серијала о Алану Форду, Драган Петар обликујући лик Патрокла на основу карикатура какве срећемо у футуристичким филмским комедијама, Горан Даничић чији Ајант је имао сирову снагу дива и разум малог детета, Миодраг Радовановић у улози старог Нестора и Јосиф Татић као пијани Менелај. Танасије Узуновић који је тумачио лик Агамемнона отеловио је прототип сујетног и осиног војсковође који није у стању да функционише без помоћи и сугестија идеолога (у његовом случају Одисеја), а Слободан Бештић је као Парис играо нарцисоидно самољубље и самоуверености човека који због наклоности богова није у стању да сагледа своју истинску меру. Петар Краљ је био више од препредењака јер је његов Улис у себи имао снагу, вољу, амбицију али и реалну позицију демијурга, покретача и инспиратора свих интрига и акција, био је човек који реализујући своје планове и замршену комбинаторику готово надилази добро и зло, јер све то чини с безазленошћу детета које ужива у својој игри.

Проблеми које је имао Небојша Љубишић у реализацији Хекторовог лика који је застао на пола пута између карикатуре и реалистичке концепције – по чему је овај Грк заправо једини истински позитиван лик у

комаду и особа која до краја и по сваку цену, па и по цену своје смрти, остаје веран витешким принципима света из којег је поникао, откривали су мањкавости редитељског поступка. Без обзира на то што је Љубишић одлично глумачки функционисао у оба „смера“, ова редитељска недоследност је указивала на чињеницу да у овој представи, као и у драматуршкој концепцији, у ствари не постоји упориште из кога би била сагледавана свеопшта улисовска манипулација. То свакако нису били ни ликови Троила и Кресиде. Небојша Глоговац је, наиме, у улози Троила на зрео глумачки начин сажео нежност заљубљеног дечака, с једне, и поглед на свет некорумпираног витеза, с друге стране. Кресида Катарине Жутић пленила је младошћу и посебном врстом наивне, готово детиње дрскости, својствене генерацији којој припада ова млада глумица, мада њена мотивација у другом делу представе остаје загонетка, будући да се не зна да ли она почиње готово сумануто да се подаје грчким војницима из освете Троилу (од кога је очекивала заштиту), због свести да је она, као и остали смртници, тек играчка с којом моћници могу да раде шта им је воља, или из неког трећег разлога.

Сложеном синтезом искустава стечених у раду са Слободаном Унковским у представи *Позоришне илузије* Пјера Корнеја, као и са самим Дејаном Мијачем у пројектима као што су *Мрешћење шарана* Александра Поповића, Стеријиним *Родолјупцима*, *Кола мудрости*, *Двоја лудости* Островског, или *Лажни цар* Шепан Мали по Његошу, у овој представи је доминирао Војислав Брајовић у роли Терзита, својеврсног коментатора и лупежа који благодарећи свом цинизму али и покварености успева да се издигне изнад ратног метежа, да прозре разлоге и намере оних који рат започињу, али и да види јад и беду оних других који прекасно схвате у шта су увучени. Само такав нитков, добровољно сведен на улогу чанколиза и удворице, цинкароша, али и уздигнут до статуса дворске луде, до моћне позиције коју су у делима овог писца вазда заузимали мудри и промишљени, само дакле такав човек може да буде у стању да све то види, разуме да би, у бриљантној финалној сцени представе, отпатке рата побацао у контејнер за ђубре темељно се припремајући за оно што свакако мора да уследи – за нове ратове и покоље.

Герослав Зарић смешта представу у катаклизмичан амбијент импровизованих барикада које су састављене од отпада модерне цивилизације у стилу утврђења из другог дела филмске сторије о Побеснелом Максу. Не без разлога, будући да дух иронизирања и карикирања ликова и ситуација у инсценацији уистину одговарају сензибилитету ове врсте филмова и одговарајућих стрипова. (Уосталом, и деца која се појављују у овој представи као да су преузета из трећег наставка истог

филмског серијала о усамљеном футуристичком луталици Максусу, с том разликом што их Мијач користи двојачко – и као илустрацију тезе о жртвама рата, и као Мирмидонце који подмукло убијајући Хектора најављујући на тај начин нова крвопролића и указујући на истину да су данашња деца заправо будући ратници.) Бојана Никитовић решава костиме водећи рачуна о томе да комбинација елемената из различитих епоха увек буде подређена застрашујућем утиску који ратници желе да оставе, али истовремено доследно и систематски иза тог имица открива праву суштину и рањивост појединих ликова. И сценски покрет – понајпре сцене мачевања и атрактивних двобоја, у постави Ивице Клеменца, био је обогаћен специфичном филмском „аромом“ и спектакуларношћу, а музика Предрага и Младена Вранешевића подржавала је атмосферу појединих сценских слика.

На ветрометини суровог времена – „Родољупци“

Весело позорје у пет дејстава, како је своје *Родољупце* жанровски одредио сам Јован Стерија Поповић, сада и овде није нимало лако играти на сцени. Уосталом, овај проблем и могуће примедбе на које ће његово дело свакако наићи, наслутио је и сам писац када је инсистирао на томе да се *Родољупци* не смеју изводити за његова живота. Мудри Стерија је, наиме, врло добро знао с ким заправо има посла, био је свестан о коме и о чему пише па и кога ће, без сумње, погодити ова његова комедија нарави. Па ипак, сходно свом погледу на свет, и у складу с мисијом којој је себе посветио – желећи, дакле, да подучи и скрене пажњу народа не на оно што ће као „добро описати историја“ већ на „страсти и себичности“ које могу бити погубне по његове сународнике, Стерија се упустио у ову одиста рискантну авантуру. Време ће показати да прави резултати те авантуре нису били нимало наивни. Зар нам, уосталом, о тој дубокој стеријанској промишљености и изванредном пишчевом познавању менталитета и карактера, о тој пишчевој изузетној способности да кроз духовитост и хумор уочи и уметнички убедљиво фиксира срж и есенцију наказности коју има намеру да исмеје и на коју жели да укаже, зар нам о свему томе као о вечитој актуелности Стеријиног дела, не сведоче и други његови комади, попут *Покондирене тикве* којом се у новосадском Српском народном позоришту и у Атељеу 212 недавно бавио Егон Савин, или *Тврдица*, комедија о несрећном Кир Јањи, коју је исти редитељ поставио на сцени Народног позоришта у Београду, да

не помињемо својевремене кључне и култне инсценације Дејана Мијача.

Уосталом, када су *Родољупци* у питању, на њих нам је у овом времену прво скренуо пажњу баш Дејан Мијач представом у Југословенском драмском позоришту, али је то било у доба када се наша садашња друштвена и политичка бура тек захуктавала. Доцније, уз помоћ овог комада, на вечиту Стеријину актуелност подсетио нас је и Велимир Митровић постављајући *Родољупце* у нишком Народног позоришту. Занимљиво је, међутим, да је Љубослав Мајера режирао *Родољупце* на сцени Народног позоришта у Кикинди још 1990. године, хронолошки, дакле, између Мијачеве и Митровићеве инсценације. Мијач је своју концепцију градио на поигравању с елементима бурлеске указујући нам на кловновски карактер актера комада и сугеришући нам својеврсну циркусијаду њихове позиције. Од представе Југословенског драмског позоришта до нишке премијере од пре равно годину дана, дефинитивно је постало јасно да се Мијачева најавна постеленог претварања циркуса у стравичну реалност обистинила па се Митровићева инсценација завршава у знаку трагедије уз, нимало случајну, антиципацију дефинитивног тријумфа лажних родољуба над сваком памећу и сваким разумом. Мајеру, међутим, занима нешто другачији поглед на проблем који поставља ова Стеријина комедија. Наравно, и овај редитељ своју представу прави у дослуху са овим нашим несрећним временом и актуелном друштвеном драмом која је поново на позорницу живота извела још једну генерацију неискрених родољуба. Наиме, Мајерина представа не говори само о „нашим наравима“, нити се концентрише тек на синдром политичког опортунизма. У извесном смислу она иде и корак даље јер редитељ усредсређује своју пажњу на свемоћ медиокритета који могу да дивљају благодарећи кукавичлуку оних који им могу стати на пут. Отуда у овој инсценацији лик господина Гавриловића, код Стерије мудрог резонера, репрезента рационалистичког поимања света, човека који благодарећи свом поштењу одолева националистичким страстима, постаје централна тачка за разумевање редитељске концепције. Наиме, у овој представи Гавриловића препознајемо као кукавицу, ништа мањег бедника но што су његови опоненти, у његовим здраворазумским приликама, изреченим дрхтавим гласом човека вазда спремног на бег и устукнуће, распознајемо примарно осећање страха, а у његовом политичком и друштвеном ангажману идентификујемо јалов интелектуализам чија бојажљивост заправо иде на руку „родољупцима“. Ако је у представи Југословенског драмског позоришта коју је режирао Дејан Мијач Гавриловић остао усамљен и немоћан пред беспримерном циркусијалом гротескних ликова какви су Жутилов, Смрдић, Шербулић и Лепр-

шић, односно ако су „родољупци“ на крају представе Велимира Митровића у нишком Народном позоришту овог умереног грађанина морали да ликвидирају да би наставили са својим неделима, онда у представи Народног позоришта из Кикинде Гавриловић до самог краја остаје уз своје сународнике. Његова суштинска неспособност да се истински и енергично супротстави распојасаним лупежима који сваки час мењају националне боје и опредељење, његов кукавичлук и реторика сведена на пуко фразирање, учиниће од овог узорног грађанина – саучесника.

Групу превртљивих родољуба, коју је сила историјских околности везаних за 1848. годину истерала на ветрометину друштвено-политичке сцене, група људи коју је Стерија бриљантно и за вечност описао у овој својој комедији, редитељ Љубослав Мајера, уз помоћ сценографа Јураја Фабрија, изводи на брисан простор опустеле позорнице на којој ће, осим самих актера, бити још једино обични кафански столови. Они ће, као готово једина реквизита, представљати јасну алузију на кафанску атмосферу у којој се, по правилима овдашњег друштвеног живота, с истим жаром и интелектуалном одговорношћу, формирају и састави фудбалске репрезентације и основне смернице националне политике. И док ветрови сурове револуционарне 1848. године науморно дувају надимајући час једну час другу националну заставу, отварајући шансе једној па одмах затим другој политичкој опцији, вајни ће родољупци, а с њима и несрећни господин Гавриловић, на концу већ сасвим обезнањени од наглих неочекиваних промена, са зебњом ишчекивати коначни оркан који ће их можда збрисати с лица земље.

Од анегдоте до жестоке представе – „Тотови“

Први пут су *Тотови* Иштвана Еркењија изведени на сцени Народног позоришта у Кикинди још почетком 1988. године, дакле у време када је мало ко поуздано могао да тврди да ће нас се судбина ових литерарно – сценских јунака једном типати, а још мање да је њихов сценски живот заправо својеврсна антиципација наше судбине. Сада је, међутим, сазрело време да се овај комад, у форми обновљене премијере, поново појави на сцени кикиндског театра да би нас по ко зна који пут натерао на размишљања о односу између такозване уметничке фикције и тзв. стварног живота, али и да би нам на чудесан начин открио „далековидост“ уметности у односу на живот.

Драма Иштвана Еркењија *Тотови* наизглед подсећа на обичну, донекле проширену анегдоту, личи на једну

од оних на први поглед једноставних прича из живота које су дирљиве премда лишене правог драмског набоја. О чему се ту заправо ради? Сходно својој чврстој одлуци да не саопштава лоше вести, локални поштоноша неће уручити ни телеграм у којем госпођу и господина Тота обавештавају да им је син погинуо херојском смрћу на бранику домовине. До породице, међутим, доспева старо синовљево писмо у којем им он најављује посету свог четног старешине којем је после дуготрајног боравка на фронту неопходан опоравак, а млади Тот верује да ће сеоски мир и породична атмосфера благогворно деловати на мајорове растрзане нерве.

Невоље за несрећне Тотове почињу у часу када се испостави да старешини њиховог сина треба куди камо јачи лек за душевне муке које су га снашле, као и неупоредиво озбиљнији третман за опоравак, те да ће његов боравак бити скопчан с малтретманом укућана. С друге стране, можда би се домаћини, а пре свих отац породице, и супротставили претераним захтевима помахниталог мајора, да нису свесни да судбина младог Тота зависи од воље њиховог досадног госта. Наравно, и сам официр ће злоупотребљавати свој положај. И управо у том контексту Еркењијева драма престаје да буде анегдота, већ уз помоћ фарсичних елемената добија трагичке димензије. На фону погибије младог Тота, наиме, мајорови прохтеви престају да буду тек суманута извољевања и постају немилосрдна тиранија, а предустрелјивост родитеља и сестре погинулог војника нису више израз наивног користољубља заплашене породице већ их идентификујемо као још једну од последица ратног ужаса. Јер, целокупна ситуација у којој су се нашли актери ове драме, у светлу те смрти, се премешта из равни комедије неспоразума у сферу трагедије.

Осим тога, Мајера схвата да су пишчеве амбиције ишле далеко изнад обликовања психолошки уверљиве ситуације која ће демаскирати одређену врсту карактера – било да је то саможиви и неувиђавни официр, било да су то заплашени чланови војничке породице. Он, наиме, увиђа да аутор драме гради карикатуру чији је циљ знатно више – у сфери коју може да домаши оштрица озбиљне сатире. А Мајера итекако уме да се поиграва фарсом, зна којим средствима ваља завртети радњу, и како треба градити ликове да би ова драмска прича сачувала жестину антиратног набоја, а да, при том, не скрене у баналност и јефтин плакат. Отуда су ликови у овој представи застали на самој граници између стилизованог и реалистичког; повремено они делују као лутке, да би већ следећег часа почели да функционишу као реалистички типови смештени у ирационалну, „померену“ ситуацију. У том међупростору јунаци кикиндске представе ће у једном моменту престати да делују као самостални ликови, отеће се свакој психолошкој контроли и почеће да делају као аутома-

ти, као лутке којима манипулише невидљива рука ра-та који је, истини за вољу, физички далеко од њих, али су они ипак у потпуности његови актери.

На плану радње непосредну акцију провоцира су-коб двојице актера: мајора, с једне, и оца фамилије Тот, с друге стране. Душан Фелбаб је као мајор паметно одређивао темпо сценске игре, уверљиво је мењао распо-ложења и усмеравао сукоб. На другој страни је био Тот Бранислава Шибула, чији је командант локалне ватро-гасне бригаде доминирао одржавајући непрестано ча-плиновско – татијевску комичарску тензију. Сјајне партнерке су им биле Даринка Ђук и Гизела Кекењ као Маришка и Агика Тот, а бриљантну минијатуру бри-жног Поштгара, човека у истој мери добронамерног у којој и сулудог, одиграо је Жежеф Поцик. Сценограф Јурај Фабри обликује сцену на начин који сјајно по-држава концепт редитељеве стилизације, организују-ћи нестваран простор у којем се међусобно преплићу различите равни, где сцена функционише час као илу-страција, па нам се тако у првом приказу сугерише да су Тотови усамљеници на овој нашој планети, а час као реални простор. Посебну врсту стилизације на плану карактера и сценографије, прате и костими Бранке Пе-тровић који се на свој начин поигравају општим и по-јединачним планом представе.

На крају ваља још нагласити и то да је Еркењијев драмски текст *Тотови* још један од превода недавно пре-минулог Еугена Вербера.

А о „Пауцима с Марса” ни речи – „Зиги Звездана Прашина”

А онда је на сцену Битеф театра енергично ступио Сид Вишиз и отпевао славни Синатрин хит *Mu Way*, наравно у верзији легендарних Секс пистолса. Уз по-следње тактове песме, Вишиз је извукао револвер и не-милосрдно побио све јунаке представе *Зиги Звездана Прашина*. Након тога, показао је публици средњи прст, окренуо се и отишао у смрт и – легенду. Било је то у ствари најбоље и најречитије финале представе о једној од највећих личности савременог рокенрола – Деј-виду Боувију. Али, кренимо редом.

У склопу његове познате потребе да се непрестано трансформише и мења свој имиџ, на самом почетку ка-ријере Боуви је, наиме, створио лик загонетног Зигија Стардаста – илити у преводу Зигија Звездана Прашине. Заједно са прагећом групом која се звала „Пауци с Мар-са”, Боувијев Зиги је на рок сцену донео освежавајући дах новине, понајпре на плану презентације идеје по

којој свет рокенрола нипошто није омеђен само вели-чином позорнице на којој наступају музичари.

Попут уметника надреалистичке провенијенције из прве половине века, и Боуви, је свој поглед на свет апсолутно радикализовао тако да је за њега цео свет постао својеврсна позорница на којој се без престанка приказује само једна представа и то представа с њим самим у главној роли. И свет одиста није могао да одо-ли искушењу и не обрати пажњу на младог и екстрем-но екстравагантног, али свакако веома талентованог музичара који је на свом путу ка успеху похађао школу славног француског пантомимичара Марсела Марсоа, али и стицао не мала сценска глумачка и плесачка ис-куства у театарској трупи ништа мање радикалног по-зоришног аутора Линдзија Кемпа. Својим бизарним и гламурозним кокетирањем с бисексуалношћу Боуви је изазивао саблазан где год би се појавио, али је, исто тако, свом гламору умео да да одговарајући садржај, да га на mudar начин осмисли. С друге стране, у његовом понашању, у његовим светоназорима, као уосталом и у његовом изгледу, уистину није било много ориги-налног: наиме, екстраваганцију је Боуви позајмио од свог нешто старијег и искуснијег колеге Марк Болана, а гламур од тада изузетно популарног Гари Глитера – спремност да се упушта у музичке експерименте пре-узео је од музичара – концептуалиста Брајан Ина и Ро-берта Боба Фрипа; склоност ка бизарном, експесном по-нашању, блазираност и кокетовање с бисексуалношћу за њега су били део наслеђа које су за собом отавили европски авангардисти; свест о харизматској улози рок звезде која се поиграва масовним медијима била је и остала типична за Мик Џегера; мултимедијално усме-рење које превазилази музику као једини облик кре-ативног изражавања кореспондирало с тада популар-ним културолошким теоријама; свој обол у формира-њу Боувијеве, односно Зигијеве личности дале су и опскурне музичке и уопште уметничке групе с њујор-шке андерграунд сцене... Уз све то, наоружан интели-генцијом и спремношћу да непрестано ради на себи, развија се, мења, да паралелно с музичком изграђује и каријеру филмског глумца, Боуви се упушта у изуча-вање древних и егзотичног култура и музичко-сцен-ских традиција, мада, паралелно, у својим пројектима стално инсистира на употреби најсавременије западне технологије па је на том пољу, нарочито када је у пи-тању продукција музичких видео-спотова, стекао ста-тус изразито смелог иноватора. Да ли је тај и такав Дејвид Боуви, као што то у својој драми *Зиги Звездана Прашина* сугерише списатељица Марија Солдатовић, уистину могао веровати у стару девизу карактеристи-чну за младе бунтовнике: умри млад и буди леп леш? Другим речима, тешко је поверовати да је одиста био поборник паролe иза које заправо стоји уверење да не

треба веровати никоме ко је старији од тридесет година. Чини се, међутим, да је у духу таквог става, неким случајем, или пак нимало случајно, овај музичар и свестрани уметник пре десетак година умро или погинуо, постојале би извесне шансе да до краја заокружи процес формирања властите харизме. Самим тим и представа Битеф театра можда би била култни догађај у данашњем Београду. Овако, сам Боуви је током времена успео да изневери нека од својих начела, да се након свих својих многобројних промена претвори у конформисту који се, како сада ствари стоје, дефинитивно помирио с индустријом шоу бизниса. Отуда се и пројекат Битеф театра претворио у релативно солидан концерт, у пре свега музички хепенинг где драматуршки костур има форму својеврсне причаонице којој је циљ да у фрагментима различитог порекла (Боувијеви интервјуи, његове и туђе изјаве, као и цитати друге врсте, контаминитарни текстом Марије Солдатовић, практично оправдају Боувија и у његовој Зиги Стардаст фази, дакле на почетку каријере, пронађу наводне разлоге за ово у шта се он данас претворио.

У случају театарског подухвата с Боувијем у главној улози, некада генијалног манипулатора мас медијима, којем се могао дивити и мајстор манипулације какав је несумњиво био Салвадор Дали, упутно је било уважити истинске чињенице из његове биографије, па и податак да је Боуви свој пројекат *Зиги Стардаст* замислио као мегатеатарски спектакл. Па ипак, ништа, или готово ништа, од онога што је уистину театарско код Боувија није нашло место у овој представи, а њен редитељ – Милорад Милинковић, никако није успевао да одреди праву меру ироничне дистанце с којом се бави нестварним Зигијевим, тј. Боувијевим светом. Истини за вољу, ни списатељица ту није била од превелике помоћи јер је славног музичара, као драматис персону, сместила у својеврсну апсолутно антитеатарску ситуацију коју ни врсни драматург Душана Нилокић није успела да „размрда“ и драматуршки покрене.

На тај је начин с једне стране била изразито театарска ситуација оличена у Боувијевој животној причи, а с друге умртвљена представа. На добром трагу су се тако нашли костими Линде Чавајде – пародија моде с краја 70-их и почетка 80-их, као и сценографија чији је аутор Дејан Анђелковић радњу комада свео у оквире огромног телевизора, сугеришући нам привид стварности којом се Боуви поиграва. Ту линију пародије и карикатуре ефектно су следиле Милена Дравић која је играла супругу Салвадора Далија – Галу, те Ана Софреновић у улози Боувијеве жене Енци, док је Драган Зарић градио лик Вилијам Бароуза с наглашеном дистанцом. На другој страни су остали Горан Чавајда – којем је изузетно јака доза блазираности с којом је интерпретирао своје виђење Марк Болана пре служила

као штит него као средство којим је ова рок звезда манипулисала светом, као и млади Бојан Димитријевић који је, играјући Боувија, деловао ледено (што је добро), недодирљиво (што није лоше), у сценама с певањем сугестивно (што је похвално) али ипак глумачки неубедљиво. У заносном плесу међу облацима сјајну меру стилизације је постигла Соња Вукићевић која је тумачила лик Брајан Ина.

Последња сцена представе, којом је започет овај текст, када Сид Вишиз – којег је одлично играо Небојша Бакочевић – као нека врста наратора у овом комаду побјеје све актере, па и самог Боувија, наговештава праву, мада закаснелу, ноту критичности према главном јунаку и његовој судбини. Наиме, Вишиз и припадници његове генерације, некоћ вероватно и сами фасцинирани Боувијевом појавом, упустили су се у жестоку авантуру још радикалнијег панкерског негирања постојеће стварности управо провоцирани доцнијим боувијевским конформизмом, иритирани досадом којом су одисали његови каснији пројекти. Досадом коју у извесним тренуцима није успела да избегне ни ова представа.

Међутим, ако представу Битеф театра не разматрамо као искључиво театарски чин, ако знамо да је прате одговарајући видео – спотови, плоча, те да овај пројекат кореспондира с наглашеном потребом овдашњих преживелих остатака урбане свести која би да се дистанцира од агресивног турбо – фолка и примитивизма, *Зиги Звездана Прашина*, као музички хепенинг може да има лепу будућност. Уосталом, *Зиги* се у извесном смислу укљупа у музичко – сценски концепт Битеф театра, иако је у распону од сјајног *Ник Кејва* у режији Горчина Стојановића, преко добрих пројеката какви су *Тринидад* Милутина Петровића и *Кабаре Нова Европа* – *Лота Лења*, најновија премијера Битефа уједно и најслабија.

Од Војда до Господара – „Карађорђе”

Миладин Шеварлић, аутор драме *Карађорђе*, с правом претпоставља да ми већ знамо све што се може знати о животу и смрти вође Првог српског устанка. Он, такође, зна и да нас се судбина Ђорђа Петровића, којег су Турци из страха звали Црни Ђорђе, ако је дакле посматрамо изван уских оквира историјске фактографије, може понајпре занимати као својеврсна парадигма на основу које постаје могуће извођење одређених закључака о овом нашем времену и овој нашој судбини. Па ипак, писац не пада у искушење да причу о Војду буквално „преводи“ у нашу савременост, нити судбину главног јунака своје драме актуелизује на си-

лу, „препознајући“ елементе наше стварности у догађајима из прошлог века. Пре ће бити да је Шеварлић у Карађорђевим последњим данима, тачније у његовом спору с Милошем Обреновићем, сагледао нешто друго, да је препознао сукоб два погледа на свет, два концепта владавине и борбе за слободу. Биће да је писац у том сукобу препознао два човека од којих је један репрезентовао прошлост, витешку, херојску, славну, високоморалну, али ипак – прошлост, док је други јасно наговештавао будућност, долазеће време пуне силе, страха и аморала, снаге која се не налази у истини и правди већ у лукавству и превари, речју, време у којем ће дефинитивно политика постати наша судбина.

У Шеварлићевој драми се зато међусобно преплићу различити просторни и временски планови: и Београд 1817. у време док Милош купује српску аутономију очекујући са зебњом Карађорђев повратак у земљу, и хотинска судбина некадашњег Војда, а сада изгнаника који смера повратак у Србију, снујући општебалкански устанак који ће једном за свагда ослободити Србију, и час тријумфалног српског освајања Београда у Првом устанку, када је буна против дахија прерасла у ослободилачки рат, и моменте када тај рат прелази границе Србије да би се проширио на све земље у којима живе Срби, и доба Карађорђевих дилема и недоумица, и његов повратак у Србију, и његову смрт у Радовањском Лугу, али и час када Милош постаје апсолутно господар у Србији.

Гојко Шантић је имао стамену појаву и физичку снагу карактеристичне за општеприхваћену представу о ставу и изгледу српског Војда. Осим тога, овај глумац је успевао и да пронађе адекватна сценска средства којима је уверљиво правдао харизму вође Првог устанка, али је, исто тако, јасно и снажно предочио трагику човека који је у потпуности свестан немоћи свог положаја, властите зависности и ограничења која његовом народу, а самим тим и њему самом, намећу они који кроје светски предак. Шантићев Карађорђе, наиме, баш као што то налаже и пишчева идеја, није био само силни ратник и моћни војсковођа, нити је Шантић овај лик представио као пуко оруђе у рукама великих сила које су и онда, као и сада, кројиле лице и наличје Балкана. У нишкој представи Војда је понајпре стратег у суровој борби за слободу свог народа, човек који би да остане по страни у односу на велике политичке игре и манипулације, те да из задате ситуације ишчупа максимум за Србе. Политика није изнад њега, већ се он труди да Србе некако провуче мимо ње. Као што је то случај и у Шеварлићевој драми, и Шантићев Карађорђе је витез посебног кова – и када се бори, издаје наређења пред битку, размишља о саборцима, кажњава кривце, или пада у српбу, али и када се облачи, разговара са женом, па чак и када псује. Насупрот таквог Карађорђа,

зрелог, рано остарелог четрдесет деветогодишњака, налази се Милош Обреновић, у драми и на сцени представљен као тридесет седмогодишњак, човек у пуној снази, још увек у успону. Он, наиме, оличава ново доба, нову еру у којој витешка част нема шта да тражи. Он је оличење тријумфа хомо политикуса на Балкану у чијој акцији се постепено мешају лични и општенародни интереси. Када свој живот повери таквом човеку Карађорђева судбина је практично решена.

Иако је успео да сценски реализује Вождову мисаоност, да успостави равнотежу између нагле природе Карађорђе, и дубоке његове промишљености и мудрости, Шантићева игра, барем на премијери, била је у појединим тренуцима оптерећена пренаглашеним патосом, акцијом која је захтевала исувише времена, или пак брзо реаговање партнера на сцени – што је, нажалост, изостало. Напротив, нишки ансамбл је био исувише спор, а игра појединих глумаца на сцени није била стилски уједначена што у извесној мери подражава и одговорност редитеља Славенка Салетовића. Осим тога, Салетовић је оштрину Шеварлићевих дијалога успоравао и ублажавао непотребном и неадекватном патетиком која је инсценију усмеравала на погрешан траг. Тако је, рецимо, на самом крају представе сјајна метафора свођења Српске устаничке историје на административно инвентарисање Карађорђевог заоставштине постала прејака, срспарајућа сцена лишена правог, убојитог иронијског набоја.

Карађорђевог противника је ваљано одиграо Миодраг Павловић. Његов Милош је био енергичан али и мрачан, уплашен али и загонетан, сав претворен у претњу и љуту псовку, у брз поглед који ефикасније него реч реже вратове и решава судбине. Сјајне минијатуре кнеза Прозоровског и грофа Ивелића, својеврсне инкарнације безочности и бескрупулозности новог светског поретка с којим се била суочила ондашња Србија играо је Енвер Петровци, а Ратомир Васиљевић је у роли Војкића успео да сублимира сав јад и сву беду у коју је српског сељака претворила историја.

Сценографија Герослава Зарића сва је била ослоњена на Карађорђева сећања на Србију, као да је потицала из Вождових хотинских снова. Максимално редукована, сведена на неколико огољених дрвета која је сурова историја и мрачна српска стварност, у којој се наизменично смењују устанци и турске одмазде, претворила у надгробне споменике, тачније у крајпуташе који у истој мери имају смисао и сећања и опомене. Та огољена и сва у далеко небо претворена, за Карађорђа предалека Србија, обмотала је и заробила сва Вождова сећања, осећања и размишљања.

У духу оваког, нестварног амбијента музика Зорана Христића је мелодијом и ритмом наглашавала динами-

ку драмске радње разапете између различитих временских равни, различитих простора и разнородних стварности. Костими Миланке Берберовић савршено су пратили епоху.

Женски рукопис – „Ручни рад”

Комад *Ручни рад* нама недовољно познатог француског драматичара Жан-Клод Даноа, својом вишеслојношћу и начином на који се аутор поиграва стварношћу може да покрене многе теме. Ева Балаж-Петровић, редитељ новосадске представе, акценат је ставила на црноруморном поигравању са женском еманципацијом. У случају стварности којој припадају јунакиње ове комедије феминизам је практично доведен до крајњих консеквенци, до фазе у којој ову идеју, баш као што то бива са свим идејама које су максимално радикализоване, препознајемо као монструозну. Апсурдност женске еманципације, наиме, овде ће бити оличена у реализацији концепта који дефинитивно искључује, поништава мушкарца, своди га на ролу животиње коју, по новоустановљеним правилима, ваља држати под контролом и што је пре могуће – елиминисати.

Писац, међутим, до краја задржава ироничну дистанцу да би постепеним ефектним сатиричним обртурама доказао тачност старе истине по којој се у самом језгру сваке идеје налази њено наличје, а у сржи сваког (идеолошког) пројекта се крије његова негација. Сваки од три лика из овог комада, на свој начин и репрезентујући одређени тип личности – агресивну Удовицу за коју су мушкарци потрошна роба, уплашену жену – жртву коју мушкарци злоупотребљавају и кокета жељна мушкараца, својим посебним акцијама воде игру до тачке у којој се круг затвара а фрагменти све три приче спајају се у јединствену целину, у једну истину. Три необичне феминистичке грације, нека врста женске верзије бекетовских клонова, испisuју на тај начин, специфичним „женским рукописом” јонесковски духовиту причу о љубави и мржњи, о страстима и злочину, о еманципацији и слободи, о радикалној женској побуни, иза које се, видећемо то на крају, заправо наводи огромна њихова чежња за мушкарцем.

Наглашена стилизација на којој редитељ, не само уз помоћ ефектне сценографије и атрактивних костима чији је аутор Јасна Бадњаревић-Петровић, инсистира у овој представи, у сагласности је с потребом Жан-Клод Даноа да у потпуности развије елементе који ће појачавати ефекат зачудности, стварајући тако „футуристичку” атмосферу у којој свашта постаје могуће, па и три гротескне фигуре попут јунакиња ове драме. С

друге стране, овај проседе условљавао је истовремено и тежи пут за сценску реализацију будући да је захтевао и посебан ангажман глумачке екипе. Но, Милена Шијачки-Булатовић, Александра Царић, а посебно Гордана Ђурђевић-Димић, потпуно су испуниле своје задатке. Па и више од тога, својом атрактивном игром ове глумице су обезбедиле шарм каткад натегнутом Даноовом хумору, начинивши од *Ручног рада* прворазредну глумачку представу.

Гордана Ђурђевић-Димић је пленила арсеналом разноврсних глумачких средстава, упуштајући се у игру на самој граници кловерсаја а откривајући и своје акробатске способности. Изразита лица, променама тона и гласа, ова изузетна глумица је од малене и уплашене Софи изградила моћан лик који је доминирао сценом. Милена Шијачки-Булатовић је играла стамену и неизглед непоколебљиву Удовицу, оличење принципа који тријумфује над пораженим мушкарцем. Александра Царић је разорно кокетну и самоуверену Веруцу играла на начин који подразумева префињену духовитост и самоиронију.

И на крају не треба заборавити и два усамљена мушка члана ауторске екипе ове представе: Пеђу Вранешевића који је писао музику и сонгове, као и Роберта Колера, аутора сценског покрета.

„Немачки” прецизна режија – „Месечина за несрећне”

Све је било тачно у инсценацији О’Нилове драме *Месечина за несрећне* коју је у режији Виде Огњеновић извела екипа глумаца Српског народног позоришта. Тачан је, наиме, био амбијент по свему умртвљене и успаване, запуштене малене фарме на прашњавом америчком југу, о којем, дакако, знамо из литературе али још и више на основу америчких филмова. Тачна је била и сјајна музика Пеђе Вранешевића која се прво попут месечине у потоцима разливала по позорници. Мале сцене СНП-а, да би, доцније, у најдраматичнијим моментима представе, тешки тонови, као густе облаци заклонили месец и у тамно обојили атмосферу представе. Тачна је била и режија Виде Огњеновић, прецизна баш као и о’ниловска прича о несрећницима који су једни другима заробљени негде на крају света, тамо где су у драматичном колоплету међусобно испреплетани љубави и мржња, где се у истој тачки сустичу највеће лажи и најболније истине. Тачна је била и сценографија Бориса Максимовића, с дрветом, огољеним попут тамошњих мештана, спрженим као што су од узалудности својих живота и они сами свели, с великом фармерском кућом сведеном заправо на трем, веранду где

се, по правилима свакодневнице америчког југа, и одвија комплетан живот. Тачна су била и костимографска решења која је понудила Љиљана Драговић, а изнад свега тачна је била глума одиста сјајног глумачког ансамбла.

Чини се да је управо та одлична подела, предвођена изузетним тандемом који чине Лидија Стевановић и Стеван Гардиновачки, и могла да буде истински мотив да се управо овај текст Јуцина О'Нила нађе на репертоару СНП-а, јер, истини за вољу, тешко је, сада и овде, пронаћи неки други разлог за инсценацију ове приче. С друге стране, тачно је да је и проблем наше стварности, баш као уосталом и сваке друге, између осталог и у томе што једни пред другима непрестано и неуморно играмо најневероватније игре, што једни другима глумимо, изводимо једни за друге комедије, трагедије, а најчешће ипак, као и у О'Ниловом комаду, фарсе. Истина је да, као и у представи Виде Огњеновић, у тим нашим комадима једино ми сами не увиђамо колико је огромна наша наивност и не видимо своју, по правилу дилетантску, ординарну „шмиру“, провидну за све остале, којом желимо да заварамо друге, а заправо лажемо сами себе.

На тој линији режија Виде Огњеновић, с једне стране, остаје готово немачки ледена, сведена у избору сценских средстава, док нас, с друге, управо такав њен редитељски проседе, уз опасност да представа делује успорено, умртвљено, ослобађа притиска типично словенске наглашене емотивности, потребе да се кроз изражени патос сагледа човекова судбина.

Осим тога, редитељ допушта драмагургу, у овом случају такође Види Огњеновић да практично допише другачији крај комада, да се поигра самим финалом драме, открије нам наличје мелодрамског финала, те да још једном, након неколико обрта, поново заврти игру и дозволи јунацима ове инсценације по О'Ниловој драми да започну нови циклус својих самообмањивања и међусобних заваривања, речју, да остану до краја људи који се не лишавају наде.

Једна од последица оваквог редитељског проседеа јесте и отварање изузетно великог простора глумцима. На првом месту Лидији Стевановић. У улози невероватне Џози Хоган ова врсна глумица је, осим антологијске сцене пресвлачења с почетка другог дела представе, понудила и сјајну студију лика који игра представу у представи, развијајући бираним глумачким средствима улогу девојке кроз чији се живот заправо прелама судбина свих актера представе. Тик уз њу био је одлични Стеван Гардиновачки чији стари Фил Хоган, Џоузин отац, као да је својим гунђањем и намћорисањем, својим физичким ставом и мрачним погледом на свет, својим целокупним понашањем, које ће

симболично одређивати готово манијачка потреба да своју немоћ искали ударањем батином по хаварисаној каросерији аутомобила у дворишту испред куће, утек као из каквог америчког филма који се бави темом „Јужњачке утехе“. Миодраг Петровић је као Џемс Тирон остварио још једну упечатљиву ролу, нарочито у кључној сцени у којој се овај лик „отвара“, и у моменту када овај глумац заправо дефинише своју основну, животну ролу саопштавајући причу о свом односу према мајци.

Васа Вртипрашки а посебно млади Драгиша Милојковић, ваљано су обавили своје глумачке задатке, први играјући арогантног али очито несрећног богаташа Стедман Хардера, а други улогом Џоузиног брата Мајкла, момка који покушава да следи пример старије браће који су утекли с фарме, побегли од оца и сестре.

Обнова мјузикла – „Човек од ла Манче“

У есеју *Дон Кихот и нихилизам* Никола Милошевић пише о „отровном ритму“ Хамлетовог уздаха: *Умрети – заспати, ништа више*, којим на исти начин, за деструктивно оријентисаног читаоца, како каже професор, „скровито и тихо“, бију и она места у Сервантесовом роману *Дон Кихот* где писац употребљава речи „сан“ и „лаж“. И дански краљевић, баш као и витез Тужног лика, осетили су отровни ритам којим опиј сан и спознали су лаж света с којим су били суочени. Обојица су своја искуства платили смрћу, а том разликом што је Данац глумио лудило да би спознао истину о ишчашеном зглобу свету, док је несрећни Шпанац морао прво да полуди да би својим примером указао на ту исту ишчашеност света који је пожелео да исправља у духу ритерских романа и одговарајуће слике света. Иза комичног Витезовог лика и духовитих Сервантесових описа Кихотових авантура су горка наравоученија, а после Хамлетовог последњег уздаха је – ћутање.

Настао према Сервантесовом роману, мјузикл *Човек од ла Манче*, који потписују Мич Ли – аутор музике, Дејл Васерман – текста, Џо Дарион писац текста за сонгове, а у случају домаћег извођења, и Војислав Симић аутор аранжмана, своди историју Витеза тужна лика на поједностављену причу о занесењаку који хаос и неправду стварног света одмерава привидом којим зрачи лепо уређен, праведан, литерарни свет романа у којима су описане авантуре средњовековних витеза. Ничег „отровног“ ту нема, јер та врста опсервације не занима Бродвеј. С друге стране, међутим, у овом мјузиклу итекако има мелодрамске тензије којом је набијена атмосфера карактеристична за „сударе“ маште и јаве. Уместо две слике света с којима нас у свом роману суо-

чава Сервантес, аутори мјузикла поједностављују ствари и типично романтичарској представи о уметнику који се својим делом, као и вером у могућност поправљања стварности, супротставља реалном свету који га је жестоко притиснуо својим неправдама. Наравно силе реалног света су јаче, али ће на концу ипак тријумфовати лепота уметности, искреност и вера у Добро. Дакле све оно у шта су писци *Дон Кихота*, односно *Хамлета*, дубоко посумњали.

Аутори мјузикла полазе од аутентичних података по којима је Сервантес, као бивши војник и маварски заточник који је након што је откупљен радио као порески службеник, уистину био изведен пред суд Инквизиције па и осуђен. Прича коју је Сервантес написао о несрећном Алонсу Кихани, љубитељу ритерске литературе који се, изгубивши здрав разум, претворио у Дон Кихота, витеза осуђеног на борбу с непријатељски расположеним светом, подариће снагу самом писцу да се суочи с властитом стварношћу коју одређују правила каква диктира сурова Инквизиција.

Тако *Човек од ла Манче* постаје прича у причи, представа у представи коју Мигел де Сервантес, са својим верним Санчом Пансом, приређује другим сужњима у тамници док сви чекају да буду позвани да одговарају пред судом Инквизиције. Приповедајући о авантурама свог литерарног јунака, Сервантес заправо саопштава властиту биографију, открива своју личност сањара, непоправивог романтика, речју – уметника који верује да свет може да буде бољи. Отуда ће се у овом мјузиклу испреплетати два нивоа реалности: један који чини пишчева стварност, док је други прича о Кихоту. У финалу представе, када Сервантес излази пред судије, у часу када у причи умире несрећни Кихана одбијајући да се одрекне витеза Тужнога Лика, спојиће се две стварности у јединствену поруку о тријумфу Лепоте и Добра. Истини за вољу, по првобитној верзији десиле се обрнута ствар – Кихана излечен од „донкихотовштине” не препознаје слушкињу Алдонсу коју је као витез Тужног лика својом маштом претворио у несрављиву Дулсинеју од Тобоза. И сама занесена Кихотовом маштом, понета вером у то да је искупљење могуће а да је Добро реалност која зависи од вере, несрећна Алдонса долази код Дон Кихота али затиче умирућег Кихана. На овакав крај, међутим, сада неће да

пристане Сервантесова публика – братија у тамници – све сами зликовци, уколице и сецикесе који су, попут Кихотове Алдонсе и сами, благодарећи уметниковом казивању, у међувремену постали бољи.

Но, од мјузикла није упутно очекивати претерања философирање и удубљивања у проблеме којима су се бавили Сервантес и Шекспир. Смисао мјузикла је забава у врхунској извођачкој моћи ансамбла сачињеног од глумаца који врхунски певају и играју. Наравно, домаће глумиште не располаже таквим извођачким профилем, а наши се редитељи, као уосталом и публика, морају задовољити више или мање вештим комбинавањем добрих глумаца који знају да певају а веома ретко – и умеју да играју с балетским ансамблима и хорovima.

Редитељ Воја Солдатовић, међутим, није имао разлога да мења скипу која је већ једном – у случају мјузикла *Виолиниста на крову*, такође изведен на сцени Српског народног позоришта – постигла успех, па је зато, поново ангажовао исти ансамбл. И овог пута диригент је био Љубиша Лазаревић, кореограф Владимир Логунов, а припреме хора су поверене Весни Кесић. Због честих промена и великог ансамбла представе јасно је било да декор мора да буде једноставан, па је сценограф Далибор Тобцић максимално редуковао елементе сценографије, препуштајући гледаочевој машти и вештини извођача да у истом декору препознају и друм, и Киханин дом, и капелу, и крчму, и шталу, али и дубоку тамницу у коју Инквизиција баца своје сужње. Костими Мирјане Стојановић-Маурич, су одговарали епоси и омогућавали актерима једноставно кретање. И поново у главној роли Зафир Хаџиманов, опет наоружан дивним гласом, великим певачким искуством, несумњивим глумачким даром и знањем, а понајпре огромним сценским шармом и лежерношћу којима је успевао да „покрије” и извесне мане овог пројекта, пре свега несигурност хора и неувежбаност плесног ансамбла. Од велике помоћи му је била и Рената Виги-Лукић која је надахнуто играла служавку Алдонса, илити Дулсинеју од Тобоза, као и Бранислава Вукасовића у роли верног слуге и штитоноше Санча Пансе.

Александар МИЛОСАВЉЕВИЋ

Волгфанг Амадеус Моцарт – „Чаробна фрула”

Ансамбл Опере Народног позоришта у Београду
редитељ: Борислав Поповић
диригент: Јован Шајновић
премијера: 24. децембар 1994.

Након паузе дуге 23 године, Моцартово ремек-дело, опера *Чаробна фрула*, поново се нашла на репертоару београдске опере. Одмах се намеће питање, да ли је за поставку овог захтевног и сваком иоле амбициозном љубитељу класичне музике, добро познатог дела, одабран прави тренутак?

Београдска опера свакако има потенцијала за солидно извођење *Чаробне фруле* и за то је заслужан сам ансамбл – солисти, хор, оркестар. Међутим, како ово дело у себи спаја све специфичности Моцартовог стила: бриљантну лакоћу и лепршавост са дубоким порукама и јаком симболиком која избија из другог плана, онда у музичком свету важи неписано правило да се његовој реализацији не приступа уколико се нема амбиција за верним интерпретирањем ауторових идеја, ако већ не неким смелијим, новим тумачењем и читањем.

У основи радње *Чаробне фруле* налази се исконски сукоб добра и зла – светла и таме, које симболишу Сарастро односно Краљица Ноћи. Кроз спој фантастике и реалности, драме и хумора, светла и таме, Моцарт на генијално духовит и популаран начин, без патетике, говори о искушењима која леже на путу од зла ка добру, и вери у победу овог другог. Свако ново извођење *Чаробне фруле*, дакле, мора гледаоцу јасно пружити ту симболику, направити фину поларизацију између добра и зла, а задржати ноту лакоће и префињености која избија из сваког тона Моцартове партитуре. Нова београдска верзија, нажалост, у старту не испуњава основне императиве овог дела: њени аутори нису успели да пронађу кључ за фино разгранчавање два супротна света, већ их приказују као једну велику целину, посматрајући партитуру и либрето крајње површно, крећући се од тона до тона и од речи до речи.

Вођен сигурном руком маистра Шајновића, оркестар је коректно интерпретирао партитуру, услевајући да на моменте у правом смислу те речи „понесе” слушаоца, као на пример у увертири, финалу, и аријама Тамина, Папагена и Памине. Ипак, генерално гледано, извођење целе опере није „текло”, није имало неопходну динамику, и било је далеко од узбудљивог. За то је у приличној мери заслужна и најкласичније могуће решена режијска поставка, што не значи да смо очекивали модерну и осавремењену *Чаробну фрулу* – напротив. Могуће је да би оваква поставка *Чаробне фруле* била ефектнија уз богатију и оригиналније осмишљену сцену, за коју је Александар Златовић свакако имао услова, имајући у виду финансијске и техничке потенцијале сцене Народног позоришта (у које смо се уверили на неким позоришним премијерама, одржаним почетком сезоне). Овако се све свело на низ сребрних лукова који су наткриљивали сцену, а који су, прилично неуверљиво, дочаравали сву разноликост ентеријера и екстеријера кроз које Моцарт води своје јунаке.

Уз генералну замерку на недовољно потенцираној глуми, и тихом, неразумљивом сценском говору, главну заслугу за успех ове премијере, носе свакако солисти. Вишња Павловић је прецизно и ефектно интерпретирала Памину, при чему је лепота њеног гласа, способност нијансирања до финог пиано тона, посебно дошла до изражаја (и од стране публике била бурно поздрављена) у II чину. Младог тенора Душана Плазанића као Тамина, несигурност је ометала у исказивању пријатне, светле боје гласа, и очито га спречавала да уз помоћ глумачких поступака, овај захтевни лик смести у прецизне, праве оквири. Иван Томашев је био достојанствени и сигурни Сарастро, док је Зоран Рајковић лик Моностатоса донео коректно и са правом мером. Табор Краљице ноћи је – уз нешто више интонативних прецизности, инсистирања на хладној перфекцији, морао бити издвојен наглашенијом карактеризацијом: три даме тако нису смеле бити само сим-

патичне јер је јасно да су у питању слаткоречиве "опаснице" док смо са друге стране, од саме Краљице ноћи – коју је интерпретирала Јасна Шајновић – очекивали више надмоћног бљеска, као и колоратуре нешто оштријих и хладнијих "ивица".

На крају долазимо и до главног позитивног јунака овог извођења – Оливера Њега, који је одлично интерпретирао улогу Папагена, дајући динамику представи, било да се налазио у првом или другом плану. Он се од почетка наметнуо сигурношћу, духовитом глумом која ни једног тренутка није била пренаглашена, и пре свега знатним гласовним потенцијалима. У другом чину као достојна партнерка придружила му се Сања

Керкез као Папагена, па су тако елементи хумора и реалног у опери дошли до пуног, правог изражаја.

Оваква верзија *Чаробне фруле* без обзира на изречене замерке, ипак пружа охрабрујућу слику о стању у београдској опери, које се, несумњиво поправља. Могуће је да ће и ова представа, са временом, и уз евентуалне накнадне редитељске интервенције, као и јасније оквире, прерасти у солидно извођење, које ће се памтити. Убудуће би пажња приликом поставки овако захтевних опера, требало да буде усмерена више као концепцији, тумачењу, надградњи. Солидна основа, која се ослања на квалитетан оркестар, хор и прави избор солиста је најзад успостављена.

Тања ПЕТРОВИЋ

Душан Силни бежи од куге

драма у два чина

ЛИЦА:

Цар Стефан Душан Силни
Царица Јелена
Млади краљ Урош
Патријарх Јоаникије
Деспот Синиша Немањић
Деспот Јован Оливер
Логотет Прибац
Протовестијар Никола Бућа
Магистар Антонијус
Звездочатац Виталијус
Дворски дијак Лабуд

Игуман хиландарски Сава
Трговац Рајко
Монах Арсеније
Искушеник Васил
Монах Прохор
Монах Мирон
Ставилац Лазар
Капетан Палман Брах
Монаси
Телохранитељи

Нова српска драма

Готово као „опште место” звучи констатација да објављивање драмских текстова у нашем културном миљеу представља спорадичну појаву. Па ипак, ова истина само личи на „опште место” будући да ту познату (а можда ипак некеме и непознату) чињеницу ваља упорно понављати све док одговорни не постану свесни њеног значења. Једно је сигурно: драмски текстови и настају да би били играни на сцени – било каквој. Тек потом неким од њих евентуално је намењена судбина штампаног дела. С друге стране, драме не би могле да буду изведене на сцени ако претходно нису публиковане, или како би се то колоквијалним речником рекло – друковане (макар и на гештетнеру).

На питање зашто смо немарни у тим стварима, ваља одговорити другим питањем: а да ли смо марни у неким другим стварима? Ово питање већ представља опште место.

Редакција часописа за позоришну историју и театрологију *Театрон* Музеја позоришне уметности Ср-

бије одлучила је да не поставља ма каква питања већ да једноставно почне с интензивним објављивањем драмске литературе. Осим тога, рубрика *Нова српска драма у Театрону* на изврстан начин ће употпунити едицију *Драмска баштина* (извођења, а нештампана дела домаће драмске баштине) чије се друго коло управо припрема у Музеју.

Част да му се драма појави као прва у рубрици *Нова српска драма* припала је Живораду Лазичу и његовом комаду *Душан Силни бежи од куге*. Осим својих драматуршких и литерарних квалитета, ова драма задовољава још два критеријума који ће бити поштовани при избору драмских дела за појављивање на страницама *Театрона*. Она, наиме, још није ни извођења ни објављивана. Овај драмски текст својим поговором препоручује наш уредник Александар Милосављевић, позоришни критичар.

Уредништво

I

СКОПЉЕ. Престона дворана

На престољу седи цар Душан са царским инсигнијама, под двоглавим орлом раширених крила извезеним на застави. С десне му је стране царица Јелена, а с лева краљ Урош. Крај врата стоји млади ставилац Лазар Хребелјановић.

ЛАЗАР (Гласно најави.) Његова светост, патријарх српски Јоаникије!

Улази патријарх, малим наклоном поздравил величанства и седне за сто.

ЛАЗАР Логотет Прибац Хребелјановић.

Улази Прибац, мало застане, погледа с поносом сина Лазара, а потом приђе и пољуби цара у ногу, а царици и краљу се поклонил. Цар му покаже руком да седне преко пута патријарха.

ЛАЗАР Магистар Антонијус!

Улази Антонијус, пољуби цара у ногу, седне.

ЛАЗАР Звездочатац Виталијус!

Улази Виталијус, пољуби цара у ногу, седне.

ЦАР Господо, позвах вас, опоменут гласом божјим, да се посаветујемо о опасном и невидљивом непријатељу царства ми и свега поданства! Звер је то која граби и када је пресита. Храни се животима и душама, а не телесним остацима... Лазаре, донеси окрепљење, да оквасимо суха грла и утишамо зуј у ушима!

Лазар доноси два пехара. Из једног сипа вино, а из другог царици и младом краљу медовину. Пошто испише прве путире, Лазар им поново насу, па се повуче до улазних врата.

ЦАР Нека приступи први црновесник, солунски трговац Рајко!

ЛАЗАР Трговац солунски Рајко!

Уђе Рајко, падне пред цара на колена, пољуби га у чизму. Остане у понизном положају све док му цар руком не да знак да устане.

ЦАР Говори шта знаш, опоменут да је већи грех слагати цара него Бога.

Патријарх се накашља.

ПАТРИЈАРХ Нико се не сме узети изнад Бога, величанство.

Цар пречу опомену његове светости.

РАЈКО У пристаништу солунском...

ЦАР (Окрене се према Патријарху.) Светости, ко се не боји владара, тај пориче божју истину да је свака власт од Бога!

У дворани мук. Цар да знак Рајку да настави.

РАЈКО Залазећи у таверне солунске сретих Грке и морнаре из далеких земаља у којима југарњи петлови најављују зору кад се у нашем царству смркава...

ЦАР О петловима ћемо други пут.

РАЈКО Видех пред гостилницама цркнуте пацове... А у сиротињској четврти распростире се гадна апа... Смрад.

Царица принесе носу боцицу миришљаве течности.

РАЈКО Видех у оном бедном приобалном насељу болесника који издахну на прагу свога станишта молећи за помоћ. Тело му прекриваху мрцине смрадне и гнојне. Градоначелник нареди да се несрећник спали заједно са убогим домом. Да ли непажњом или намерно тек цела та четврт изгоре. Понадаше се да је и зараза отишла с димом, али пошаст поче да убира животе и по осталим градским квартовима.

УРОШ Има ли пуно страдалника?

РАЈКО Пострадаше најпре најсиромашнији. Неке спалише заједно са убогим им домовима, а друге тајно, ноћу закопаваху на гробљу, али смрадна апа се ширише на све стране и до најбогатијих...

ЦАР Шта чине богати Солуњани?

РАЈКО Беже у своје летњиковце заварани надом да се од црне смрти може утећи.

ЦАРИЦА Предуг ти је увод, трговче. Свака смрт има своје рухо...

РАЈКО Црна смрт се приближава српским земљама и српској престоници... Куга, царице, куга!

Жамор запрепашћења испуни дворану.

РАЈКО Пошаст лети с ветром и пузи са змијама... (*Окрене се патријарху.*) Светости, нека ударе сва звона на...

ЦАР То ћу ја са господом одлучити... А теби хвала на опомени. Сад иди. Погости се ако си гладан, пиј ако си жедан, забављај се ако ти је до тога, али никоме ни речи о ономе што си у Солуну видео, а нама овде испречао.

РАЈКО Чак ни у сну о томе нећу буншати, иако често сним окужене и будим се у превеликом страху да ме је црна смрт пољубила краставим устима.

Цар махне руком. Рајко се повлачи уназад, клањајући се царској породици.

КРАЉ Ја бих још мало медовине. Од ових прича суше ми се уста.

ЦАР Ставилче, послужи младог краља и све нас. Напитак ће нас ободрити.

АНТОНИЈУС Императоре, нека се Рајко одмах стави у карантин. Сан је често претходница збиље.

ЦАР Лазаре, реци дежурном официру да одведе трговца у кулу, али да му ниједну жељу сем слободног кретања не ускрати.

Лазар истрча из дворане... Затим се врати и приноси чашама пехаре.

ЦАРИЦА Рајко је лепорек! Штета што немамо времена за његову украшљиву причу! Шта ћемо, господару?

ЦАР Уздамо се, господарице, у помоћ онога који све види и све зна, али морамо и сами себи помоћи. Дочекаћемо звер на прагу престонице. Побећи се не може од куге, јер она лети брже од ветра.

УРОШ Да ли дави и безгрешну децу?

ЦАР Рекох, сине, да не бира плен.

ПАТРИЈАРХ С царевим допуштењем да се позове отац Мирон и да испреча шта је видео у Тракији.

ЦАР Нека калуђер дође и прича.

Лазар истрча из дворане.

ЦАР Магистре Антонијусе, шта медицина зна о зарази?

АНТОНИЈУС Куга, Јерсинаја пестис, названа је по латинској речи плага што значи рана...

ЦАРИЦА Грци је зову лимос, а народ панукла... У Бугарској смо облачили кошуље ткане на месечини...Врачаре шапућу разне врачке против епидемије.

АНТОНИЈУС Царице, ниједна болест нема толико имена као куга... На универзитету у Падови слушао сам од славног професора да Црна смрт долази с мора, а распростире је млаки ветар. Ко заустави кужни ваздух, зауставиће и ширење заразе.

ЦАРИЦА Ко ће, магистре, ветар зауставити?

КРАЉ Бог.

ВИТАЛИЈУС С мора или из паклених дубина, али сваким ветром и сваком појавом господаре звездане констелације! О нашим судбинама одлучује однос планета.

Улази монах Мирон, клања се и чека.

ПАТРИЈАРХ А ко одређује констелације звезда и однос планета, поштовани Виталијусе? Бог се наљутова а куга је последица његове срибе... Кад људи престану да лажу, псују...

ЦАР Псовке! Та мађарска зараза се брзо шири царством.

ПАТРИЈАРХ ... кад престану да пијанче, блудниче, лихваре и хуле нестаће великог помора. (*Окрене се Мирону.*) Оче Мироне, какве вести доносиш са границе?

МИРОН Величанства, светости, поштовани саветници, турски цар Орхан дрско упада у православне земље, роби и пљачка и нечасно крши све уговоре о миру. Разједињено и завађено ромејско царство не може се ни крстом ни мачем одбранити од освајача. Властољупци се буне против законитих наследника круне и плаћају турске ордије да им у безакоњу помажу. Тек кад ти, царе наш, заузмеш Цариград, крст ће сузбити месец.

ЦАР О неверницима ћемо други пут! Да ли у Тракији помињу кугу?

- МИРОН Бавећи се према Хелеспонту ради осматрања турских претходница, такозваних скинција, осетих једне ноћи велики потрес...
- ВИТАЛИЈУС А јави ли се пре потреса на небу репата звезда?
- МИРОН Не видех репатицу, али чух хучање заљуљаних планина и слушах буку узбурканих вода и арлаукање звери по шумама и писк змија у каменим процепима...
- ЦАРИЦА Страшно!
- Краљ се крсти, склопи руке, шапуће молитву.*
- ВИТАЛИЈУС Однос звезда и планета узрокује хармонију или катаклизму.
- Цар попреко погледа звездочатца, па даде руком знак монаху да продужи своју причу.*
- МИРОН Они који бежаху са истока веле да у татарском царству пљуште огњене кише сагоревајући људе, животиње, биље, а и саму земљу претварају у црно тврдо камење из којег ни драч ни трње не расту.
- АНТОНИЈУС *(Шапне Виталијусу.)* Још ће нам испричати да је видео витеза смрти на риђој кобили.
- ВИТАЛИЈУС *(Са подсмехом.)* Помешао је снове и јаву. Такав потрес би и ми овде у Скопљу осетили.
- ПАТРИЈАРХ Једном Господ казни грешни свет потопом, а сада нам шаље помор и огњену кишу... Смилуј се, о Боже.
- Патријарх се крсти, а за њим и сви остали.*
- ВИТАЛИЈУС То су последице троструког подударања Сатурна, Јупитера и Марса у четрдесетом степену водолије. Трагедија прети царству и целој земљи.
- ЦАРИЦА Колико ће трајати трострука подударност планета?
- ВИТАЛИЈУС Шест месеци.
- КРАЉ Боже, смилуј се!
- ЦАР Светости, шта ће црква учинити против долазеће Црне смрти?
- ПАТРИЈАРХ Молићемо се стално и чистити грешне исповестима и причешћем.
- ЦАР То је лек за душу, шта ћете с телима?
- ПАТРИЈАРХ Разаслаћу посланицу да сви травари, видари и шамани крену мелемима и лековитим биљем против Велике пошасте.
- ПРИБАЦ Да се молимо, али и да се бранимо...
- ЦАРИЦА Како, логотете?
- ПРИБАЦ Свим оружјем, па и врачкама!
- ЦАР Нали нам путире, Лазаре.
- Лазар прилази и сипа из пехара.*
- ЦАР Вино ће нас окрепити и растопити нам потиштеност. Вино весели срце човека. Спаси Бог!
- СВИ На спасени!
- Пију*
- ПАТРИЈАРХ Хвала оче Мироне, на извешћу.
- Монах се дубоко клања и излази из дворане.*
- АНТОНИЈУС И Мирона у карантин.
- Цар даде руком знак ставилцу. Лазар истрчи из дворане.*
- ПРИБАЦ Слушао сам причу Саса из Новог Брда да се ђаво, журећи да нанесе што више зла људима, саплете о стену и с левог копита отпаде му папак. Трулећи, он шири око себе отровни смрад који преноси разне болештине па и кугу.
- ВИТАЛИЈУС Не, не, све зависи од небеских констелација... Са неба све долази, и на небо све одлази.
- КРАЉ Зар свет да пропадне због ђавољег папка?
- Царица нежно пригрли сина.*
- ПАТРИЈАРХ Праведници ће се спасти. Ти, млади краљу, анђеоске душе, преживећеш свако зло време. Ничим ниси Свевишњег увредио. Осталима према заслугама.
- ЦАР Учењаци, шта нам ваља чинити?
- АНТОНИЈУС Наложити свим физикусима и видарима и хоспиталицима да припреме болнице и наоштре бријаче.
- ЦАРИЦА Зашто бријаче? Зар се окужени лече бријањем?
- АНТОНИЈУС Царице, оболелима треба пустити крв... С црном крвљу из тела истиче и Црни демон.

ЦАРИЦА И живот...

КРАЉ Не могу да гледам крв, а демона се не бојим. Гоним их молитвом и освешеним крстом.

Урош показа велики сребрни крст који му висише на грудима.

ЦАР Како ћеш, сине, предводити војску у бојевима?

КРАЉ Знам, оче. Од нас се очекује мир, храброст и презир опасности! Шта ће народ, ако види страх на нашим лицима? Али... Крв – не! Не, нећу да гледам крв.

АНТОНИЈУС Измешаћемо источњачке зачине са прахом истуцаног драгог камења. Ујутру и увече по кашичицу. Уста и нос испирати ружином водицом и винским сирћетом. Уздржавати се од масне хране и душевних потреса.

ЦАРИЦА Како сачувати душевни мир поред толике погибелњи?

ЦАР Ваља се посветити Богу и себи, а ближење препустити њиховој судбини.

ПАТРИЈАРХ Молићу се за све, али сам.

АНТОНИЈУС Мудро рече цар и патријарх... Не саветујем племству да се затвара у замкове окружене смрадним блатњавим каналима по којима пливају оужени пацови. Сваког јутра шетати и лако вежбати, а од оружја припасати лаки мач.

ПРИБАЦ Где наћи толиког драгог камења, ако зараза букне као пожар?

АНТОНИЈУС Само високо племство ће пити прах од дијаманата и чај скуван од златника... Видите, козе не подлежу тој болештини. Док брцају звона за мртвима козе се пентрају по црквеним оградама и брсте. Од козјих брабоњака справљаћемо лек за отроке и занатлије.

КРАЉ *(Згађен.)* Радије бих умро, него да узем тај одвратни лек. Не прича се узалуд да су козе ђаволице и да се паре са ђаволима.

АНТОНИЈУС Рекох, величанство, да за владаре и за племство прописујем други фармакон. Препоручују се још суше истуцане жабе, чорба од слепих мишева, а за отворене ране јазавичја маст... Прост пук користи као мелем и свињски измет.

ЦАРИЦА Ако наставиш, магистре, да описујеш те грозне лекарије, згадиће ми се и ова медовина.

АНТОНИЈУС Морам, овде у престоној дворани изнети пуну истину, уз извињење царици и младом краљу.

ЦАР Магистре, Прибац ће ти помоћи да на капијама градским поред страже дежурају хоспиталци. И да се за сваки случај ископају велике гробне јаме. Тешко нама ако се ушуња у престоницу. Већа невоља ће нас снаћи, него да је преко зида прелетео црвени петао.

АНТОНИЈУС Императоре, још један савет: може пухати кужни ветар, падати ватра са неба, куљати смрдљиве паре из земље, али ако те руком или погледом не дотакне болесник, неће бити ни заразе. Најбољи је лек живети међу здравима.

ЦАР А где је то? Има ли таквог краја у мом царству?

АНТОНИЈУС Можда има. А ако таквог перивоја и нема, нареди да ти га пронађу или створе, јер си ти после Бога највећи и најмоћнији.

ЦАРИЦА С кугом пристижу свакојака изопачења. Чујем да се у Овчем пољу појављује црни пас и људским гласом застрашује праведнике. Чудовиште одолева сваком оружју и око себе туче врађим репом.

ПАТРИЈАРХ Изасланик нечастивог... Молићемо се увек и свуда, као што поручује апостол Павле. Псоглаве ћемо отерати крстом, јер им сабље и копља не могу ништа.

ЦАРИЦА Кад црног пса пред црквом засуше каменицама, он исуче мач и посече неколико људских глава, а потом скочи у храм и поломи све чираке и сасуде. Разби и арку у којој се чувају реликвије. Поплашени људи затворише се у куће, а пси сву ноћ арлаукаше. Моја рођака Евдокија спасла се брзим кочијама.

КРАЉ Пустићемо на црног пса очевог хрта Зевса.

ЦАРИЦА Сине, нико му ништа не може. Отео се од свих закона.

ВИТАЛИЈУС Рђав однос међу планетама рађа све те страхоте.

ПРИБАЦ Величанства, од сутра ћу дановати и ноћивати у својој канцеларији. Од овог часа за мене важи ванредно стање.

ЦАР И за друге. За све се уводи ванредно стање у држави.

Цар устане. Уважени се опраштају и одлазе. Напослетку повлачи се царица Јелена и млади краљ Урош.

ЦАР Нека уђе протовестијар Бућа.

БУЋА

Мислим да се Млечићи нису толико љутили на имитацију њиховог новца, него зато што је брсковски новчић био за осмину лакши од венецијанског, а краљ Милутин их је изједначавао. Због тога су најстрожије забранили оптицај српског новца, а оно што су пленили то су претапали.

ЦАР

Мој деда није био ковач лажног новца.

БУЋА

Дабоме да није, нити се тако што сме рећи. Код Латина, господине императоре, ђаво је бржи од анђела, а мали грех већи од сваког добродинства. Нарочито ако су то наши, словенски греси. Само су први новци били оригинални, сви потом су ковани по узору на прамодел.

II

Улази чувар цареве благајне, Никола Бућа, у одори доминиканског реда, носећи под мишком ковчежић. Бућа крене да пољуби цара у ногу, али га Душан руком задржи и покаже му да седне.

БУЋА Твој верни пас чувар благајне никад се с пута не враћа празних руку.

Отвори ковчежић и на сто изручи гомилу новчића. Цар сиђе с престола и седне преко пута Буће. Загледа се у ковани новац.

БУЋА Знам да по царству произносе речи: Цар, да, али Бућа не да! Ја јашем коња од 12 перпера, а нижи чиновници од 18 перпера.

ЦАР Само по заслуги плаћај, Бућа.

БУЋА Царевој каси припада све благо царства, а поданицима шта остане.

ЦАР Леп новац. Како се зове овај златник?

БУЋА Византијски златник романти... А ово су млетачки дукати аури.

ЦАР Јесу ли Млечићи још љути на мог деду Милутина?

БУЋА Жестили су се с правом, јер ко добро не отвори очи, лако може помешати краља Милутина грош са млетачким. Ево погледај! (Бућа издвоји новчић.) На овој српској пари Свети Стефан предаје заставу с крстом, а на млетачкој свети Марко предаје заставу дужду.

ЦАР Али на дедином новчићу, на аверсу је Христос са грчким иницијалима.

ЦАР

Али између Милутиновог гроша и мог динара велика је разлика.

БУЋА

Гроси де Раса, како су их звали на западу, у поређењу с твојим денара дел имперадор, скромне су коvine, које данас имају само нумизматичку вредност.

ЦАР

И сад, кад би тамо неки млетачки банкар нашао сличност између мог динара и њиховог дуката, шта би било? Стрпали би ме у пакао?

БУЋА

Не, господине, славио би те као оригиналног претходника јер си српском динару подарио свој царски лик. На тржницама новца на великој је цени новац искован у Новом Брду. То важи и за крстату перперу. Твој је новац, за разлику од све мршавијег византијског, пун сребра и злата, па га радо примају све државе с којима наше царство тргује. Нарочито их привлачи новац на којима сте осликани ти и племенита царица.

ЦАР

Не знам колико је Богу новац мио, али ми је добро познато да се без пуне ризнице не може одржати ни ред у држави, нити освајати нове земље, а о задужбинама да и не говоримо. Нема дана да не дам прилог у новцу за неки манастир. Христос је живео као сиромаш, али за његове апостоле се то не може рећи. Нарочито за оне који се сматрају наследницима светог Петра. Апостол Павле је говорио: Ко живи за цркву, нек живи од цркве.

БУЋА	Папа Јован ХХII био је највећи лихвар свог времена, скупљао је са неутољивом жудњом новац и предмете од вредности. Чак је у Авињону било сачињено распеће на којем је за крст прикована само једна Христова рука, а другу ослања на кесу пуну златника која му виси о пасу. Фрањевци су страдали зато што су проповедали сиромаштво.	ЦАР	Ви у латинској цркви истерујете ђавола из човека?
		БУЋА	Егзорцизам некоме помаже, али за бичаре је смрт једини лек. Таквим сатанским инфестацијама се никаквим обредима не може стати на пут.
ЦАР	Ти, мој управниче благајне, цениш новац као какав трезвени богаташ, а трошиш га мање од убогог фрањевца.	ЦАР	Ако ми зађу у царство, наредићу да се мештри јавно обесе, а руља избатина и разјури. Ко приговори да му се уреже језик.
БУЋА	Новац има велику моћ, и ако се њиме управља паметно, помаже човеку да живот оплемени, али бацати новац на јевтина задовољства, на раскалашне оргије, пиће и коцку, највећи је, по мени овоземаљски грех. Такви безумници су опседнути демонима и журе у пакао... Ми сви овде који бринемо о твојој ризници морамо увести мере штедње... Имам списак сувишних и скупих замисли... На њих се не смеју трошити ни гроши, ни динари, ни перпери... Улазимо у дане пуне неизвесности, непредвидљива је цена коју морамо платити да би се одбранили и опстали.	БУЋА	Можда побеснеле хорде неће прећи границу царства ти, али како ћемо зауставити кугу?
		ЦАР	О томе сам већ разговарао са магистром и осталим великодостојницима. Имаш ли ти у виду како да се бранимо?
		БУЋА	Царе, морамо затворити границе, отказати све посете...
		ЦАР	И папског легата?
		БУЋА	Све... Забранили трговцима кретање... Удвостручити страже пред свим скопским капијама...
		ЦАР	Већ су удвостручене.
		БУЋА	Магистар Антонијус одмах да оснује карантин.
ЦАР	Прети нам моћни непријатељ?	ЦАР	И то је учињено.
БУЋА	Приближава се пошаст.		<i>Бућа се прекрсти католички.</i>
ЦАР	Црна смрт. Знам.	БУЋА	Последњи је час да око себе наслажемо што више камења, како кажу Јевреји... Благајна ће бити отворена само за трошак који изискује одбрана од куге. За остале новац ће бити закључан са седам дубровачких брава.
БУЋА	У Дубровник је долетела вражја невеста. Довезла се бродом са Ђеновљанима. С Модром дамом стиже и умобоље. Иду бичари, кољу, пљачкају, шибалу се по разголићеном телу док им крв не бризне, а онда на очиглед грађана се паре као животиње.	ЦАР	Бућа, навештаваш ли дане посних новчаних obroка?
ЦАР	Флагеланти ми неће прећи границу.	БУЋА	Да, императоре. Глобари неће моћи да наплаћују глобу, порезници порезу, а глачитељи тлаку. Све ће стати, па и ковница новца.
БУЋА	Умишљају да самомучењем искупљују цео људски род од греха.		<i>Цар устаде, што је био знак да је аудијенција завршена. Бућа се повлачи и клања, али не престаје да говори.</i>
ЦАР	Ђаволи пород. Гори су од богумила.	БУЋА	Медикуси и хоспиталци добијаће новац из царске благајне само на основу писменог налога потписаног руком магистра Антонијуса.
БУЋА	С бесом насрћу на Јевреје. Кољу све, па и децу у колевци.		
ЦАР	Зашто их власти не зауставе?		
БУЋА	Чека се папина реч. Можда их свети отац жели употребити за неке своје циљеве.		

- ЦАР Бућа, не претеруј у штедњи када је здравље у питању... Не жали за лековима и болнице.
- БУЋА Кугу по свету шире и разносе расипници.
- Протовестијар Бућа изађе. Цар седе са уздахом. Склопи руке, помоли се. Ставилац Лазар приђе на прстима. Чека. Цар га погледа.*
- ЛАЗАР Господару, понизно моли да буде примљен...
- ЦАР Ко?
- ЛАЗАР Дијак Лабуд.
- ЦАР Да пише овде нема шта!
- ЛАЗАР Разбрах да нешто важно жели прочитати!
- ЦАР Нека сачека, а позови у дворану калуђера...
- ЛАЗАР Оца Арсенија?
- ЦАР Да, нек уђе Хиландарац Арсеније.
- Лазар изађе. Цар приђе икони, подстакне пламичак у кандилу. Јача светлост обасја лик Мајке Божје с Христом у наручју. Улази Арсеније. Богобојажљиво прилази. Крсти се и шапуће молитву.*
- ЦАР *(Гледа икону.)* Оче Арсеније, зашто журиш с повратком? Јеси ли све послове завршио рад којих си у Скопље из Хиландара допутовао?
- АРСЕНИЈЕ Величанствени, у овом нашем пролазном животу сила тога остаје недовршено и несавршено. Много смртни људи започињу, а мало шта приведу крају.
- ЦАР *(Окрене се Арсенију.)* Да ли се у двору или у патријаршији неко о тебе огрешио?
- АРСЕНИЈЕ Сви ми указују више пажње но што ја заслужујем.
- У дворану улази царица Јелена.*
- ЦАРИЦА Дођох да се опростим, јер малочас чух да ћеш, оче, сутра на пут.
- АРСЕНИЈЕ Свесрпска госпођо, ужелех се светогорског неба и молитве...
- ЦАР Моли се овде. Богу није важно где се молимо.
- АРСЕНИЈЕ Овде не могу до краја одмислити и молитву изговорити... Што се више молим, молитва ми је све потребнија...
- ЦАРИЦА Можда журиш и због модре даме шупљих очију?
- АРСЕНИЈЕ Величанствена, ми монаси се смрти не бојимо. На позив Господа с радошћу се селимо у вечни живот.
- ЦАР Куга је залазила и у Свету Гору.
- АРСЕНИЈЕ Посећивала је њен перивој, али ретко... Хиландар је превише тврд за модре кухне зубе... Сем опроштаја дођох у двор да ти, царе наш, кажем: Сад је време да испуниш обећање и посетиш Свету Гору.
- Цар и царица уперише погледе у монаха, који дланом глади дугу седу браду.*
- АРСЕНИЈЕ Опростите старцу на дрским речима... Мој ум је мали, да би давао савете царским величанствима и великим добротворима, али понављам да су тамо у Милеји зиме благе, а манастирски зидови високи и чврсти за кугу и њене црне псе...
- ЦАР Да, испунићу обећање и посетити култно место мојих предака, али не сада, оче Арсеније.
- ЦАРИЦА А наш син, а ја, оче...
- АРСЕНИЈЕ И ви, и ви...
- ЦАР Зар женама није забрањен улаз у предео над којим бди Мајка Божја?
- АРСЕНИЈЕ Јесте, стари закони забрањују улазак женама, али Јелена је из бугарске царске породице а, удавши се за тебе, величанство, ушла је у велику династију Немањића која много учини за нашу Гору. Остајем при нашој старој традицији да се ни једној жени не одобри боравак у врту Пречисте, али Јелена не као жена, него као Царица има права да походи сваку стопу свога царства.
- Царица сасвим приђе монаху, ухвати га за руку...*
- ЦАРИЦА Гле! Има у твојим речима, племенити старче, велике истине. Ја сам царица, а не жена!
- АРСЕНИЈЕ Још сутра крените на пут поплочан мојим благословом...

ЦАР Не може се тако брзо покренути двор на пут... Не, оче не могу тамо куда жудим, јер би моји поданици рекли: Гле, Душан Силни бежи од куте!

АРСЕНИЈЕ Ја мислим да би сваки разуман племић и духовник помислио: Ево, како наш неустрашиви цар не утече у замак иза седам брава да се сакрије од пошаста, него гордо обилази свети крај свога царства не бојећи се ни куте ни Сатане.

ЦАРИЦА Никако се то не би смело назвати бекством, него јуначким походом. Има ли ичег пречег него обићи новоосвојене покрајине и даривати манастире...

ЦАР Размислићу, оче Арсеније...

АРСЕНИЈЕ Крените за неки дан! Поданици су навикли на честа путовања круне.

ЦАРИЦА Истина је да се често селимо из једног у други дворац.

ЦАР Али на Светој Гори немамо ни замак ни дворац.

ЦАРИЦА Многе богомоље и здања подигнута су нашим новцем.

ЦАР Кад ми остари тело и усахне ум, доћи ћу у Свету Гору да се кајем и молим и завршим као свети Симеон, на рогози с каменом под главом.

АРСЕНИЈЕ Идеал је сваког побожног владара да овоземаљски живот заврши у посту, кајању и молитви. Али за тебе, величанствени и за свесрпску госпођу Јелену и поготово за нашег наследника Уроша, рано је да на то помишљате. Ми се свакодневно молимо Блаженој да вам подари здравље и да дуго владате.

ЦАР Не баш сви Светогорци, не сви, оче Арсеније.

ЦАРИЦА Многи земаљски анђели су у сагласију са васељенским патријархом Исидором који не признаје Душана за цара, мене за царицу, нити Јоаникија за патријарха.

АРСЕНИЈЕ Грци се нашега цара плаше.

ЦАР И мрзе ме!

АРСЕНИЈЕ Свјатајши патријарх Исидор има лоше саветнике у Цариграду.

ЦАРИЦА И на Светој Гори.

АРСЕНИЈЕ Долазак царске породице у окриље Пресвете, учинио би да се и они огрезли у мрзости и сумњи увере у вашу христољубивост. Не може бити анатемисан онај иза кога стоји Атос.

ЦАР Разложно говориш о потреби тог ходочашћа, али ваља сачекати мирнија времена. Засигурно би моји противници повикали: Ено, цар побеже са госпођом и сином уплашен од великог помора! Не Душан Силни не бежи!

ЦАРИЦА Опадачи увек нађу злу реч. Викаће да од страха ни нос не помаљаш из престонице.

АРСЕНИЈЕ Тако је, свесрпска госпођо! Увек ће наћи повода за ружење круне... Ја ценим да ће верно племство и одано свештенство овако размишљати: Наш неустрашиви господар...

ЦАРИЦА И господарица...

АРСЕНИЈЕ И господарица са младим краљем гордо одоше у свети крај свога царства, да се моле за своју државу и све поданике заједно са старцима кад им је најтеже... Нека је благословена светородна династија.

Ово промишљање изазива нарочити утисак на величанства. Царица рашири руке и окрете се лику Мајке Божје.

ЦАРИЦА Чујеш ли, Пресвета, како говори твој одани слуга Арсеније! Јеси ли га ти надахнула?

Зацврча фитиљ на уљу.

ЦАРИЦА И она ти поручује да то не би било бекство, него поход под њеним благословом. Нема ничег лепшег и њеном лику угоднијег од посете Светој Гори и даривања манастира.

ЦАР Јелена, иако си царица, ти си ипак жена.

ЦАРИЦА Прво царица, па онда жена.

ЦАР Прекршићемо закон Свете Горе.

ЦАРИЦА За царицу тај закон не важи. Не путујем као жена, него као православна владарка.

ЦАР Гураш ме у грех који се ничим не може окајати!

ЦАРИЦА Па то је велики познавалац светогорских закона и обичаја, преподобни Арсеније малочас рекао.

АРСЕНИЈЕ Не поричем оно што рекох! Царици би се обрадовали не само Срби, него и Грци, Руси, Румуни, Јермени, Бугари... васцели православни космос. Сви они желе да их дотакне царичина дарезљива рука.

У дворану утрча Урош и прибија се уз царицу.

КРАЉ Мајко, плашим се кад останем сам.

Царица га нежно помилује.

ЦАРИЦА Чег се плашиш, сине?

Урош се окрене према цару.

КРАЉ Оче, нећу да умрем у мукама, од куге, нећу!

АРСЕНИЈЕ Пустите да са собом поведем младог краља.

КРАЉ Куда, оче Арсеније?

АРСЕНИЈЕ У Хиландар, млади краљу. Твоја побожна душа ће се окрепити, а срце испунити благодатом.

КРАЉ Жудим за местом где је боравио Свети Сава. Он је душа наше немањићке лозе и свеколиког српства.

АРСЕНИЈЕ Дивно и побожно збориш.

ЦАРИЦА Побожности сам га ја учила.

ЦАР А отац?

ЦАРИЦА Ти га научи ратоборству и вештини владања државом и народом.

АРСЕНИЈЕ Царе, усрећи ме пристанком, овласти ме да будем твоја претходница, да први јавим браћи ко нам долази.

Цар размишља. Царица и краљ напето ишчекују.

ЦАР Далеко је Атос.

ЦАРИЦА Авет чека пред вратима.

АРСЕНИЈЕ Након твоје посете у свим манастирима ће се помињати прво твоје, па име ромејског цара, јер после Бога ти си први у царству.

ЦАР Зар ме не помињу откако сам се окунио?

АРСЕНИЈЕ Помињу ако је неко од Срба на молитви... Морам да идем, ускоро ће вечерња...

Ишчекујући, Арсеније се повлачи. Цар га испрати ћутањем. Уђе Лазар.

ЛАЗАР Дијак Лабуд је пред вратима, величанство.

ЦАР Нека сачека!

ЦАРИЦА А сад нас троје да поразговарамо о савету мудрог Арсеније, великог пријатеља наше породице.

Душан крене према вратима.

ЦАР Светла!

Слуге уносе лампе и распоређују их под Лазаревим надзором.

ЦАРИЦА Ако поведеш мене и сина нашега, заблистаћеш у Светој Гори као ни један владар пре тебе. Вековима ће се испредати златне нити легенде.

ЦАР Док је света и века причаће да сам попут безбожника довео жену у забрањену монашку земљу.

ЦАРИЦА Не жену, него царицу, царицу, царицу!

ЦАР А и голобрадој деци је забрањен приступ на Атос.

ЦАРИЦА Урош није голобрадо дете, него краљ.

КРАЉ Ти си ми, оче и царе, ставио краљевску круну на главу кад си за себе исковао царску.

ЦАР Не наговарајте ме да кршим Божје законе!

ЦАРИЦА То нису Божји, него обичаји особењачки и сасвим неприродни...

ЦАР Не! Чујете ли ме: Не и не!

Громки глас одјекује пространом двораном.

ЦАР Тамо где почињу Божји, престају закони моји!

ЦАРИЦА Лаку ноћ, царе и мужу мој...

КРАЉ Бићемо заједно овде или негде другде. Куга убија, али ратове спречава... Кад зараза осваја, освајачи мирују и стреле.

ЦАР Ко те је тим речима научио? Мати?

ЦАРИЦА Урош мисли својом главом.

КРАЉ Лаку ноћ, оче.

Цар пољуби жену и сина и испрати их до врата.

ЦАР (Викне.) Нека уђе дијак Лабуд.

III

Улази Лабуд са свитком.

- ЦАР Какве вести доносиш, Лабуде?
- ЛАБУД На први поглед вести су црне, али ако се помене да долазе из града где си као изгнаник превео седам дугих горких година, онда, величанство, мењају боју и расположења.
- ЦАР *(Уморно.)* Читај...
- ЛАБУД *(Чита.)* Откако се памти, у Константиновом граду не бејаше бројнијег умирања...
- ЦАР Читај полако и сваку реч нагласи јер умор ми заварав пажњу и одвлачи мисао на нешто далеко.
- ЛАБУД *(Чита.)* Пустошење латинских освајача и пљачкаша, блага је казна у поређењу са харањем велике пошасте. Скоро су сви хоспиталци поумирали. Нема ко да овлажи сухе усне оуженима, нити да им олакша муке предсмртне. Нови гробари сахрањују старе. С једне стране бол, крици и смрт, а с друге незапамћена сагрешења. Опустеле дворце великаша насељавају властелчићи који на то немају права ни рођењем ни заслугама. Знају безумници да нема ко да их научи закону. Како дружчије него лудилом назвати појаву да жене тек сахрањених мужева ступају у љубавне везе са обудавелим мушкарцима или младим момцима и дечацима...

Цар устане. Лабуд прекине читање.

ЦАР Лазаре, вина!

Лазар се појави са пехаром.

ЦАР Напуни путир и дијаку! Сухо грло мути речима смисао.

Лазар напуни чашу и Лабуд попије гутљај-два. Цар искапи путир, а Лазар му поново сипа. Цар махне руком

ЛАБУД *(Чита.)* ... Опседнути су демонима који из њих зборе: Уживајте што више пре смрти! Ове грешнице не брину за казну која их чека на небесима. Разграбљује се туђе благо, јер нема ко да га чува, нити да разбојнике казни одсецањем руку до лаката. Турци користе расуло и освајају наше покрајине и градове. Све води

пропасти и сраму. Безумници из високих кругова сваке ноћи приређују теревенке да би прославили још један преживљени дан. Неуморно се пије док их увесељавају свирачи и певачи, а кад им вино помути памет, чине општи блуд, не гледа се ко с чијом женом или вереницом леже. Нити невернице гледају ко их обљубљује. Кад неком сладостраснику нестане пића, шаље слуге да провале у туђе подруме. Од пљачке ни царски нису поштеђени... Уз обалу Константинопоља не пристају лађе са храном и оно што не уништи црна смрт, убиће глад која ступа за њом као сенка. Тешко нашој империји! Ко ће земљу обрађивати и плодове убирати? Ко ће нам хлеб замесити и испећи? Ко ће стада напасати? Геаци и пастири, занатлије и трговци, где су они сада? Убежаше преживели у дивљину и непријатељима нашим. Лакше ће бити мртвима, него живима. Да ли су наши греси толики, о Господе, да нас нимало не пожалиш? У појединим насељима има и појава људојестија... Ако од цариградских 14 округа остане половина, биће добро. Од 322 кварта, стотинак је потпуно опустело. Некада се улицама блиставе престонице кретаху весели људи са својим женама, а после овог чуда од милион становника неће остати ни половина. Од најмноогољуднијег и најраскошнијег града од постанка света бојати се треба да ће остати само развалине. Нека ме Бог укори и казни, ако несрећу преувеличавам због превеликог страха... Племенити царе Стефане Душане, не само ми твоји повереници и припадници српске странке, него и сви трезвени Ромејци виде у теби спасиоца наше државе и жуде за даном када ће те поздравити на престолу у Цариграду. Нека те ништа не спречи у намери да похиташ према Константиновом граду, чим се стиша зараза.

Лабуд престане да чита.

ЦАР Ко се јавља из Цариграда?

ЛАБУД Нико није потписан, али чини ми се да је рукопис епистолара Герасима.

ЦАР Да, мој верни Герасим...

Цар поново пије.

ЦАР А сад, мој дијаче, узми перо и мастило!

Лабуд заузима место за пултом. Вади велико лабуђе перо и развија папир.

ЦАР Пиши: Помаже Бог, игумане Саво, и поздрав свеколикој братији царске лавре Хиландара... Јеси ли написао?

ЛАБУД Јесам. Брзописаниу сам се одавно научио.

ЦАР *(Диктира.)* Припреми манастир да дочека достојно царску породицу. Издржавање двора је скупо, али цео трошак иде из царске ризнице. О томе се с Бућом нећу погађати. Уреди најлепши део здања за смештај цара, царице и младог краља! Ако се крстиш зачућен што долази Јелена, протумачи себи и другима да у Хиландар не долази жена, него владарка. Напуни бурад вином. Ако је ваш виноград мало родио, купите од других манастира и не питајте за цену. Прибави доста племените рибе. Нешто усоли, а нешто и издими. Напуни канте маслиновим уљем, добави вреће пиринча, напуни амбаре пшеницом; затим се постарај да и постојаног воћа има, а из Солуна допреми посласице. Не жали блага, игумане, све ће ти се двоструко надокнадити. Наш боравак на Светој Гори ће потрајати све док зараза не прохуји. Постарај се да у Кареји одобре царичин долазак у Свету Гору. Ја могу ући и без њиховог пристанка, али врло љут. Похитај, оче Саво, да царска лавра мојих славних предака заблиста као драги камен. Цар уме да цени оне који извршавају његову вољу. Мир у Христу свима.

Дијак завршава писање. Вади друго перо и бочицу с црвеним мастилом. Пружа цару који потписује писмо. Лабуд га савије у ролну, а онда га запечати црвеним воском подгрејаним на пламену лампе.

ЛАБУД Величанство, ко ће писмо однети у Хиландар? Монах Арсеније?

ЦАР Па могло би се послати по том мудрому и поузданом духовнику... Али, не!... Дијаче, спреми се за пут!

Лабуд погледа зачућено.

ЦАР

Писмо ћеш предати на руке игуману Сави и постараћеш се заједно с њим да све буде урађено како наложих.

ЛАБУД

Кад крећем на пут?

ЦАР

Сутра са оцем Арсенијем.

ЛАБУД

Биће онако како заповедаш.

ЦАР

Ради сигурности, преруши се у калуђера, јер ми стижу вести да у пограничним областима харају разбојничке банде. Чак и монахе пљачкају и убијају, али мање него цивиле. Ти, за сваки случај, припаши мач испод мантије.

ЛАБУД

Тако ћу и учинити.

ЦАР

Путоваћеш празног цела и живећеш од милостиње, као и Арсеније.

ЛАБУД

Величанство, ничега се твој дијак не боји, кад тебе, највећег, служи.

ЦАР

Сад иди и спреми се...

Лабуд излази.

ЦАР

Лазаре!

Појави се Лазар.

ЦАР

Позови патријарха, а потом позови Деспота Синишу, деспота Јована Оливера, логотета Припца и капетана Палмана.

Лазар отрчи. Цар приђе икони Богородице. Прекрсти се, склопи руке.

ЦАР

Одлука паде, Мајко. Ако си против тог пута дај ми неки знак и ја ћу одустати. Дароваћу све манастире као нико пре мене. Твој врт ће синути новим сјајем, само нека се твој гнев не окрене на моју породицу што и Јелену са собом водим... Саветуј ме, Мајко.

Улази патријарх. Цар се окрене и покаже на столицу крај престола. Седну.

ЦАР Зиме су у двору тако хладне. Понекад се вино смрзне на трпези. Одлучих да путујем у топлије крајеве... Двор се често сели и ми владари следимо птице селице...

ПАТРИЈАРХ Путуј с мојим благословом и под Божјом заштитом.

ЦАР Јоаникије, пријатељу. Затомили су ми се путеви напретка царства ми. Уместо да се моле за моје здравље, грчки монаси ме проклињу. Можда исхитрих са одлуком да себе уздигнем на царски престо, а тебе устоличим за првог српског патријарха?

ПАТРИЈАРХ Душане, ниси пренаглио ни погрешно.

ЦАР Арсеније ме зове у Свету Гору, али како сад да оставим државу?

ПАТРИЈАРХ Држава је тамо где си ти... Иди на Атос, помиловаће те добротинитељка наша.

ЦАР Причају да Богомајка не воли освајаче.

ПАТРИЈАРХ Сви апостоли су освајали у име Христа... Па зар не слаavimo свете ратнике?

ЦАР Бог види да освајам бранећи се од оних који насрћу на моје царство... Твој је савет да идем на Свету Гору?

ПАТРИЈАРХ Иди међу земаљске анђеле. Тамо ћеш наћи мир, а душу ће ти просветлити Божја благодат.

ЦАР Великаши су лакоми на власт и богатство, а и северна граница ми је рањива.

ПАТРИЈАРХ Наилазе зимњи дани, а и зараза спутава војске. Страх од куге јачи је од страсти за освајањем.

ЦАР Зар да спасавам себе, а оставим царицу и младог краља?

Цар се унесе у патријарха, ишчекујући и његов одговор.

ПАТРИЈАРХ Поведи царицу и младог краља.

ЦАР *(Осмехне се.)* Очекивао сам другачији одговор од твоје светости. Зар да уведем жену у Свету Гору?

ПАТРИЈАРХ Царице су у вољи царичице небеске.

ЦАР Тако, одиста, мислиш?

ПАТРИЈАРХ Био сам логотет, кад си краљевао. Јесам ли икад говорио оно што не мислим?

ЦАР У мом законнику нека буде записано: И жене да не ноћивају у цркви, сем госпођа царица и краљица.

ПАТРИЈАРХ Амин! А поп латински ако се нађе, обративши хришћанина у веру латинску, да се казни по законима светих отаца.

ЦАР Да се казни.

ПАТРИЈАРХ Благословен јеси, царе наш!

ЦАР Предвиђајући твој пристанак, ја сам већ написао писмо игуману Сави да припреми Хиландар за дочек царске породице.

ПАТРИЈАРХ Наша мишљења су увек била у сагласију.

ЦАР Зато сам те и наименовао за првог патријарха.

ПАТРИЈАРХ И да друкчије мислим, зар би одустао?

ЦАР Не бих, Јоаникије.

Јоаникије се гласно насмеја. Смеје се и Душан. Грле један другог смејући се. Појави се Лазар. Гледа овај необичан приказ.

ЦАР Па лаку ноћ, светости.

ПАТРИЈАРХ Лаку ноћ, величанство. Молићу се Спаситељу, свим свецима, и свим светим Немањићима да штите свог највећег потомка и његове најмилије.

ЛАЗАР Господа су у предворју, величанство.

ЦАР Нека ућу.

У дворану улазе деспот Синиша, царев полубрат, деспот Јован Оливер, супруг царева маћехе Марије. Цар их пригрли као најрођеније и посади једног с једне, а другог с друге стране.

СИНИША Царе и брате, шта је узрок да ме зовеш у ово позно доба?

ЦАР Касније ћу објаснити зашто вас кренух из ваших дворова, и теби и Оливеру и свима... Јесу ли ту логотет и капетан Брах.

ЛАЗАР Чекају.

ЦАР Шта чекају, нека улазе!

Уђу Прибац и Брах. Пољубе цара у чизму.

ЦАР Лазаре, донеси топле медовине. Из мемљивих дворских зидова заудара влажна хладноћа... А ви, господо, сад ме пажљиво слушајте! На пут крећем за који дан. На вама остаје престоница и држава.

Лазар сипа у путире топли напиток.

ЦАР Кад се сладимо и надахњујемо овим напитком, морамо се присетити и наших давних предака, који из наше прапостојбине донеше медовину у мешинама... Шта су нам стари још донели?

СИНИША Старе богове.

ЦАР Тачно, брате, али ко мари за мртве богове?

ОЛИВЕР Трску кроз коју су дисали, када су се од непријатеља крили под водом.

Цар се насмеје. Смеју се и остали.

ПРИБАЦ Старе траве за нове ране.

ПАЛМАН Нама најамницима топре плате.

ПРИБАЦ Бугарима нове господаре.

СИНИША И азијатски задах.

ЦАР Теби само Грци миришу.

ЛАЗАР Величанство, да послужим.

ЦАР Сипај и кажи ако имаш шта.

ЛАЗАР Псе... Словени су дошли и са ловачким керовима.

ЦАР С каквим керовима?

ЛАЗАР С гоничима.

ЦАР Тако је, мој виноточе. За бракирца неки ловци не маре, чак га истребљују што уништава младунчад дивљачи у логам, али ја радо са старим словенским керовима одлазим у лов.

ОЛИВЕР Величанство, јеси ли нас позвао због скорог поласка у јесењи лов?

ЦАР Погодио си мој деспоте и очуху! Ловићу далеко, чак у Светој Гори!

СИНИША Тамо се не лови дивљач, него врлине.

ЦАР Мислиш и говориш као да си се родио у мантији... Ујеленити се не значи уловити јелена или Јелену...

За столом се захори смех.

ЦАР Него посветити се... Дакле, господо, лов у Светој Гори...

Цар устане и дође до медвећег крзна распрострајеног по поду.

ЦАР Улових га у Рабану кад као млади краљ столовах у Скадру. У планини сретох полудивље Рабанце који око врата ношаху ниске вучјих очњака. Моји пратиоци им отеше овај необични накит и они попадале на колена дрхтећи од страха...

Цар са зида скида ниску очњака.

ЦАР Мољаху скрштених руку да им вратим огрљке, јер их они штите од злих духова и гневних предака... Нисам им вратио амајлију, јер не поштују задату реч на верност. Често се буне против моје власти.

СИНИША Зашто би пожалио паганске душе... Уместо тих очњака треба им ставити крстове око врата.

ЦАР Крста се боје као ђавола... Радије би змију окачили око врата.

Цар се врати на престо.

ЦАР Окупих вас ноћас ради важног обзнанија. За који дан царска породица креће за Свету Гору. Тражим од вас да у свему замените цара, како у престоници, тако и у држави, јер Атос је далеко, а услед заразе, улази ће ретко путовати с новим вестима. Тражим од вас да се храбро понесете са свим невољама, па ако треба и животе жртвујете.

ПРИБАЦ Хоћемо царе.

ПАЛМАН Ја са моја Арме сачува Стаат.

ЦАР Не бежим од куге, него хитам да предупредим эле намисли цариградског патријарха Исидора, који подбуњује Светогорце и прети ми анатемом.

ОЛИВЕР Нека Исидор прво помири Ромејце. Већ годинама у Византији бесни грађански рат.

ЦАР Пребацује ми да сам самовољник и освајач. А ја вам кажем: ко престане да лови, биде уловљен, а ко престане да осваја, биће покорен, опљачкан и понижен. Такав је закон овог нашег грешног света.

ПРИБАЦ Тако је, царе наш мудри! Ко се овцом учини, вуци ће га изјести.

ОЛИВЕР Сада Бог гледа Србе, а не Ромејце.

СЕНИША Срби и Грци су браћа по вери.

ЦАР Више си на матер Гркињу, него на нашег оца... али не замерај ти... Папин двор у Авињону зна за Исидорове претње и шири руке позивајући ме у загрљај. Уместо у Авињон, одлучих да путујем у врт Богородице наше, да ме она пригрли и надахне. Па, сад је и Атос део нашег царства.

ПРИБАЦ И остаће...

ЦАР Нека вас не буну што са мном иде и Јелена... њен пут је благословио патријарх, а сагласан је и монах Арсеније... Не улази у Свету Гору као жена, него царица.

ПРИБАЦ Тај пут ће остати записан у историји.

Цар устане. Устану сви. Цар приђе и стави руку на Сенишино раме.

ЦАР Мој брат Симеон, или Сениша, како га Срби зову, замењиваће ме у двору и у престоној дворани. А логотет Прибац помагаће му у свакодневним државним пословима.

Прибац се дубоко поклони.

ПРИБАЦ Нека деспот рачуна на мене свуда и увек.

ЦАР Деспот Јован Оливер преузеће бригу око војске и граница. На оку ће држати и покрајинске господаре.

ОЛИВЕР Ко изневери цара, неће ми умаћи, као што ми досад нико није побегао од строге казне.

ЦАР Помажите сви магистра Антонијуса да се супротстави долазећој пошаст.

СВИ Помагаћемо... Нека рачуна на нашу помоћ.

ЦАР А ти, капетане Палмане, са најамницима кренућеш са царем на пут... Једну ћеш чету послати дан раније. Да нам после путовања добар смештај и обед припреми.

ПАЛМАН Да ли и ја иде с претходница?

ЦАР Ти идеш са мном, а претходницу нека предводи Ђорђе.

ПАЛМАН Разуме! Mein Kaiser!

ЦАР Звездочатац Виталијус мисли да ће међусобни однос звезда и планета потрајати шест месеци, па ће отприлике толико и трајати наш боравак у Светој Гори. А, сад, Лазаре, нали да попијемо за срећан пут!

Лазар налива. Куцају се и пију.

ЦАР *(Припцу.)* Припче Хребљановићу, вечерас ниси штедео ласке. Шта ти је на уму?

ПРИБАЦ Царе мој, све моје речи проистичу из чиста срца.

ЦАР Баш никакве немаш молбе?

Прибац се снебива.

ЦАР Кажи, кажи!

ПРИБАЦ Мој син Лазар, твој највернији пехарник...

Прибац погледа према сину који стоји у крај с пехаром у руци.

ЦАР Шта иште, Лазар?

ПРИБАЦ *(Тихо.)* Моли за дозволу да заручи твоју рођаку Милицу Враткову.

ЦАР Милица је Немањићка!

ПРИБАЦ Казни ме ако мислиш да је ова молба неумесна и дрска, но морам ти рећи да се Милица и Лазар одавно гледају и пазе. Познат си не само по личној храбрости, већ и по мудрости својој, иако бих се ја безгранично радовао срећи младих, ти ћеш одлучити па тако нека буде.

ЦАР Зар сад веридба, кад нам се куга приближава?!

ПРИБАЦ То би било охрабрење за малаксале духом, вера да ће љубав победити мржњу, а живот смрт. Било би онако како је свети апостол Павле рекао да све преисходи из љубави и да је љубав јача од смрти.

ЦАР Мој верни, Припче, ако се из Свете Горе вратимо живи и здрави, ето руке моје рођаке Милице твоме сину Лазару... А сада ми реци да ли је просиш због напредовања у мојој служби?

ПРИБАЦ Кунем се Богом да без икаквих рачуна иштем Милицу за сина.

ЦАР Напредовао би Лазар Хребелјановић и без Немањићке. Леп је, паметан и одан.

Прибац пољуби цара у руку. Цар се окрете гостима.

ЦАР Лаку ноћ! Видећемо се на испраћају.

ГЛАСОВИ Лаку ноћ, величанство! Верно ћемо служити! Верност до смрти!

Један за другим повлаче се према излазу.

ДРУГИ ЧИН

I

Света Гора. Хиландар. Јека хиландарских звона. Затитра пламен у кандилу. Лик Спаситељев. Кандилопалитељ Васил иде од кандила до кандила и лучом пропаљује фитиље. Светла обасјавају цркву светог краља Милутина у Хиландару... Монах – Прохор сипа вино у путир, ређа нафору на сребрни послужавник.

ВАСИЛ Откако Она стиже у Хиландар, многи оци убогоше у пустињу да не гледају жену у Светој Лаври Немањића... О, боже, спаси нас!

ПРОХОР Имаш опак језик, брате Василе.

ВАСИЛ Курјаци нам поклаше мазге, вино у подруму цикнуло, а демони, давно протерани из Свете Горе, враћају се и узнемиравају браћу по келијама и на стазама...

ПРОХОР Само да нам куга не прескочи ограду...

ВАСИЛ Где ћеш веће куге од жене у перивоју Мајке Божје... Богородица је најурила Пулхерију, па ће и Јелену! Проломиће се Њен строги небесни глас: Одлази одавде!

ПРОХОР Ако твоје речи допру до цара, урезаће ти језик као што је чинио онима који проповедаху бабунску веру!

ВАСИЛ Душан Силни доведе и малодобног голобрадог сина у манастир... Спознаће цар да нико није силнији од Бога.

ПРОХОР Василе, пази шта збориш! У Хиландару и зидови имају уши.

Прохор намешта књиге на певници, ређа сасуде. Васил прилази најпоштованијој икони – Богоматери Троручици. Клекне, метанише, пољуби икону. Из амфорице долије уља у кандило које се никад не гаси, а неколико капи проспе по лицу Троручице.

ВАСИЛ Прохоре, оче Прохоре! Тешко нама!

Прохор приђе.

ВАСИЛ Погледај, лице наше узвишене Троручице је прекривено сузама.

ПРОХОР Ваистину плаче!

Клекне, челом додирне камени под, крсти се.

ПРОХОР Опрости, Мајко... Иако нисам крив, твоје сузе ми разарају ум и срце!

*Васил са амфорицом излази из цркве. Одјескује било!
Позива на молитву. Монаси улазе. Улази игуман
Сава. Приђе Троручици да јој ода почаст. Прохор
метанише.*

САВА Зашто ти, оче Прохоре, метанишеш...
 Који грех окајаваш?
ПРОХОР Оче игумане Саво! Погледај – лице
 наше Светитељке прекривено је
 сузама.

*Игуман погледа, па се и он баци на колена.
Склопи руке.*

САВА Зашто плачеш, Пречиста Мајко?

*Монаси се узнемире... Падају на колена, ударају
челима у под.*

МОНАСИ Мајко! Мајко! Мајко Божја!

II

*Црквена врата се широм отворе. У храм ступају цар,
царица и млади краљ. Прати их дијак Лабуд. Царска
породица гледа метанисање, слуша ридање.*

ЦАР (Викне.) Зашто плачете? Игумане
 Саво, шта раздире ваша срца?

САВА (Подигне уплакано лице.)
 Величанство, лик наше Свете
 Троручице прекривено је сузама...
 О, Милостива, умилостиви се на нас
 грешне и пролазне слуге твоје!

ЦАРИЦА (Загледа се у Троручицу.) Како може
 икона да плаче?

САВА Услед нашег сагрешенија, свесрпска
 госпођо!

УРОШ Зато што су жена и голобрадо дете
 ступили ногом у перивој Мајке Божје?

САВА Пулхерију је истерала из Свете Горе!

ЦАРИЦА Али, ја нисам жена... Ја сам царица.

ЦАР Урош није голобрадо дете, него млади
 краљ... Сувладар свога оца!

*Урош клекне пред Троручицом и челом додирне под.
Потресен је и почиње да дрхти.*

ЦАР (Гневно викне.) Колико пута морам да
 поновим ноторну истину – Јелена је
 свесрпска госпођа и царица!

*Јелена приђе Урошу, помогне му да се подигне, па га
одводи до краљевског престоља. Плач се стиша,
почиње појање. Јелена брише сузе са Урошевог лица.*

УРОШ

Мајко, ја се бојим!

ЈЕЛЕНА

Зар је твоје краљевско срце тако меко!

УРОШ

(*Певуши.*) Господи помилуј, Господи
помилуј, Господи помилуууј!

ЈЕЛЕНА

Пулхерија није била царица.

УРОШ

Али је била кћер цара Теодосија
Великог!

ЈЕЛЕНА

Пресвета плаче због великог помора!
Оплакује своју децу коју уништава
Крезуби Косач! (*Окрене се игуману.*)
Оче Саво, Пулхерија је чула
Богоматерин срдити глас: Одлази
одавде! А мене је Света дочекала
мирно са осмехом добродошлице!

ЦАР

Због Пулхерије донет је закон о
забрани уласка жене у Свету Гору?

САВА

Кајањем и узорним животом
Пулхерија је од народа и цркве
дарована светачким ореолом... А стари
закон је остао.

ЦАРИЦА

Ја ћу основати први женски манастир
у врту Мајке Божје.

Игуман се неколико пута прекрсти.

ЦАРИЦА

И посветићу га светој Пулхерији.

САВА

Многи монаси ће убећи са Атоса!

ЦАР

У црквама ме не спомињу у
молитвама, не моле се за здравље
царске породице... А Јеленино име
помињу с мржњом и клетвом!

САВА

Грци те прећуткују, а ми Срби се
сваког дана молимо за цара нашега.

ЦАР

Зар ја нисам цар Срба и Грка?

САВА

Признају само Цариград... За
тврдоглаве калуђере си освајач...

ЦАР

Варлаам је у праву кад каже да су
Светогорци тврдоглави и сулуди
грешници.

САВА

Полудели смо ради Бога.

ЦАР

Голицате погледом сопствени пупак,
док не изгубите памет.

САВА

Кроз такву молитву доживљава се
Христова светлосна природа.

ЦАР	Приписујете Христу исте особине које су Персијанци видели у њиховом божанству Митри!		златаре и остале мајсторе који рукоделају предмете од обичног и племенитог метала...
<i>Цар гневно устане са престоља. Утишава се појање.</i>		ЦАР	Чије су то учене речи?
ЦАР	<i>(Гласно, да одјекне у храму.)</i> Ако не откријете онога који наноси лажне сузе Троручици, велико ће вас зло све снаћи! Заборавили сте, оци, гневног цара Михаила, када је све непослушне монахе побио у протату.	ЛАБУД	Књигу је потписао магистар Антонијус... Да читам даље?
		ЦАР	Читај брже!
УРОШ	Оче, тако се не говори у цркви!	ЛАБУД	<i>(Наставља да чита.)</i> Истина је, дакле, да зараза избија из дубина земље где се ђавољи папак кува са рудом...
<i>Цар сажалјиво погледа сина.</i>		ЦАР	Прескочи опширне описе, читај о смртним случајевима!
ЦАР	Тамњан ти је замутио поглед и памет... Свуда видиш свеце! Мој наследнице, мораш имати на уму да кроме анђела на земљи обитавају и врази.	ЛАБУД	Лешеве плове Вардаром, иако је строго заповеђено да се мртви закопавају... Улицама Скопља јуре крда свиња и нападају децу... Чопори паса ноћу завијају заједно са онима који оплакују своје најмилије... Предвиђам да ће од куге страдати половина градског становништва. О трговима и селима немам извешћа, будући да су путовања забрањена... Никома не отварамо градске капије...
<i>Цар љутито напушта цркву. За њим жури и царица. Млади краљ се баци на колена пред Троручицом. Склопљених руку моли.</i>		ЦАР	Не пише да ли је настрадао неко од велможа?
УРОШ	Преплага и Свемилостива Мајко, опрости моме оцу преоштре речи... Гнев му је јачи од разума... У срцу и уму свом пун је љубави за Сина твог и Тебе!	ЛАБУД	Не наводи магистар ниједно име.
<i>Звона се појачавају.</i>		ЦАР	Ученима је најважнији стил, а занемарују податке... С једне стране сујеверје и мржња монаха, а с друге стране црна смрт! Куда ће царска породица... На царицу кидишу као на демона!
III			
<i>Одаја у манастирском здању намештена као привремена царева канцеларија. Цар у својој високој столици налик престолу. Више главе му је изрезбарен двоглави орао. У крај дворане стоји дијак Лабуд са свитком.</i>		ЛАБУД	Царица није жена!
ЦАР	Јеси ли прочитао поруку, дијаче?	ЦАР	Неће тврдоглави калуђери то да схвате! Терају ме да потегнем мач као византијски цар Михаило!
ЛАБУД	Нисам.	ЛАБУД	Ако би открили подметача лажних суза и строго га казнили, манастирска обитељ би се смирила.
ЦАР	Шта чекаш?	ЦАР	Не ценим оне који умно саветују како се битке добијају, а ниједну нису добили.
ЛАБУД	Твоју дозволу, величанство.	ЛАБУД	С твојим допуштењем, господару, трагаћу за оним ко Троручицу скрнави, а царску породицу узнемирава.
<i>Лабуд поломи печат од црвеног воска, развије папир и стане читати.</i>			
ЛАБУД	Пестиленција, плага или лимос, како Ромејци називају кугу, дуго је кружила око Скопља, па једне ноћи пуне загушљиве апе прође поред ошамућене санитарне страже и нападе занатлијску и трговачку четврт... Пошаст затире коваче, оружаре,		

ЦАР Имаш моју дозволу, али буди тих и невидљив: да ниједног Хиландарца не узнемириш.

ЛАБУД Бићу нечујан, али немилосрдан као убитачна реч!

ЦАР Опет реторика... Позови ми монаха Арсенија.

Лабуд се поклони и изађе. Цар приђе кандилу, маказицама подреже фитиљ, пламичак јаче обасја Исуса на крсту. Цар се прекрсти.

ЦАР Господе, спаси ми царство од пошаста. Помози ми да издржим у задужбини мојих отаца. Заустави ме у гневу, задржи ми руку ако крене ка мачу. Спутај заразу пред манастирским вратима... Опрости ми страх мој. Ти који све видиш, знаш да сам се већ сусретао са Црном смрћу. Први пут осетих дах куге у давно време изгнанства када сам као дете био заточен са породицом у манастиру Пантократору. Ту, у цариградској луци први пут осетих топли ветар пун болештинске апе. Мајка ми је ублажавала страх лепим причама о Призрену, Паунима, о бору краља Милутина у Неродимљу и старим маслинама у српском приморју. Тада ти улиши молитве наше и спасе нас. Други пут сретох Велику пошаст када сам опседао Арту чији представници рекоше да ће град предати без борбе. Када отворише капије града, уместо официра са стегоношама ка српској војсци су се вукле неке тетураве сподобе чији су вратови и руке били прекривени модро-црвеним отоцима. Заударали су на ђавола! Из града млак ветар донесе отужни задах. И тада си, Боже, био на мојој страни, што ми не даде да уђем у окужену Арту... И повукох се без победе и плена. То повлачење беше бекство од куге... Молим те, Боже, помози ми да ме сада не стигне... Опрости ми што доведох Јелену у врт твоје Мајке и прекрших стари закон монашке насебине...

У одају уђе отац Арсеније, тихо, али се цар нагло окрете од иконе и показа монаху да седне крај стола.

ЦАР Одавно те чекам, оче Арсеније.

АРСЕНИЈЕ У својој самоћи на Хрусији често разговарам с тобом, царицом и младим краљем... Ми осамљени и испошћени имамо ту моћ да дозовемо онострани и овострани ликове. Јављају ми се и сведи.

ЦАР Оче Арсеније, поверова ли и ти да се Троручица у цркви заплакала?

АРСЕНИЈЕ Било је и таквих тужних дана... Када је осиони цар Михаило побео зоографске монахе у протатској цркви у Кареји, Богородица је плакала.

ЦАР Произносе се гласови да наша Троручица сузе лије због боравка моје жене Јелене у Хиландару.

АРСЕНИЈЕ Рекох још у Скопљу да може у манастир доћи само као царица, никако као жена.

ЦАР Сад знам шта је ваљало чинити пре доласка: Јелену у мушке хаљине обући.

АРСЕНИЈЕ Од Мајке Божје се не може ништа сакрити. Око Сведидеће пази на све...

ЦАР Пун сам немира и гнева! Из престонице стижу лоше вести: куга је зашла у град... Овде сам као сужањ који се ничему не весели. Ноћу, кад се тргнем из сна, учини ми се да сам у дубоком гробу.

АРСЕНИЈЕ Господине, за ту болку најбољи је лек подвиг. Ми се подвизујемо молитвом и постом. Највећа нам је награда Божја благодет!

ЦАР Мучи ме самаштина. Ужелех се двора, лова, боја. Толико сам пута гледао смрти у очи, а сада ме страх. Хиландарци су тврдоглави и непослушни! Богу дају Божје, а цару ускраћују царско. Кад сам дошао, уместо да ме сачекају на пристаништу, чекали су пред манастиром.

АРСЕНИЈЕ Ја сам био у Хрусији...

ЦАР Цар се не чека, већ му се хита у сусрет!

АРСЕНИЈЕ Цркву светог Василија је заборавио светац коме је посвећена.

ЦАР Зашто непрестано помињеш задужбину мога оца?

- АРСЕНИЈЕ У њој се кроз пост и молитву духовно усавршавам.
- ЦАР Јавља ли ти се краљ Стефан Дечански?
- АРСЕНИЈЕ На крају великог поста кад живим о води.
- ЦАР Каза ли ти мој отац да сам ја крив за његову смрт?
- АРСЕНИЈЕ Никад... Обично ми захваљује што бринем о његовој цркви...
- ЦАР Језик ћу усецати онима који такве гласине произносе... Дечански је пресвиснуо не могавши да прежали губитак круне... Несрећан је био: отац га је ослепео, а властела отерала са трона и извикала мене за краља! Нисам му могао помоћи и да сам хтео... Нећу теби сакрити да сам двапут пожелео очеву смрт. Први пут кад се оженио дванаестогодишњом Маријом Палеолог, а други пут кад сву своју љубав пренесе на другог сина Симеона.
- АРСЕНИЈЕ Сви смо били озарени видевши на твојој глави круну.
- ЦАР Био сам у власти побуњених великаша и официра... Да је његова страна победила, прошао бих као и он када је био оптужен да кује заверу против оца Милутина... Ослепео би ме! Марији се нисам светио, јер ме је учила љубави.
- Монах се крсти и шапуће молитву.*
- ЦАР Погађа те истина, оче... Не чујем те, говори гласније!
- АРСЕНИЈЕ Спреман сам да чујем сваку истину. Видим: мучиш се, али без патње нема катарзе!
- ЦАР Саветуј ме како да се избавим из мука... Како да очистим грешну душу?
- АРСЕНИЈЕ Воли Господа не само срцем и душом, него и умом. Кад мишљу допреш до њега, смирићеш се и доживети благодат очишћења.
- ЦАР Ако се сав посветим Богу, изгубићу власт... Треба да знаш горку истину: где је двор, ту је завера.
- АРСЕНИЈЕ Зар и у Хиландару?!
- ЦАР Зар подметање суза Троручици није завера?
- АРСЕНИЈЕ Дабогда се осушила она рука која је то учинила.
- Одјекује удар алке на врата. Улази игуман Сава.*
- ЦАР Остави нас, имамо важан разговор у четири ока.
- САВА Само да те известим, величанство, у Кареји су пале прве жртве заразе, а понад пиргоса нашег најближег суседа, манастира Есфигмена, вије се црна застава!
- ЦАР О, Боже, морамо је спречити да уђе у Хиландар! Сачекај ме у болници.
- Игуман Сава изађе.*
- ЦАР Да ли је црна смрт косила и у Хиландару?
- АРСЕНИЈЕ Прескакала је и нашу ограду, прескакала... То је казна за наша сагрешенија.
- ЦАР Гласно ће повикати црнорисци: Кажњава нас Мати што је на њену Свету Гору крочила жена!
- АРСЕНИЈЕ Ја тако не мислим и сузбијаћу зле речи!
- ЦАР Оче Арсеније, наставићемо разговор. Сад морам у болницу. Дужност нам је да припремимо одбрану од страшног, невидљивог непријатеља.
- АРСЕНИЈЕ Ми ћемо се бранити појачаном молитвом.
- ЦАР Куга је страшнија од ђавола, не можеш је отерати крстом и молитвом... Панукла се подсмева речима и враџбинама...
- Цар и Арсеније излазе из одаје.*

IV

Болница и аптека манастира Хиландара. У одељењу где се приправљају лекарије седе за великим асталом монах Прохор и искушеник Васил. Разврставају траве и корење. На сталажама су поређане стакленке и теглице са припремљеним мелемима и фармаконима. Из апотеке у друго одељење воде широм отворена врата. Отуд понекад допре болан уздах или јаук неког болесника.

- ПРОХОР (Певуши.)
Ој голубе, мој голубе,
не падај ми на малине.
- ВАСИЛ (Меша састојке жлицом.) Бели слез и
крв од црног јарца... Каћун пролећни и
жалфија јесења... Певаш у манастиру
мирске песме, црни оче Прохоре... И
ти си ми јермонах, а ја вечни
искушеник увек побожно озбиљан.
- ПРОХОР Богу је свака песма мила, а за
болеснике лековита.
- ВАСИЛ Признај да ти срце весели вест да се
царска породица пакује и одлази?
- ПРОХОР (Шапатам.) Не рекох ли ти да у
Хиландару и зидови имају уши!
- ВАСИЛ Упудиле су их сузе Мајке Божје,
хе-хе-хе! Душан Силни – бежи!
- ПРОХОР Од куге су побегли из Скопља у
Хиландар, а од нас, канда беже у
Кареју!
- ВАСИЛ Требаће Хиландару много ветра да се
курталишу њеног грешног задаха...
Бугарка! Што не оде својима у Зограф?
- ПРОХОР Видим ја, мој Василе, да ћеш остати и
без језика!
- У апотеку уђе дијак Лабуд. Прохор и Васил нагло прекину разговор и наставе ужурбано да раде.*
- ЛАБУД Ко од вас двојице управља болницом?
- ПРОХОР Овде нема управника... Истина је да је
моје послушаније брига о болесним и
немоћним монасима...
- ЛАБУД А овај?
- ПРОХОР То је мој помоћник, искушеник Васил.
- ЛАБУД Од твојих лекова је без уха остао?
- ВАСИЛ Не, дијаче, ухо ми је одсекао у крчми
пијани силник.
- ЛАБУД Он теби ухо, а ти њему главу.

Васил ћути.

- ЛАБУД Тако је било, не ли?
- ВАСИЛ Божја воља.
- ЛАБУД За који трен стижу цар и царица... Због
помора одлаже се пут у Кареју...
Упозоравам вас да одговарате на
питања смерно и отворено... Имате ли
овде оружја?
- ПРОХОР Ако се у оружје рачунају сечива за
пуштање крви, онда га имамо.
- ЛАБУД А правите ли отров?
- ПРОХОР Сваки лек је за болештину отров,
према томе – поседујемо отрове
свакојаке.
- ЛАБУД Ти се са мном, калуђеру, шалиш?
- ПРОХОР Оставио сам смех и шалу пред
манастирским прагом... Ни наша
заштитница се није никад смејала
нити шалила.
- Улазе: цар, царица и игуман Сава. Васил се баци на колена и челом додирне под, а Прохор устане и дубоко се наклони. У тој пози ишчекује.*
- ЦАР Колико имаш болесника?
- Прохор покаже према вратима.*
- ПРОХОР Петорица их је, господине царе, али се
отац Мојсеј спрема да оде светом
Петру на исповест.
- Царица приђе вратима, послушкује уздахе и ропец, па се окрене и љутиито викне:*
- ЦАРИЦА Ви ово називате болницом!
- САВА Монаси не маре за своје здравље. За
њих је болест Божја милост. Кога Бог
љуби, тога и мучи.
- ЦАР Лабуде, запиши: И да се даје од плате
царства ми две стотине перпера
венедичких годишње за болницу
манастира Хиландара и сандаљ којим
ће работити и рибу ловити. И колико
је кревета толико да даје царство ми
годишње гуњева, клашњи и пљати.
- Лабуд записује.*
- САВА Док свети Симеон точише миро, не
требаху нам болнице ни лекарије...
- ЦАР Имате ли лекова?
- ПРОХОР Имамо, величанствени. Пун нам је
фармакион.

Цар и царица разгледају апотеку. Цар се скоро саплете о Васиља који још увек клечи, дубоко погнуте главе.

ЦАР Ко си ти, болесник или болничар?
САВА Искушеник Васил, Прохоров помоћник.
ЦАРИЦА Зашто клечиш погнуте главе?

Васил ћути, узбуђен је, почиње да подрхтава.

САВА Устани и одговори царици!

Васил устаје. Али поглед не подиже са пода. Тад откри ожиљак уместо ушне шкољке.

ВАСИЛ Ја, свесрпска госпођо, управо сортирам лековито биље. Добро сам упознао светогорске шуме и ливаде, а налазим и убојито камење у мору. Ловим јазавце и зечева ради њихове лековите масти.

ЦАР Како их ловиш?

ВАСИЛ Замкама.

ЦАР И нама је постављена замка... Крезуби јахач апокалипсе нас отера из престонице, а стиже за нама и у земљу наше Пресвете... Есфигмен је истакао црну заставу са мртвачком главом. Морамо се спремити за одбрану... Имате ли лекова против куге?

Прохор и Васил ћуте.

САВА Чујете ли шта пита цар?

ПРОХОР За окужене је лек кука и мотика...

ВАСИЛ *(Гледајући у под.)* Или да се спале заједно с кућом где их је црна смрт задавила.

Цар обрати пажњу на Васиља.

ЦАР Зашто ме не гледаш у очи кад са мном разговараш?

ВАСИЛ Зато што много грешан јесам.

ЦАР Видим, главу ти красе дубоки ожиљци... Како остаде без уха?

ВАСИЛ Одсече ми га пијани насилник.

ЦАР Шта си био пре доласка у манастир?

ВАСИЛ Витез луталица и најамник.

ЦАРИЦА *(Прохору.)* Болничар, а говориш као гробар. Остави гробарима куку и мотику, а ти реци какве лекове против куге спремаш!

ПРОХОР

Спремам чајеве од цвета Мајке Божје... Имам два повећа теглона истуцаног јеленског роговља... Чувамо у Србици неколико црних јарчева... Њихова крв је лек против куге... Ја ћу их клати да се њихова крв не би расипала...

ЦАР Василе, јеси ли клао људе?

Васил ћути.

САВА Док се не исповедиш и растеретиш прошлости нећеш добити моју дозволу да се замонашиш... Зато одговарај!

ВАСИЛ Јесам, царе, клао сам непријатеље.

ЦАР Чије? Чији си био плаћеник?

ВАСИЛ Плаћао ме је војвода Момчило.

ЦАР Борио си се за тог разбојника?!

Наступа непријатна тишина. Цар и Васил се гледају у очи. Царица се окрене Прохору.

ЦАРИЦА Прохоре, шта си ти, калајатрос или апотекар?

ПРОХОР И једно и друго, величанствена.

ЦАРИЦА Јеси ли пронашао неки нови лек?

ЦАР *(Василу.)* Момчило се одметнуо и од моје власти!

ВАСИЛ Побеђеном и мртвом непријатељу ваља опростити.

ЦАР Наставићемо нас двојица разговор други пут... Сад имамо преча посла... Налазио сам ја и међу чобанима на Царским ливадама травара који су имали лек за сваку болест.

Прохор подигне једну стакленку, промућка је и покаже.

ПРОХОР Ово је мој проналазак... Помаже тешко оболелим да се преселе са осмехом, радосни што се ослобађају овоземаљских мука и окова.

Цар узме стакленку, скине поклопац, помирише.

ЦАР Како се зове овај лек пријатног мириса?

ПРОХОР Царско вино, мада би могао да се назове и еликсир светог арханђела Михаила Вадидуше!.. Говори се за крв црног јарца да лечи од сваке болести, па и од куге, али ја у то не верујем!

ВАСИЛ Помаже, помаже!
ПРОХОР *(Покаже смотуљак суhog цвећа.)*
Цвет Мајке Божје. На великој је цени.
Долазе травари са Тасоса, краду наше
биље и препродају га по целом
Халкидику. Снабдевају и солунске
апотеке. Не може се доповима стати
на пут... Дрскији су од некадашњих
Влаха који напасаху стада по Светој
Гори заједно са својим женама и
многе монахе стављаху пред велика
искушења...

Цар узме цвет, погледа га, помириша.

ЦАР Алпски рунолист... Имамо га у војној
апотеци... А ти фармакионе и
калајатросе изуми лек који обуздава
говор... Власи су доводили жене међу
монахе! Провидна и дрска алузија!

ВАСИЛ Пас престане да лаје кад се надише
целера!

ЦАР А кад престaje човек да лаје?

ВАСИЛ Онима који су исказивали
непослушност или издали, војвода
Момчило је сипао у уста растопљено
олово!

ЦАРИЦА Каква грозота!

*Прохор наједном паде на колена, удари неколико пута
челом о под. Подиже према цару поглед пун кајања,
склопи руке.*

ПРОХОР Опростите најмилостивија
величанства мом несмотреном
помињању Влахиња. Ти давни
призори се никад не могу упоредити
са царичиним чистим доласком на
култна места Немањића... Често ме
опију етри велебиља, па речју
иступим несмотрено. Бог нек ме
казни, а од вас молим опрост.

САВА Није ти ово први пут, Прохоре, да
дрско иступиш! Личиш на мирјанина
опседнутог демоном, а не на
земаљског анђела какав треба да буде
Светогорац! За тебе је пећина у
пустињи, а не царска лавра!

ПРОХОР Несмотрено повредих благородну
господарицу! Заслажујем најстрожу
казну, оче игумане!

Наста напето ишчекивање.

ЦАРИЦА Устани, опраштам ти.

ПРОХОР О, хвала, хвала до неба, милостива
свесрпска госпођо!

Прохор се подиже.

ВАСИЛ Прохор има чисто срце, али не зна
увек да процени тежину речи!

САВА Казнићу те постом и метанијем!

ЦАР Опрштено му је, оче игумане... Према
апотекарима треба се односити
подозриво... У трагању за новим леком
прихватиће и помоћ начастивог који
се преобрази у травара или ловца.
Рече ли ти, Василе, да ловиш?

ВАСИЛ За потребе наше апотеке.

ЦАР Какве звери живе на Атосу?

ВАСИЛ Вука се највише плашимо, јер нам по
метосима коље стоку.

САВА Десило се – монах привезао мазгу пред
манастиром, а кад се вратио – нашао је
заклану!

ВАСИЛ Шакали и лисице се крију по
јаругама... Куне нам нападају
уљанике. Дивље свиње су у храстовим
шумама, али кроме жира амишне су и
на дивље воће... Кад се распори,
утроба јој мирише на јабуке!

ЦАР Зар се овде једе месо?

САВА Само риба и сир! И то о благоданима,
иначе поврће или само хлеб и вода! И
ти, Василе, имаш предуг језик!
Остаћеш вечити искушеник. Никако
да промениш хајдучку душу!

ВАСИЛ Уз велику сласт сам појео дивље
прасе, испечено на жару... Виђамо срне
и, како рекох, зечеве. Старци из
пећина зборе да има и медведа, али ја
досад не сретох ниједног иако обиграх
цео Атос. Змије сад спавају, али лети
пузе по присојним местима. Ретко се
дешава да излије свој ид у монаха или
аргата... Ја сам једну црну убио, јер ме
је вребала са дивље смокве!

САВА И убиство змије је велики грех.

ЦАР Запамтите, најхитније припремите
апотеку и болницу. Ако црна смрт
слети у нашу ограду, бранићемо се
молитвама и лековима, ако затреба и
мачевима и кољима!

*Цар, царица, игуман и дијак одлазе из апотеке,
испраћени поклонима Прохора и Васиља. Оставши
сами, дуго се без речи гледају. Васил приђе и
отшкрине врата. Ништа се не чује.*

ВАСИЛ Опомињеш ме, оче Прохоре, због
језика, а умало сам себе не посече
сопственим говором! Е, тешко нама!

*Васил припали у кадионици зрневље тамњана. Кади
по апотеци и нешто мрмља.*

ВАСИЛ Катрамунаћ за цара, царицу и младог
краља.

ПРОХОР *Pro reks juvenis* није крив!

ВАСИЛ Анатема, анатема за све троје!

*Прохор скиде са себе мантију, преврну је, па поново
обуче. Запали свећу и окрете је надоле. Пламен пузи
уз восак и топи га.*

ПРОХОР У кам! Утаман! Клет! Уклет! Же и
проклети да су: цар Стефан Душан
Силни, госпођа му, царица Јелена и
син им Урош. Же клети и проклети!
Да изгубе царство и да се кувају у
смоли у паклу!

ВАСИЛ Уви, уви цара безбожника, уви, уви
царицу грешницу, уви, уви
голобрадог краља дрзника!

ПРОХОР У кам! Уви, уви!

ВАСИЛ Због жене ће Троручица кржаве сузе
пролити.

V

*Царева канцеларија. Цар седи за столом, а крај њега
стоји дијак Лабуд, у руци држи лист папира.*

ЦАР Шта каже грамата, мој дијаче?

ЛАБУД *(Чита.)* ... Господару наш премудри,
нека те прати срећна звезда још сто
година. Светоназорно те поздрављам
из Скопља и извештавам по дужности.
Куга дуго кружише око Скопља док
једне ноћи, пуне загушљиве, влажне
апе, прође поред страже и нападе прво
трговачку четврт. Настрадаше
Дубровчани, Јермени, Млечани, Грци
и Срби. Постависмо око зараженог
кварта јаке страже како би спречили
бекства оних које запоседе Модра авет.
Али то не поможе, болештина напада
све. Наш најугледнији астролог,
Виталијус, виде у констелацији
планета и сопствену пропаст. Одиста,
паде и издахну у великим мукама. Као
твој најоданији сарадник не смем
прећутати лажну вест која докола до

Скопља и све нас баци у велике и
туробне бриге. Наиме, неки
Светогорци не знам којим путем
стигоше, будући да су сви путеви
запоседнути, а улази у град строго
чувани, донеше вест да је цела царска
породица оболела и да не чекамо ваш
повратак јер све троје лежите у
манастирској болници. Бејаше чак и
говора да се одмах сазове сабор оне
властеле која се налази у Скопљу како
би се власт у царству одмах пренела
на великаше. Сабор највише
заговараху Мрњавчевићи. Твој брат
Синиша и ја одлучно одбацисмо и
саму помисао на тако што. Учиних све
што могадох да уђем у траг
смутљивцу и једино дознадох да
гласина потече из самог Хиландара.
Твој верни логотет Прибац.

ЦАР

У манастир никог не примамо, а из
манастира пуштамо само оне који
морају најнужније послове завршити.
Зла намера ипак доби крила и одлете
у Скопље. Излете одавде, из
Хиландара! Ко пусти птицу
злосутницу?

ЛАБУД

Величанство, држимо све под будном
паском. Многи удараху у затворена
манастирска врата, али им не
отворисмо. Па ипак ни у овом времену
врази не мирују. Смишљају гнусне
лажи да потресу царство.

ЦАР

Отац Арсеније, игуман Сава...

ЛАБУД

Ни на крсту те не би издали.
Величанство, гласине ничу као коров
крај путева, а да нико не уме да
објасни откуд је семе пало.

ЦАР

Уза све невоље које нас задесише, ето
и те ненадане, али јако опасне. Како
су моје верне велможе хитро скочиле
да ишту поделу царства! Шта ће бити
кад ме више не буде.

ЛАБУД

У поруци Припчевој има неких
путоказа према могућим изворима
отровних речи.

ЦАР

Указивање на оне који гласно
тражише поделу власти. Моји верни
доглавници. Толико им нових области
подарих, но они као да прижељкују
пола царства... Како се зову они који
раде овде у болници?

ЛАБУД О болници, величанство, старају се монах Прохор и искушеник Васил. Онај што крије очи. Испитаћу пажљиво ко посла погане поруке о болести царске породице.

VI

Пространи салон, удобно намештен осветљава шестокраки свећњак. Крај камина у којем пламса ватра седе цар и царица. Крај прозора стоји млади краљ и гледа у ноћ. Цар ватраљем старка ватру.

УРОШ Веје снег... Лепа ноћ уочи највећег празника... Рождество Христово је објавила звезда... Небо је ноћас облачно. Ветар претећи хучи!

Цар приђе Урошу.

ЦАР Хладан ветар разгони пошаст, а млади је развејава.

УРОШ Гле, бели вук поред пирга светог Саве!

Цар се загледа. Приђе царица.

ЦАРИЦА Заиста личи на белог вука.

ЦАР Ветар од снега ваја разне животиње, па и беле вукове!... Бејаш млад краљ...

УРОШ Као ја?

ЦАР Нешто старији од тебе... Већ сам измахвао мачем. И једног цара победио на Велбужду...

ЦАРИЦА Победио и убио!

ЦАР Претио је да ће му нова престоница бити у Србији... Приликом лова у Рабану, задеси ме у планини јака мећава... Изгубих пратњу, остадох сам и помислих: сад си уловљен и твојим краљевским месом наслађиваће се дивље звери... Тад се појави бели вук и ја кретох за њим... Изведе ме на пут. Спасох главу.

УРОШ То је био бели вук светог Саве.

ЦАР То је био сан.

ЦАРИЦА Сан и мора.

УРОШ Пред Божић сањам пећину у Витлејему. Марија лежи на слами, а крај ње дрводеља Јосиф... Господ је одлучио да му се син роди у пећини, а не у дворцу.

ЦАР Сањаш ли понекад мач и битку?

УРОШ Не, оче. О, Боже што ми не подари старијег брата.

Урош се мало занесе. Прихвати га царица.

ЦАРИЦА Уроше, уморан си и болан. Хајде да спаваш!

Урош узме огртач.

УРОШ Лаку ноћ... Сутра ћу бити први на литургији.

Урош одлази. Цар из пехара сипа вино. Пије. Приђе ватри и спусти се на кожу.

ЦАР Урош мој син?! Превише сањари, више гледа у себе, него на свет којим ће владати. Споро и неодлучно диже мач. Како да га научим руководству кад нема у њему немањићке жестине?

ЦАРИЦА Буди нежнији према сину... Урош је болесно преосетљив.

ЦАР Син! Владарима се рађају наследници а не синови!

ЦАРИЦА Сви овде су против мене, па и ти! Монаси крију погледе, а након сусрета са мном, брзо одлазе и крсте се, као да су видели сотону, а не царицу. Не примају ме с топлином, него са страхом... Сада и ти са својим пребацивањима, а тако смо дуго чекали наследника!

ЦАР Наследник царства! Поверио се оцу Арсенију да би заувек остао у манастиру!

ЦАРИЦА Деца пожелеле да буду све у животу... Сети се својих детињих маштања!

ЦАР Моје детињство! Провео сам га у изгнанству, окружен жбирима... Маштао сам да постанем велики владар, освојим Цариград и крунишем се у Светој Софији.

ЦАРИЦА Постао си цар!

ЦАР Али се ни сам крунисао у Цариграду, него у Скопљу.

ЦАРИЦА Прилике у Византији, стални грађански ратови и твоја снажна воља отварају ти пут и према том циљу.

ЦАР И ти ме убрајаш у тврде освајаче.

Цар поново сипа вино. Приђе царица, сипа себи у путир из пехара. Царица седе поред цара и загрли га.

- ЦАРИЦА Пред очима ми искрсава светла слика: стижеш пред Свету Софију, у два реда стоје покорени ромејски великаши и изданци Порфирогенита. С твоје леве стране је Урош, с десне ја. Одјекују звона, народ кличе новом владару који им доноси мир и благостање... Круну ти на главу ставља васељенски патријарх Исидор.
- ЦАР Овај који ми прети анатемом!?
- ЦАРИЦА Нико се тако брзо не покорева власти као високо свештенство кад добије привилегије и благо.
- ЦАР Добиће све за чим жуде, осим положаја који би их издигао изнад мене.
- ЦАРИЦА Црква је пуна, хорови те благосиљају, а доглавници заклињу на верност.
- ЦАР Признајем да ми твоја прича греје срце у овим хладним манастирским одајама.
- ЦАРИЦА Ја тебе крунисах, круниши и ти мене.
- ЦАР Шта ће нови украс за лепу главу.
- ЦАРИЦА Круниши ме пољупцем.
- Цар пољуби царицу у чело. Јелена га загрли обема рикама, привлачи и љуби. Цар је одвоји на силу.*
- ЦАР *(С прекором.)* Заборављаш, Јелена, да смо под сталном присмотром свих, па и свевидећег ока. Овде ћемо живети безгрешно. Вино ти је распалило жудњу, а страх од Бога нека ти је угаси.
- ЦАРИЦА Да наставимо разговор у постељи.
- ЦАР Заборави брачну постељу док смо овде.
- ЦАРИЦА Као богумили... Наш досадашњи живот бејаше грешан, нечист, упрљан плотском љубављу. Одсад поштујемо праву веру Христову: живећемо без телесних додира.
- ЦАР Оне који су то проповедали ја сам строго кажњавао. Неке сам и на ломачу послао.
- ЦАРИЦА *(Иронично.)* Наше душе су Божји отпаци. После наше смрти дужни смо да их вратимо нашем творцу. Чак ни Христа није родила девица Марија, него је богочовек привиђење наших грешних очију... Није му суђено у Јерусалему, није распет на Голготи, није васкрсао, није био међу људима, нити је човеку обећао спасење.
- Цар јој дланом покрије уста.*
- ЦАР Подсмевај се, али шапатам. Нас уходе и прислушкују. Царица се ослободи царева шаке.
- ЦАРИЦА Све је привиђење, дакле... Куга, ови монаси... Хајде да кренемо од келије до келије!
- ЦАР Мушко вино није за женску главу... Били су у праву Латини кад су те назвали dona perversa.
- ЦАРИЦА Гле: Муж и жена треба да живе као брат и сестра! А ко ће рађати потомство? Богумили, цвет хришћанства!
- ЦАР Нису они цвет, него ђубре хришћанства!
- ЦАРИЦА А зашто се онда држиш њиховог закона? Где ти је храброст. Назвали су те – Силни! Шта би рекли твоји поданици кад би те видели тако немоћног? Малаксао си као бабун!
- ЦАР Твој језик убада дубље од мача!... Вештице блуднице с ђаволом чак и у олтару! А ти хоћеш са мном у манастиру!
- ЦАРИЦА Царица – вештица! С каквим би уживањем латински попови огрејали руке на мојој ломачи. Dona perversa гори.
- ЦАР Вештица ниси, али си опседнута винском фуријом... Пијана би владарка да витла по монашким келијама као демон! Хришћанка смерна у сваком погледу, љуби и грли мушкарца пред свечаким ликовима! Не узнемиравај сени мојих светих предака!
- ЦАРИЦА Значи овде ћемо живети онако како проповедају Богумили: под једним кровом, у једној кући, али безгрешно, као брат и сестра... Само њихова вера не казује како ће се рађати деца.
- ЦАР О томе нећемо сада расправљати.
- ЦАРИЦА То су богумилска трућања, јер да одиста Бог тако мисли, зашто би стварао жену? Уосталом, Душане, сада кад толико деце умире, Богу су мили они који се рађају. Јер шта би Бог без људи? Кога да застрашује и кажњава?

ЦАР Речи ти извиру из гнева. Расуђујеш погрешно, упоређујеш неупоредиво. То што говориш је грех и кршење светогорских закона. Зар се не бојиш гнева Пресвете?!

ЦАРИЦА А зар си се ти бојао, Душане, гнева Пресвете када си са твојим капетаном Палманом Брахом ишао да просиш немачку принцезу, али се она отровала да се не би удала за шизматика? А ја сам с тобом била у браку.

ЦАР Ти, бугарска змијо, не смеш са мном тако да разговараш.

ЦАРИЦА Јеси ли тражио руку лепе Јелисавете?

Цар устане и налије путир. Испије га до дна.

ЦАР Никад те не бих вратио на двор да ниси родила сина. Само чијег сина!? Мог или неког витеза! Уосталом за мир у држави није важно чији је син, него да је царев наследник. И иначе жилама светородне династије Немањића протиче мало српске крви. Мог деду родила је Францускиња, мог оца Гркиња, а мене Бугарка... Чији је син Урош? Ко му је отац?

ЦАРИЦА Ти! Ти! Ти!

Царица хистерично плаче.

ЦАР Лажеш! Седам година смо били муж и жена без деце. А тек када те склоних из двора, ти ми роди наследника! Из страха да не будеш заувек отерана... Али сад ћу те отерати, јер ме превари у лаври мојих светих предака!

Царица приђе Цару. Клекне и обгрли му колена.

ЦАРИЦА Молим те да ми опростиш, господару мој.

ЦАР Ко је Урошев отац?

ЦАРИЦА Зачех га са краљем који потом би крунисан за цара! То је истина. Кунем ти се на овом светом месту.

ЦАР Па то би могао бити Душан Силни!

ЦАРИЦА Робинја моли да јој дарујеш још једног сина.

ЦАР Под окриљем Блажене?!

ЦАРИЦА Под њеним благословом.

ЦАР Не бојиш се њеног гнева.

ЦАРИЦА То те молим не ради путене страсти, него због наследника!

ЦАР Ја имам наследника.

ЦАРИЦА Урош неће круну, мач, бој, власт... Неће двор, хоће манастир. Неће престо, хоће олтар. Неће бал, хоће самоћу! Неће гозбу, хоће пост! Неће круну, хоће камилавку!

Цар се дубоко замисли. Цар се ослободи Јелениног загрљаја. Сипа вино. Јелена се подигне. Пружи путир.

ЦАРИЦА Сипај и мени!

Попију, погледају се.

ЦАР Како ћемо са својих душа спрати грех?

ЦАРИЦА Дариваћемо Троручицу.

ЦАР Њена се љубав не купује.

ЦАРИЦА Душане, преузимам грех на се.

VII

Зимско свитање. У цркву улази монах. Долива у кандила уље и бакљом припаљује фитиље. Дође до Троручице, баци се на колена, а потом се загледа у њен лик. Бакљом осветли Троручицу. Види кржаве њене сузе расуте по лицу, цеде се низ образе.

МОНАХ Наша Мати и Заштитница плаче. Сузе су јој кржаве, о Боже свемогући. О, сви свети, о Сине Божји! Ко ће нас честице земаљске утешити? Зар царица земаљска сме пркосити царици небеској? Нека ме закоље горски курјак, нека ми дух помути шумски демон, нек ме разједе куга, али више под истим кровом са женом боравити нећу! О, тешко нама, како ћемо пред Господа са овим грехом?

Монах се некако усправи, уплашено се крсти и потрчи из цркве са упаљеном бакљом.

МОНАХ Троручица плаче!... Браћо, наша Мајка је обливена сузама!... Помозите, оци!

Царева канцеларија. Цар седи за столом, а крај њега стоји дијак Лабуд и чита грамату.

ЛАБУД *(Чита.)* Глас да је жена у Светој Гори храбри твоје противнике да затраже од васељенског патријарха да те изопћи из православне цркве. Његова светост Исидор оклева због старачког кукавичлука и пошасте која разара царство... На руку ти иду и политичке прилике у ромејском царству... Твој некадашњи блиски пријатељ Јован Кантакузен...

ЦАР Прескочи змију и турску улицицу! Ни име нећу да му чујем!

ЛАБУД ... Проглас о анатеми је у патријарховој фијоци. Spreма ти учену: освојиш ли педаљ Византије, на те ће бити из Цариграда бачена анатема...

ЦАР Шта пише о куги?

ЛАБУД ... Ако од четрнаест цариградских округа остане половина, биће добро. Од 322 кварта две стотине је већ потпуно опустело.

Цар устане, прошета канцеларијом. Загледа се кроз прозор у манастирско двориште.

ЦАР У огради је нека стрка.

ЛАБУД Шта да одговорим Герасиму?

ЦАР Монаси истрчавају из цркве и машу рукама... Отпиши Герасиму да нећемо искористити пошаст за освајање, као Турци. Поштујемо хришћанско витештво... А што се анатеме тиче, патријарх Исидор појешће је усред Свете Софије ако је обнародује... Не, то је брутална претња... Нађи неку пригодну алузију... Напиши да ћу богато даривати светост у Цариграду, ако сачека... Све ћу их купити.

У канцеларију упадне задихан и узбуђен игуман Сава.

САВА Величанствени, Троручица опет плаче!

Цар продорно и љутито погледа Игумана.

САВА Плаче кривим сузама... О, тешко нама!

ЦАР *(Плане.)* Сад је доста с тим злурадним подвалама! Одмах да кренете у потрагу за починиоцем овог недела! Игумане, озбиљно схвати моје наређење, јер се лако може мој гнев сручити на тебе! Какав си ти то старешина, кад не знаш шта се ради у Хиландару?

САВА Шта ћемо ако су сузе њене, изистинске?

ЦАР Нису њене и нису изистинске!

У канцеларију уђе царица, сва је потресена.

ЦАРИЦА Душане, Урош је у несвестици, а из носа му непрестано цури крв... Не могу крварење зауставити!

ЦАР Шта се збива овог јутра – на све стране крв! Лабуде, отрчи у апотеку и нађи нешто да зауставимо Урошу крв!

Лабуд одложи хартију и перо, па пожури из канцеларије. За њим изађе и царица.

ЦАР Почни да трагаш одмах. Потруди се да га што пре откријеш! Ако не пронађеш кривца, окривићу тебе, игумане!

САВА Бог ми је сведок да сам невин.

ЦАР Слабо си надзирао братију упркос упозорења, кад је први пут Троручица тобоже заплакала! Лабавост и неодлучност проузрокују разне невоље у држави и манастиру!

САВА Учинићу све, али...

ЦАР Нема – али, и учини више но све!.. Идем да видим нову подвалу с кривим сузама.

IX

Црква. Улази цар крупним корацима. За њим жури, једва га сусстиже игуман. Неколико монаха метанише, одјекује и пригушени плач. Цар приђе Троручици, погледа.

ЦАР *(Викне.)* Подвала!

Изјури из цркве.

Царева канцеларија. Цар узнемирено шета од прозора до врата. Улази Лабуд.

- ЦАР Нисам те звао, дијаче!
- ЛАБУД Величанство, светоназорно те извештавам да сам ушао у траг клеветнику сузоноспу.
- ЦАР Ко је тај злехудник?
- ЛАБУД Онај који крије свој поглед пун мржње. Ретко излази из болнице, откако је царска породица у Хиландару.
- ЦАР Лежи болестан?
- ЛАБУД Помаже Прохору... Васил... Травар... Кад малочас одох да иштем помоћ за младог краља, видех да Васил има посечен прст... Обратих пажњу, он сакри руку иза леђа!
- ЦАР Мислиш да је капима своје погане крви оскрнавио Троручицу?
- ЛАБУД Руке и прсти свих монаха су неповређени.
- ЦАР Дакле, тај разбојник нам руши мир и узнемирава црнорисце... Видео сам на његовом лицу, ишараном ожиљцима, трагове неваљале прошлости... Рече ли да је био плаћеник војводе Момчила?
- ЛАБУД Из те службе носи видљиву успомену – остао је без десног уха.
- ЦАР Уши секу и кесарошима... Али зашто је то чинио?
- ЛАБУД То ће нам он рећи.
- ЦАР Узми два телохранитеља и доведи га амо!

Лабуд пође, али га цар заустави.

- ЦАР Стани, идемо у болницу да га изненадимо!

Озлазе из канцеларије.

Болница. Искушеник Васил разврстава траве и корење. Јеромонах Прохор из амфоре претаче црно царско вино у стакленке и ређа их на полици.

- ВАСИЛ Ваљало би, оче Прохоре, да цара понудиш чашом царског вина!
- ПРОХОР Само ако смртно оболи и снађу га неподношљиви болови. Смрт није тешка, него умирање. Буке царског вина ме заноси. Какво би блаженство доживео кад бих попио путир или два? Велика радост тражи пут до другог ради одушка... Опрости, прошли пут си ми замерио што појем мирску песму. Сад ћу духовну.
(Прохор пева.)
Духа светог благодет
на твојих усана излије се, оче,
и бист пастир Христове цркве
уче словесније овце, људи своје,
веровати ва тројица ва једино
божанство...
- ВАСИЛ Мом уху више годи песма о љубави, него уњкаво црквено појање у славу светаца и Бога. У Светој књизи нигде не пише да је Христос певао или да је у својој пратњи имао свираче и певаче.
- ПРОХОР Као што је духовно певање далеко од световног, тако је и твоја душа, грешни Василе, далеко од монашког живота.

Нагло се отварају врата и у апотеку ступе Цар, Лабуд, игуман Сава и два снажна царева телохранитеља. Прохор и Васил скачу и клањају се до земље. Цар тражи погледом Василеве руке, али их испосник крије под хаљином.

- ЦАР Апотека вам је чиста... А душе? Покажите руке!

Прохор и Васил оклевају као да не схватају заповест. Најзад Прохор испружи обе руке.

- ЛАБУД А ти, безухи, шта чекаш?
- ВАСИЛ Ко си ти да ми наређујеш!
- САВА Дрзновен си, Василе! Не само да никад нећеш обући монашку расу, него ћу те најурити из манастира! Покажи руке!

Васил невољно испружи руке. Средњи прст леве руке му је увијен у белу крпицу. Сава приђе и стргне завој с прста. Покаже се расекотина, свежа, још крвари.

ЦАР Како си повредио прст?
ВАСИЛ Повредих се, сецкајући корен линцура! Линцура је...
ЦАР (Прекине га.) Имаш ли сведока?
ВАСИЛ Прохоре!
ЛАБУД Калуђеру, упозоравам те да говориш истину, јер ће и тебе стићи строга казна ако лажно посведочиш...
ПРОХОР Видео сам по повратку са литургије капи крви на столу и из теглице сам му дао мелем да превије рану.
ЦАР Виде ли ти да се посекао?
ПРОХОР Био сам у цркви...
ЦАР И видео кржаве сузе на лицу Троручице?
ПРОХОР Видео.
ЦАР И истрчао си из храма и викао: Мајка Божја плаче!
ПРОХОР Сви су викали.
ЦАР Дијаче, ти знаш другу причу.
ЛАБУД Јутрос, пре но што је ступио кандилопалитељ, овај Васил, нек је клет и уклет, ножићем се посече по прсту и својом поганом крвљу пошкропи лик наше Заштитнице, а све...
ВАСИЛ Ђаво зи тебе говори, дијаче.
САВА Ђути и слушај!
ЛАБУД Да би у манастиру узбунио монахе и подјарио гласине да је Мајка Божја веома ожесточена боравком царице Јелене у Светој Гори!
ВАСИЛ Уистину, многи оци су узрујани због доласка жене у манастир...
САВА Умукни, клеветниче! Јелена није дошла као жена, него као царица у сагласју са протатом и управом Хиландара. Заслужујеш вечни мрак, кад код очију не умеш да гледаш и видиш.
ВАСИЛ Да није толико срџбе на вашим лицима, помислио бих да са мнош збијате шалу. Ја цркву јутрос нисам походио!

ЛАБУД Ушао си у цркву ноћу, знајући да се њене двери никад не закључавају. Криомице, по густом мраку, као и сваки злочинац.
ВАСИЛ Не вређај ме подлим измишљотинама.
САВА Сваког непоправљивог грешника вређа истина! Дрзнуо си се да прљаш лик и буниш братију против царске породице. Да нисам обукао расу, ја бих ти пресудио!
ВАСИЛ Нисам, тако ми Бог помогао! Нисам, дабогда ослепео!
САВА Ослепећеш и без Бога!
ЦАР Моји телохранитељи чекају, а у дохији ћемо већ наћи справе за мучење... Јеси ли или ниси?
ВАСИЛ Величанствени царе и брате... први пут сам...
ЛАБУД Како се усуђујеш керушино копиле да цара назовеш братом?
ВАСИЛ Уљем сам попрскао Троручицу, ал крвљу нисам... Брате и законодавче, брани ме бар ти!
Лабуд снажно замахну и лупи песницом Васиља по оном уху без ушне шкољке. Васил посрте и паде. Два телохранитеља прискочише.
ЦАР Откуда ја твој брат, шугави псу?
ВАСИЛ Да објасним, да објасним.
ЛАБУД Због ових речи одмах му језик одсећи! Дајте нож или маказе! Прохоре, шта чекаш?
ВАСИЛ Брат од стрица... Ја сам ванбрачни син Владислава, твог стрица.
ЦАР Још једна лажна прича о племенитом пореклу! На ту лаж, ја не наседам.
ВАСИЛ Ја сам игуману Сави исповедио ко ми је отац.
САВА У исповест нисам поверовао! То је оружје варалица да би се нечег докопали.
ЦАР Па где ти је отац?
ВАСИЛ Кад је изгубио битку за престо, утекао је испред твог оца Дечанског у Угарску и тамо му се губи сваки траг. Немањићи воле жене... Наш деда Милутин их је само на двору имао четири или пет!

ЛАБУД Маказе или нож?
САВА Такве несувислости само ти још више
отежавају положај.
ЛАБУД Сам си себе осудио на смрт!
Господару, потврди пресуду, па да
псето погубимо!
САВА У манастиру је забрањено убијање!
ЛАБУД Везаћу му око врата камен и бацити га
насред мора! Ниси заслужио ни гроб
да ти се зна!
ВАСИЛ Канда сте ми пресудили пре суђења!...
Лако је, али неправично и незаконито
судити онима које нико не сме да
брани!
ЦАР *(Иронично.)* А да је којим случајем
Владислав потукао мог оца Дечанског
и домогао се круне, ти би сад био
севастократор, а можда и деспот?

Лабуд и игуман се насмеју.

ВАСИЛ Ванбрачној деци су затворени путеви
ка тако високим титулама, али бих се
венчао са лепшом судбином.
ЦАР А ја бих наставио живот у изгнанству
где сам провео детињство, окружен
жбирима и увредама.
ВАСИЛ Мој отац би био милостив према
рођацима...
ЦАР На моју срећу нисам имао прилике да
осетим ту милост... Па кад је тако,
зашто онда чиниш зло овде и то у
време нашег боравка? Желиш ли да
нам се светиш?
ВАСИЛ Ко сам ја да се светим цару, царици и
младом краљу... Снага ми је оронула,
душа се скоро угасила, жељан сам
мира и тишине под високим плавим
небом... И ништа више не жудим, тако
ми Бог помогао.

Васил се прекрсти.

ЦАР Ако си, одиста, син принца
Владислава, кривица ти се не умањује,
него бива већа, јер је то твоје гнусно
дело не само светогрђе, него и завера.
Ваљда знаш како се пресуђује
завереницима?

Васил ћути.

ЛАБУД Најтежа казна... Својим признањем
умањићеш гнев Божји. Биће ти лакше
на души.
ВАСИЛ Мојој души ће увек бити лакше, но
твојој, јер никог још не оптужих
лажно!
ЛАБУД Тебе тужи твој прст, а не ја, твоја крв,
а не ја! Све сам руке прегледао, само је
твоја повређена...
ВАСИЛ Крв не тече једино из ране... Може да
удари на нос, уста, а у најтежим
случајевима и на уши!
ПРОХОР Дозволите, царе и игумане, рећи ћу
истину: Васил живи у нервној
напетости и страху откако је царска
породица у манастиру, али не верујем
да је својом крвљу скрнавио лик
Троручице и ковао заверу против
цара... То не!
САВА Чувај, Прохоре речи да браниш себе,
кад већ не можеш да помогнеш
злочинцу!
ЦАР Зашто живиш у страху, откако смо ми
овде?
ВАСИЛ Бојао сам се да до твојих ушију не
допре ко сам и како сам живео до
доласка у манастир... Истина је: мољах
се и жељах да што пре царска
породица оде из манастира.
ЛАБУД И нанесе лажне сузе на лик
Троручице?
ВАСИЛ Прошаптах неколико речи против
доласка царице у Свету Гору. Тај грех
признајем и молим за опрост!
ЦАР Настави с признањем, па ћеш стећи
моју милост!
ВАСИЛ Немам више шта да признам, сем ако
вам није стало да себе лажно оптужим
да би ме убили мирне савести.
ПРОХОР Величанство, не журимо с пресудом,
можда ће се прави кривац пронаћи!
САВА Браниш га зато што ти није чиста
савест.
ПРОХОР Оче игумане, тако бих зборио и за
другог!
САВА Нека ти се смилује Мајка Божја,
Прохоре. Нико од оних које си запајао
царским вином не оздрави...

ЦАР Можда је један пехар намењен мени и
царици?

ПРОХОР Ја рекох да тај лек помаже да се умре
без болова, а никако да се оздрави.

ЦАР Назва га лепим именом... Царско
вино... Како га справљаш?

ПРОХОР Калајатроси нерадо одају тајну
справљања лекова!

САВА Цар те пита, а не надриљечник!

ПРОХОР Цару и одговарам. Од подрумара
узнем мошт, зауставим врење да
задржим сласт, па додам четрдесет
трава, четрдесет коренова и седам
најлепших сухих светогорских
цветова. Тако одстоји четрдесет дана,
па га претачем у амфоре, а потом у
стакленке... Управо то радим сада.
Запајам болесне, а и они који пате од
несанице после неколико гутљаја
падају у сан.

ЦАР Вечни?

ПРОХОР Ако је кратки земаљски живот сан,
онда се они буде у царству небеском.

ЛАБУД Кладим се да у мошт потапаш бунику
и кукуту.

ПРОХОР Слагао бих ако бих тврдио да их у
царском вину нема.

ЦАР Ти справљаш отров, несрећнике!

САВА *(Крсти се.)* О колико врајјих збитија
у овом светом здању!

ПРОХОР Отров! Ако се узме превише. Све је,
царе, лек и отров истовремено. Ти као
добар зналац грчког знаш да реч
фармакио значи лек и отров. Без
сунчеве светлости наше очи би биле
мртве, али ако се упере право у сунце,
ослепеће. Дакле, сунце је за очи и лек
и отров.

ЦАР Избегаваш одговор.

ПРОХОР И прејака љубав према Богу отров је
за душу. Они који су сишли са ума
молећи се и самомучећи се претерано,
кажу: Полудели смо ради Господа. Не
говоре истину. Они су баласт вере.
Богу су потребне слуге, а не луде.
Напитак радости, или ти царско вино,
узима се према болести, али је отров
ако се пије из задовољства у
неумереним количинама, јер што се
више гута, радост је већа, расте до
дивне смрти.

САВА О, слаткоречива сотоно!

ЦАР Колико је душа твоје вино послало на
весели пут без повратка?

ПРОХОР Не бројим, величанство... Ми не
признајемо смрт, него пресељење.
Запишемо у монахологији: отац тај и
тај преселио се... Ко не уме да чита,
помисли: преселио се у други
манастир, а за нас та реч има само
једно значење: преселио се на небо!
Овде се не растаје душа од тела
јауцима и шкргутом зуба, него с
осмехом блаженства. Неки су умирући
певушили.

САВА То је зато, грешни Прохоре, што је за
земаљске анђеле највећа радост кад их
Бог позове к себи!

ПРОХОР Оче игумане, има и тога, али нису сви
тако примили посету светог арханђела
Михаила Вадидуше. Неки су богме
рикали ко јунци у кланици!

ЦАР Хоћеш рећи да твој напиток не убија
болом, него слашћу?

ПРОХОР Не убија царе, него помаже човеку да
лако поднесе убилачку руку онога
који располаже нашим животима.

*Прохор наспе из стакленке у чашицу тамноцрвено
вино. Сви гледају капи које клизе низ стакло. Прохор
прво њих олиже, а затим гуцне.*

ПРОХОР Попићу путир, иако ову племениту
текућини штедим, будући да нам је
ове јесени берба била слаба, а на врата
нам куца Црна смрт.

*Прохор испија чашицу до дна. Напето ишчекивање.
Прохор налије и другу чашицу. А онда у своју.*

ПРОХОР Није лепо да сам пијем. Ко ће са мном
да се куцне? Ред је да прво понудим
племенитог цара. Величанство?

ЦАР Своје исе поклањам болеснима.

ПРОХОР Оче игумане...

САВА Мој одговор је исти као и царев.

Прохор пружи чашицу Лабуду.

ЛАБУД Хоћу.

ЦАР Ако цар одбија да пије, онда одбија и
његов слуга.

ЛАБУД Помислих да Прохор ставља на пробу
моју храброст.

- ПРОХОР Одбијате напитаk раван оном који су
пили богови на Олимпу!
- ЦАР Због таквог пића су изумрли!
- Васил који је стрепећи чекао, пружи руку.*
- ВАСИЛ Могу ли ја?
- Пажња свих враћа се оптуженом искушенику.*
- ЛАБУД Болна смрт је мала казна за твој
злочин!... Изгубио си уво у крчми,
велиш, при пијаној тучи?
- ВАСИЛ Ја те не признајем за судију! Царе,
обуздај дијака.
- ЛАБУД Није ли ти ухо одгризла мати крмача?
- ВАСИЛ Не вређај ми мртву матер! Нисам ја
свињски син, него потомак
племенитог Владислава!
- ЦАР Због тих поганих речи језик ћу ти
одсећи! Потомак Немањића! Од
памтивека је знано да се пробисвети у
нашим и иним царствима лажно
представљају као сродници славних
породица. Чине то из користољубља,
или из умоболности, кад их опседне
демон... Та лаж отежава твој положај!
- ЛАБУД Па ваљда смо с тим завршили! Немаш
доказа...
- ВАСИЛ Заклећу се у цркви пред Троручицом.
- ЛАБУД Пасји сине, већ си се пред њом заклео!
Мора да си се родио у неки несрећни
дан, можда у уторник, кад такве радње
смишљаш. Ништа ти није свето,
сотонино копице! ...
- ЦАР „И начинивши бич од узице, изгна све
из цркве, и овце и волове; и мењачима
просу новце и столове испремешта...”
- Сви застадоше, као да се питају шта овим
јеванђеоским цитатом цар жели да поручи.*
- САВА Ваља нам очистити манастир бичем
као што је Христ чистио цркве...
- ЦАР Лабуде, именујем те за судију!
- ВАСИЛ Ако ме осудите на погубљење,
последња жеља ће ми бити да искапим
пехар царског вина, иако је тај
напитаk спремљен за цара, а не за
мене.
- ЛАБУД Оптужујеш друге, да би себе спасао,
али нећеш нас заварати и скренути на
стрампутицу. Одговори да ли си
произвео вест о болести царске
породице, или ниси?
- ВАСИЛ Чим је цар виђен у болници, створила
се сама по себи вест о болести, јер у
болницу не долазе здрави.
- ЛАБУД Слаба ти је одбрана, стари јарче.
- ВАСИЛ Имам права да браним себе. Молим
суд да при изрицању пресуде узме у
обзир моје признање.
- Лабуд се сашаптава са Савом и Прохором.
Лабуд устане.*
- ЛАБУД За почињена недела у цркви светог
краља Милутина, nanoшење капи уља
и крви на пресвети лик литијске
иконе Троручице, а с намером да се
узнемири братство и оклевета цар,
царица и млади краљ, да Богомајка
тобоже плаче због њиховог доласка у
Свету Гору, као и због ширења
гласина да је царска породица оболела
од куге, што у престоници изазива
велику бригу и пометњу, суд
пресућује: Васил се осућује на смрт!
- САВА Без проливања крви у овом здању
божјем.
- ЛАБУД У море с каменом о врату!
- ВАСИЛ Имам права да иштем милост од цара.
- ЛАБУД По ком закону?
- ВАСИЛ По закону светих отаца. То ми суд не
сме ускратити, јер наш цар сузбија
безакоње.
- САВА Сад се позиваш на закон светих отаца,
силоволниче. Тражиш милост од
онога кога овде у светој царској лаври
силно узнемири гнусним радњама.
- ВАСИЛ Једног дана ће Троручица заплакати
правим сузама ако ми ускратите то
право.
- ЦАР Има право да тражи милост!
- ЛАБУД Величанство, и због мањих недела
осућивали смо на смрт.
- ЦАР Пресудили сте како ваља, али ја
морам бити милостив. Неће бити
погубљења. Ослепите га! Пресуду
нека изврши калојатрос. И да му се не
ваде очи ножем, нити прже беоњаче
усијаним гвожђем, него нека му се
прободу зенице иглом.
- ВАСИЛ Царе, не буди тако свиреп према брату
свом!

ПРОХОР *(Баци се на колена.)* Прво сам монах, заклет да не дижем руку ни на чији живот!

ЦАР Ти ћеш то најбоље урадити. Ако га предам цивилним властима ископаће му очи ножем.

ВАСИЛ Милост!

ЦАР А војни целат спржиће му очи усијаним гвозђем и створити болне ране... Прохоре, помози Василиу.

ПРОХОР Да једно око своје поклоним Василиу?

ЦАР Не може! *(Телохранитељима.)* Свежите га!

Телохранитељи везују Василиа.

ВАСИЛ Остави ми бар једно око, царе и брате.

ЦАР Не!

ВАСИЛ Милост, милост у име Бога и Богородице!

Цар се повлачи у полутаму, а Лабуд приђе Прохору. Лабуд пружа Прохору велику иглу.

ПРОХОР *(Дрхтећи.)* Никад ми ово Мати неће опростити.

ВАСИЛ Прохоре, немој!

САВА Дајем ти опроштај.

ПРОХОР Морам, Василе! Ја ћу то учинити тако да те сила не боли.

Прохор приђе свезаном Василиу. Палцем и кажипрстом му растави трепавице и зарије иглу у око. Васил крикне. Васил лежи на поду и јауче.

ПРОХОР *(Изненада запева.)*
Духа светог благодет
на твојих усана излије се, оче,
и бист пастир Христове цркве
уче словесније овце, људи своје,
веровати ва тројицу ва једино
божанство...

Његово расположење унесе велику забуну у све.

ПРОХОР Опрост молим што вино царско подјари ми веселост и подиже дух до божанских висина. Нашавши се изнад свега, раздраганост потражи драге ми стихове. Дај Боже да нас Црна смрт заобиђе, али ако стигне окужени ће умирати не с јауцима, него певајући, као што ја малочас певах.

САВА Грешни Прохоре, удари те јако царско вино у слабомоћну главу.

Прохор најједном задрхта целим тело, заусту нешто да каже, па се сруши. Лабуд клече поред њега и подиже му главу. Након неколико трзаја Прохор се умири.

ЛАБУД Мртав!

САВА Шта ћемо са покојником?

ЦАР Сахраните га по вашем, манастирском обреду.

САВА Како ћу, кад својом вољом испи отровни напиток и згреши пред Богом?

ЦАР Бог ће нам опростити, ако му се помолимо. Да не узнемиравамо већ узрујану братију, објавићеш да Прохор умре од потреса через Василиа.

Цар се окрете и брзо пође, праћен Лабудом. Сава се крсти пред иконом и чита молитву за Прохорову душу.

ХП

Царева канцеларија. Лабуд чита грамату.

ЛАБУД Величанствени и Силни кад већ Црној смрти угледасмо леђа, она махну својим злим репом и уби Јована Анђела, намесника Епира и Тесалије. Није ли то, автократоре, позив да похиташ у оне градове које си прошлог лета и јесени опседао и скоро освојио? Силна умирања исцрпеше сву снагу бранилаца, а порасте и жеља српских присталица да уместо ромејске лабаве власти, стигнеш Ти пред којим ћемо се поклонити, и нико неће рећи – ево освајача, него – Добро дошао, спасиоче! Веран до гроба твом царству Венијамин

ЦАР Отпиши Венијамину да ћемо кренити на Арту и Јањину, чим Црна смрт одјезди из наших покрајина.

ЛАБУД Величанство, и сам се уверих: са Есфигмена је скинута црна застава. Последњи извештај поручује да све више бродова плове пучином. Ни над Солуном не леприша више стег смрти, тврди наш повереник Рајко.

ЦАР Онда отворите врата хиландарска, а писма да се не прскају сирћетом и антикужном водицом. Нека се првим пролећним данима придружи наша радост што нас заобиђе пошаст, а ти нареди послузи да отпочне паковање.

Лабуд пође.

ЦАР Позови Јелену и Уроша.

Улазе царица и млади краљ.

ЦАР Авет одлете у друге земље.

Урош радосно запљеска рукама.

УРОШ Оче, када се враћамо у Скопље?

ЦАР Млади краљ не сме бити нестрпљив.

ЈЕЛЕНА О, хвала ти, Богородице, што нас сачува од страшних претњи... Идемо у цркву да захвалимо нашим светим заштитницима.

Одлазе.

XIII

Црква. Цар, царица, краљ, игуман, Лабуд, слепи Васил. Хор пева.

ХОР Господи, благослови повратак цара нашег Стефана Душана и царице наше свесрпске госпође и наследника престола Уроша! Амин!

САВА Ваша величанства, благодарим вам што дођосте у задужбину ваших предака да се поклоните светитељима и укажете нама, кандилопалиоцима, велику част. Пошаст стиже и у Свету Гору и направи помор у многим манастирима и скитовима, али не прескочи ограду Хиландара. То је најбољи доказ да опаки и сатански језици беху они који говораху да је царичин долазак кршење старих закона Свете Горе и велики грех. Јер да је тако, голема би нас казна снашла, а не ова пролећна литургија коју дочекујемо, хвала Богу, у здрављу и весељу. Докле год гори Хиландарско кандило, трајаће успомена на ваш боравак под окриљем Мајке Божје у задужбини Немањића.

ЦАР Тешке прилике у царству и околним земљама везаше нас месецима за свето место наших предака. Неки монаси избегоше из манастира наговорени од безобзирника да се Мати противи царичином и краљевом боравку у њеном перивоју. Да је то истина, како рече игуман, зар нас Она не би својим гневом опоменула и строго казнила. Богомати нас сачува од страшне заразе која узе многе животе у миру, али и у Светој Гори. Хиландар не истаче црну заставу на пиргосу. Зато позовите браћу да се врате и наставе живот с вама. Нека им нико не пребази што подлегаше наговарању зломисленика.

Хор отпева кратки тропар.

ХОР Тебе царе хвалимо
Стефан Душан лов ловио
а у Светој Гори претиhoј.
Бесмртност је задобио
а у тихој Гори Пресветој.
Боже, штити цара нашег.
Свјати, крепи бесмртнога.

Игуман Сава клече пред Троручицом и трипут челом дотаче под. Кад заврши метаније, пољуби икону, подиже је са свим њеним накитом и пружи је цару.

САВА С пристанком целог часног збора, молим те, царе и оче наш преблаги и највећи добротвору, да је примиш и понесеш у престоницу царства нашега. Лик свете Матере надахнуће новом снагом све православне душе које преживеше тешка искушења и одолеше претњама Црне смрти. Нека твој двор живи под Маријиним благословом и нека ти, војсковођо, помогне да шириш наше царство до нових брда и мора. Амин.

ХОР Амиин!

Цар прихвати икону и пољуби свети лик.

ЦАР Часни старци, знам да досад Троручица не напусти ово свето место. Можда ће дародавац, Владика, бити узнемирен што литијску икону износим из његовог манастира?

САВА Немамо другог начина да ти изразимо захвалност за све што учини овде за нас, па и васцелу Гору. Ти си наше највеће Светило и Богородица ће са Светилом живети у божанској хармонији.

ЦАР Примам велики дар и трудићу се да Пресвета и у Скопљу буде поштована ако не више, онда бар онолико колико је и ви овде поштовасте...

Икону целиваше Јелена и Урош. Лабуд приђе да прихвати Троручицу.

ЦАР Однећу је својим рукама до пристаништа.

Лабуд пружи цару увијен стег. Цар разви заставу и пружи је игуману.

ЦАР Кроне блага, имања, села и земљишта, сво дарујем вам и моју бојну заставу, под којом извојевах многе победе. Нека под њом и Хиландар побеђује на вјеки вјеков.

ХОР Амин.

Сава пољуби стег. Ту у цркви залепршаше се крила двоглавог орла.

УРОШ Хвала вам, земаљски анђели. Научих од вас многе врлине које се гаје и негују на овој лепој Гори над којом бди Пречиста.

ЦАР Кад ми стаса наследник, преместићу царску круну на Урошеву главу, а на своју ћу навући обичну камилавку и доћи ћу да с вама проведем јесен свога живота грејући душу на вечном пламену кандила који ужегоше свети ми преци Симеон и Сава. У посту и непрекидној молитви очистићу се од васколиких грехова да бих заслужио на небу место поред својих дедова чије главе красе светачке кациге.

САВА Збогом, царе наш, збогом свесрпска госпођо и мили млади краљу наш. Збогом путовали до српске престонице, однесите свом српству благослове и поздраве наше.

Игуман приђе и пољуби цара у колено. Хор пева. Царска породица полази из храма. Концерт хиландарских звона.

XIV

Цар у пуној ратној опреми: на глави шлем, о пасу мач, у десној руци застава са двоглавим белим орлом. Проломи се звук бојних труба, па се све стиша.

ЦАР Војводе, тисућници, сатници, јесте ли спремни?

ХОР Јесмо, царе!

ЦАР Да ли сте постројили стегове?

ХОР Јесмо, царе!

ЦАР Вратио сам се из Свете Горе бодрији, него икад раније! Са благословом Мајке Божје и мојих светих предака Симеона и Саве! Оснажен духовно и телесно, позивам вас, о војсковође, да заједно кренемо у нове битке! Бог је на нашој српској страни...

ХОР Тако је!

ЦАР Богомати је из свога Перивоја протерала Пулхерију, а благословила боравак наше царице Јелене... Јер српска царица није походила светогорске манастире као жена, него као владарка и добротворка.

ХОР Тако је!

ЦАР Цариградски патријарх ми прети анатемом зато што сам се самовласно прогласио царем и што сам на Свету земљу атонску одвео жену и малодобног сина! Ко је он да се ставља изнад старих закона и саме Мајке Божје? Јер да смо прекршили законе и разгневили Богородицу, она би узвикнула: „Одлазите одавде!“ Или би на нас послала Црну смрт да нас све због грехова задави! Уместо зла, наградила нас је добрим и новим надахнућем! Благосиљала нас је!

ХОР Нека сте благословени!

ЦАР Освојили смо Епир и Тесалију, Јањину и Арту. Доносимо Ромејцима мир и благостање, гасимо дугогодишњи грађански рат, спречавамо хаос, беду и пропадање!

ХОР Слава теби, царе!

ЦАР Наши стегови, наше тисућнице, наше сатније почињу велики поход, а наш крајњи циљ је Константинополис! Јесте ли спремни, војсковође?

ХОР Спремни смо!

ЦАР	Ја вам обећавам да ће нам Ромејци предати на свиленом јастучету кључеве цариградских капија. Ви ћете бити награђени новим поседима и дворцима, српско царство ће запљускивати четири мора са четири стране света, наши корабљи ће под српском заставом пловити јадранским, егејским, јонским и Црним морем!	ХОР	Живео Силни и велики царе!
ХОР	Пловиће, царе!	ЦАР	Имаћете с чиме да се поносите пред синовима и унуцима. Историја ће записати: Цар Душан Стефан је са својим војводама препородио болесно и растрзано ромејско царство и спасао православље од татарске и турске пошести, препородио велику државу и њеним грађанима донео мир и благостање.
ЦАР	А када освојимо престоницу Византије, поново ћу се крунисати у највећем православном храму, у светој Софији, а ви војсковође, стајаћете с моје десне стране, јер ја умеам да ценим верност и наградим храброст.	ХОР	Тако је, царе!
ХОР	Води нас у победе!	ЦАР	Јер грађански рат је најгори од свих ратова, а Византију међусобице потресају већ десенијама... Наша мисија је мила Богу и поштена људима, а мрска изопаченим и посрнулим властољупцима! Дакле, напред у нове победе!
ЦАР	Добићете унапређење и титуле, као моји верни ветерани уживаћете нове привилегије и свеопште поштовање.		

Одјекују трубе и узвици. Цар маше заставом.

ЕПИЛОГ

Замрачење: из дубине допире звекет хладног оружја. Узвици! Дуг јек звона: понови се седам пута, измешан са ратном врвом. Затим многа звона са разних страна оглашавају смрт цара Душана.

Црква у Хиландару. Хор пева упокојеном опело. У храм улази дијак Лабуд, носећи у рукама Троручицу. Окрене се према монасима.

ЛАБУД Премину нам славни цар Стефан Душан. Пред растанак с душом остави ми у аманет да свету икону Мајку Божју Троручицу вратим у Хиландар. Ридајте, оци, изгубисмо највећег Србина и несравњеног добротвора!

Одјекне плач са неколико страна. Лабуд приђе месту где је стајала икона и постави је с пијететом. Клекне и целива је. Упали кандило. Монаси прилазе Троручици и целивају је. Лабуд клечи. Прилази му игуман.

ИГУМАН Како умре наш цар и добротвор?

ЛАБУД Нагло и изненада... Можда од отрова.

ИГУМАН Ми смо се свакодневно усрдно молили за здравље царске породице...

ЛАБУД Јесте ли, оче игумане... Чух кад цар рече оцу Арсенију када га посети у Скопљу: „Многи ми раде о глави, а и ви у Хиландару се не молите усрдно за моје здравље и моје победе, већ само онолико колико морате”.

ИГУМАН Бог нам је сведок са колико се преданости и искрености свакодневно молисмо за Цара, Царицу и младог Краља... Овде се дуго памти свако добро дело, не заборављају се добротворитељи.

ЛАБУД Огреших се о тебе, оче игумане. Бол ми помути памет. Можеш ли ми опростити?

ИГУМАН Већ сам ти опростио, дијаче Лабуде!

Лабуд пољуби руку игиману.

ИГУМАН Ко сад управља царством? Урош или Јелена?

ГОЛУБ Великаши... Нема више царства, нити ће га бити!

ИГУМАН Тужна братијо хиландарска, цар наш добротвор нам премину. Ми ћемо га овде обесмртити, јер такве хришћанске душе с круном на глави не беше, нити ће бити у православном космосу. Снажан у телу, леп у лицу, богат духом, честит и милостив остави иза себе незаборавне успомене и силно благо. Остави умне савете које уградисмо у наша трошна бића да истрајемо у нашем подвизању. Боравак цара са благочастивом Царицом и возљубљеним наследником остаће у темељима наших непресушних нада да оно што створише наши светитељи, Симеон и Сава живи и расте на радост свих Србаља, јер шта су Србљи, ако нису деца Немањића... Твоја дела, Величанствени и Силни, отворише ти пут у велику славу на земљи и за вечни живот на небу. Амин.

ХОР Амин!

ИГУМАН А ти, дијаче Лабуде, кад се у Србију враћаш?

ЛАБУД Нема повратка, јер нема више Србије... Остајем с вама, ако ме примите?

Лабуд склопи руке и клекне.

ЛАБУД *(Као у заносу.)*
Царе наш, светило и величино свеколоког српства, у бојевима и победама недостигнут ни од кога, дубоки потрес через смрти твоје обели ми влас и заувек ми угуши песмосклони и слаткопојни глас. Многа дана и ноћи проводих у близини Твојој, напајајући се твојим душевним силама, и Силни! Кохорте непријатеља отерах из твоје близине, браних те од подлих намисли земаљских демона, угасих многе очи злопогледјама, сузбих моћ вразима, али један ме превари и вражји папак умочи у пехар твој напуњен вином. Кад видех предсмртне патње на твом лицу, чух му проклети глас: „Стефане Уроше, Душане Силни, венчах те са смрћу!” Потегох мач, ал шта је његов живот спрам Твога? Нека га на оном свету заувек нечастиви боду вилама када се помоли из казана вреле смоле. Нека му змије пију очи, нек му се отровни пауци населе у ушима, нек му стенице и ваши гамижу по уму. Оде, мој господине, а остави архидијака твога. Мољу ти се да ме примиш у твоју службу на небесима. И пожуре, јер жудим за твојом близином, о удивљени! Јер без тебе ја сам на овом свету ништа.

Хор појачава песму.

КРАЈ



Белешка о драми Живорада Лазића „Душан Силни бежи од куге”

Драмом *Душан Силни бежи од куге* Живорад Лазић (Лугавчина, 1933.), после познатих и успешно извођених драмских дела, као што су, на пример, *Кнежев секретар* (по свом роману *Алекса Поповски*) или *Убише Књаза*, поново се окреће српској прошлости и историјској тематици. Овог пута писац ће још дубље заронити у историју, вратиће нас у четрнаести век, у епоху Немањића, тачније у време када је Балканом владао највећи монарх из ове династије – Душан Силни, творац царевине која је представљала врхунац средњовековне моћи српске државе.

Лазића, међутим, не занимају ни сјајне Душанове победе, ни крвави ратнички походи, а ни сурова и језива историја његовог доласка на престо. Писац своју пажњу фокусира на епизоду која је пресудно осветљава сам крај Душановог живота, практично његове последње године, време када је, премда најмоћнији владалац ондашње Европе, морао да бежи из своје престонице, те да у пратњи најуже дворске свите прибежиште тражи у светогорској манастирској оази. У питању је, наиме, опскурно Душанов бег од куге на Свету Гору у манастир Хилендар, где је, бежећи с одабраним дворанима, у друштву супруге и малолетног сина, престолонаследника. С друге стране, међутим, на светогорском отоку монаштва забрањено је присуство жене и малолетника, а уистину луцидно Душаново објашњење да жена владоца посећује мушки манастир у својству царице, дакле да се њено присуство међу монасима не може разматрати у контексту баналне сек-

”Прибац: Слушао сам причу Саса с Новог Брда да се ђаво, журећи да нанесе што више зла људима, саплете о стену и с левог копита му отпаде папак. Трулећи, он шири око себе отровни смрад који преноси разне болештине па и кугу.

Виталијус: Не, не све зависи од небеских констелација... Са неба све долази, и на небо све одлази.

Краљ: Зар свет да пропадне због ђавољег папка?!”

(Живорад Лазић:
Душан Силни бежи од куге)

суалности, већ у складу хришћанске догме по којој је краљ Христов представник на земљи, па је самим тим и краљица више од жене, ипак припада сфери политике а не црквеног законодавства, религијске догматике или ригиних правила манастирског живота. Као такво, ово тумачење, наравно, само ће разгневити монахе, а без икакве сумње долиће уље на ватру када је реч о анимозитету Душанових непријатеља; охрабриће их, наиме, да се, сада с још већим жаром али и озбиљном аргументацијом, упусте у коначни онрачун с владарем. И одиста, Душан Силни ће недуго по свом повратку са Свете Горе, без претходног боловања, изненада и необјашњиво преминути. За том загонетном смрћу све до данас остаће сенка сумње да је владар заправо био отрован.

У амбијенту који донекле подсећа на уротничку атмосферу из славног романа Умберта Ека *Име руже*, Живорад Лазић нас проводи кроз лавиринте манастирских тајни, постепено нас упознаје с типично дворским интригама, води нас готово по самој ивици која раздваја међусобно непомирљиве светове од којих један припада државној, дакле, политичкој моћи, док је снага оног другог у духовности коју репрезентују принципи светогорског монаштва. У том колоплету природних стварности, у драматичном врзном колу где се сустичу различити интереси и мотиви, аутор драме ће нам показати да не постоје апсолутно „чисти” облици истине. У свету раздираном дворским интригама, борбама за моћ, власт и утицај постоји „пукоти-

на” кроз коју ће се „провући” неутољива потреба краљевих Уроша, Душановог наследника, за духовношћу и принчевско непристајање на утилитаризам политичког погледа на свет, док ће, с друге стране, у светогорској тишини сазрети завереничка идеја типично политикантске провенијенције карактеристичне за класичне дворске сплетке.

Суочен са ужасним описима Црне смрти која хара његовим царством, а пред којом очито нема ваљане заштите, Душан Силни постаје изненада свестан релативности и суштинске ограничености своје царске моћи, али и по први пут успева да сагледа властити живот, спознаје истину о свом односу са супругом, сином,

све аспекте праве судбине вазда усамљеног владара. Па ипак, Лазићев Душан остаје Силни до самог свог краја, свестан свог усуда, решен да га у потпуности испуни. Парадокс ће, наиме, бити у томе што је тај и такав Душан, и поред свих мана, мимо свог силничког манира – типичног за моћне владарице, да најкраћим (а по правилу и најсуровијим) путевима реализује своје намере, ипак остаје симбол највеће моћи српске државе, а његова смрт ће, чак и код његових непријатеља, бити доживљена као својеврсна трагедија српске државе и српског народа.

Александар МИЛОСАВЉЕВИЋ



Шест управника Југословенског драмског позоришта: Јанез Шенк, Петар Волк, Мирослав Беловић, Милан Ђоковић и Јован Ђирилов



МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ