

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

30—31



МАТИЦА СРПСКА

ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА

DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

YU ISSN 0352-9738

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

30—31

Уредништво

Др БОЖИДАР КОВАЧЕК

(главни и одговорни уредник)

Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ, др ЗОРАН ЈОВАНОВИЋ,

др КАТАЛИН КАИЧ, мр ДУШАН МИХАЛЕК (Израел),

др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (заменик главног и одговорног уредника),

др ДУШАН РЊАК, др ЈАДВИГА СОПЧАК (JADWIGA SOB CZAK),

академик ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

НОВИ САД

2004

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

| | |
|---|----|
| ВЕСНА ИВКОВ Принципи обликовања <i>банијске ојкаче</i> у Пригревици — Principles of Formation of the <i>Ojkača</i> from Vanija in Prigrevica | 7 |
| Др БОЖИДАР КОВАЧЕК Димитрије Марковић Кикинђанин — Dimitrije Marković from Kikinda | 27 |
| Мр КСЕНИЈА ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ Гетеов <i>Фауст</i> на сцени Народног позоришта у Београду 1886—2003 — Goethe's <i>Faust</i> on the Stage of The National Theatre in Belgrade 1886—2003 | 55 |
| БИЉАНА МИЛАНОВИЋ Извори за драму <i>Џенџић аџа</i> Миленка Пауновића — Milenko Paunović's Play <i>Џengić-Aga</i> and his Attitude to Sources | 81 |

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

| | |
|--|-----|
| ВЕРА ОБРАДОВИЋ Обнова античког дијалога или <i>Естетика оперске режије</i> Радослава Лазића — Renewal of Antique Dialogue or the <i>Aesthetics of Direction in Opera</i> of Radoslav Lazić | 97 |
| МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ О музици у часопису <i>Босанска вила</i> — On Music in the Journal <i>Bosanska Vila</i> | 103 |

РАДОВИ СА НАУЧНОГ СКУПА ПОСВЕЋЕНОГ ТОМИСЛАВУ ТАНХОФЕРУ Позоришник Томислав Танхофер, образложење THEATRICAL WORKER TOMISLAV TANHOFFER, AN EXPOSITION

| | |
|--|-----|
| РАШКО В. ЈОВАНОВИЋ Томислав Танхофер у Југословенском драмском позоришту — Tomislav Tanhofer in Jugoslovensko Dramsko Pozorište (Yugoslav Drama Theatre) | 119 |
| Др ДУШАН МИХАИЛОВИЋ Хамлет — Томислав Танхофер — Hamlet — Tomislav Tanhofer | 127 |
| ЈОСИП БУЉОВЧИЋ Томислав Танхофер на суботичкој сцени — Tomislav Tanhofer on the Subotica stage | 131 |
| ЂОРЂЕ ЂУРЂЕВИЋ Спомен на Томислава Танхофера — In Memory of Tomislav Tanhofer | 143 |
| ВЛАДИМИР МАРЕНИЋ Сликар и сценограф Томислав Танхофер (или подсећања, или memento) — Painter and Scenographer Tomislav Tanhofer (or remembrance, or memento) | 147 |

| | |
|--|-----|
| АНА ЦВИЈАНОВИЋ ЈАЈЧАНИН | |
| Мој професор Томислав Танхофер — My Professor Tomislav Tanhofer . . . | 151 |
| МЛАЂА ВЕСЕЛИНОВИЋ | |
| Томислав Танхофер свестрана позоришна личност — Tomislav Tanhofer a Versatile Theatrical Personality | 165 |
| БРАНКА ПЕТРИЋ | |
| Кад срце запишти, мисао је крива — When the heart screams, the thought is to to be blamed | |
| О најдражем професору — About the Dearest Professor | 169 |
| АНА ЦВИЈАНОВИЋ ЈАЈЧАНИН | |
| Писма професора и редитеља Томислава Танхофера — Letters of Professor and Director Tomislav Tanhofer | 177 |
| ОЛГА САВИЋ | |
| Писма Томислава Танхофера — Letters of Tomislav Tanhofer | 197 |

**ПРИКАЗИ
REVIEWS**

| | |
|--|-----|
| Мр ЛУКА ХАЈДУКОВИЋ | |
| Књига оданости нашем позоришнику (Мирослав Радоњић, <i>Позоришна промишљања</i> , „Прометеј” и Стеријино позорје, Нови Сад, 2003) | 201 |
| ВЕСНА ИВКОВ | |
| <i>Бела вила</i> , CD, Група „Здравац”, Сомбор, 2001. | 205 |
| Мр ИРА ПРОДАНОВ | |
| Рајко Максимовић, <i>Кад су живи завидели мртвима. Буна против дахија. Оркестарска и камерна музика 1965—1977. Пасија Свештога кнеза Лазара</i> , Нова издања Продукције грамофонских плоча Радио-телевизије Србије, 3 CD-а 431388, Београд, 2002. | 206 |
| ТАТЈАНА ПИВНИЧКИ-ДРИНИЋ | |
| Регистар имена | 209 |

Весна Ивков

ПРИНЦИПИ ОБЛИКОВАЊА БАНИЈСКЕ ОЈКАЧЕ У ПРИГРЕВИЦИ

САЖЕТАК: Уочавајући богатство вокалне музичке традиције, аутор овог рада покушава да издвоји поједине аспекте вокалне музике Срба досељеника у Војводини. Као својеврсни пандан *бећарцу*, који је омиљен међу Србима староседеоцима, Шокцима и Буњевцима, *ојкача* је заузела значајно место у певачком репертоару Срба досељеника, те као таква представља интересантан предмет истраживања.

Захваљујући повољном географском положају, територија данашње Војводине била је и остала поприште струјања разних етничких група. Процеси миграција трају и данас, у већем или мањем обиму.

По завршетку Другог светског рата, организовано или појединачно, простор данашње Војводине населиле су бројне породице из планинских и ратом опустошених крајева тадашње Југославије.¹ Српски живаљ са подручја Баније, Кордуна и Лике, населио је 14 места у бачким општинама Сомбор, Апатин и Оцаци.²

У селу Пригревица, које припада апатинској општини, живе Срби из Лике, Баније и Босанске Крајине.³ У оквиру сеоског Културно-уметничког друштва (КУД-а) основана је Личка, Банијска и Крајишка фолклорна група, чији чланови на свој начин негују песме и игре из родног краја, настојећи да сачувају својства свог духовног идентитета.

Веома значајно место у репертоару мушке и женске банијске певачке групе заузима *ојкача*. То је форма под чијим именом је изражено једно од најархаичнијих начина певања. Претпоставља се да је израз *ојкање* настао од глагола *ојкаџи*, што значи отегнуто и тужно певати, наглашавајући глас *о*.⁴

Ојкање, као начин певања, привлачило је многе сакупљаче музичко-фолклорне грађе и музичке стручњаке који су настојали да запишу,

¹ П. Влаховић, *Миграциони процеси и етничка структура Војводине*. — Гласник етнографског музеја, 41, Београд, 1977, 119.

² То су Бачки Брестовац, Дорослово, Сонта, Бачки Грачац, Бездан, Колут, Кљајићево, Пригревица, Риђица, Сомбор, Апатин, Станишић, Чонопља и Бајмок. Н. Л. Гаћеша, *Радови аграрне историје и демографије*, Нови Сад, 1995, 27.

³ Пре Другог светског рата у Пригревици су живели Немци, а село се звало Сент Иван.

⁴ *Речник српскохрватског књижевног језика*, Матица српска—Матица хрватска, Нови Сад—Загреб, 1967, књ. 4, 88.

анализирају, и протумаче ову изразиту, музичко-фолклорну појаву. Најстарије податке о *ојкању* дао је Алберто Фортис 1774. г. у свом делу *Путовање по Далмацији*.⁵ Први једногласни запис *ојкања* са тремолирањем, али без текста, начинио је Франц Петер.⁶ О терминологији и начину овог колоратурног певања расправљао је и Лудвиг Куба.⁷ Антун Добронић је писао о једногласном и двогласном *ојкању*, а о *ојкању* у Босанској Крајини писао је Душан Умићевић.⁸ Проучавајући вишегласне облике у Босни и Херцеговини, Цвјетко Рихтман је запазио *оћезалицу* и *поћресалицу*, а на подручју Сињске Крајине Јерко Безић је забележио мушку и женску *ћрескавицу*.⁹

Ојкање је било нарочито омиљено и неговано у крајевима које је насељавао (или у мањој мери и данас насељава) српски народ на подручју Хрватске (Далматинска Загора, Лика, Банија, Кордун) и Босне и Херцеговине.¹⁰ У појединим крајевима *ојкање* се назива другим именима, нпр: *војкање*, *завијање*,¹¹ *ђрохоћање*, *зерзавање*, а форма се назива: *редалице*, *канћалице*, *розѓалице*, *дикице*, *скрајшице*, *чаранац*,¹² *ѓанѓе*, *рере*¹³ итд.

Крајем XX века, уместо назива *ојкање* чешће је у употреби термин *ојкача*. То значи да се *ојкање*, тј. певање, сада посматра у синтези са поетском компонентом, дакле, као јединствена музичко-поетска форма. Пратећи својеврсни еволутивни процес народне терминологије, под појмом *ојкање* сматрало се тремолирање на слогу *о*, а сада се оно у данашњем смислу тумачи као певање, односно извођење *ојкаче*. Стога се оправдано претпоставља да је назив *ојкача* новијег датума, јер се не појављује у старијим литерарним изворима. Срби са Баније, Кордуна и из Лике, који данас живе у Војводини, употребљавају овај нов израз *ојкача*, док Срби из Далмације сличну форму називају *ћесма*.¹⁴

Иако у Пригревици, на свој начин, *ојкачу* негују Личани, Крајишници и Банијци, предмет овог рада биће *банијска ојкача*.¹⁵ У циљу од-

⁵ A. Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, Vol Primo, Venezia, 1774, 91–92.

⁶ F. Petter, *Dalmatien in seinen verschiedenen Beziehungen*, 1, Gotha, 1857, 200.

⁷ Л. Куба, *Народна гласбена умјетност у Далмацији*. — Зборник за народни живот и обичаје јужних Славена, књ. IV, Загреб, 1899, 8–9.

⁸ Детаљније видети А. Добронић, *Ојкање, Прилоз за проучавање генезе наше ћучке гласбе*. — Зборник за народни живот и обичаје јужних Славена, XX/1, Загреб, 1915, 13; Д. Умићевић, *Ојкање у Босанској Крајини*. — Развитак, бр. 3–4, Бања Лука, 1939, 89.

⁹ В. Ц. Рихтман, *Полифони облици у народној музици Босне и Херцеговине*. — Билтен института за проучавање фолклора, св. 1, Сарајево, 1951, 14; Исти, *Народна музика јајачког среза*. — Билтен института за проучавање фолклора, св. 2, Сарајево, 1953, 7; Ј. Безић, *Музички фолклор Сињске Крајине*. — Народна умјетност, 5–6, Загреб, 1968, 181.

¹⁰ У садашњим околностима тешко је говорити о томе колико је *ојкача* данас присутна у овим крајевима.

¹¹ Н. д., 7, 9.

¹² М. Родић, *Партизански двосјих — козарчица*. — Зборник од XXXI КСУФЈ, Радовиш, 1984, Скопје, 1986, 200.

¹³ Д. Рихтман, *Полифони облици II категорије у народној музици Хрватске*. — Рад XVII конгреса СУФЈ у Поречу 1970, Загреб, 1972, 327.

¹⁴ В. Ивков, *Ојкача — савремен војвођански вокални облик Срба из Хрватске*, дипломски рад, рукопис, Нови Сад, 2000, 14.

¹⁵ Теренска истраживања сам обавила 23. I 1999. под менторством проф. др Драгослава Девића. Поред музичких примера, том приликом су снимљена и важна казивања извођача која се односе на начин извођења и функцију *ојкаче*, као и народну терминологију.

ређења ове вокалне форме, у односу на општа знања у погледу структуре и стила, посматраћемо је са више аспеката, настојећи да проникнемо првенствено у бит мелопоеетске мисли.

Ојкачу одвојено изводе жене и мушкарци седећи, стојећи или уз игру (у колу). Број певача није стриктно одређен, али их чини најмање троје. Солиста започиње мелодију, *ћочима*, касније тремолира у виду вибрата, а остали се укључују у одређеном моменту и *ћраће* мирним мелодијским током. Улогу солисте има онај певач који пева *из свећ ђрла*, има звонак и продоран глас, добру дикцију, како би слушаоци јасно разумели певани текст.

У извођењу *ојкаче* незаобилазну улогу има тамбура *самица* са четири жице, на којој се свира инструментални увод саткан од мелодијског језгра песме која следи. Улога тамбуре је двојака: естетска (са сврхом јасног одвајања примера и превазилажења монотоног испредања текста) и функционална (као предаха певача и моменат присећања на даљи текст). Тамбура је заступљена у свирању инструменталног увода при певању мушке групе, док је у певању женске групе изостављена због неадекватног штимовања.¹⁶

Приликом седења или стајања, солиста се увек налази у средини полукруга, а остали се мало нагну према њему како би усагласили своје певање. Ако се пева у *колу*, ритмичка пулсација покрета и песме је усаглашена. Мушкарци се хватају на једну страну затвореног кола, а жене на другу страну због усаглашавања у наизменичном певању — *наћћевавању*. У извођењу често наизменично пева мушка и женска група. Једна група може испевати једну или више *ојкача*, а затим наставља друга група.

У прошлости, *ојкача* се најчешће певала на сајмовима, прелу, у минутима предаха при обављању пољских радова нпр. у копњи, жетви, берби грождја или влачењу вуне. У свадбеном обичају *ојкача* је незаобилазни део слободног — нефункционалног, дела музичког репертоара. Она се певала и при ношењу младенкине опреме, на путу од младенкине до младожењине куће, од куће до цркве и назад. Неретко су се *ојкачом* коментарисали одређени моменти у току свадбе, или личности, па се на тај начин може говорити и о њеној функционалној улози. Поред тога што је присутна у свадбеном обичају, *ојкача* се радо пева за трпезом у разним приликама о крсној слави, а такође и приликом испраћаја момака у војску, када је тематика песме обично родољубивог и љубавног садржаја.

Поетска основа *ојкаче* је, попут бећарца, сведена на два римована десетерца са цезуром иза четвртог слога (X: 4.6), а текст је производ прилика у којима је певана.¹⁷ Певани текст *банијске ојкаче* одаје карактеристике ијекавског изговора, а поједине речи певају се екавским (Муз. пример 5, реч *девојко*), што је вероватно утицај говора војвођанског под-

¹⁶ Н. д., 14, 15.

¹⁷ Најзначајнији, до сада, објављени рад о *ојкачи* је књига Ненада Грујичића *Ојкача*, у којој се разматра превасходно поетска основа овог жанра. Н. Грујичић, *Ојкача*, Бања Лука—Београд, 1996, 19.

небља. Посматрајући интегрални текст са књижевног аспекта, рима је често парна, римују се завршеци првог и другог стиха (Муз. пример 1, 3, 4, 5, 7, 8):

Нпр. Дању орем, ноћу код *волова*,
Никад с малом немам *разговора*.

Ако се римују делови једног стиха, јавља се тзв. *леонинска рима*¹⁸ (Муз. пример 9):

Све је *твоје*, мило јање *моје*.

Савршенију *леонинску риму* чине римовани делови оба стиха (Муз. пример 6):

Бећар *био*, па сам *остарио*,
Па ме *стара* не воле *бећара*.

У певаним примерима можемо уочити реч или скуп речи — рефрен, који не улази у интегрални састав десетерачког дистиха.¹⁹ Једна од њих је и екскламација *ој*, која у мелостиху или мелострофи има улогу запева, упева или припева.²⁰ Употребом екскламације *ој* као запева и припева, А. Добронић ствара условну троделност облика: уводно *ој*, певани текст, завршно *ој*.²¹ Екскламација *ој* се среће самостално, или у склопу дужих рефрена (Муз. пример 1, 4, 5). Понекад се сугласник *ј* нађе на крају стиха, у речи где му по правопису није место, па је могуће претпоставити да је то *ој*, које је истакао А. Добронић (Муз. пример 5, 7, 8).

Полазећи од једноставнијих ка сложенијим мелопоетским облицима, најпре поменимо онај који је заснован на једном мелостиху. Понављањем фрагмената стиха добија се поетски материјал који чини склоп мелостиха.²² Ако се интегралном тексту додају рефрени, добијају се разноврсни начини:

— a1, (p1), a1, a2 (Муз. пример 2)
4 1 4 6

— a1/2, a1, a1, a2, (p1) (Муз. пример 6)
2 4 4 6 4

Дводелна форма у оквиру мелострофе заснована је на:

¹⁸ Н. д., 17, 29.

¹⁹ Ј. Докмановић, *Анализа рефрена дужих од певаној стиха*. — Звук, бр. 4, Сарајево, 1981, 69.

²⁰ Саговорници се сећају да се пре певало *јој*, а сада *ој*.

²¹ А. Добронић, Н. д., 8, 20.

²² Р. Петровић, *Морфолошке структуре српских народних песама*. — Зборник радова о Стевану Мокрањцу, САНУ, Београд, 1971, 208.

а) различитим текстовима са истим рашчлањивањем стиха и минималним мелодијским разликама А А1 (Муз. пример 9)

б) на истом тексту са различитим рашчлањивањем стиха и јасно израженим мелодијским разликама А В (Муз. пример 8)

Од коликог су значаја рефрени сложеније структуре сведочи њихова обликотворна улога у грађењу мелострофе.

По начину наступа, ови рефрени могу бити:

а) додати — на крају стиха

Ој, девојко, драго јађе моје (Муз. пример 1)

Маро, рано, зон' говеда равно (Муз. пример 3)

Ој, девојко, јаждо(ј) (Муз. пример 5)

Јађе моје (Муз. пример 6)

Црногорко, ђевојко, Црногорчице моја(ј) (Муз. пример 7)

б) уметнути — између делова стиха

Ој (Муз. пример 2)

в) комбиновани — између делова и на крају стиха²³

Ој, девојко... зоро њлава, девојко гарава (Муз. пример 4)

Самосталност рефрена огледа се у форми и садржају, ако се узме у обзир текстуална и музичка компонента. Њиховом употребом дводелност мелострофе заснована је на:

— истом обликовању текста, у чијем оквиру постоји могућност минималне измене у мелодији А А1 (А1 = R, Муз. пример 1), већи степен различитости мелодије А Ав (Ав = R, Муз. пример 3), или изразит степен разлике у мелодији А В (В = R, Муз. пример 4), са комбинованим наступом рефрена.

— различитом обликовању текста са већом изменом мелодије А Ав (Муз. пример 5, 7).

Банијско ојкање у Пригревици има укупно 9 двогласних напева, који у мелопоетском смислу представљају моделе на основу којих се певају сви примери (видети нотни прилог). Мушка група је извела четири различита напева (Муз. пример 1, 4, 6, 7), а женска група пет (Муз. пример 2, 3, 5, 8, 9).

Двогласно певање *ојкаче* карактерише структура сазвучја, која одговара стиливима старије и новије сеоске традиције.

А) Прву групу чине напеви који припадају стилу старије традиције (Муз. пример 1—6). Њих одликује нестабилна интонација, непрецизно темперовани тонски односи, преовладавање секундног сазвука са унисо-

²³ Н. д., 19, 69.

ним или секундним завршетком.²⁴ Мелодијско-ритмичке ћелије чине нуклеус настанка мелодијске линије и својим развијањем, путем понављања, добијају централну улогу у формирању напева.²⁵ Мелодију започиње солиста осцилаторним полустепеним или целостепеним помацима, док се пратећи глас прикључује након испеваног првог дела (чланка) стиха. Користећи орнаменте, мелизматику, вибрато, предудар, постудар током мелодије, солиста постиже своју изразитост у односу на пратећи глас. Силабичан мелодијски ток примећује се само приликом играња у *колу*, јер пулс игре намеће другачији карактер мелодије (Муз. пример 6). Естетско-функционални однос гласова при певању *ојкаче* базиран је на високом ступњу међусобне зависности и манифестује се честим ступањем у унисон сазвук из интервала секунде, умањене или мале терце као и унисоним кретањем оба гласа. Поред сазвука велике и мале терце, посебну пажњу привлачи појава умањене терце (Муз. пример 3), која се јавља као последица хроматизованог тонског ткива, а својим призвуком асоцира на елементе истарских мелодија.²⁶ Као у Истри, кретање мелодије у интервалу умањене терце среће се и у северозападној Босни, а појава овог интервала уочена је и на подручју Баније.²⁷ У овим примерима *ојкаче* нема укрштања гласова, осим у случају када виши глас дотиче ниже тонове нејасне висине и врло кратког трајања у виду предудара или постудара.

Нотни примери 1 и 2, у извођењу мушке и женске групе, међусобно су веома слични. Ако пратимо кретање оба гласа, примећујемо скоро идентичне таласасте контуре мелодије. Почети мелодије су исти у оба примера, као и унисони сазвуци на тоновима a1, as1, g1. У току мелодије упадљиво се истиче пауза која је у оба примера приближно једнаког трајања, те има конструктивну улогу и раздваја мелостих на два структурално подједнака дела. На основу њихових особености, пр. 1 и 2 можемо посматрати и одредити као мелодијски модел или образац, односно *глас*, који је заједнички банијској женској и мушкој групи певача.

Ритам напева, који припадају стилу старије сеоске традиције, припада систему парландо рубато, а изузетак чини пример који се пева у *колу* (пр. 6) и заснива се на дистрибутивном ритмичком систему, где се наизменично понављају дводелне и троделне групе:



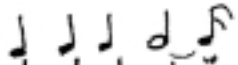
²⁴ Д. Девић, *Разврставање вишегласних облика*. — Рад XVII конгреса СУФЈ у Поречу 1970, Загреб, 1972, 320.

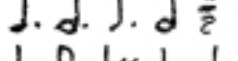
²⁵ О певању у Пригревици писао је и Б. Маријаш, *О неким законитостима музичког обликовања архаичног народног певања „Банинаца” у Војводини*. — Рад XXXVII конгреса СУФЈ, Плитвичка језера, 1990, 40.

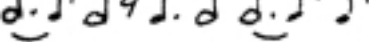
²⁶ Главна обележја полифоне праксе Истре и Кварнера су истосмерно кретање гласова у умањеним терцама и унисони завршетак. Б. Широла, *Хрватска народна гласба*, Загреб, 1942, 101.

²⁷ М. Фулановић-Шошић, *Полифони облици Истре и северозападне Босне*. — Рад XVII конгреса СУФЈ у Поречу 1970, Загреб, 1972, 330.


Одељци унутар мелострофе су изометрични (пр. 1, 3, 4), а у ширем смислу и изоритмични, јер у овим примерима постоје 3 ритмичка мотива, који понављањем трпе извесне промене:

(пр. 1) 1. мотив 

2. мотив 

3. мотив 

Веома често је продужено трајање 4. слога, па се и тај ритмички мото издваја као типичан (пр. 1, 2, 4):

(пр. 1) 

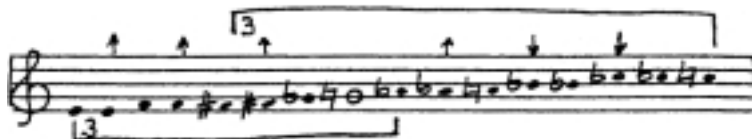
У појединим примерима уобичајено је дуже трајање претпоследњег слога на крају мелостиха или мелострофе (пр. 1—4):

(пр. 3) 

Тонски низови сачињени су од врло уских, најчешће полустепених тонских растојања:



Пример бр. 3 садржи полустепени низ са нестабилним висинама тонова, док је целостепени размак редовно сачуван у односу хипотонике (f) и тонике (g1):



Обими мелодија обухватају интервал чисте кварте (пр. 6), прекомерне кварте (пр. 2), чисте квинте (пр. 1, 4, 5) и мале секте (пр. 3). Уски амбитуси мелодија су одраз архаичности музичко-фолклорне баштине, а њиховом анализом могли бисмо поближе разјаснити порекло напева. Каденцијални завршци мелострофа ових примера већином су статични, са унисоним (пр. 6) или секундним завршетком, а ређе су динамични (пр. 5).

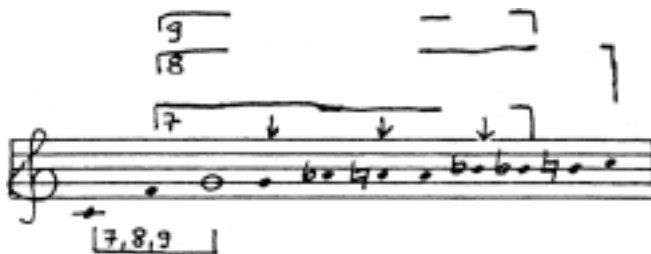
Б) Другу групу чине напеви који припадају стилу новије сеоске традиције. У *банијском ојкању* овакво певање је присутно у само три примера (пр. 7, 8, 9) и њега карактеришу стабилније интонирање, секундни, терцини, а ређе унисони сазвуци са завршном каденцом у интервалу чисте квинте. Солиста излаже део стиха (пр. 9) или цео стих (пр. 7, 8) и након тога му се, често после краће паузе, придружује пратећи глас (пр. 7, 8). У појединим примерима се уочава појава трогласа, када солиста интонира финалис (g1), а пратећи глас се дели и пева у интервалу чисте кварте (пр. 7):



Таква појава трогласа, који истовремено обједињује секундни и квинтни сазвук, може се протумачити као вид прожимања старије и новије традиције.²⁸ Ритам ових напева припада систему парландо рубато (пр. 7, 8), а пример, који се изводи у *колу*, припада дистрибутивном ритмичком систему (пр. 9). У метро-ритмичкој организацији постоје различите структуре:

- хетерометрична и хетероритмична (пр. 7, 8)
- изометрична и хетероритмична (пр. 9)

Тонски низ ових примера је већином дијатонски (пр. 8, 9), а ређе је уочљива хроматика (пр. 7).



Амбитус мелодија обухвата октаву (пр. 8), или малу септиму (пр. 7, 9). При том се горњи глас креће у оквиру тетракорда (пр. 8) или трикорда (пр. 7, 9), а доњи глас има кретање у пентатонском оквиру. Завршени мелострофа су статични, са интервалом чисте квинте, која следи након секундног (пр. 7, 8) или квинтног сазвука (пр. 9).

²⁸ О томе пише Д. Големовић, *Новије сеоско њевање у Србији*. — Гласник етнографског музеја, књ. 47, Београд, 1983, 117—156.

* * *

Као што је *бећарац* једна од најомиљенијих песама међу Србима староседеоцима, тако и *ојкача* заузима значајно место у музичком репертоару Срба из Хрватске, који данас живе у Војводини. Банијска мушка и женска певачка група из Пригревице са великом љубављу и надахнућем негује ову музичко-поетску форму у којој нема већих поетских описа, већ је све сведено у маркантну и јасно спевану поруку. У погледу мелодије, разликује се 9 различитих напева, у оквиру којих постоји један заједнички у извођењу мушке и женске групе. Док напеви које је певала мушка група припадају стилу старије сеоске традиције или имају прелазни карактер између ова два стила, женска група подједнако успешно пева у стилу старије и новије традиције, па се на основу тога може говорити о својеврсној бимузикалности Банијске женске певачке групе у Пригревици. На основу 9 нотних примера и мелопоетске анализе, донекле је осветљена *банијска ојкача* као својеврсни музичко-фолклорни жанр, са посебним освртом на законитости њеног обликовања у Пригревици. Даља компаративна истраживања биће усмерена ка проучавању музичких особености *ојкаче* у извођењу осталих досељених Срба у Војводини. Добијени резултати ће допринети проучавању овог старог рудименталног облика српске вокалне музике.

1. Danju orem, noću kod volova
ojkača

Banijska muška pevačka grupa
"prvači" Mihajlo Mrtenović, 72 god.
Prigrevica, 23. I 1999.

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as $\text{♩} = 62$. The first system has a 'solo' marking over the first measure and a 'tutti' marking over the second measure. The lyrics are written below the vocal line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

$\text{♩} = 62$ solo tutti

Da- nju o- rem, da- nju o- rem

no- ću kod vo- lo- va o- j, dje- voj- ko

o- j dje- voj- ko, da- go ja- gnje no- je

Danju orem, danju orem,
Noću kod volova.
Oj djevojko, oj djevojko,
Drago jagnje moje.

Danju orem, noću kod volova,
Nikad s malom nemaš razgovora.

2. Još me niko ne poljubi, diko
ojkača

Banijska ženska pevačka grupa
"prvači" Draginja Prečanica, 59 god.
Prigrevica, 23. I 1999.

Još me ni-ko Oj, još me ni-ko
ne po-ju-bi di-ko

Još me niko,
Oj, još me niko ne poljubi, diko.

Još me niko ne poljubi, diko,
Kb što znaju tvoja usta mala.

3. Grlo moje, što si mi promuklo?
'ojkača'

Banijska ženska pevačka grupa
"prvači" Dragica Prešnica, 60 god.
Prigrevica, 23.I 1999.

$\text{♩} = 60$

solo *tutti*

Gr-lo no- je, | gr- lo no- je | što si mi
pro-mu- klo? | Ma- ro ra- no, | Ma- ro ra- no |
gon' go- ve- da rav- no

Grlo moje,
Grlo moje, što si mi promuklo?
Maro rano,
Maro rano, gon' govoda ravno.

Grlo moje, što si mi promuklo?
Sinoć si mi ko tambura tuklo.

4. Blago tebi, zelena gorice
dvojakča

Benijska muška pevačka grupa
"prvači" Mihajlo Mrdenović, 72 god.
Prigrevica, 23. I 1999.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of quarter note = 47. The score is divided into three systems. The first system starts with a 'Solo' marking and ends with a 'tutti' marking. The lyrics are: 'Bla- go te- bi, | o- ji, dje- voj- ko, | ze- le- na'. The second system continues with the lyrics: 'go- ri- ce | Bla- go j' te- bi | zo- ro pla- va,'. The third system concludes with the lyrics: 'dje- voj- ko ga- ra- va'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a more active treble line with various rhythmic patterns.

Blago tebi, oj, djevojko, zelena gorice,
Blago j' tebi, zoro plava, djevojko garava.

Blago tebi, zelena gorice,
Ti se mladiš svake godinice.

5. Dodi moje, i večeras, milo
'ojkača'

Banijska ženska pevačka grupa
"prvači" Stana Branković, 69 god.
Prigrevica, 23. I 1999.

$\text{♩} = 60$

Do-đi, do-đi no-je, i ve-če-ras, mi-lo

i ve-če-ras mi-lo o-j, de-voj-ko, ja-go-do(j)

Dodi, dodi moje, i večeras, milo
I večeras milo,
Oj, devojko, jagodo(j).

Dodi moje, i večeras, milo
Davno j' one u nedelju bilo.

6. Bećar bio, pa sam ostario
vojkača
u koluf

Banijska muška pevačka grupa
"prvači" Milan Ostojić
Prigrevica, 23. I 1999.

$\text{♩} = 67$

solo tutti

Be-ćar, be-ćar bi-o, | be-ćar bi-o | pa sam o-sta-ri-o |

ja-jnje no-je

Bećar, bećar bio,
Bećar bio, pa sam ostario, jagnje moje.

Bećar bio, pa sam ostario,
Pa me stara ne vole bećara.

7. Mene ćaća sikiricom gura
vojkača

Banijska muška pevačka grupa
"prvači" Milan Ostojić
Prigrevica, 11. I 1999.

$\text{♩} = 76$

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/8 time signature. It begins with a 'solo' section marked with two downward arrows, followed by a 'tutti' section. The piano accompaniment is in bass clef with a 3/8 time signature. The lyrics are written below the vocal line.

Me-ne ća-ća | si-ki-ri-com gu-ra Cr-no - gor-ko
še-voj-ko | Cr-no - gor-či-ce mo-ja(j)

Mene ćaća sikiricom gura
Crnogorko devojko, Crnogorčice moja(j).

Mene ćaća sikiricom gura:
"Ajmo, sine, da tražimo cura."

8. Drugarice mila, ne odaj me
 'ojkača' (---)

Banijska ženska pevačka grupa
 "prvači" Dreginja Prečanica, 59 god.
 Prigrevica, 23. I 1999.

$\text{♩} = 67$
 solo tutti

Dru-ga-ri-ce mi-la, ne o-daj me mi-la ne
 o-daj me dru-ga-ri-ce mi-la, ne o-daj me(j)

Drugarice mila, ne odaj me
 Mila, ne odaj me
 Drugarice mila, ne odaj me.

Drugarice mila, ne odaj me
 Odaću ti sve sa srca tajne.

9. Ljub' me, dragi, s koje 'oćeš strane
'ojkača, { u kolu }

Banijska ženska pevačka grupa
"prvači" Milka Golubovac, 49 god.
Prigrevica, 23. I 1999.

$\text{♩} = 65$

solo tutti

ljub' me, ljub' me dra-gi | s'vo-je 'o-ćeš stra-ne

sve je, sve je tvo-je | mi-lo jan-je mo-je

Ljub' me, ljub' me, dragi, s koje 'oćeš strane
Sve je, sve je tvoje, milo janje moje.

Ljub' me, dragi, s koje 'oćeš strane
Sve je tvoje, milo janje moje.

Vesna Ivkov

PRINCIPLES OF FORMATION OF THE *OJKAČA* FROM BANIJA
IN PRIGREVICA

Summary

Many musical experts wrote about the *ojkanje*, an archaic way of chanting in the regions of present Bosnia and Herzegovina, and The Republic of Croatia. Due to the migrations of the population, *ojkanje*, that is *ojkača* as a melo-poetic form, is today present in the musical tradition of the Serbs-immigrants in Vojvodina.

The people from Banija in Prigrevica cherish *ojkača* within the female and male singing groups, trying to preserve this relict of their traditional musical heritage. *Ojkanje* from Banija represents a two-part singing, belongs to the style of the older (ex. 1—6) and recent rural tradition (ex. 7—9), and it is shaped into 9 different melo-poetic patterns. Each pattern represents a specific way for the formation of the sung verse or stanza, that is the shaping of melody, conducting of voices, division of the verse; it also implies the application of the refrain shaped into the drawn syllable *o*, or of longer complex refrains which have a shape-forming role. *Ojkača* is sung while sitting, standing or dancing in the *kolo* dance, with a specially important role of the *samica* tambura with four strings, on which people play the instrumental introduction before the male group of singers performs.

Analyzing 9 examples of the *ojkača* from Banija, one can notice that the majority of them belong to the style of singing of the older rural tradition. Within the manner of singing in a recent rural tradition, the male group of singers is inclined to resume the singing style of the older tradition, while the female group of singers clearly separates these two styles and thus expresses a certain bimusicality.

Божидар Ковачек

ДИМИТРИЈЕ МАРКОВИЋ КИКИНЂАНИН

САЖЕТАК: Димитрије Марковић звани Кикинђанин (1835—1879) мало је изучена, а важна личност српског позоришног живота у процесу његове коначне професионализације. Глумачку каријеру почео је 1860. у Кнежевићевој дружини. Из ње 1861. прелази са првом групом глумаца у новоосновано Српско народно позориште. Гостовао је у Земаљском казалишту у Загребу 1862. Основао и водио полупрофесионалну трупу у Земуну. Као режисеру и „настојатељу” поверено му је да неколико месеци води полупрофесионално новоосновано друштво у Београду прерано названо Народним позориштем. Играо много карактерних и комичарских улога (идентификованих двадесетак), преводио драмске комаде и написао један оригиналан. Од године 1865. до смрти био је чиновник у Рудни у румунском делу Баната. Иако је у позоришном животу био само пет година, има своје место у историјском развоју српског театра.

У историји српске културе има доста неправедно затурених личности, сасвим заборављених или остављених на маргинама. Међу њима је и позоришник Димитрије Марковић, Кикинђанин како су га најчешће додатно називали, чије доприносе позоришном напретку ваља сагледати и оценити целовитије и боље но што су истраживања до сада постигла. Право рећи, тих истраживања с њим у вези једва да је било; у литератури о српском позоришном животу он се помиње готово увек само успутно, скоро случајно. Или никако. Чак га је и његов град заборавио.¹ Уврштен је, истина, посебном одредницом у *Енциклопедију Југославије*, но с подацима мањкавим и у понечему нетачним.² Много боље прошао није ни у лексикону глумаца који је приредио др Петар Волк,³ а у капиталном *Leksikonu pisaca Jugoslavije* Матице српске није му се нашло места. Но, коришћењем разбацаних помена и парцијалних података те незапажених, некоришћених извора као елемената мозаика, може се ипак осликати ма и недовољно нијансиран портрет овога нашега глумца, редитеља, позоришног управника, преводиоца и писца.

¹ У књизи Миливоја Рајкова *Култура у Кикинди до 1941.* (Књижевна заједница Кикинде, 1987) име му се само на једном месту успутно каже, а у лепој волуминозној монографији Саве Савина, *Pedeset godina rada Narodnog pozorišta u Kikindi* (Кикинда, 2000) ни помена му нема чак ни у историјском уводу о претечама.

² В.[оривоје] Сто.[јковић]: *Marković, Dimitrije*, у: *Enciklopedija Jugoslavije VI*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1965, 22.

³ *Глумци београдских сцена.* Поглавље (стр. 647—901) у књизи Петра Волка: *Београдско глумиште*, Madlenianum, Београд, 2001, 771.

Да би се веродостојно разрешиле недоумице о његовом рођењу изазване различитим подацима навођеним у литератури, ваљало је проверити матрикуле православне цркве у Кикинди.⁴ Тамо стоји да је Димитрије Марковић рођен 7. фебруара⁵ 1835. од оца Николе и мајке Јулијане. По *Изводу* који је начинио Милорад Поповић Шапчанин из својеручних молби 67 компетената за глумачко место у Народном позоришту у Београду 1868,⁶ Марковић је завршио осам разреда гимназије и математику. Не пише где се школовао, али га Андрија Путић назива својим саучеником, а он је у гимназију ишао у Темишвару.

Позоришни гледалац он је вероватно постао још у раној младости, у Кикинди где су 1845. играле српске позоришне представе у оквиру рада читаонице. Српских представа било је и у Темишвару у време његовог гимназијског школовања. Ипак у позоришном свету нашао се скоро случајно. Андрија Путић, један од оснивача позоришне трупе у Српском Чанаду, прича у својим сећањима⁷ како су он, Стеван Протић и предузетник и финансијер Чанадске трупе винарски трговац Карл Мај маја 1860. дошли у Кикинду да траже принове своје позоришту. „Приспевши у Кикинду одседнемо у велику гостионицу. Ту се случајно сретнемо с Митом Марковићем, саучеником и добрим пријатељем мојим. После обичног поздрава саопштим му искрено циљ доласка свог у Кикинду и пошто сам му сапутнике своје приказао, запитам га не би ли нам могао што о госпођи Јеци казати. (Претходно је Путић испричао како је као шестошколац у Темишвару гледао српско позориште у коме је добро играла Јеца из Кикинде, одликујући се добрим гласом.) Он ми на то одговори да је Јеца у Кикинди и да је готов у стан њен нас одвести, шта више и сам се препоручи и замоли да и он у друштво примљен буде, с обећањем да ће се својски заузети да набави женске и мушке чланове. После доручка одемо у пратњи с М. Марковићем у стан госпођи Јеци. Одбила је, али је обећала да ће и она потражити глумце и о томе јавити за три дана.” Одржала је реч, послала писмо. „Услед тога одем опет у Кикинду, па се отуда вратим са г. М. Марковићем и госпођицом Драгом Поповићевом, ћерком чувеног попа Луке из Иванде. ... Доласком г. М. Марковића и госпођице Драге Поповићеве, а нарочито Драге у друштво положен је темељ намереном предузећу, јер што бејаш ја у мушком особљу то беше госпођица Драга у женском.” Била је то Драгиња, потоња

⁴ Учинио је то на моју молбу протојереј ставрофор Тодор Мишковић на чему му се топло захваљујем.

⁵ По јулијанском календару по коме су бележени и сви остали датуми у овом раду, ако није друкчије назначено. Да би се добио датум по грегоријанском календару, ваља додати 12 дана.

⁶ Објавио га је Синиша Јанић у студију *Организовање народног позоришта у Београду 1868. године*. — Годишњак града Београда, 1971, књ. XVIII, 199—257. Извод из Марковићеве молбе на стр. 223.

⁷ А. Путић: *Прве српске позоришне представе у Чанаду* (Прилог за грађу историје српскога позоришта). — Позориште, 1885, бр. 5. и 6. од 31. маја и 30. јуна, 17—19, 21—22. Прештампано у истом листу 1900, бр. 49. од 24. септембра, 221—224, под насловом *Грађа за историју српског позоришта*.

Ружићка једна од најбољих глумица нашег XIX века с којом се, ето, Димитрије Марковић истовремено прикључио „свештенцима Талије”.

Аматери из Чанада представљали су у априлу Стеријине *Ајдуке*, а после комплетирања трупе одиграли су у овом месту још и Стеријине комаде *Милош Обилић*, *Светислав и Милева*, *Тврдица*, *Женидба и удадба*, Лазаревићеве *Пријатеље* узевши за њих назив *Несћа блага, несћа пријатеља*. Гостујући у Великом Сент Миклушу припремају још и *Покондирену шикву*, *Злу жену*, *Лажу и паралажу*, *Дивљаке*, Вујићев превод Екартсхаузеновог (Karl Franc von Eckardshausen) комада *Фернандо и Јарика* и *Пијаницу*, посрбу Коцебуове (August Kotzebue) драме од Николе Ђурковића.

Знамо, дакле, поуздано да је ова трупа, зачета у Српском Чанаду, у току летњих месеци 1860. играла најмање 11 комада, девет оригиналних домаћих и два преузета из немачке драмске књижевности. Највећи део свога репертоара, осам драма, узели су из Стеријиног књижевног дела. Сем прве представе, оне из априла месеца, све остале су припремљене када су у трупи већ били Димитрије Марковић и Јован Кнежевић. Не треба сумњати да су њих двојица, а посебно тада већ искусни Јован Кнежевић, имали пресудну реч при избору комада које ће дружина припремати и играти. Нису остали подаци о поделама улога у овим комадима, па о Марковићевом учешћу у њима можемо закључивати само аналогном са његовим улогама у доцнијим играњима истих комада.

Трупа, а тада јој је на челу већ Јован Кнежевић, одлази на гостовање у Велику Кикинду где упркос великом успеху код публике долази до несугласица. Из трупе одлазе поједини глумци, дружина се безмало распада.⁸ Димитрије Марковић остаје уз Кнежевића који их води у своје родно село Врањево (данас део Новог Бечеја) где је реконструисао и ревитализовао трупу, обновио је уз помоћ новоангажованих глумаца међу којима има и будућих истакнутих професионалаца (Драгиња Данкулов, Љубица Поповићева потоња Коларовићка, Милош Цветић, Никола Недељковић). Ту су провели два месеца.⁹ Зна се да су ишли и на гостовања; у Старој Кањижи на пример с великим успехом играли су више пута комад *Зидање Раванице* Атанасија Николића.

Уиграни, с обимном залихом припремљених представа одважили су се на гостовање у Новом Саду где су стигли 23. новембра 1860, а прву представу дали су три дана касније. Ту их је дочекала донекле култивисана публика, жељна српских представа јер их дуго није било, али и јавно мњење већ блиско промишљању о успостављању једног сталног професионалног српског театра. О томе је расправа започела одмах. Заподела ју је *Даница*, што до сада у историји нашег театра није констатовано, дан пре *Србског дневника*. Прва Кнежевићева представа била је у суботу, 26. новембра. *Дневник* је тад излазио четвртком и недељом — за број од недеље није могла да стигне вест о суботњој вечери, па ни чланак тим поводом. Морао се сачекати број од четвртка, а то је било 1. децембра.

⁸ Миховил Томандл у књизи *Српско позориште у Војводини I*, Нови Сад, 1954, 126.

⁹ Лазар Мечкић: *Улога Новобечејаца у развоју српског позоришта*, Београд, 1988, 59.

Даница је излазила 10, 20. и последњег дана у месецу; број 29. на реду је био 30. новембра, па је часопис уграбио предност над новинама. Чланчић је написан 28. (у њему се каже да је до писања друштво одиграло две представе 26. и 27. новембра, а не помиње се трећа играна 29. новембра), па се тако могао угурати на последњу 568. страницу часописа који је 30. новембра изашао из штампе. Први део тога текста гласи:

„Ненадани, а тим милији гости дођоше у нашу варош. Србско театарско друштво г. Ј. Кнежевић, које се пре неколико месеци у славном нашем кикиндском дистрикту склопило, дође нам ових дана у походе — а ако Бог да, неће нас више ни остављати. Једва једанпут, после толиког покушавања, отвори се храм србске Талије, а шат нас сладка нада непревари, да се неће више никад затворити, него да ће у Новоме Саду бити основан на сталном темељу. Родољубиви Новосађани знаће оценити важност народнога театра по развитак народни и по крепљење народнога чувства, пак ће ревностним подпомагањем обезбедити обстанак овога друштва, неби ли од њега временом дошли до сталне србске глумнице по примеру других народа, који настоје око свога напретка. — Друштво је досада давало у дворани код 'царице Јелисавете' два представљања и из ових црпимо најлепше надежде за будућност”.

Даље се у овом тексту говори о двама одиграним представама, Стеријиним комадима *Ајдуци* и *Владислав*.

Сутрадан, у недељу 1. децембра излази из штампе број 95. *Србског дневника* са уводним чланком под насловом *Српско позориште у Новом Саду* првим у знаменитој серији која је довела до оснивања првог правог позоришта код нас. Ти непотписани чланци из пера су Јована Ђорђевића, доказано је то потпуно поуздано. А чији је текст у *Даници*, такође непотписан као што ће анонимне бити и критике о представама у часопису? Идеје из овога чланка су исте као у Ђорђевићевим написима, критике се и по тону и по оценама готово подударају. Тешко је поверовати да је Ђорђевић исту пређу ткао на два разбоја, и у новинама, и у часопису. Остаје чврста претпоставка да је о Кнежевићевим представама у *Даници* писао њен издавач и уредник Ђорђе Поповић Даничар. Сличност идеја и оцена лако је протумачити чињеницом да су Ђорђевић и Поповић блиски лични пријатељи, тада и политички истомишљеници уз Светозара Милетића. Без породице и један и други, лако је могуће да су у позориште ишли заједно, а после представа су несумњиво били у истом друштву у коме се о позоришту сигурно живо расправљало. Констатовано је у нашој науци о позоришту да је Ђорђевић својим чланцима синтетизовао оно што је у том погледу став милетићевске политике. Даничар припада истом кругу наших интелектуалаца, није чудо што се његов текст уклапа у Ђорђевићеву серију као случајни пролог. Ипак, ово је детаљ који допуњава и мало нијансира наша историјска сазнања о насцентним тренуцима Српског народног позоришта у којима је један од актера и Димитрије Марковић.

Новине *Србски дневник* којима је уредник и издавач тада био Јован Ђорђевић у стопу ће пратити представе тако да гостовање Кнежевићеве

дружине можемо реконструисати из дана у дан. У Новом Саду репертоар им је био следећи:

- 26. новембра *Ајдуци* Јована Стерије Поповића;
- 27. новембра *Владислав, краљ бугарски* Ј. Ст. Поповића;
- 29. новембра *Штејан Субић или Краљ Бела IV* [*Stjepko Šubić ili Bela IV u Hrvatskoj*] Ивана Кукуљевића Сакцинског;
- 1. децембра *Несћа блага, несћа пријатеља* [*Пријатељи*] Лазара Лазаревића;
- 3. децембра *Фернандо и Јарика* [*Kalr Franc von Eckardshausen: Fernando und Yariko*] Јоакима Вујића;
- 4. децембра *Лажа и њаралажа* Ј. Ст. Поповића;
- 6. децембра *Светислав и Милева* Ј. Ст. Поповића;
- 8. децембра *Скијничка конфузија или Несћорово њокајање* Мојсија Живојиновића;
- 10. децембра *Торете Марша* од Р. Станковића;
- 11. децембра *Пијаница* Николе Ђурковића [посрба драме Augusta Kotzebue-а];
- 14. децембра *Великодушје и благодарности* од Побратића [Јована Кнежевића];
- 15. децембра *Владимир и Косара* Лазара Лазаревића;
- 17. децембра *Два оца* Николе Ђурковића [посрба];
- 18. децембра *Зла жена* Ј. Ст. Поповића;
- 20. децембра *Кир Јања* [*Тврдица*] Ј. Ст. Поповића.

Ово није све. Поједине представе имале су додатке, нешто као „на бис”. Уз представе 27. и 29. новембра даван је „табло” жива слика *Ајдуци њрошћив једне фамилје*, уз представе 1. и 4. децембра „табло” *Смрти Сократиова*, после *Пијанице* 11. децембра давана је *Сцена за оне који су словенским језиком занешени*, а после представе 14. децембра „табло” *Ослобођење Београда њод Карађорђем* у два одељења са песмама и музиком. Ђорђевић у *Србском дневнику* од почетка је био против оваквих додатака саветујући уместо тога једночинке или декламације. Томе се ставу, па и предлогу, приклонио и рецензент у *Даници* казујући то као мишљење публике.

Списак додатака Кнежевићевим представама обелодањује једну значајну појединост, богати нас открићем да се, бар једанпут, играо Стеријин текст *Сцена за оне који су словенским језиком занешени*. Овај је текст некако измакао из корпуса Стеријиних драмских радова. Уврштен је у његове хумористично-сатиричне *Милобруке*, с њима се прештампава, па се утопио у Стеријину прозу. Иако сасвим кратак, свим формалним својствима посведочава се као драмски; уосталом наслов га својом првом речју тако одређује. То је тријалог Оца, Матере и Чедомиља, њиховог сина. Дидаскалијама амбијентира се место радње, одређује сценографија и успоставља мизансцен. Објављена у алманаху *Србска родољубац* у Будиму 1833. ова сцена сасвим кореспондира са Алексиним објашњењима како је био „учитељ” славјанског језика (*Лажа и њаралажа*, 1830) и Ружичићевим „славјанствујушчим” репликама (*Покондирена њиква*, написана 1832) па се у литератури о Стерији користи као део аргументаци-

је за реконструисање његових ставова о језику. Нико, па ни они који су се са највише истраживачког труда бавили театрографијом Стеријиних дела (Лука Дотлић, Алојз Ујес) нису запазили да је *Сцена за оне који су словенским језиком занешени* ипак извођена, па је треба прикључити Стеријиним делима која су доспела на бину.

Данас се не може тачно рећи у којим је све представама играо Димитрије Марковић. Изричитих потврда има само неколико. У анонимним, готово сигурно Ђорђевићевим белешкама рубрике *Театар у Србском дневнику* о глумцима се не говори поводом сваке представе, а и кад се говори, помињу се само они који су се у представи истакли. Помени Димитрија Марковића су следећи:

„Од остали представљача одликовали су се својом добром игром г. Д. Марковић (Ивица) и г. Кнежевић (Владислав) и Зорић (Владимир).”¹⁰

„Г. Дим. Марковић (Миливој) врло је добро представљао старога племића хрватског.”¹¹

„Г. Д. Марковић (Светислав) г. Поповићева (Милева) и г. Зорић (Бајазид) решили су свој задатак како ваља.”¹²

„Г. Д. Марковић (Живко Еванђелић) вештачки [уметнички] је представљао сцену лудила.”¹³

„Враћајући се на данашње представљање имамо приметити да смо с њом уопште задовољни. Косара (госпођица Поповићева), Асен (г. Д. Марковић), Страшимир (г. Зорић) и Љубивој (г. В. Марковић) били су сасвим у своме елементу и вешту њиову игру пратила је публика честим плескањем.”¹⁴

Ове шкрте, успутне напомене о Димитрију Марковићу спадају међу издашније. Више коментара Ђорђевић је дао једино Драгињи Поповићевеј и Димитрију Ружићу. Из чињенице да је једном Марковића поменуо пре Драгиње не треба извлачити никакав закључак јер редослед је по наслову комада *Светислав и Милева*; прво он, онда она. Индикативнија је чињеница да уз једну Марковићеву улогу Ђорђевић посебно истиче, рекло би се као уметничку бравуру, сцену лудила. Појединачне сцене он је само неколико пута издвојио и то у игри Драгиње Поповићеве, Ружића и, ето, у Марковићевеј.

Још два пута поменут је Димитрије Марковић у овој рубрици *Србског дневника*. За представу *Великодушнице и благодарности* каже се да је играна „у корист Д. Марковића”.¹⁵ Овај податак успоставља ранг Димитрија Марковића унутар трупе — кориснице су добијали само најистакнутији. Други ситан податак о Марковићу добијамо из списка свих чланова трупе.¹⁶ Поред његовог имена у загради стоји да је он, сем што је

¹⁰ *Србски дневник*, 1860, бр. 95. од 1. децембра о представи *Владислав, краљ буџарски*.

¹¹ *Ibidem*. О представи *Стејко Субић*.

¹² *Србски дневник*, 1860, бр. 97. од 8. децембра о представи *Светислав и Милева*.

¹³ *Србски дневник*, 1860, бр. 99. од 15. децембра о представи *Тореште Марија*.

¹⁴ *Србски дневник*, 1860, бр. 100. од 18. децембра о представи *Владимир и Косара*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Србски дневник*, 1860, бр. 98. од 11. децембра.

глумац, био и секретар дружине, а то је било једино посебно звање уз директорско Јована Кнежевића.

Опаски о игри Димитрија Марковића има и у рецензијама у *Даници*:

„Сви чланови добро су играли, особито г. Зорић (Милета) и г. Д. Марковић (Обрад), али јунак тога вечера био је на сваки начин г. Ружић (Иван)...”¹⁷

„Не мање [од Драгиње Поповићеве] заслужује похвалу и савршена игра г. Д. Марковића (Ивица).”¹⁸

„Госпођица Поповићева (Марија) и г. Д. Марковић (Миливој) вешто су свршили свој задатак.”¹⁹

„Нарочито имамо споменути брижљиву игру г. Д. Марковића (Светислав), госпођице Поповићеве (Милева) и г. Зорића (Бајазид).”²⁰

Гђица Поповићева вешто је представљала насловну ролу; г. Зорић (Тома бан) и г. Д. Марковић (Живко Еванђелић) заслужују да се похвално помену.”²¹

„Госпођица Поповићева (Косара) играла је као и увек добро, г. Д. Марковић (Асен) и г. Зорић (Страшимир) такође су прилежно представљали своје роле.”²²

„Ова врло згодна комедија није добила најбоље представљање, као да чланови нису најбоље научили били своје роле. Међутим, одликоваше се бољом игром гђица Поповићева (удовица) и г. Д. Марковић (Златокун).”²³

И Ђорђе Поповић Даничар, како видимо, о Мити Марковићу даје сличне оцене и приближно исто га рангира међу глумцима Кнежевићеве трупе као и Ђорђевић у *Србском дневнику*.

Ваља сабрати Марковићеве улоге у Кнежевићевој трупи за које познато знамо. То су Обрад (*Ајдуци*), Ивица (*Владислав*), Миливој (*Стејан Субић*), Светислав (*Светислав и Милева*), Живко Еванђелић (*Марша Торешје*), Асен (*Владимир и Косара*), Златокун (*Два оца*). Тих седам улога свакако нису све што је он тада у Новом Саду играо, вероватно је понешто остало и непоменуто у критикама.

Кнежевићева успешна сезона у Новом Саду прекинута је вишом силом. На самом почетку представе *Тврдица* 20. јануара 1860. пукао је зид у сали „код Јелисавете”. Дошло је до опасне панике, сала је испразњена, а власт забранила да се представа настави. Када се видело да се санирање сале не може брзо обавити, Кнежевић одлучи да напусти Нови Сад и крене на неизвесну неприпремљену турнеју. Дошли су у Руму 1. јануара 1861. и тамо остали до 8. фебруара. Играли су 14 различитих комада, само три од њих могли су и да репризирају. Репертоар се састојао

¹⁷ *Даница*, 1860, бр. 29. од 30. новембра, стр. 568. о представи *Ајдуци*.

¹⁸ *Ibidem*, о представи *Владислав*.

¹⁹ *Даница*, 1860, бр. 30. од 10. децембра, стр. 591. о представи *Стејан Субић*.

²⁰ *Ibidem*, о представи *Светислав и Милева*.

²¹ *Даница*, 1860, бр. 31. од 20. децембра, стр. 616. о представи *Торешје Марша*.

²² *Ibidem*, о представи *Владимир и Косара*.

²³ *Ibidem*, о представи *Два оца*.

углавном из комада већ представљених у Новом Саду, с тим што су у Руми додали *Смрт краља Дечанског, Бој на Косову* [Милош Обилић] историјске драме Стеријине и *Заверу против Венеције* непознатог писца, а у преводу Јована Клајића. Имали су успеха у Руми, извештач *Србског дневника* каже:²⁴

„Сва дружина добро је играла, али особиту похвалу заслужују гђица Д. Поповићева, П. Зорић, Ружић, Кнежевић, Марковић.”

Сачувано је једно писмо Јована Кнежевића Јовану Ђорђевићу са оценом гостовања у Руми:²⁵

„Узимам перо у руке да вам неколико речи кажем и моје задржавање у Руми опишем. Ја сам фала Богу с Румом задовољан. Јербо нисам могао ни предпоставити да ћу ја тако одушевљену публику у Руми наћи. Ја вам не могу доста описати с каквим сам задовољством провео. Још до 5-ог фебруара остајем овде, а 6-ог ћу се кренути у Митровицу.”

Ово писмо подстакло је Ђорђевића да у већ цитираном броју *Србског дневника* штампа новински извештај о том гостовању. Поготову што је у писму и прекор Кнежевића Ђорђевићу:

„Врло ми је жао да сте ме од нашег милосрдија одбацили и на мене заборавили. Помислите како ми је било кад сам чуо од моји чланова да сте писали Д. Марковићу и госпођици Поповић, а о мени ни словца не споменусте.”

Кнежевићева трупа доиста је отишла у Митровицу,²⁶ али без Димитрија Марковића. Он је још крајем јануара напустио дотадашњег принципала који у поменутом писму овако извештава о томе:

„Јављам вам да је Д. Марковић отишао из друштва у Београд својим родитељима. Ја се на једну руку врло радујем да сам се њега опростио јербо је он у мом друштву велика пречага и забуна био, које је и вама, мислим, познато. Ја као његов брат и добар пријатељ нисам му могао објавити његов одпуст, које би најпосле и морало бити, а овако се врло радујем што је он пре отишао, те се не може на мене наћи увређен.”

Марковић је од Кнежевића отишао не само због очигледних неспоразума које су имали, него и због посебних личних планова, али не у Београду, него у Земуну. Тамо је заснована аматерска позоришна дружина. То сазнајемо из новина где унутар још једног Ђорђевићевог агитационог чланка за стварање позоришта стоји и следећа реченица: „По многим нашим местима склопила се добровољна друштва из дилетаната. Тако у Панчеву, у Земуну, у Иригу, у Будиму, и то је добар знак. То сведочи да се свуда почиње осећати потреба вишег, племенитијег уживања. Таква покушања треба својски потпомагати.”²⁷ Неколико дана после овога, написао је Димитрије Марковић писмо Јовану Ђорђевићу из Земуна. На самом почетку захваљује му што није заборавио [да помене]

²⁴ *Србски дневник*, 1861, бр. 14. од 16. фебруара.

²⁵ Архив Војводине, DSNP, фонд 36, кутија 9, № 4. Јован Кнежев[ић] Јовану Ђорђевићу 28. јануара 1861.

²⁶ *Србски дневник*, 1861, бр. 15. од 19. фебруара.

²⁷ *Србски дневник*, 1861, бр. 13. од 12. фебруара.

„наш земунски театар”. Затим прави дигресију описом доласка кнеза Михаила и кнегиње Јулије у посету генералу Филиповићу у Земун. Уз велико одушевљење исказује и помало мрзовољно незадовољство што се кнегиња појавила „у мачарском шеширу са перетом и морским огртачом и у белој свили” док су официри пратње одушевили окупљене „српским униформама”, а и кнез је био „србски обучен”, то је било као „нож у срце” сви су били „као громом поражени”, па ни јоте није било од намераваних громких узвика поздрава. Сигурно је овом ситничавошћу и мрзовољом наудио себи код Ђорђевића кога је недавно Кнежевићево писмо већ учинило подозривим према Марковићу. Најважнији део писма ваља цитирати:

„У прошаста четвртак давали смо Бој на Косову. Аца Поповић Милоша, ја пак Осмина дервиша представљао. У четвртак дајемо Владислава краља бугарског и сад сам се одао на роле интригана јер видим да се са сплеткама само даје свашта постићи.”²⁸

Земунски дилетанти почели су са Марковићем представе, како се из овога да закључити 17. II/1. III 1861. Репертоарско усмерење су им, као и Кнежевићеве дружине којој је Марковић доскора припадао, Стеријине историјске драме. Осмин дервиш је у *Боју на Косову* интригант, тај задатак у *Владиславу* има краљев саветник Давид. Тако сазнајемо за две Марковићеве улоге у Земуну. Из даљег тока његовог писма видимо да он у Земуну није био само глумац:

„Гдин генерал [Филиповић] је обећао ако овде театар зидан буде као што Земунци намеравају дати 1000 фор. сребра на акције. Comité је састављен. Предс. др Радојчић, чланови: др Миланковић, финансијски контролор Пеић, ђакон Јовановић. Казначеј [благајник] Ђока Јовановић, трговац, regisseur или уредник Димитр. Марковић који би у Новом Саду у околини вашој радије као глумац него овде као regisseur био. Трудићу се да се један комад на корист театралног фонда за Нови Сад да.”

Своје писмо Марковић завршава нуђењем услуга Ђорђевићу и будућем позоришту у Новом Саду уз обећање да је „готов точно набљудавати ваше савете и уредбе и никаква жеља од стране вашег благородија или примедба моје буди какове погрешке не може ме увредити”. Датира писмо: „у Земуну 21/2 861” и потписује са: „Димитрије Марковић, уредник земунског театра.”

Ово писмо, драгоцен докуменат за позоришну историју Земуна, остало је до сада незапажено. А да оно што у њему пише није пука измишљотина Марковићева, доказ је у једном кратком, такође до сада непримећеном тексту у *Даници*:

„Г. Димитрије Марковић, члан позоришног друштва г. Кнежевића, саставио је у Земуну ново друштво, с којим мисли посетити већа србска места. Чујемо да ће ићи и у Београд на што је од тамошњег варошког управитељства добио допуштење. Такођер нас извешћују да ће у дру-

²⁸ Архив Војводине, DSNP, фонд 36, кутија 9, № 7. Димитрије Марковић Јовану Ђорђевићу 21. фебруара 1861.

штво г. Марковића отићи и наша глумица гђица Драгиња Поповићева. Ово би заиста за оно ново друштво било најбоља аквизиција.”²⁹

Гостовање у Београду наговестио је Марковић у већ цитираном писму Ђорђевићу овако:

„Гдин Миловук [Милан, директор Реалке у Београду, БК] ми је предложио за београдску привремену арену план један и надам се да ћу га моћи у дејство привести.”

И „привео је у дејство” то гостовање, о чему сведочи још један, такође незапажен допис новосадском часопису који уређује за позориште заинтересовани Ђорђе Поповић Даничар. Завређује да се наведе у целини:

„У Београду 17. марта. Не могу да вам не јавим, да и нас у Београду обрадова једно театарско представљање. Земунско театарско друштво под управом г. Димитрија Марковића дође и овамо, и синоћ је представљало Ј. С. Поповића драму: „Владислав краљ бугарски.” Знамо, да се не ће нико на Даницу наљутити ако кажемо коју о самом представљању. У опште је испало прилично. Од рола најбоље су представљене: роле Смиљке, Ивице и Владимира. Владиславу, а осталим лицима још више, могло би се пребацити за ону готово претерану афектацију и неприродно тонисање. Али кад узмемо, да нам дилетанти у право и не могу за сада боље представљати, јер су људи, који се за тај посао ни спремали не су, онда ћемо се и с овим задовољити. Театарска сала била је дупком пуна. Јоште почаствоваше театар својом посетом и Њихове Светлости кнез и кнегиња. — Што се Београђани не угледаше до сада на остали свет, па најпосле, да им далеко прста не пружамо, у ово последње доба на нашу прекосавску браћу — њихово је одговарати. За одело могу, куриозума ради, напоменути, да се српска краљица Косара показала у „роза”-хаљини с кринолином, и са расплетеном косом! — Друштво мисли давати још представљања. У недељу, како чујем, представљаће „Пијаницу”. — Гледаћемо, да не останете без извешћа.”³⁰

Овај београдски дописник није се јављао у *Даници* са даљим приказима представа. Но било их је још. Вероватно је изведена најављена представа *Пијанице*, драме Аугуста Коцебуа коју је превео Никола Ђурковић. А сигурно је игран Стеријин *Тврдица*, сазнајемо то готово случајно из једне узредне примедбе. Анонимни дописник београдског *Видовдана* из Пеште написао је својим новинама неколико речи о представама аматера у Будиму, па их је упоредио са представама у Београду реченицом:

„Ја видех у Београду како је Марковићево друштво представљало Ђир-Јању, али верујте — оно се овим уподобити не може — тако се овде [у Будиму] савршеније представља него тамо.”³¹

О земунском аматерском позоришту, које је у свом саставу имало и професионалце, а представљало је почетком 1861, није се до сада писа-

²⁹ *Даница*, бр. 8. од 20. марта 1861, 128.

³⁰ *Даница*, бр. 10. од 10. априла 1861, 159.

³¹ *Видовдан*, бр. 33. од 6. јулија 1861, 3.

ло, није му се било ушло у траг. Има ипак један податак који к њему води. Објављен је извод из једне молбе Земунском магистрату у којој група Земунаца тражи одобрење да заснује српско позориште које би у току зиме 1860/61. давало представе у „локалу код старе цркве Светог Николе”. Молба им је одобрена с тим да сваки пут пре извођења представе исту морају пријавити и предати полицији ради контроле.³² Имена Земунаца који се помињу у овом акту нису она које је навео Марковић у писму Ђорђевићу. Њихов неостварени покушај изгледа нема везе са Марковићевим оствареним, али је намера иста и из истог времена.

Ни гостовање Земунаца у Београду 1861. не помиње се ни у једном досадашњем прегледу позоришних збивања у престоници Србије. Театролошка литература не бележи баш ниједну српску представу у Београду те године. Сад можемо поуздано рећи да се Марковић са својом групом постарао да ни 1861. не буде у Београду позоришно пушта. А можемо констатовати да те представе нису биле безначајне чим их је својом посетом удостојио и кнежевски пар.

Има наговештаја да је Марковић тада гостовао и у Панчеву, но док се не дође до поузданијих података, то остаје само лабава претпоставка.

Не може се утврдити када се Димитрије Марковић поново прикључио Кнежевићевој дружини, али био је у њој приликом њеног другог гостовања у Новом Саду, од 17. јуна до 16. јула 1861. Док је прво гостовање у Новом Саду било веома успешно, на другом је каса била у дефициту. У условима номадског живота и учесталог представљања друштво није било у стању да спрема нове представе, па су готово половину репертоара чинили комади које су у Новом Саду већ играли крајем 1860. Малобројна позоришна публика тадашњег Новог Сада није била склона репризама. Уз то ни среће није било — више представа морало је бити отказано због кише. Новине обавештавају о представама врло шкрто и уздржано, сем вести да је у претходним данима одиграно то и то, једва да би се и о комадима ишта проговорило, а о појединим улогама само по изузетку. Глумци су плаћани нередовно, а када је Кнежевић, притиснут недаћама, хтео и формално да им смањи плате, чаша се прелила. Вест у новинама била је за Кнежевића злокобно језгровита:

„Са овим комадом [*Зла жена*, 16. јула] завршио је г. Кнежевић своја представљања и опростио се од овдашње публике.”³³

Опростио се он, али не и његови глумци. Већина, и то најбољи остали су. У истом броју новина је ошпиран допис који је епитаф Кнежевићевом позоришту и добродошлица Српском народном:

„У Новом Саду, 18. јулија. У прошлу недељу 16. т. м. била је седница Позоришног одбора наше Читаонице. Прочитана је молбеница деветорице чланова позоришног друштва г. Кнежевића којом јављају да из

³² Василија Коларовић: *Позоришни животи Земуна у XIX веку* (Кроз документа Земунског магистрата 1800—1875). — Годишњак града Београда, књ. XVIII, 1971, 163—198. Извод је на стр. 178, а акт у Историјском архиву Београда где је нађен има сигнатуру ЗМ, 1860, II 4285.

³³ *Српски дневник*, 1861, бр. 63. од 19. јула.

истог друштва иступају и уједно моле да их овај одбор под своју управу и старање прими.”

Међу тих деветоро глумаца био је и Димитрије Марковић, на молби Читаоници он је чак првопотписани. Убрзо придружује им се још шесторо актера, тако да Српско народно позориште на самом почетку има импозантну трупу.

Прва представа Српског народног позоришта била је 23. VII/4. VIII. Те вечери Марковића готово сигурно није било на сцени, играна су два комада *Пријатељи* Лазара Лазаревића и *Мушки метод и женска мајсторија* Лајоша Кевера (Kövér Lajos), а ни у једном од њих Марковић није раније наступао. Следећу представу дали су с малом задршком 30. VII. Изведен је *Владислав краљ бугарски*, Марковић је играо Ивицу. *Помодар* је испунио вече 3. августа. То је прерада Молијеровог *Грађанина џелмића*, заправо посрба Јована Ристића чији је наслов *Бонифониани џелмића* Ђорђевић сматрао умесним да за представу промени. Извештавајући о тој представи СНП, новине истичу Миту Ружића, но помињу још двојицу:

„Уз њега је вредно поменути г. Зорића (Никола Улизић) и г. Марковића (Нестор Надрикњигић) који су своје роле такође вешто и карактеристично представљали.”³⁴

И у четвртој представи СНП, 6. августа када су играна два комада *Две варалице* Јована Ристића Бечкеречанина и Кеверов *Мушки метод*, Димитрија Марковића сусрећемо у првом, који је у ствари Ристићева верзија, симплификација *Лаже и паралаже*. Марковић је играо једнога од варалица, паралажу у ствари, названог у овом комаду Ђока. Перу, главног варалицу, представљао је Димитрије Ружић.

У *Покондиреној шикви* која је премијеру имала 19. августа Марковић игра Ружићића. Та је премијера била два пута одложена, 13. августа због болести Драгиње Поповић, а 15. августа одиграна је допола, па прекинута због кише.

Недељу дана доцније није се прославио. Игран је комад *Женски не-пријатељ* Родериха Бенедикса. Новине хвале Драгињу Поповић, благо критикују Ружића, и оштрије Марковића:

„Г. Марковић (Ђорђе) на више је места приметно запињао, а то је мана која и најбољем представљању врло шкоди.”³⁵

На једном месту у литератури стоји³⁶ да је Ђорђа играо Васа Марковић. Овај глумац који је почео да игра у свом родном Чанаду 1859. и био је у Кнежевићевој трупи, али не у време оснивања СНП, у то позориште је доспео најраније 1862, а вероватније тек 1867. Меша се често са Димитријем, но овога пута одлучити се треба за Димитрија. У новинама стоји само г. Марковић, касније када у СНП буде више глумаца истога презимена стављаће се и име.³⁷ Уосталом исти недостатак биће Д. Мар-

³⁴ *Српски дневник*, 1861, бр. 71. од 6. августа.

³⁵ *Српски дневник*, 1861, бр. 80. од 30. августа.

³⁶ Петар Волк: *Позоришни животи у Србији 1835/1944*, Београд, 1992, 40.

³⁷ *Српски дневник*, 1861, бр. 97. од 8. октобра. У приказу представе *Владимир и Косара* стоји да је Самуила играо Тодор Марковић.

ковићу пребачен и нешто доцније у истим новинама. Неће бити да су два Марковића имала исту ману. Биће да је иста забуна око имена наступила и у вези са улогом Рада неимара у *Зидању Раванице* Атанасија Николића чија је премијера била 10. септембра. Та се улога везује за Васу Марковића, који вероватно тада није у СНП, а не за Димитрија коме би као добром певачу улога у комаду с певањем више одговарала.

СНП закључило је своје представе у Новом Саду 1. октобра и отишло на прво своје гостовање, у Вуковар. У том граду почиње зла срећа Димитрија Марковића. Новине га незгодно апострофирају у вуковарској представи *Владислава* 17. октобра:³⁸

„Одликвали су се гђица Драгиња Поповића, г. Ружић и Д. Марковић. Овај би господин могао по мненију публике (а и нашем У.) добар глумач бити кад би роле боље учио.”

Примедба није толико тешка, колико је тешко оно што стоји у загради. Јер уредништво новина води Јован Ђорђевић који је и управник позоришта. Он овим додатком у загради заправо правда оно што се десило у времену између представе и збирног саопштења о вуковарским представама у новинама. Та збивања реконструишу се према преписци Јована Ђорђевића, који није на турнеји са трупом, и позоришног особља.

Први помен Марковића у тој преписци не наговештава ништа неповољно, напротив чини се као да су се изгладиле раније несугласице између њега и Драгиње Поповићеве с којом је заједно на сцени од њиховог заједничког дебитовања још у Чанадској трупи. Она је постала права примадона, а он се баш није толико уздигао. Можда је то изазвало нетрпељивост међу њима. Драгиња пише Ђорђевићу из Вуковара 16. октобра:

„Но мал незаборави да вам јавим о [нечитка речца] Марковићу то јест о Мити Марковићу да што се тиче према моје персоне тако се влада да ако оваки остане онда морам казати даће бити најпоштенији Човек на свету јер ово је непоњатно овако се променути но као што реко само да оваки остане као што је од како смо у Вуковару.”³⁹

Али већ месец дана касније односи су сасвим измењени:

„Или ћу ја једној персони главе доћи или ћу морати у Дунаву спасење тражити. Не могу више подносити. Сад шта вам је милије или Кћер избавити или је изгубити, бирајте. А то је Марковић.”⁴⁰

Ово ултимативно писмо писано је последњег дана боравка у Вуковару. Прелазак у Осиек није одложио сукоб. Драгиња је свој одијум према Марковићу рекла и „вицедиректору” Димитрију Михајловићу који је на турнејама замењивао Ђорђевића. Овај, наиме, није смео да одсуствује из Новог Сада због прописа да уредник листа мора боравити у месту издавања новина, а његов *Србски дневник* је новосадски лист. У првом

³⁸ *Србски дневник*, 1861, бр. 106. од 5. новембра.

³⁹ Архив Војводине, DSNP, фонд 36, кутија 9, № 19, Драгиња Поповићева Јовану Ђорђевићу 16. октобра 1861.

⁴⁰ *Ibidem*, № 28. Драгиња Поповићева Јовану Ђорђевићу 16. новембра 1861. [Ђорђевића су звали Фотер (од немачког Vater — отац). Тако га и она ословљава].

свом извештају из Осијека Михајловић овако помиње Марковића који, очигледно, има и других изгредна сем сукоба са Драгињом:

„Марковић Мита почео је опет фантазирати. Ја сам га строго саветовао, а и јоште једно средство употребићу које ако му непомогне онда телеграфираћу вама да му ви крајну пресуду изречете.”⁴¹

Већ сутрадан уследило је Михајловићево писмо са новим Марковићевим скандалом којим се потпуно дискредитовао. Извештај је вероватно потенцирао његове грехе, али је несумњиво да је његово понашање заиста превршило меру. Биће да је Марковић претеривао с пићем, није то у глумачким трупима била реткост. Цитираћу цело Михајловићево писмо које сем о Марковићу сведочи и о томе до каквих је све ситуација долазило у нашим злосрећним позоришним трупима осуђеним на психичке напоре веома тешког рада, неуредног живота, оскудице, па и неизвесности. Млади људи нису увек налазили у себи снаге да те сталне притиске и недаће савладају. Михајловићев текст, писан предвукоски транслитерирам савременим правописом не дирајући стил, лексику и фразеологију:

„Почитајем господин Ђорђевићу!

Ја сам вам поред осталог јуче писао за Миту Марковића да је опета почео лудовати. Чинио сам све што је могуће да је на миру и да се опамети, ал’ кад јуче навече дотле је дотерао и своје друштво са комедијама и интригама да је до боја дошло, — скочи Зорић а за овим остали те га прочупаше. Ја кад ово виђе, рече му да од сутра престаје бити чланом позор. друштва. Када је ово чуо, стане претити, као што вам је познато, а не мање и мени, а на последку и преко главног одбора поче говорити којешта, на које му ја забраним даље и једне речи говорити јер иначе да ћу га дати сместа затворити, а нарочито ако он узрок буде да се сутра не представља „Светислав и Милева”. На то се разиђу сви. После овог чуда и комедије сазовем једног члана од Одбора [локалног, осиечког] и више наши чланова из друштва, те код Драгиње одосмо и држасмо седницу шта да радимо шњиме. Једногласно закључено буде да му се даде 35 ф као четрнајстодневне одказе плаћа од 20 ф и путна трошка до Кикинде 15 ф (зашто неки рекоше да ни крајцаре нема). Данаске дакле то сам одма пре него што сам вам телеграфисао учинио. Степић му је однео 35 ф а Савића (који данас неигра) са њим на коли оправдио да га прати из вароши до прве штације Вере. Ако вам дође и стане лагати, ништа му неверујте но одбаците га као да га ни било није.

Сутра даље.

Јесам са почитањем ваш свагда

У Осеку 20/11 861

Д. Михајловић”⁴²

У сутрашњем писму само се потврђује овај несрећни крај Марковићев у Српском народном позоришту:

⁴¹ *Ibidem*, № 30. Димитрије Михајловић Јовану Ђорђевићу 19. новембра 1861.

⁴² *Ibidem*, № 31. Димитрије Михајловић Јовану Ђорђевићу 20. новембра 1861.

„По гласу вашег телеграфа Марковић примио је 35 ф и онај исти дан отишао је из Осека преко Вере даље. Савић га је до Вере одпратио, као што вам је из јучерашњег писма познато.”⁴³

Неколико дана касније написала је веома опширно писмо Ђорђевићу Драгиња Поповићева.⁴⁴ У њеном писму много је више детаља, али и много егзалтација и субјективности. Јер Марковићев изгред надовезује се на раније њихове несугласице. Овога пута послао јој је писмо у коме тражи да му буде љубавница, па је неће више уцењивати оним што наводно о њој зна. Упркос претњи да то нипошто не уради, она је писмо показала члановима друштва. Огорчени на Марковића они га жестоко укорје. Он се извече, најгорим увредама и клеветама на њен рачун. Увече је чак претио да ће четворо од његове руке погинути. Она зна да је од једног апотекарског помоћника купио отров. Зна и да је у Вуковару украо сребрну кашику на вечери код јурасора. Клеветао је страшно и др Јована Суботића чију су драму *Херцег Владислав* управо припремали под пишевим руководством. Има још грозота о Марковићу, но то ће усмено рећи Ђорђевићу.

Нема сумње да се Димитрије Марковић заиста скандалозно понашао и да је оправдано удаљен из трупе. Но ипак не треба баш све што о њему пише Драгиња примити без резерве. Она је била и примадонски осетљива и склона помало параноичним тумачењима туђих поступака. У неколико писама Ђорђевићу из Вуковара и Осијека тужбе су ишле и против других лица, против шнајдера, против глумца Савића, па и против Димитрија Михајловића. Ђорђевић је умео да процени шта стоји, а шта не стоји у случају Марковићевом и колико се може ослонити на Драгињине тврдње. Он је стекао трајно неповољно мишљење о њему, али не поразно. О томе могу да засведоче два цитата из преписке са Јованом Бошковићем.⁴⁵ У време када се Бошковић стара о представама привременог позоришног друштва у Београду Ђорђевић му пише:

„Од вас се нуди овамо Дим. Марковић, али га не требамо. Сакалуда је. Гледајте да га и ви отерате јер ће вам правити галибе.”

Други цитат је из времена пред формирање Народног позоришта у Београду коме ће управник бити Ђорђевић, тадашњи управник Српског народног позоришта, док је Бошковић у одбору за формирање сталног престоничког театра:

„А с њоме [Драгињом Ружић], или боље рећи без ње не губимо ништа него још добијамо, бар у толико што ћемо за једну трећину мање плетака имати, а за две трећине већ ће се постарати Коларовић [Димитрије] са својом женом” [Љубицом Драгињином сестром].

Данас ретко, а претежно хумористично употребљаван израз „сакалуда” у XIX веку био је раширен и са јасним значењем. Матичин *Речник српскохрватског књижевног језика* даје под одредницом „сакалуд” тумачење „сулудаст, луцкаст”. Вук под „сакалудост” даје у *Рјечнику* (1852)

⁴³ *Ibidem*, № 32. Димитрије Михајловић Јовану Ђорђевићу 21. новембра 1861.

⁴⁴ *Ibidem*, № 35. Драгиња Поповићева Јовану Ђорђевићу 25. новембра 1861.

⁴⁵ Архив Србије, фонд К-57, бр. 518. и 531. Писма Јована Ђорђевића Јовану Бошковићу од 31. маја 1863, односно 8. септембра 1868.

упутницу „(у Сријему) vide сулудаџ”, а под „сулуд, сулудан, сулудаџ” немачко објашњење „etwas geschossen, mit dem gesunden Werstande etwas zerkrügel” што преводимо са „помало скренут, помало зараћен са здравим разумом”. Даје Вук и латинску реч: „substultus”. Из ових речничких објашњења види се да Ђорђевићева оцена није преоштра јер не подразумева злонамерност, само неразумност и не баш пуну урачунљивост. И друга Ђорђевићева реч „галиба” захтева објашњење, поготову што је нема у Матичином речнику. Но има код Вука: „галиба (у војв.) Ungelegenheit, molestia”. Немачку реч данас бисмо превели са „неугодност, непријатност”, а латинску реч исти Јован Ђорђевић у свом сјајном *Латинско-српском речнику* (Београд, 1886) тумачи речима: „тегоба, досада, неповољност, неприлика, немир и сл.” (Данас се понекад, а Крлежа је то често чинио, употреби глагол молестирати). У мађарском језику реч галиба има и данас исто значење. Ни ова реч није, дакле, преоштра. Смплификовано речено Ђорђевић карактерише Марковића као будаласта човека који уме да прави неприлике.

Свој вуковарско-осијечки скандал Мита Марковић није доживео као одсудну прекретницу. Ни на памет му није пало да се остави глумовања, а чини се да и није био свестан да се у СНП онемогућио за увек. Покушава да одржи везу — о томе сведочи једно сачувано његово писмо Ђорђевићу писано у Кикинди стотинак дана после изгона из СНП.⁴⁶ Цитираћу га у целини, заједно са деловима додатим испод текста и са стране:

„Благородни господине!

Пре неколико дана узео сам био себи слободу вашем благородију писати и молити да би сте тако добри били „Сплетку и љубав” да ми или у промени пошљете или пак да платим за препис, но одговора а ни умољену књигу ево не добивам, ево пофторавајући моју молбу да бисте доброту или одма ми књигу послати или одговор па да ми исту у Загреб пошљете гди јошт ове недеље може бити, ал од недеље за цело одлазим, ван ако у нашем Магистрату знатне промене не појавесе које по поговарању известно. Моје дело „Силом доктор” које се код вас находи молим Господине одма јошт до недеље да доброту имате послати га које ћу са собом понети. „Женски непријатељ” молим такођер ако бисте доброту имали послати ми.

Ако ви Господине може бити што срдите се на мене узрока немајући а ви опростите ево ја вам се ко млађи повинујем — а и квити би послао да сте ви искали, ал ви од мене нигда искали нисте а Лаза Поповић није искао лепим начином а заповедати се од њега богами недам.

Ако моју молбу у смотренију ваши Господине дела учинити нећете — ја бадава нетражим изволите per Nachnahme [поузећем] послати — а оно моје дело на сваки начин очекујем до недеље.

У Кикинди 7. марта 862

⁴⁶ Архив Војводине, DSNP, фонд 36, кутија 9, № 71. Димитрије Марковић Јовану Ђорђевићу 7. марта 1862.

Вашег благородија нижајши слуга

Димитрије Марковић
ред. члан Земаљског Загреб. казалишта

Р. С. Гђца Драгиња Данкулов иде такођер самном у Загреб, Вукичевићу мој срдачан поздрав, с високопоштовањем

Д. Марковић

Р. С. Господине! Ја сам Народном позоришту 7 до 8 дела онда оставио кад су нужна била — дакле ваљда заслужујем да ми се молба — која такођер благородне је цели испуни. Моја су дела јошт код вас — ја их нетражим.

Марк.”

Писмо и формом и садржином показује несређеност и нервозу. Формални повод за њега као и за претходно писмо које се у овом помиње, а није сачувано, не чини се баш уверљивим. Мита тражи своје преписе дела са репертоара СНП и Ђорђевићев превод Шилерове драме *Силејка и љубав* да их носи собом у Загреб. Шта ће му та дела у Загребачком позоришту које има и своју репертоарску политику и свој фонд дела, а и отворену могућност да оно што је потребно добије директно од Ђорђевића. Тим полуизмишљеним поводом он невешто покрива своје две потребе — да затражи опрост од Ђорђевића за оно што је учинио, а чинећи се као да није свестан кривице, те да јави, бајаги успутно, о свом успеху, о позиву да гостује у Загребу. Мало је у овом последњем претерао.

Није имао право да се потписује као редовни члан Земаљског казалишта у Загребу јер то још није био, а неће ни бити. О његовом боравку у Загребу има података који допуштају какву-такву реконструкцију овога догађаја од приличне важности. Наиме, гостовање Драгиње Данкулов и Димитрија Марковића прво је представљање српских глумаца у новооснованом хрватском театру. Није било најсрећније. О том детаљу српско-хрватских позоришних веза загребачки театролог др Славко Батушић написао је следеће:

„Прве новосадске ласте, — да се тако изразим у стилу онога времена, — које су се појавиле у Загребу, били су Драгиња Данкулова и Димитрије Марковић, обоје бивши чланови Кнежевићеве дружине, а затим Српског народног позоришта. Гостовали су 6. априла 1862. у комаду Бирх-Пфајферове (Birch-Pfeiffer) *Цврчак* а 10. априла у Сиглигетијевом (Szigligeti) *Војничком бјежунцу*. Марковић — према критици у Народним новинама (8. 04. 1862) — ’није могао оном криепчином своју задаћу извести, која се захтева, већ зато, што је био промуко. Сретније је дебитовала господична Данкулова, која је угодне спољашности и пуна ватре’. — ’Она је занимива церноока, има чист благовучни глас, и говори тако угодно, премда у сриемском нариечју, наш језик, као што рједко када

имамо прилике чути га на нашем казалишту' (Народне новине, 11. 4. 1862).

Да ли се при том радило само о гостовању, или су то били покусни наступи за ангажман, то се не може установити. Чињеница је, да се у Загребу више нису појавили. У априлу се као обично завршила сезона, у јуну је загребачки драмски ансамбл пошао на познату велику турнеју — прву у својој историји — Велики Бечкерек, Панчево, Београд, Земун, Осијек и Ђаково, а нова је сезона започела касно у јесен.⁴⁷ Није сасвим искључено да је Мита Марковић са Загрепчанима играо и у неким од ових места. Та њихова гостовања остала су готово сасвим неистражена, а у тим белинама можда ће се наићи и на Марковићево име. Јован Кнежевић је у једном писму Ђорђевићу⁴⁸ рекао да су Марковићеви родитељи у Београду. Није ли у овим месецима он био код њих.

Поузданих података о Димитрију Марковићу после загребачког гостовања априла 1862. нема све до почетка 1863. године.

У Београду се позоришни живот доста споро развијао са великим прекидима и на аматерским основама. Такозвано Омладинско дилетантско позориште којим је руководио адвокат Лазар Прапорчетовић радило је у Кнежевој пивари од јесени 1857. до октобра 1858. Интервали између представа били су дуги, правилност у редоследу, редовност, сталност нису могли бити постигнути. Представе се обнављају опет крајем 1859. и почетком 1860, но опет краткотрајно и нередовно мада су се аматерима прикључили и неки професионални глумци. У току 1861. једине представе су изгледа биле поменута гостовања Марковићеве земунске друштвене. Нови импулс дошао је почетком 1862. када је Београдска општина поново основала Омладинско дилетантско позориште. Представе су текле од 4. марта до 28. маја када су почели познати драматични сукоби са Турцима у граду. Гостовања глумаца из Загреба 26. VII—17. VIII 1862. и Српског народног позоришта у новембру и децембру потврдила су потребу и могућности главног града Србије за континуираним позоришним животом. Почетком 1863 (23. I) склопљен је одбор за оснивање сталног позоришта коме је потпредседник Матија Бан, а чланови су веома угледни Београђани Јован Бошковић, Милан Симић, Анастас Јовановић, Стеван Тодоровић, Димитрије Јоксић и Матија Карамарковић. Одбор је добио одобрење за рад, а Матија Бан израдио Статут који је такође добио званичну потврду. Није, међутим позитиван одзив добила њихова молба да се министар просвете Коста Цукић прими да буде титуларни председник Одбора.⁴⁹ Ту част и дужност преузеће веома утицајни и кнезу блиски Цветко Рајовић, тада председник Касационог суда и

⁴⁷ Др Славко Батушић: *Сарадња Загреба и Новоџ Сада у првом деценију дјелатности њихових професионално организованих народних казалишта. Споменница СНП 1861—1961*, Нови Сад, 1961, 72.

⁴⁸ В. напомену 25.

⁴⁹ Текст Статута и молбу Одбора министру просвете објавио је Гаврило Ковијанић у књизи *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду, 1835—1914*, Београд, 1971, 98—103.

потпредседник Државног савета. У аудијенцији код кнеза Михаила добили су његову почетну подршку, мада помало уздржану.⁵⁰

„Одбор формира полупрофесионалну глумачку дружину с којом нови театар започиње представе 24. фебруара 1863. под називом *Народно позориште у Београду*.⁵¹ У трупи је било двадесетак лица. Као први наводи се увек Димитрије Марковић, а ту су од познатијих још и Драга Димитријевић, Јелица Јовановић, Јулка Степићева, Михаило Рацковић, Алекса Савић, Фотије Илићић, Јован Маринковић, Ђорђе Марковић.⁵² Позоришне огласе потписивали су, цитира Малетић, „У име одбора за стално српско позориште у Београду управитељи вештачког одсека” [А. Јовановић и С. Тодоровић] — с десне стране, а с леве „Привремени редитељ Д. Марковић”.⁵³

Прва представа коју је приредио Димитрије Марковић била је безначајни комад *Сиротица из Новог Сада* или *Невин не може да сјира да*, прерада Николе Ђурковића вероватно неког италијанског дела. Но, представа је била веома добро примљена. У новинама⁵⁴ комад је, истина, благо критикован, али је представа изразито похваљена, до те мере да рецензент даје и општији закључак: „И по игри и по музици и по приноама на бини, могаше се на сваком погледу опазити да је на нашем позоришту починула озбиљнија рука, да се дилетанство већма претвара у снажан, озбиљан рад који приличи и месту и времену у коме смо, а не мање и положају нашем. Што се играча тиче, не може нам се на ино да им свима од срца не захвалимо за њихов труд, јер се опажа да су и с вољом и с пажњом играли.” Редитељем су како се види били веома задовољни, а и глумцем Марковићем који добија највише комплимената: „Г. Дим. Марковић као Злобић у роли пуној претешких страсти, јаким искушења и одсудних тренутака осветлао је образ и показао да се вештина не да лако стећи дилетанством. Он је заслужио признање у свакој мери.” Похваљени су уз њега Савић, Јовановићева, Степићева, али и неки од аматера који се, по тадашњем обичају, не помињу по имену, него по роли коју су играли.

Осокољен овим успехом Одбор је 28. фебруара, пре друге премијере, упутио јавни позив на сарадњу Загребу и Новом Саду,⁵⁵ подразумевајући једнак ранг сва три позоришта што је у односу на Београд било преурањено. Но то им није замерено и до добре сарадње је доиста дошло.

⁵⁰ Ђорђе Малетић: *Грађа за историју српског народног позоришта у Београду*, Београд, 1884, 137, 141.

⁵¹ Сениша Јанић: *Организовање Народног позоришта у Београду 1868. године*. — Годишњак града Београда, 1971, књ. XVIII, 202.

⁵² Драгомир Т. Поповић: *Позоришта у Војводини и Србији од 1733. до 1874*. — Народна старина, 1924, бр. 7, 45.

⁵³ Гаврило Ковијанић у цитираној књизи стр. 96 погрешно износи да је на челу трупе од почетка био Адам Мандровић.

⁵⁴ Цитати из *Видовдана* преузети су из поменуте књиге Ђорђа Малетића, стр. 142.

⁵⁵ Текст је објавио Светислав Шумаревић у књизи *Позориште код Срба*, Београд, 1939, 322.

Одбору који је видео непосредно, а не очима *Видовданово*̄ известиоца, успех с првом представом није био довољан да привременог редитеља унапреди у сталног.

Поменути статут, *Устројство Српског позоришног одбора*, одређује задатке унутар позоришта, па и редитељев положај. У члану 23. каже се да Вештачки [уметнички] одсек брине да се нађе искусан редитељ и вешти глумци, које ће (чл. 24) предлагати одбору, а овај ће их примити или одбити. Чланови 25. и 26. су кључни у погледу компетенција у раду позоришта: „Одсек ће се вештачки бринути о позоришним украшенијама, о глумачким хаљинама, о осветљењу, о свирки и о свему што спада у вештину. Његови управитељи контролисаће редитеља у обучавању глумца, у дељењу рола и прочем што је на редитеља остављено. У случају небрижљивости редитељске и пристрасности или ма каквих нереда у глумачком друштву, Одсек ће вештачки о томе извештавати Одбор, а овај ће изводити нужне налоге.” „Само вештаци ма какве струке узимаће се у овај одсек. Редитељ природни му је члан.” Пошто су у Вештачком одсеку управитељи (а других чланова није ни било) Анастас Јовановић и Стева Тодоровић, обојица ликовни уметници, редитељ је имао да обави све што се односи на припрему представа, укључујући и поделу улога. Међутим, избор репертоара и припрема дела за извођење (краћење, језичке интервенције) нису у његовој компетенцији. Одсек књижевни то чини и тако припремљене комаде „издаје редитељу за представљање” (чл. 17). Из оваквог устројства произилази да је Димитрије Марковић у редитељској улози имао велика овлашћења, готово сва из креативне сфере, а то значи да се и успеси и недостаци представа њему приписују.

У току периода у коме је Димитрије Марковић водио позориште изведене су, колико се поуздано даје установити, следеће представе:

24. фебруара *Сиротица из Ново*̄ Сада или *Невин не може да с*̄прада — прерада и превод Николе Ђурковића;

4. марта *Два ор*̄шака, или *Прав највише с*̄прада, шаљива игра у три чина — превео са немачког и прерадио Никола Ђурковић;

17. марта *Дар — мар*, шаљива игра у пет делова од Коцебуа (August Kotzebue, *Wirrwarr*) — превео Паја Поповић, потпоручник;

21. марта реприза *Сиротице из Ново*̄ Сада;

26. марта *Црногорци* од Стојана Новаковића;

1. априла, на други дан Ускрса, реприза шаљиве игре *Дар — мар*;

2. априла реприза *Црногораца*;

7. априла *Светозар Младеновић*, Ифландова трагедија (August Wilhelm Iffland, *Albert von Thurneisen*) — превео и прерадио Милан А. Симић;

15. априла *Кар*̄иаш, комедија — превео са новогрчког Јевта Ђорђевић;

23. априла *Вет*̄ро̄ња, шаљива игра од Коцебуа — превео Димитрије Јоксић;

28. априла *Смрт*̄ С̄тефана Дечанско̄, жалостно позорје у пет дејствија Јована Стерије Поповића;

5. маја *Добра жена*, драма у три чина, по Голдонију, написао Владан Ђорђевић;

11. маја, на Спасовдан, *Чика*, шаљива игра у три чина од Родериха Бенедикса (Roderich Julius Benedix, *Vetter*) — превео Димитрије Марковић.

Последња наведена представа била је играна „у корист позоришном настојнику”. Да ли Марковићу, или већ новом Адаму Мандровићу? Мандровићево име први пут се помиње у представи *Добра жена*, 5. маја, с похвалом његовој глуми као добродошлицом. С обзиром да је прва следећа представа комад који је превео Марковић, игран као његова корисница, логично је претпоставити да је то било у знак опроштаја од њега као редитеља. Нигде се не каже тачно кад је Мандровић преузео режију од Марковића, али с тим се сигурно није дуго чекало јер се знало да је он далеко искуснији и бољи од Марковића, у ствари он је за тај посао у том тренутку најспремнији човек у театарском кругу српском и хрватском. Верујем да је он припремио већ следећу премијеру после спасовданског *Чике*, а она је била заказана већ за сутрадан, 12. маја, али је одложена за 14. због облачног и ветровитог времена. Наиме, то је била прва представа припремљена за новоизграђену летњу позорницу у дворишту Велике пиваре. Врло је разложно претпоставити да се „примо-предаја” редитељске дужности подударила са променом бине.

Димитрије Марковић сигурно није равнодушно примио ову промену свога статуса, али није правио никакве изгреде, колико се зна. Покушао је, истина, да оде из Београда у Нови Сад, што знамо из већ поменутог писма Ђорђевића Бошковићу од 31. маја, но кад се то изјаловило, обављао је глумачке дужности и даље. Успешно. Новине, које о глумцима говоре само изузетно, помињу га поводом премијере Суботићевог *Херцеџ Владислава* 13. јуна 1863. *Видовданов* рецензент⁵⁶ навелико хвали Мандровића и новоприспелу загребачку глумицу Марију Перисову (која је први пут заиграла у Јакшићевој *Сеоби Србаља* 21. маја), па додаје: „Иза њих је најсјајнији био г. Д. Марковић.”

Боривоје Стојковић⁵⁷ зна за још шест Марковићевих улога у београдском театру. То су Живојин у *Ајдуцима* Јована Стерије Поповића, Мирослав у Ђурковићевој преради *Два наредника*, Ђорђе у комаду *Женски непријатељ* (*Der Weiberfeind*) Родериха Бенедикса, Ставра у комаду Јожефа Сигетија *Вампир и чизмар* (Szigeti József, *Csizmádia mint kísértet*), Теофило у драми Ђорђа Малетића *Михаило цар бугарски* и Драшко у трагедији Матије Бана *Цар Лазар* или *Пројасић на Косову*. На основу сачуваног плаката за репризу Коцебуове комедије *Дар — мар* одржане на други дан Ускрса 1. априла 1863. сазнајемо поуздано за још једну његову улогу. Играо је Дугуљевића, сеоског племића, који је први на листи ликовна у драми.

Стојковић уз кратку биографију даје и оцену Марковићевог рада у позоришту: „О Марковићу као редитељу и глумцу који је свој глумачки

⁵⁶ *Видовдан*, 1863, бр. 70, цитирам према књизи Ђ. Малетића, стр. 154.

⁵⁷ Боривоје С. Стојковић: *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, Београд, 1979, 142, 169.

позив „србству пожертвовао” зна се, на жалост, врло мало јер су се позоришни рецензенти ретко упуштали у анализу глумачке игре. Већ у ово доба [1863—1865] показивао је смисао за реалистичку игру.” Стојковић Марковића одређује и по фаху; био је „карактерни и комични” глумац.

Од осталих театролога који су помињали сегменте историје београдског театра у којима је Димитрије Марковић био активан нико није ништа више додао списку његових улога. А несумњиво их је било можда и двоструко више но што су Малетић и Стојковић сакупили.

Још мање сазнања остало је о Марковићевом режисерском деловању. Судова о његовим појединачним режијама нема, наши рецензенти онога времена нису тај део позоришног рада уопште примећивали, не сматрајући га битним. То заиста и није био креативни напор који би се могао упоредити са садашњим доменом редитељског рада, но шездесетих година XIX века у нашим позориштима режија је ипак већ имала препознатљив удео. О Марковићу као редитељу, сем већ поменутих опаски у штампи онога времена, понешто је речено и у доцнијој литератури о позоришној историји. Мада су то само успутне напомене, ваља их поменути. У Стојковићевој књизи на три места помиње се Марковићев режисерски посао: „Вештачки одсек бринуо се за репертоар [ово је међутим био ипак задатак Књижевног одсека] и уопште за уметничку делатност позоришта, а за игру глумаца и за сцену редитељ Димитрије Марковић, кога ће заменити способнији и искуснији Адам Мандровић” (стр. 164). „У ово време јављају се образованији и искуснији редитељи, који су још и добро глумили, на пример Димитрије Марковић и нарочито Адам Мандровић” (стр. 170). „Марковић и Мандровић су уметнички градили представе.” (стр. 171) У већ цитираној студији Сенише Јанића само је констатација: „У прво време на чело дружине стаје као артистички управник, редитељ и глумац Димитрије Марковић звани Кикинђанин, занимљива и до данас мало позната личност” (стр. 202). У својој књизи *Београдско глумишће* Петар Волк се овако изјашњава: „У суштини, нико од њих [из Позоришног одбора у Београду 1863] није знао да ради са глумцима и да саставља представу, па је после покушаја са Димитријем Марковићем готово спонтано избор пао на Адама Мандровића.” (стр. 74). „У том анимирању ансамбла и навођењу на међусобно допуњавање [Мандровић] је био далеко вештији од Димитрија Марковића који је представе режирао више рутински и логиком, не обазирјући се много на индивидуалне глумачке склоности” (стр. 76).

Због материјалних недаћа Одбор је обуставио представе у Београду 26. априла 1864. на неодређено време. Но нису баш распустили труп, помогли су јој да, понижена и повређена, некако преживи. Не у Београду где се нису могли сами издржавати, већ на гостовањима у местима жељним позоришта и спремним да приме глумце око Мандровића који су били на добром гласу. Он их води на гостовање у: Панчево, Нови Сад, Ср. Митровицу, Вуковар, Земун.⁵⁸ Ђорђе Малетић (стр. 221) каже

⁵⁸ Рашко Јовановић: *Народно позоришће у Београду 1868—1941*, у каталогу изложбе САНУ *125 година Народног позоришћа у Београду*, Београд, 1994, 49.

да су били и у Загребу. Покушај да обиђу места у Хрватско-славонској војној граници није успео. Панчевачки магистрат 8. јуна 1864 (по новом) јавља Земунском да је Генерална команда у Загребу одбила ову молбу. О овом је обавештен Мандровић који је тада био у Земуну.⁵⁹

Занимљива је, посебно за Димитрија Марковића, вест која се појавила у *Даница*, 4. X 1864:⁶⁰ „Г. Мандровић, редитељ, вратио се са још два члана у Београд. Остали чланови (12 мушких и 3 женска) склопили су ново друштво које даје представљања у Илоку и Паланци под управом г. Д. Марковића. У Паланци је дало 7. п[рошлог] м[есеца] уз суделовање још неких родољуба беседу, прву у том месту. У Београду пак купи се ново друштво.” Ова вест, до сада неоткривена, једино је сазнање о првим српским позоришним представама у та два подунавска места. А донео их је, као и прву „беседу” у Паланку, Димитрије Марковић. Мандровић, дакле, није успео да сачува трупу, тај задатак је од њега преузео Марковић. Да ли их је још куда водио, не знамо. На крају године сигурно су већ били опет у Београду јер је 9. XII министар Коста Цукић именовao нови Одбор као државни чијим старањем су 1. I 1865. глумци с Мандровићем започели нов циклус представом *Војнички беђунац*. Неколико дана касније министар је донео и важне финансијске мере помоћи позоришту.

Да ли је тада у трупи био Димитрије Марковић, нисам могао утврдити. Када је 24. априла 1865. поново распуштено позориште, он није био на списку глумаца.⁶¹ Отишао је из трупе пре тога датума, али када и куда?

Краткотрајно али веома интензивно Марковићево деловање у српском позоришном животу није ограничено само на глуму и режију. Он је био и преводилац па и драмски писац. У позоришној историографији тај његов рад је оцењен, овлашно, али веома позитивно. Б. Стојковић помиње га међу „значајним преводиоцима”, а у његовој књизи читамо и овакву реченицу: „У 1863. години Димитрије Марковић, Владан Ђорђевић и Спира Димитровић Которанин (Sic!, треба Котаранин) освежавају репертоар у Београду значајним писцима и делима, али нажалост и прерадама. Марковић је прерадио Скрибов комад *Пољубац ономе који донесе*, шаљиву игру у два раздела, Ђорђевић...”⁶² Стојковић је очигледно прехвалио, али и оштетио Марковића. Није његов преводилачки рад баш тако значајан, али је обилатији но што Стојковић каже.

Први комад за који знамо да је игран у Марковићевом преводу је шаљива игра у три чина Родериха Бенедикса *Чика*. Премијера је била 11. маја. Поводом репризе овога комада 21. јула Малетић је записао следеће: „Известилац Видовдана прибележио нам је у бр. 84. за ондашње позориште неповољну вест како је публика 'са својом посетом врло охладнела, охладнела тако да пада надање у њезино потпомагање. Не

⁵⁹ Василија Коларовић: *Позоришни животи Земуна у XIX веку*. — Годишњак града Београда, књ. XVIII, 1971, 180.

⁶⁰ *Даница*, 1864, бр. 40, 690.

⁶¹ Ђорђе Малетић, *Op. cit.*, 234.

⁶² Б. Стојковић, *Op. cit.*, 389, 390.

бисмо знали шта хоће на послетку публика и да ли она мисли кадгод показати више правог и сталног родољубља но што га је до сада показивала. Последње је представе посета била така да је није вредно ни спомињати, није никад била така.”⁶³ Ни новинар, ни Малетић не криве ни комад, ни глумце ни тадашњег редитеља „настојника” Адама Мандровића — само публику. Такав је, изгледа био и закључак Одбора који је одмах снизио цене претплате и карата. Рачунајући на данашњи реноме Родериха Бенедикса као писца могло би се помислити да је Д. Марковић овим преводом учинио погрешан избор. Није, јер то је био писац веома присутан на немачким и не само немачким сценама у оно време. Довољно је рећи да је он са десет премијерних дела био највише извођен немачки писац у Српском народном позоришту у Новом Саду од оснивања до Првог светског рата, иако је игран само шездесетих и седамдесетих година.⁶⁴

Следећи Марковићев превод доспео је на репертоар 8. децембра 1863. Била је то „шаљива игра у два раздела” *Пољубац ономе који донесе* од Ежена Скриба (Eugène Scribe) такође писца изузетне популарности. Као што је Бенедикс међу немачким писцима био први по броју изведених комада, тако је и Скриб међу француским. Приказано је 12 његових дела у Српском народном позоришту у Новом Саду, почевши од комедије *Жена шћо кроз ѝрозор скаче* (премијера 9. IX 1862) коју је превео Лаза Костић.⁶⁵ Марковић је, дакле, међу првима код нас који су се машили Скриба. Но, за разлику од Лазе Костића који је користио оригинал, Марковић је вероватно преводио с немачког превода. Комад је био врло добро примљен. Малетић цитира рецензента који је, вели он, „био милином занесен.” *Видовданов* критичар написао је: „Као што гастрономија зна за јела која се не могу досадити, тако се после прексиноћне представе чињаше да је поменута драма душевна наслада које се човек не може доста наживати. Дело је сентиментално, карактери лепи и према плану заплета доста јаки, стил драматски, неколике прекрасне сцене у другом разделу из изображеног породичног живота, а што је трагично то је испретплетено шаљивим стварима да не би човека уморило; али што највећма годи демократском осећању наше публике то је фигура Јованова. Слуга кога свако од себе отискује и презире, љубећи Ану подиже се духом својим до највећих добродетељи, а после заслугама својим показује нам како и обична божја створења у човечијем друштву могу заиста заузети висока места кад им се отворе прилике.”⁶⁶ Одушевљењу ово-

⁶³ Ђорђе Малетић, *Op. cit.*, 163—164.

⁶⁴ Према подацима Миховила Томандла у раду *Репертоар и гостивања Српског народног позоришта у Новом Саду од 1861. до 1914.* у: *Споменица 1861—1961*, 481—525. Подаци о девет Бенедиксових комада дају се на стр. 483—484, а прескочио је комад *Парница* игран у Новом Саду и Сомбору 1865.

⁶⁵ По Томандловом раду цитираном у претходној напомени, стр. 512. и књизи Николе Гавриловића: *Француска драма на српској сцени у Војводини (1861—1914)*, Нови Сад, 1999, 199. Гавриловић не помиње Марковића као преводиоца Скриба, зато што му је превод игран само у Београду.

⁶⁶ Ђорђе Малетић, *Op. cit.*, 177.

га рецензента није се, изгледа, прикључила публика јер нема потврда да је представа доживела репризу.

Истог месеца, на други дан Божића 26. децембра (7. I 1864. по грегоријанском календару) представљен је и трећи Марковићев превод, „шаљива игра у једној радњи” *Зрела лубеница*. Чији је ово комад и како је био примљен, не да се утврдити.

Ова три превода нису све што је Д. Марковић допринео репертоару позоришта у Београду. Игран је и један његов оригинални комад, „шаљива игра у два раздела” *Какав оцац њаква кћи*. Премијера је била 23. јануара 1864. Светислав Шумаревић⁶⁷ написао је да је ово дело „исте године и штампано у Београду”. Библиографске претраге нису успеле да потврде ову Шумаревићеву тврдњу.⁶⁸ Шумаревића је на ову тврдњу, иако он то не каже, вероватно навео оглас Марковићев да ће дело штампати. У часопису *Даница*⁶⁹ стоји обавештење да је Димитрије Марковић Кикинђанин, члан Народног позоришта у Београду, позвао на претплату на оригиналну шаљиву игру *Какав оцац њаква кћи* и на преведено позоришно дело *Нејоколебљивост* које намерава заједно издати. Књига ће, каже се даље, изаћи 15. марта, а цена ће јој бити 6 гроша за Србију, а 60 новчића за Аустрију. „Добитак иде позориштима у Београду и Новом Саду.”

О драми се, дакле, говорити не може, Марковић није остварио намеру да је штампа, а рукопис није сачуван. Морамо се ослонити на оно што стоји код Малетића:⁷⁰

„У нашем репертоару ово дело нисам нашао, да би могао о њему свој суд изрећи. Тадашњи рецензент овако се о њему изразио: „Г. Марковић посветио се позоришту има већ пет година и превео је више комада за нашу бину; овим пак комадом покушао је и сам да што самостално створи. Нама је свакад мило кад видимо нов комад на нашој бини, јер смо ради да се оснажи позориште, које је најбољи и најживљи разносилач идеја, које ми из њега као из истине примамо. Поред шале и смеха, радости и жалости бина даје још и нешто друго, што се обично каже: наука за живот. Што је јело кусније то треба да има више хране у себи: тако је и на бини. Посластице задовоље човека за тренутак, а глад остаје те остаје; укус може бити добар, али храна никаква”.

„По несрећи у овом новом комаду не нађосмо добро препочету мисао. Нешто је хтело бити, али без икаквог замисла, пропало у лавиринт просте лакрдије и најпосле човек не зна на чему је. Види се замисао, али писац није знао како ће да изведе радњу. Он се ту послужио средством, које се обично употребљава кад човек нема шефа да разбија главу,

⁶⁷ Светислав Шумаревић, *Op. cit.*, 325.

⁶⁸ Прегледана је компјутерска база Библиотеке Матице српске и мрежа с којом је БМС у вези. Књигу не бележи Стојана Новаковића *Српска библиографија за новију књижевност 1741—1867*, Београд, 1869, а ни специјализована *Библиографија српско-хрватске драмске књижевности* Владана Јовановића штампана у Споменику СКА, XLV, други разред 38, Београд, 1907.

⁶⁹ *Даница*, 1864, бр. 6. од 9. фебруара, 96.

⁷⁰ Борђе Малетић, *Op. cit.*, 188—189.

т.ј. пустио је да цела радња иде све од случаја. Најлуђе лице готово је главни фактор, а остало се покоравало његовој случајној уредби. При свршетку је додао сачинитељ — зацело опет случајно — да би била већа шала, неке готово политичке речи, које нису ни мало за ове прилике. Него ми би смо погрешили кад би смо били одвећ оштри у пресуди првенчета, и то од онога, који се готово јединствено посветио позоришту. Има у овом комаду и лепих израза, уљудне шале и ситуације; а што се није дало од прве добро створити, то ће се можда другом поправити.” Репризе овога Марковићевог комада није било. Да ли зато што се није свидео публици, или због „политичких речи” о којима говори рецензент владиних новина *Видовдан*, а које се можда, неком другом нису свиделе?

Преводачки и књижевни допринос Димитрија Марковића српском позоришту није био особито значајан, како се из горњег прегледа даје закључити. Но, ваља све то ставити у контекст тадашње репертоарске ситуације у нашем позоришном развитку. Шездесетих година буја позоришни живот. Множе се представе у аматерским друштвима којих је све више, а од којих понеке имају и тенденцију ка професионализацији. Позориште основано 1861. у Новом Саду потпуно је професионално, а београдско је на најбољем путу да то постане. А драмских дела на нашем језику има мало, недовољно када се узме у обзир чињеница да представе не могу много да се репризирају јер је публика обимом мала и још некултивисана да би исту представу више пута посећивала. То је, као својеврстан друштвени захтев, определило већи број наших ученијих људи (па и писаца од имена) да се лате превођења, штавише и писања драмских дела. Том часном захтеву тадашњег културног тренутка покушао је, колико је могао, да удовољи и Димитрије Марковић Кикинђанин.

Омашкама појединих наших виђених театролога створио се привид да је Д. Марковић позоришну каријеру наставио и после одласка у Рудну 1865. године. Говорећи о крагујевачким представама у оквиру омладинског друштва „Шумадија” Боривоје Стојковић изричито каже: „У трупи је било и професионалних глумаца. Тако су много хваљени Марија и Димитрије Марковић Кикинђанин.”⁷¹ Ово се односи на годину 1869. Двојица глумаца Марковића били су ожењени Маријамом, Васа и Тоша. На једнога од њих указује цитирана реченица Б. Стојковића; Димитријево име стављено је непажњом. Још на једном месту Стојковић је привидно продужио глумачку каријеру Д. М. Кикинђанина; у *Енциклопедији Југославије*.⁷² Тамо стоји: „После тога [1863—1864] игра у Новом Саду, опет у Београду (1868—69).” Ни ови подаци нису издржали проверу. На програмима ових позоришта у том времену појављује се доиста више пута презиме Марковић, но увек без имена, па је Стојковић сматрао да је реч о Димитрију, а није. Малу забуну око Д. Марковића створио је и Душан Михаиловић, именујући га међу првим интерпретаторима Шекспирових ликова код нас. У представи *Краља Лира* 15/27. априла 1873. у

⁷¹ Боривоје Стојковић, *Op. cit.*, 920, напомена број 2776.

⁷² В. Стојковић: *Marković, Dimitrije*, у: *Enciklopedija Jugoslavije VI*, Zagreb 1965.

Српском народном позоришту играо је, пише Михаиловић, „Едмунда Мита Марковић”, а на премијери *Ромеа и Јулије* 19. IV/1. V играо је „Тибалда Мита Марковић”.⁷³ Детаљном провером могло се установити да је Едмунд био Васа Марковић, а Тибалдо Михајло Марковић.

Сви истраживачи који су дали податке о Димитрију Марковићу слажу се да је он 1865. отишао у Рудну, тада варошицу са српском већином становништва у данашњем румунском делу Баната. Но једни кажу да је тамо био општински бележник, а други да је био управник поште. Иако, по свој прилици добро чиновнички ситуиран, није престао да тежи повратку у позориште.

Репрезентативни државни одбор именован јуна 1868. за оснивање сталног државног позоришта у Србији и за старање о њему убрзо је расписао конкурс за пријем глумаца. У веома кратком року, до истека конкурса 15. августа 1868. стигло је веома много молби. Секретар Одбора Милорад Поповић Шапчанин био је задужен да рекапитулира приспеле молбе и он је из њих саставио *Извод* који је сачуван и штампан.⁷⁴ Од 67 молби Марковићеву је Шапчанин ставио у *Изводу* на прво место:

„1. Мита Марковић, бележник у Рудни, рођен 1835. у Кикинди. Био управитељ дилегантског друштва. 8. гимназије и математику. Имао је 50 форинти као члан београдског друштва. Сваковрсне роле, особито: интриге.”

Иако је на Шапчаниновој листи из неког разлога био први, Д. Марковић није примљен у Народно позориште у Београду. Пресудно је, вероватно, било мишљење Ђорђевићево, о коме говори Јанић,⁷⁵ да веће шансе не треба давати глумцима који су својевољно или силом прилика напустили сцену и одали се другим професијама. Уз тај принципијелан (?) став ваља прикључити већ помињано Ђорђевићево нерасположење према Д. Марковићу. Тако је овај остао на свом чиновничком месту у Рудни, до смрти 1879. године.

Димитрије Марковић опстао је у српском позоришном животу, како видимо, свега око пет година. Но управо у времену када се српско позориште преображава у пленипотентну професионалну грану културе, па сваки искорак ка том циљу добија посебан значај. Марковић учествује у стварању Кнежевићеве дружине која убрзо постаје глумачка окосница сталног, професионалног Српског народног позоришта. Он је у првом ешалону глумаца тога театра. Први је српски гостујући глумац у тек основаном Хрватском земаљском казалишту. У години када је Београд остао без представа, он са својом земунском полупрофесионалном трупом гостовањима донекле исправља тај недостатак, спречава прекид континуитета. Као режисеру, „настојатељу” поверено му је да заснује и неколико месеци води београдску трупу преурањено названу „Народно по-

⁷³ Душан Михаиловић: *Шекспир на сцени СНП (1861—1961)*, у: *Споменица СНП 1861—1961*, Нови Сад, 1961, 120, 123.

⁷⁴ Синиша Јанић: *Организовање народног позоришта у Београду 1868. године*. — Годишњак града Београда, књ. XVIII, 1971, 199—257. Извод из молбе Д. Марковића на стр. 223, а две напомене поводом ње на стр. 253.

⁷⁵ *Ibidem*, 226.

зориште у Београду”. Када је то звање препустио Адаму Мандровићу, своју енергију и ентузијазам осим за глумачки рад троши и за преводилачки и списатељски. Ове чињенице и читав низ других ситнијих, сабраних у овом раду из извора коришћених у литератури, али и новооткривених, намећу сасвим нову процену Марковићевог места у српској позоришној историји, па га можемо сврстати међу веома значајне личности процеса коначне професионализације српског театра.

Božidar Kovaček

DIMITRIJE MARKOVIĆ FROM KIKINDA

Summary

Dimitrije Marković was born in Kikinda in 1835, where he acquired his initial education, and completed the grammar school probably in Timisoara. In 1860, he joined the professional travelling theatrical company of Jovan Knežević, in which he created a series of well-assessed roles. For some time, he had his own company in Zemun, which also performed in Belgrade, where the Prince Mihailo and the Princess Julija attended the performances. Then he returned to Jovan Knežević's company, which during its second tour in Novi Sad faced a crisis, so the majority of actors — with Marković as the first-signed one — were placed at the disposal of the Theatrical Board of the Serbian Reading-Club in Novi Sad, which established the first permanent Serbian National Theatre. At first, Marković acted successfully in it, but due to personal conflicts was forced to leave the Theatre. Invited to a short tour, he was the first Serbian actor on the stage of the newly-founded Croatian Country Theatre in Zagreb. At the beginning of 1862, as a director and manager, he was entrusted with the task to establish and for several months artistically lead the Belgrade semi-professional company, which was prematurely called „The National Theatre in Belgrade”. When he ceded his position to more experienced Adam Mandrović from Zagreb, he spent his energy and enthusiasm translating and writing — in addition to acting. He translated four plays, three of which were staged in Belgrade. Among the translated authors, there were the writers very popular in Europe at the time, Roderich Julius Benedix and Eugène Scribe. He wrote the original play *Kakav otac, takva kći* (*Like Father, like Daughter*) which was also staged. During a temporary break of work in this Belgrade Theatre, first Mandrović and then Marković preserved the company by organizing tours in different places. In 1865, he went to work as a clerk in Rudna, in the Romanian part of Banat, where he stayed till his death. He tried, without success, to return to the theatre in 1868, when The National Theatre in Belgrade was founded.

Dimitrije Marković stayed in theatrical life only five years. However, some facts about his personal contribution — including acting, directing, translating, writing — have been known so far, but some were also revealed in this research. Therefore, a new evaluation was required and it could be concluded that his name belongs to the significant personalities within the historical process which led to the final professionalization of the Serbian theatrical life in the 1860s.

Ксенија Шукуљевић-Марковић

ГЕТЕОВ *ФАУСТ* НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ 1886—2003

САЖЕТАК: Гетеов *Фауст* приказан је у Народном позоришту у Београду три пута у временском раздобљу од 120 година, са премијерама од којих је свака одржана у другом веку, 19, 20. и 21, односно, 1886, 1932. и 2002/3. године. Тек трећа премијера приказала је дело у целости. Њен сценски живот је засад непредвидив, а након веће временске дистанце о њој ће реч преузети историчари. Сценска судбина двеју првих премијера, као и рецепција у критици и публици истражена је и саопштена сада први пут у потпуности.

I

Сто седамдесет година дели нас од смрти славног немачког драматичара Јохана Волфганга Гетеа (1749—1832) и 120 година од тренутка када је Гете својим драмским делима ступио на београдску позоришну сцену.

Гете је у нашој средини постао познат далеко пре него што су његова драмска дела освојила српску позорницу. Наиме, први превод Гетеовог дела појавио се већ у првој половини 19. века, из пера Јована Раића *Стїраданија младога Верџера*, 1844. у Новом Саду. Тако је створена могућност ширег упознавања са овим великаном немачке и светске књижевности. Од значајног утицаја у правцу сценских приказа били су и преводи Гетеових текстова о позоришту. Већ 1848. појавила су се у *Просветним новинама* у Београду и *Правила за џозоришћинике*, настала по Гетеу, а потом и текстови објављени у новосадском часопису *Позоришће*. Тако створени предуслови су прокрчили пут Гетеовим драмским делима на српској позорници. Први сценски прикази Гетеових дела уследили су прво на немачком језику кроз делатност немачких позоришних трупa, као на пример извођење *Фауста*, који је приказан на немачком језику још 1867. у Вршцу.

Од посебне важности за настанак првих позоришних приказа у Београду била су обележавања годишњица рођења и смрти славног писца код нас. Већ приликом педесете годишњице Гетеове смрти, 1882, његов *Клавидо* је унет у репертоар Народног позоришта, и премијерно изведен 15. децембра 1883. у преводу Николе В. Ђорића а у режији Тоше Јова-

новића.¹ Од тог догађаја отпочели су сценски прикази Гетеових драмских дела на београдској сцени, али интензитет извођења није био у континуитету. Од 1883. до краја 19. века приказана су три Гетеова драмска дела, а затим је интензитет приказивања опао и настављен је у првим деценијама 20. века, са само једном премијером 1932, да би четрдесетих година, од 1942. до 1944. у време Другог светског рата, интензитет приказивања нагло порастао и била приказана још три драмска дела. Затим је настала пауза дуга четири и по деценије када се Гетеова дела нису приказивала у Народном позоришту. Тек поводом обележавања сто педесете годишњице Гетеове смрти 1982. континуитет сценског приказивања је обновљен, новом премијером, да би одмах потом поново настала пауза од двадесет година без Гетових дела на репертоару. Крајем 2002. и почетком 2003, опет поводом сто седамдесете годишњице Гетеове смрти, уследиле су две нове премијере и створиле могућност да се континуитет приказивања настави.

Разуме се, готово да није потребно истицати од коликог је значаја било у прошлости приказивање Гетеових дела за нашу драмску литературу, наше позориште и нашу културу уопште.

Током протеклих сто двадесет година у Народном позоришту приказана су следећа Гетеова драмска дела, са годинама премијера: *Клавиџо* (1883), *Фауст* I део (1886, 1932, 2002) и II део (2003), *Егмонт* (1899, 1920, 1927), *Брат и сестра* (1942), *Стела* (1943) и *Ифиџенија на Тавриди* (1944, 1982). Такође и дела чији је либрето настао по Гетеу, две опере либретиста Жила Барбиеа и Мишела Кареа: *Фауст*, музика Жила Маснеа (1891, 1922, 1950, 1959, 1978) и *Мињон*, музика Амброаза Тома (1914, 1920, 1936), која су доживела велики број извођења, премијера, обнова и реприза, као и лирска драма *Верџер*, по либрету Едуарда Блоа, Пола Милиеа и Жоржа Хартмана, на музику Жила Маснеа (1914, 1932, 1945).²

После Другог светског рата Гете је приказиван и на сценама других београдских позоришта: *Фауст* (1956), у Позоришту „Атеље 212” и *Ифиџенија на Тауриди* (1960), у Југословенском драмском позоришту.³

Наша истраживања првенствено обухватају извођења Гетеове драме *Фауст* у Народном позоришту, који се управо налази у жижи интересовања јер се по трећи пут приказује на сцени овог театра, а први пут у целости, односно са I и II делом, у две посебне премијере. Овај најновији приказ *Фауста* означио је истовремено и праизвођење овог дела у целости на српској позоришној сцени.

Гетеов *Фауст* је заузео место у неким ранијим научним расправама и студијама,⁴ али са тежиштем на рецепцији превода и на извођењу у

¹ Др Живојин Петровић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1869—1914*, Београд, 1993, 111.

² *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868—1965*, приредио Сава В. Цветковић, Београд, 1965.

³ Петар Волк, *Београдске сцене 1944—1974*, Београд, 1978.

⁴ Страхиња К. Костић, *Немачки класици на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду*, у: *Сјоменица, 1861—1961*, Нови Сад, 1961, 218—228. и Драгослава Перишић, *Гете и српско позориште*. — Зборник, Српско народно позориште, 1961, 248—258.

Српском народном позоришту у Новом Саду. Слично је било и на Симпозијуму о Гетеу, одржаном у Новом Саду 1982, поводом обележавања сто педесете годишњице од песникове смрти, кад је међу рефератима био „Гете у позоришту у Новом Саду”. Београдски прикази овог дела остали су мало познати, а нарочито њихов интерпретациони део, режија и глума, као и ликовни и музички удео. У том смислу прво извођење из 1886. и данас није расветљено у потпуности, пре свега кроз критичке приказе, услед тешкоће проналажења архивских докумената и других писаних извора. Ову празнину испунићемо подацима и рецензијама објављеним у дневној и периодичној штампи који су преостали након многих ратних разарања и уништавања током више деценија. Друго извођење из 1932, које такође има значај за успостављање и неговање Гетеовог драмског опуса на београдској сцени, учинићемо доступним и приказаћемо га комплетно, у свим доменима сценске интерпретације. Презиме редитеља ове представе Исаиловића означено је на листи премијере са Исајловић, а тако га именују и критика, те је зато само у цитатима то задржано.

Пред последњом, трећом премијером *Фаустџа*, тек предстоји сценски живот чија судбина се не може предвидети. Потребна је временска дистанца да би се могло судити о њеним стварним донетима, рецепцији у публици и значају за београдски позоришни живот и позоришну уметност. Могу се само навести комплетни подаци о извођењу и околностима под којима је изведена. Може се говорити о појединим сличностима и разликама, у односу на две претходне и давно изведене премијере. У том смислу кретаће се наши наводи.

II

Фаустџ, трагедија у два дела у стиховима с прологом, који се сматра круном Гетеовог стваралаштва, започет је 1774, I део је завршен 1808, а прво извођење је било у Лајпцигу 1829. Дело је довршено у целисти тек 1831, годину дана пред крај песниковог живота.⁵

Гетеов *Фаустџ* превођен је код нас више пута, о чему је исцрпне податке саопштио Радослав Меденица.⁶ Превођен је прво у одломцима, затим само његов први део, а потом и у целисти. Преводи су објављивани у часописима и у посебним издањима. Први превод објавио је др Милан Савић 1885. у Новом Саду, а затим и делимично прерађен превод оба дела 1920. Риста Одавић је објавио I део *Фаустџа* у Београду, 1928, а Бранимир Живојиновић целокупно дело три пута: 1980, 1985. и 1997. О преводу *Фаустџа* расправљали су критичари од тренутка када се појавио, од 1885, до нашег времена. Меденица је већ 1932. констатовао да „наша књижевност још нема репрезентативан превод *Фаустџа* и да он има тек

⁵ *Енциклопедија Југославије*, 3 Дип—Хиђ, Лексикографски завод ФНРЈ, Загреб, МСМЛVІІІ, 482—484.

⁶ *СКТ*, Нови Сад, књ. 35, бр. 6, 16. 4. 1932, 573—585.

да дође”, што се обистинило у трећем подухвату, у преводу Бранимира Живојиновића. Преводиоци Савић и Одавић, доживели су да се *Фауст* у њиховом преводу изведе премијерно на београдској сцени, а Бранимир Живојиновић да се његов превод користи приликом најновијег извођења *Фауста* у Народном позоришту, када су изведене две одвојене премијере: I део 2. децембра 2002. и II део 9. јануара 2003.

Гетеов *Фауст* је приказан на српској позорници прво на сцени СНП-а у Новом Саду, 8. априла 1886, а само неколико месеци касније, 7. децембра, и у Народном позоришту у Београду. Ова прва приказивања *Фауста* задуго су била једина на југословенском простору јер је премијера у Љубљани одржана 1908, а у Загребу тек 1942. године.⁷

Фауст је за позоришно приказивање превео у стиху др Милан Савић (1842—1936), али само његов први део. Милан Савић је, већ поводом 50-годишњице од Гетеове смрти, почео да преводи *Фауста* и делове превода објављује у новосадским часописима *Јавор*, *Позориште* и *Сиражилово* (1883—1885) и у београдском часопису *Предница*, а први део објавио је у целости, 1885. Савићев превод *Фауста* откупљен је за приказивање у новосадском Српском народном позоришту и први пут изведен на премијери 1886. У истој години, само неколико месеци касније, у Савићевом преводу Гетеов *Фауст* приказан је први пут и на београдској сцени.

После објављивања Савићевог превода изашле су прве рецензије о преводу, а затим и после праизвођења на сцени Српског народног позоришта. Све су биле веома неповољне по аутора превода. Био је познат и исход првог извођења, које такође није задобило већа признања критике. Ипак, Народно позориште у Београду, под управом Милорада Шапчанина и под драматургом Милованом Глишићем, уврстило је Гетеовог *Фауста* у репертоар, надајући се бољем успеху.

Премијера *Фауста* изведена је 7. децембра 1886. у режији Милоша Цветића. О овом првом извођењу *Фауста* на београдској сцени остало је мало података, нарочито у погледу глумачке поделе, јер плакат премијере није сачуван, а није било реприза, ни обнова представе. Поједини протагонисти ове представе, само главни, постали су познати захваљујући позоришној рецензији која је након премијере објављена.

Прво приказивање *Фауста* морало је изазвати велико интересовање у београдској јавности и покренути писане осврте и рецензије. Одзив публике на премијеру био је на завидном нивоу о чему сведочи приход од представе који је износио 877,90 динара,⁸ што је близу прихода од потпуно распродате дворане. Међутим, кад је реч о критичким освртима у штампи, целовит увид у њих данас више није могућан јер штампа из тог времена није комплетна, нестајала је током времена у честим ратним стихијама на овом поднебљу. Због тога ретки критички осврти у сачува-

⁷ *Репертоар словенских гледалишч 1867—1967*, Словенски гледалишки музеј, Љубљана, 1967, 80. и *Хрватско народно казалиште 1894—1969*. Енциклопедијско издање, Напријед и ХНК, Загреб, 1969, 279.

⁸ Милован Глишић, *Репертоар Народног позоришта у Београду од 1868. до краја 1881*, Београд, 1882.

ним гласилима имају посебну вредност. Они омогућавају реконструкцију важних податка, пре свега о интерпретаторима, откривају постигнуте резултате превода, домете глуме и режије и извештавају о рецепцији публике.

Први објављен приказ премијере *Фаустџа* пронашли смо у листу *Нова усџавностџ*,⁹ и он је од вишеструког значаја, по опширном третману превода, а нарочито по подацима који су у њему саопштени о обиму приказаног дела, именима протагониста представе, уделу режије и реаговању публике. Критичар, који се крио под псеудонимом Сципион, објавио је рецензију на два цела новинска ступца, изразио је признање позоришној управи што је ово вредно књижевно дело уврстила у репертоар, али је негодовао што се са премијером журило пре него што су се стекли сви услови за добар и целовит сценски приказ овог Гетеовог дела. Негиговао је због тога што *Фаустџ* није приказан у целости, односно што се није сачекао превод оба дела ове драме па да се тако прикаже, и што су скраћивања и изостављања погодила и сам први део. На првом месту, протествовао је због превода којим је био веома незадовољан, односно критиковао је управу позоришта што није водила рачуна о томе какав се превод прихвата и да ли он одговара оригиналу и погодуде представљању овог дела београдској публици.

Сципион је Савићевом преводу *Фаустџа* указао нарочиту пажњу и посветио му више простора него дометима представљача, глумцима и режији. Не разликујући се од свога колеге, новосадског рецензента *Засџава* који се крио под сиглом -ша,¹⁰ Сципион је написао такође негативан суд о преводу Милана Савића али га је детаљно образложио. По његовој оцени: „Српски превод тако је ужасан, рогобатан и нетачан, да су сиротани Фауст и Мефисто једва остали живи ломећи језик о оштро стење многобројних: „бре”, „баш”, „сукало”, „букало”, и тд.” и додао: „Но не само да је превод рђав и рогобатан што се стиха тиче и што кипти са изразима најординарнијим, него је још и неверан и далеко се удаљује од оригинала.” Закључујући мишљење о преводу записао је, скоро крајње подруљиво: „Савићевог *Фаустџа* треба ставити у позоришну библиотеку међу оне срећне преводе који заузимају у полици оно часно место које се зове, не баш ласкавим именом, *цкарџи одељак*”.¹¹

Имајући у виду биографију Милана Савића (доктора лајпцишког универзитета, писца на немачком језику и члана Вајмарског Гетеовог друштва), тешко да би се могло поверовати у добронамерност критичаревих навода, али ни по наводима других критичара оног времена као и новијег оцењивања, Савићев превод није био успешан. Сведочење самог преводиоца, др Савића, такође нас уверава да је објављена критика Сципиона, у *Новој усџавности*, била у праву. Наиме, др Савић, после много година, признаје оптужбе критике следећим исповедним речима: „Она (критика) је видела сиромаштво у слику и неспретност у језику. Све је

⁹ *Нова усџавностџ*, Београд, бр. 89. од 11. 12. 1886, 4.

¹⁰ *Засџава*, XXI, 1886, бр. 57, 3.

¹¹ *Нова усџавностџ*, Београд, бр. 89. од 11. 12. 1886, 4.

тако, признајем отворено.” Ипак, Савић је известио да ради на новом преводу *Фауст*а и да верује у добар исход новог подухвата.¹²

Ни други критичари тога времена нису били благонаклони према првом преводиоцу *Фауст*а, износећи своје оцене у штампи. О томе нам сведочи још једна рецензија објављена у часопису *Отаџбина*.¹³ Рецензент Т. С. Виловски (Теодор Стефановић Виловски), написао је читаву расправу о Гетеовом *Фаусту*, с нарочитим освртом на „ефекте што их је произвео у немачкој публици”, о томе да ли је уопште требало приказивати ово дело на српској сцени која за то није била спремна, и да ли је „наша обична публика толико учена”. О Савићевом преводу није изрекао позитивну оцену, ограђујући се податком да је о преводу већ писано поводом објављивања, али ипак није пропустио прилику да забележи да „Савићев превод *Фауст*а сматра само као један покушај превода, коме ће следовати и други покушаји”.

Међутим, критичар Виловски је детаљно расправљао о сценским условностима које ово Гетеово дело изискује, тврдећи да оно није погодно за приказивање, да није довољно сценично и поред тога што је грандиозно као књижевно-поетско дело. У том смислу поредио је *Фауст*а са Његошевим *Горским вијенцем* који, по његовом мишљењу, такође представља тешкоћу за позоришно приказивање. Виловски се оборио на неспремности Народног позоришта за тежак подухват инсценације, тврдећи да се „хитња и журба којом се *Фауст* износи на српску позорницу не да ничим објаснити” јер то „није драма за позорницу, а најмање за српску.” У том смислу категорички је остао при мишљењу да „све дотле док немамо такав превод Гетеове драме, за који се може рећи да је примеран и да се приближује оригиналу, све дотле док се не лати мучног и деликатног посла око превођења „Фауста”, какав даровитији и позванији песник, све дотле није требало хитати са представљањем „Фауста”.

Пре овог написа поводом премијере *Фауст*а, Виловски је већ износио оптужбе о слабостима позоришта да се избори са појединим приказима страних аутора, због чега је Милован Глишић, књижевник и тадашњи драматург Народног позоришта, морао да полемисе са Виловским, побијајући све наводе озбиљним аргументима. Одговарајући, такође у *Отаџбини*, Глишић је изнео чињенично стање у коме се Народно позориште налазило у том периоду свог постојања, пре свега о приликама у којима оно ради и о уметничком и техничком потенцијалу којим располаже.¹⁴

Нажалост, Виловски се није посветио сценском извођењу и дометима позоришног приказа, иако је писао поводом премијере, него се задовољио опаском да је „штета за труд што су га управа и глумци уложили у инсценивање једне драме, која и онако није подесна за нашу позорницу, а по најмање у преводу г. М. Савића.”

¹² *Позориште*, 1892, бр. 21, 136–137.

¹³ *Отаџбина*, Београд, XV, 1886, св. 58, 311–316.

¹⁴ *Отаџбина*, XIII, 1883, св. 51, 427–441.

О првом позоришном извођењу *Фауста* није било опширних приказа и зато је објављена критика коју смо пронашли у *Новој усџавности* од посебне вредности. У њој су, поред мишљења о преводу и сценској интерпретацији, саопштена имена протагониста представе. Наиме, са знајемо да су носиоци главних улога у *Фаусту* били: Тоша Јовановић (Фауст), Милош Цветић (Мефистофелес), Вела Нигринова (Маргарета) и Милорад Гавриловић (Валентин). Остали носиоци епизодних улога нису познати јер их критика није поменула.

О првом позоришном извођењу *Фауста*, критичар Сципион¹⁵ је имао боље мишљење него о преводу овог дела. Домете режије редитеља Милоша Цветића није оцењивао, али је саопштио важан податак да су „пролог и предигра (сцена између директора позоришта и будале) изостављени сасвим”, што значи да је дело претрпело адаптацију, највероватније из пера редитеља, уз сагласност позоришног драматурга. Изразио је и тврдњу да се намере приказивањем *Фауста* нису испуниле ни у погледу напретка у позоришту нити је дата „публици прилика да бар добије појма о томе многослављеном производу немачког ђенија — то се није постигло, а још мање је било потребно одиграти Фауста онаквог као што је одигран”.

Главну заслугу за приказ *Фауста* критичар Сципион је приписао глумцима, главним протагонистима, и одао им посебно признање не само за глуму него и за говорну интерпретацију којом су ублажили слабост превода. У том смислу записао је да су „Тоша Јовановић (Фауст) и Милош Цветић (Мефистофело) били врло добри. Цветић још као Мефисто био је одличан игром и маском а богами је јуначки претурио преко језика оне ужасне стихове.” Критичар није пропустио прилику да се и лично захвали овој двојници глумаца „што су они одличном игром и говором (уколико је то било уопште могуће) поправљали овај недостатак”, мислећи на превод. Међутим, суд о игри Веле Нигринове у улози Грете није био повољан и њена игра по њему „није била добра”. Сципион је сматрао да је „у Грети Гете најживље нацртао и оличио немачко схватање идеалне лепоте и њежности, а Нигринова није на такав тип налик била, а местимице је игром кварила боља места, као у сцени где се молила пред статуом мајке божије.” Сципион је изнео мишљење и о игри Милорада Гавриловића у улози Валентина, за кога је саопштио да је „био добар, и као епизодиста сцену је своју извео лепо добив зато признање од публике аплаузом”.

Међутим, о игри Веле Нигринове у улози Грете забележено је сасвим супротно мишљење од критичара Сципиона, приликом њеног гостовања у *Фаусту* у Новом Саду, 1892. Критичар потписан сиглом „в” (Милан Савић), одушевљен интерпретацијом Нигринове, тврдио је да је она била „оличење песникове замисли”. Готово френетично је нагласио: „Што смртно створење може учинити, то је учињено — то је била Грета, и још да је са усана гђице Нигринове текла немачка реч, узвишени величанствени оригинал: слушаоци би имали онда толико исто уживање

¹⁵ *Нова усџавност*, 7/1886, бр. 13.

колико су имали гледаоци.” Публика је овацијама поздравила Нигринову а на позорници је дарована сребрним брошом и овенчана сребрном круном.¹⁶

Милан Савић је још једном, много година касније, 1907, објавио запис о игри Нигринове али и другој двојници глумаца — Јовановићу и Цветићу, сећајући се прве премијере *Фауста* на београдској сцени, значајног догађаја у којем је учествовао као преводилац. У својој рубрици „Иза кулиса” записао је: „Вела Нигринова давала је Маргиту свом својом уметношћу и љубазношћу, а Тоша Јовановић приказивао је Фауста свим жаром свога темперамента!” Занимљива је и вредна пажње Савићева констатација да је „Милош Цветић био мало разметљив Мефистофелес”.¹⁷

Критичар *Нове усјавности*, који се крио иза псеудонима Сципион, саопштио је и утиске гледалаца и забележио да је „публика примила Фауста врло чудно”. Односно с неразумевањем. Приказ је закључио тврђом да „за нашу позорницу „Фауст” није добит никаква, публика је мирно гледала, платила а не уживала, глумци су намучени а позоришна каса мало помогнута.”¹⁸ Критичар Виловски је потврдио да је „баш тога вечера било и сувише публике” и додао да је „наша публика похитала да се упозна са „Фаустом” и да се за тим разочарана вратила кући”.¹⁹

Тако се завршио први приказ *Фауста* на београдској сцени, без покушаја да се прикаже реприза, па ни обнова након извесног времена како је то чињено са многим представама у то време, што значи да представу публика није прихватила. Озвиз публике на представе био је тада најважнији за опстанак једног дела у позоришном репертоару, а чини се и данас. Задуго, после прве премијере, три и по деценије, Гетеов *Фауст* није приказиван у Београду.

III

Друга премијера *Фауста* одржана је 16. децембра 1932. поводом стогодишњице Гетеове смрти. Изведен је само први део, у преводу Ристе Одавића, а сценска интерпретација била је у рукама еминентних уметника: редитеља Михаила Исаиловића, сценографа Владимира Жедринског, костимографа Милице Бабић, диригента Јована Бандура и кореографа Нине Кирсанове, који су на музику Феликса Вајнгартнера припремили музички део и део предвиђен за уметничку игру. Носиоци главних улога били су: Раша Плаовић (Фауст), Драгољуб Гошић (Мефистофелес), Дара Милошевић (Маргарета), Фран Новаковић (Вагнер), Мата Милошевић (Валентин), Никола Гошић (Сибил), Ана Паранос

¹⁶ *Позориште*, XVII, 1892, бр. 5, 19.

¹⁷ *Позориште*, XXXII, 1907, бр. 21, 137.

¹⁸ *Нова усјавност*, 7/1886, бр. 13, 4.

¹⁹ *Отаџбина*, VII, 1886, бр. 89, 4.

(Марта) и др. Улога Маргарете била је подељена и Блаженки Каталинић, у алтернацији, која је играла на првој репризи.²⁰

У ствари *Фауст* је требало да буде изведен тачно на дан Гетеовог одласка из живота, 22. марта, али припреме су текле са закашњењем због болести главног протагонисте. Тако је уместо *Фауста* тог дана, 22. марта, приказан Гетеов *Еџмонд*.²¹

Ова премијера *Фауста* имала је бројне одјеке у критикама, а покренула је и својеврсну полемику између позоришне управе и критичара, слично као и приликом прве премијере 1886. Рецензенти су се овом приликом одазвали у знатном броју, у дневној и периодичној штампи, што је било разумљиво јер је премијера одржана поводом јубилеја — стоте годишњице Гетеове смрти. У доста опширним рецензијама, изнели су расправе о Гетеу и о његовом Фаусту, али су изнели и критичке ставове о новом преводу и о комплетној сценској интерпретацији. Такође су се усагласили у мишљењу да је постављање овог дела у позоришни репертоар било преурањено, тврдећи да се још увек нису стекли сви услови за његово приказивање на београдској сцени. Слично као и приликом прве премијере, за најважнији разлог у том смислу навели су превод *Фауста* који није задовољио. Сви рецензенти, без изузетка, донели су јединствен негативан суд о преводу Ристе Одавића.

Критичар Живојин Вукадиновић²² оценио је Одавићев превод веома негативно, уважавајући чињеницу да Гетеа није лако превести. Тврдио је да је стих у Одавићевом преводу неприхватљив. „Стих који треба да нам дочара иреалност збивања преведен је стихом који је јевтинији од прозе. Сликовање из оперетских либрета (вај, тај, — свог, мог, — кад, сад, — сад, јад) не чини стих стихом него само натегнутом прозом са прирепцима слику.” Осим опаски о преводу, Вукадиновић је изнео и став који су пре њега већ саопштили његови претходници, о проблемима постављања *Фауста* на позоришну сцену у целини. Односно да је „немогућно играти целог *Фауста* јер у њему нема драмског сукоба у данашњем смислу те речи, нема оног што би могло данашњег гледаоца да држи везаног за столицу од вечера до зоре.” Иако је био за скраћивање текста, ипак је закључио да то је скраћење морало бити радикалније, јер „кад се већ скраћује, главне мисли и главна радња дају се сачувати и са једним, још смелијим брисањем.”

Критичар др Ранко Младеновић²³ је оценио да Одавићев превод није задовољио, да је био у стилу ранијег схватања дела као „романтичне фата-моргана”, што је сматрао грешком и због тога је изнео тврдњу да „превод *Фауста* остаје и даље отворено питање”, а изнео је и сугестију да се ово дело „најзад игра у добром и тачном прозном преводу у интересу Гетеовог дела, и његовог дефинитивнијег сценског остварења.” Критичар Душан Крунић²⁴ се није детаљније бавио преводом *Фауста*,

²⁰ Листа премијере, МПУС.

²¹ Листа представе, МПУС.

²² *Полиџика*, 18. 12. 1932.

²³ *Време*, 18. 12. 1932.

²⁴ *Правда*, 18. 12. 1932.

али је нагласио да је Риста Одавић у свој рад „уложио преко две деценије егзалтације”. Милош Савковић²⁵ је био бескомпромисан у оцењивању да је „превод Одавићев једноставно немогућ”. Затим да је „имао једну лажну идеју о чувању „поетских” места при превођењу и ставио их у надувану декламацију, често реченички немогућу, смешну, застарелу и што је најгоре неразумљиву”. Сматрао је да такав превод наносио штету глумачкој интерпретацији изражавајући се симболично. Односно, да је превод глумцу био „просут под ноге као гомила крупног шљунка”, и закључио да је такав превод „прелио целу драму у млак и досадан плићак”.

У којој мери је Гетеово дело претрпело сценско прилагођавање, или врсту адаптације текста, данас је тешко говорити. Штури подаци о таквом поступку не допуштају детаљнију анализу. Како није означено да је дело изведено у адаптацији, као што је то био случај у новосадском Српском народном позоришту, посао прилагођавања и скраћења текста садржан је највероватније у редитељском поступку. У којој мери је дело скраћено, сазнајемо највише из написа објављених критика које су се заложиле за неопходна скраћења, што ћемо видети на изнетим примерима.

О премијери *Фауст*а која је имала свечани карактер јер је приказана поводом стоте годишњице Гетеове смрти, огласила се у дневним листовима пред премијеру управа Народног позоришта. У најавама су изнете интенције позоришта, режије и читавог ансамбла, тврдње да ће пред публику изаћи „најбоља подела позоришта” и сви сарадници који су „уложили најинтензивнији труд да се у престонији Југославије достојанствено увелича Гетеов гениј” и да рад на *Фаусту* „представља један максимални напор наше позоришне уметности”. Такође да су се избегла „сувушна скраћивања” и да ће публика „имати прилике да чује готово цео Први део „Фауста”.²⁶

Редитељски примерак текста није сачуван и о Исаиловићевој режији сазнајемо посредно, највише из рецензија које су након премијере објављене у штампи. Из премијерске листе *Фауст*а сазнајемо које су сцене биле заступљене и како су распоређене. Исаиловић је Гетеову драму поделио у седамнаест слика: I Пролог на небу. — II Ноћ, Фаустова радионица. — III Пред градском капијом. — IV и V Фаустова радионица. — VI Ауербахов подрум. — VII Вештичина кујна. — VIII Улица. — IX Маргаретина соба. — X Шетња под дрвећем. — XI Мартина соба. — XII и XIII Мартин врт. — XIV На бунару. — XVI У пољу. — XVII У тамници.

Сценски приказ ове друге премијере *Фауст*а добио је значајан простор у критикама дневних и периодичних гласила. Пажња је била концентрисана на готово све аспекте домета сценске интерпретације, режије и глуме, као и ликовног и музичког удела у представи. Критика је прилично усагласила своје мишљење о постигнутим резултатима. У општим судовима о овом подухвату истакнут је знатан труд који је позориште уложило у његову реализацију, али не и постигнут успех. Ранко Младе-

²⁵ Мисао, књ. 41, 1933, св. 313—320, 93—102.

²⁶ Политика, Правда, Време, 15—16. 12. 1932.

новић²⁷ је замерио што се са приказом дела поранило пре него што су услови за сценски приказ обезбеђени и што је „на првом месту била важнија амбиција да се „Фауст” доживи на нашој сцени”. Душан Крунић²⁸ био је једини међу критичарима који је на крају своје рецензије изрекао праву оду београдској представи *Фаустџа* тврдећи да „она на нашој сцени чини част Народном позоришту, њеном редитељу г. Исајловићу и свим његовим глумцима”, дајући прогнозу да ће „напор који је дало наше Позориште, спремајући *Фаустџа*, ући у његову историју”.

О режији, која се налазила у рукама искусног редитеља Михаила Исаиловића, коме је то био други сусрет са Гетеовим делом, после *Еџмонџа* (1921), судови рецензена кретали су се у скали од неповољних оцена до истицања извесних квалитета у оквиру стандардне и реалистичке редитељске концепције, већ опробане на европским сценама. Сасвим разумљиво, питање режије повезивали су тесно са ликовном инсценирањем сценографа Владимира Загородњука, о којој нису донели позитиван суд.

Критичар Живојин Вукадиновић²⁹ је оценио да представа није уметнички задовољила, јер није трагала за новином и није покренула нов приступ у редитељском концепту овом делу, мада је признао максимално уложени труд. Због тога је констатовао са жаљењем да „Редитељ г. Исајловић није крчио неке нове путеве; он је, шта више, ишао старим, у коров зараслим стазама. Све надстварно код Гетеовог *Фаустџа* дато је некако исувише опипљиво. Та опипљивост реалистичке режије дошла је нарочито до израза у сцени кајања у цркви, где редитељ пушта да Гретхен буде шибана гласом савести услед једне шарене жанр-слике (побожна паства моли се Богу као у *Кавалерији*) место да је пусти да све до близу краја сцене сама лута међу пустим сводовима готске цркве.”

Вукадиновић је изнео још један вредан податак о редитељској концепцији у погледу примене музике и употребе певачких и играчких нумера. Исаиловић је користио глумачке гласове и хор певача који су музицирали и певали на музику Феликса Вајнгартнера, на немачком језику, под диригентском палицом Јована Бандура. Вукадиновић је изнео опис тих сцена са гласовима који су изневерили његова очекивања, осим гласа Анке Врбанић у улози Валентина, јер је сматрао да су „једино надчулно требало да буду гласови. Али ти гласови (са изузетком певачких гласова), били су тако једнолични и нејасни, неразумљиви, чак и за људе који доста знају немачки текст.” Концепт редитеља да повећа димензију јачине Гласа Господа (Јован Антонијевић) употребом мегафона критичар је готово исмејао: „Г. Антонијевић је говорио кроз мегафон, који је 1910. можда правио ефекат, али који је сада компромитован тиме што се у дансингу кроз мегафон певају шлагери а на спортском игралишту кроз мегафон објављују последњи спортски резултати из земље и иностранства.”

²⁷ *Време*, 18. 12. 1932.

²⁸ *Правда*, 18. 12. 1932.

²⁹ *Полиџика*, 18. 12. 1932.

Нешто више информација о редитељској концепцији Гетеовог *Фаустџа* на београдској сцени пружио је др Ранко Младеновић.³⁰ По његовој оцени, режија је „тражила класичну хармонију и упорно ишла до краја у погледу пресађивања режијске концепције, која већ постоји, и понајвише се ослања на Хагемана”. Затим је навео да је било седамнаест слика које су постављене на ротациону бину. Ипак је сматрао да је режија заједно са сценографијом постигла неуједначене резултате и за то навео примере. Иако је седамнаест ротираних слика морало пленити гледаоце, ипак су неки други елементи, нарочито у спреси са ликовном инсценирацијом, били за овог критичара неприхватљиви. У домену реалистичког манира и домета такве поставке, видео је доследност и коректност те је редитељу одао признање: „Г. Исајловић је реалистичну драматичност савладао педантно, на рачун космичких симбола. Али сценско извођење *Фаустџа* не представља више филолошки музеј. *Фаустџ* је оно што је вечно живо у нама и изнад нас, а не само оно што је око нас, споља и фолклорно.”

Критичар Милош Савковић³¹ је много детаљније размотрио концепт режије и њену реализацију, имајући знатно већи простор за писање. Критичар је полемисао са редитељевом замисли нестварног и стварног на позорници, пре свега када су у питању личности Гетеове трагедије. Уочио је двоструки стандард режије према личностима у делу. Ванземаљске личности као што су Бог, анђели, Земаљски дух и Зао дух, представио је илузијом ван сцене, гласовима који су се чули са неба, иза кулиса, или испод бине, а оставио је само Мефиста и Вештицу, као могуће стварне личности на земљи. Савковић је због тога негодовао и водио расправу залажући се за материјализацију ових личности на сцени, за дијалог између Бога и Мефиста уживо на сцени, што би допринело сценској игри и занимљивости. Тако, на пример, уместо појаве Земаљског духа на позорници је направљено решење „једне теразијске светлеће рекламе у бојама, иза кога је глас звонио потмуло, декламаторски, мртво, без мелодије, у најтипичнијем бинском рецитативу”. Исто тако сазнајемо за решење сцена између Фауста и Духа и Злог духа у цркви, које су „у динамичком смислу остале мртве”. Због таквог концепта, Исаиловићева је режија по оцени овог критичара била „реалистичка и то наивна и све је било од овога света, али овакав реализам се заплео на оним метафизичким и надприродним сценама: оне су се, још горе него оне друге, свеле на декламовање. Тако се десило да је фаустовска бина код нас била сва растргана: једни делови су нам сувише приближени, спуштени у најобичнију комедију, а други су толико били удаљени и подигнути да се нису могли ни видети. Бинска средства тога контраста била су сувише безазлена. Забавна као играчка.”

Др Винко Витезица је, у свом иначе веома опширном и полемичком приказу поводом премијере *Фаустџа*,³² забележио да је Исаиловићева

³⁰ *Време*, 18. 12. 1932.

³¹ *Мисао*, књ. 41, 1933, св. 313—320, 93—102.

³² *Правда*, 21 — 22. 12. 1932.

режија „дала један педантно скучени оквир представи; сцене су без слободe и замаха, атмосфера засићена антикварском и књишком интерпретацијом”, као и да су таквом „погрешном режијом глумци били спутани”. У анализи Исаиловићеве режије ишао је тако далеко да је тврдио да она није ауторска него да се угледала на режију Витковског, односно на његову објављену режијску књигу *Фауст*. Упоређујући сцену по сцену, закључио је да где год је Исаиловић одступио од Витковског, погрешио је. Тако је др Витезица био једини критичар који је изрекао најтежу оптужбу на рачун редитеља Исаиловића.

Супротно мишљење о постигнутим резултатима сценске поставке *Фауста* изнео је критичар Душан Крунић³³ управо због тога што поставка није била експерименталног карактера. Крунић је тврдио да су покушај остварења овог дела „г. г. Исајловић и Загородњук извели свом својом уметничком савешћу и *Фауст* дали импозантно и чисто, у једном освешталом стилу, без узбуђених залета у нова тражења, дали су га једноставно и масивно”. Захваљујући овом критичару сазнајемо и за извесна скраћења текста, односно да је редитељ Исаиловић изоставио „Валпургијину ноћ”, а оставио сцену „Вештичине кухиње”. Слично мишљење о успеху режије записао је и критичар *Недељних илустрација*, по чијој оцени је Исаиловић „дао један максимум; дао је и једну логику ствари”, али је истовремено поставио и важно питање: „да ли је у тој тежњи за максимумом, био потпомогнут напором од стране глумаца?” Ова опаска задире дубоко у сарадњу глумаца са редитељем, од чијег уметничког домета зависи успех читавог подухвата.

Конфронтација ова два критичара, упозорила је на вредност Исаиловићевог редитељског поступка пре свега у домену реалистичке режије, извесне сигурности и опреза пред новаторским подухватима који су у Европи већ увелико узимали маха.

Када се зна да је Михаило Исаиловић (1870—1938) у нашој позоришној историји заузео значајно место, није могућно прихватити критичарске примедбе без резерве. Исаиловић, првобитно српски глумац на немачким сценама, затим гост на сцени Народног позоришта, а потом ангажован за главног редитеља овог позоришта од 1920. године, пренео је најбоље одлике немачке драмске редитељске школе на београдску сцену. Милан Предић је оставио запис да је Исаиловић у наше позориште „донео оно драгоцено, оно неизоставно: систем рада и високу идеју о томе шта је научена улога и шта је готова представа”. По запису Мате Милошевића Исаиловић је „поставио солидне и чврсте темеље на којима су и редитељи поред њега и они после њега могли да граде сценске творевине, можда занимљивије, можда некад и веће него што су биле његове, али су они то могли да чине захваљујући умногome снази темеља, који су остајали чврсти и онда када су се њихове грађевине рушиле”.³⁴

³³ *Правда*, 18. 12. 1932.

³⁴ Мата Милошевић, *Моје позоришће, Сећања на Михаила Исаиловића*. — Театрон, 42—44, Београд, 1984.

Гетеов *Фауст* била је четрдесет и седма по реду Исаиловићева режија у Народном позоришту и претпоследња након његовог дефинитивног повлачења са сцене.

Глумачке интерпретације у *Фаусту* су у критици оцењене нешто успешније од режије, али мишљења нису била уједначена. Поједина глумачка остварења добила су изузетне похвалне оцене, а понека су претрпела озбиљне примедбе које су се кретале од концепта улога и изговора стихова до глумачких изражајних средстава. Критичар Вукадиновић³⁵ је био незадовољан изговором стихова јер су глумци „један стих изговарали, а други од половине прогутали”, а као успела казивања издвојио неколицину: Дара Милошевић (Грета), Анка Врбанић (Зли дух), Ана Паранос (Марта), Мата Милошевић (Валентин) и Александар Златковић (Вештица).

Највећу пажњу у приказу *Фауста* изазвало је тумачење насловне улоге поверене драмском прваку Раши Плаовићу, које је у критикама задовољило и највећи простор. На рачун његовог остварења улоге Фауста изнето је више примедби а врло мало одобравања. По мишљењу др Ранка Младеновића³⁶ Плаовићев Фауст није донео ничег новог у тумачењу и у говорењу стихова, јер је „све до појаве Земаљског духа, декламовао и тиме одмах нагласио линију своје креације, не толико погрешне колико уметнички устајале. Омашка је у нервном Фаустовом револтирању које га избија из флуидне радње и одводи у фразу”. Навео је и три сцене у којима је Плаовић био ближи испољавању топлијих тонова својих емоција, у којима је „ипак имао изванредних топлих лирских момената, особито у дијалогу при склапању пакта са Мефистофелом, у предвечерју са Вагнером на клупи и у врту са Гретом.” Али је супротно томе, одсуство емоција показао у тамници јер је ту „био најиндиферентнији”. Критичар Душан Крунић³⁷ истакао је глумачки труд због којег је сматрао да „одмах треба одати пуну хвалу напору, којим је савладао ову огромну улогу”. Ипак, није био задовољан концептом Плаовићеве двоструке улоге Фауста, налазећи да је „стари Фауст био убедљивији од младог Фауста — младића, кога је приказао без топлине и без елеганције — као да „вештичин напитака” није био довољно јак — чак са извесном пакошћу у тону и изразу, коју је заборавио да остави у својој лабораторији”. Слично мишљење изнео је и непотписани критичар *Недељних илустрација*,³⁸ који је прецизно разграничио Плаовићеве глумачке домете Фаустовог двоструког лика, тврдећи да је Фауста старца „приказао са виртуозношћу убедљиве глуме”, и да је „духовна радозналост доктора Фауста носила један широки замах пун лепоте”. Међутим, Плаовићев Фауст младић није задовољио критичара и о томе је дао објашњење: „Г. Плаовић као љубавник — остао је без жара, недовољно одушевљен, мало убедљив, као да је новим сазнањем о земаљском животу остао незадовољан. Било је кат-кад, тренутака који су указивали на Плаовићевски манир и

³⁵ *Полиџика*, 18. 12. 1932.

³⁶ *Време*, 18. 12. 1932.

³⁷ *Правда*, 18. 12. 1933.

³⁸ *Недељне илустрације*, VIII, бр. 52, 25. 12. 1932.

Хамлетовског Фауста, да се тако исто осети и неразумљив пасивитет љубавника Фауста (најдраматичнија сцена у тамници).”

Критичар Милош Савковић,³⁹ који је у својој рецензији посветио нарочиту пажњу глумачким остварењима, главним и епизодним, обухватајући све елементе глумачке интерпретације, Плаовићевог Фауста није прихватио. Ниједан елемент његовог остварења није добио прелазну оцену, ни начин казивања стихова, ни концепција улоге, ни изражајност и емоционалност. По Савковићевом мишљењу Плаовић је „у првом делу падао увек у декламацију, доста често суву”, а у другом делу је уочио осетно помањкање осећајности, и закључио: „бити читав сат на позорници сам, и то морати декламовати речи без емоција, интелектуалне фразе покушавати да претвори у чисто поетске, морати им давати ма какво субјективно лирско нијансирање — то није за г. Плаовића.” Изнео је и утисак да је тога био свестан и сам Плаовић јер је „остао да мрцвари Гетеа, нас и себе”. Приметио је и одсуство интересовања и непотребан напор који је „ишао дотле да је у последњој слици био уморан, не од дужине текста, него од дужине досаде”. Савковић је овакав глумачки исход видео као последицу режије и Плаовића означио као „жртву режије”, јер је „сувише осетио да је немогуће кретати се по линијама овакве режије, осећао је шупљину око себе и кретао се насумице, као на концу монтера гињола.” Зато је упозорио да ће такав начин сарадње глумца и редитеља „остати забележен у аналима нашег позоришта и може ући у теорију режијских опасности као принцип” и додао да „слаба режија прави марионету од доброг глумца.”

Др Винко Витезица⁴⁰ је о Плаовићевом остварењу Фауста донео већ ома негативан суд, пре свега у концепцији улоге. Видео је све већ познате Плаовићеве глумачке карактеристике у смислу студије улоге, мудрости, труда, али је констатовао да све то „није могло да превагне и покрије велику грешку у његовој интерпретацији, јер је сву енергију Фаустовог карактера потрошио у хистеријском немиру, у ерупцији афекаста, који нису никако фаустовске природе”, и закључио да се „те дикције није ослободио ни као љубавник; он је и ту остао исти.”

О остварењу Драгољуба Гошића као Мефистофела мишљења критичара су била уједначена у негативном смислу, јер им се ниједан елемент његовог остварења није допао, ни дикција, ни концепција улоге, ни глума. Критичар др Ранко Младеновић⁴¹ је тврдио да је Гошићево остварење „значило један привидан опит, ослоњен мање на талентовану визуелност, а више на педантан рад, и у колико се приближује хуманизираном Мефистофелу, у толико уски регистар његовог гласа побија сложену експресивност улоге”. Критичар Душан Крунић⁴² је одао признање Гошићу за његов огромни труд и записао да је то била „солидна творевина”, али је ипак приметио да концепција улоге није одговарала

³⁹ *Мисао*, књ. 41, св. 313—320, 1933, 93—102.

⁴⁰ *Правда*, 22. 12. 1932.

⁴¹ *Време*, 18. 12. 1932.

⁴² *Правда*, 18. 12. 1932.

замисли лика Мефиста, јер није поседовала потребне атрибуте ни у изразу, ни у опхођењу, ни у дикцији. Критичар је сматрао да би његов Мефисто био прихватљивији под претпоставком да је имао другачију концепцију лика, да је био „гипкији, лакши, змијског геста, са змијским рафинисаним лукавим осмехом, живљи и више „ђаволан”, ближи Гетеовом симболу, и мање подсећао на шаблонског Мефиста из Гуновљеве опере”. Критичар *Недељних илустрација*⁴³ је такође потврдио да Гошићев Мефисто „није задовољио”. Иако је код овог глумца приметио извесне новине у разноврсности глумачких средстава, ипак је његовог Мефиста-фел остао „органички неуверљив и психолошки непотпун”. Исцрпну анализу Гетеовог Мефиста, начина сценског тумачења овог лика и Гошићевог глумачког остварења дао је Критичар Савковић.⁴⁴ За Гошићеву промашену улогу нашао је оправдања у слабој режији и слабој преводу, а редитељ је пропустио да глумцу предочи дубљу анализу овог компликованог и тешког за приказивање лика. Уочио је и истински Гошићев труд да савлада улогу али резултат је изостао, јер је остао само на концепту типичног Мефиста, дајући углавном „мистериозни изглед својој фигури” и „сувишно инсистирање на саркастичним мелодијама, док заноса није показао”. И најгоре од свега: да Гошић „није сазнао за трансформације и мултиплицирања своје улоге”, а није био ни довољно ђаво, и то отмени, ђаво велики господин.” Савковић је навео сцене у којима је режија Гошића „скристалисала у сталагмит”, у Прологу и у претпоследњој сцени. Изнео је и тврдњу да није само режија ограничила остварење улоге Мефиста него и „рђав превод, који је врло много сметао да Гошић покаже контрасте у самом себи између понизности и поноса, ироније и заноса, такта и беса”. Ништа боље није прошао Гошићев Мефисто у приказу др Витезице⁴⁵ јер је концепт његове улоге подбацио. „Демонска природа његова — бележи критичар, није у спољњем замаху, у варирању гласа, у роговима и прописно шиљатим обрвама и бради, у црвеном оделу, колико је она у тишини и дискрецији, у једном језовитом миру, под тежином страховите мржње и зависти над свим оним што је светло.” Уместо тога, Гошић је покушао да говорном интонацијом нађе решење, али ни у том смислу није успео. Др Витезица је запазио да је Гошић „очевидно осећао потребу најтањих нијанса у тоновима, па је егзерцирао, мењајући глас и интонацију, што никако није било потребно, јер тиме није обогатио свој регистар”.

У критикама је најбоље прошла глумица Дара Милошевић у улози Маргарете. Она је у критикама, са малим изузетком, задобила пуно признање. Критичар Савковић је сматрао да је она своју улогу најбоље остварила. Уочио је њен добар концепт улоге и у првом и у другом делу драме, као и озбиљност у студију улоге, која је допринела да је „два главна дела Гретине личности добро ухватила: у првом делу чедност и нежност, у другом страст уз чедност и нежност.” Али је сматрао да се „то све сувише свесно провлачило, тако да се студија осећала”, као и да

⁴³ *Недељне илустрације*, VIII, бр. 52, 25. 12. 1932.

⁴⁴ *Мисао*, књ. 41, 1933, св. 313—320, 93—102.

⁴⁵ *Правда*, 22. 12. 1932.

је у „тражењу интонације, у честим експериментима, изгубила непосредност. Тиме је Грета изгубила доста од своје основне психе, од скромности која је чини претарано безазленом, детињастом. Приметио је и повремене недостатке у испољавању емоција, и навео да „није било у првом делу довољно топлоте, зато је њу замењивала приметно кокетеријом (у бинском смислу)”. Признајући тешкоће проистекле из слабог превода, констатовоа је да „госпођа Милошевић не располаже богатством мелодија у дикцији, отуда доста једноставности, нећемо рећи монотоније.” И поред ових примедби, Савковић је посебно нагласио, као акценат на крају излагања, да је било „неколико места у којима је Госпођа Милошевић долазила до најпунијег непосредног израза (у врту, у неколико тонова у молитви пред Богородицом, у молитви која је лирски, веома слабо преведена — у тој молитви Госпођа Милошевић је само дикцијом вратила лирски дух рђавом преводу”.

Др Ранко Младеновић⁴⁶ је одао признање Дари Милошевић која је по његовом мишљењу „најтипичније успела, како у наивном колориту, тако и у jakim драматичним акцентима”. Нешто о укупном изгледу ове глумице и о утиску који је произвела својом игром, изнео је критичар Крунић⁴⁷ тврдећи да је „Маргарету креирала гђа Д. Милошевић и била лепа, нежна и дирљиво пасивна”. Критичар Живојин Вукадиновић није поменуо остварење Даре Милошевић у улози Маргарете, што би могло да се тумачи тиме да код њега није произвела такав утисак о коме би писао.

Маргарета Даре Милошевић добила је најласкавије оцене своје глумачке интерпретације од критичара листа *Недељне илустрације*,⁴⁸ који се није потписао. Он је забележио да је ова глумица „кроз своју огромну улогу, са безброј различитих варијанти, снажно проткала свој глумачки таленат”, затим да је „гледалац у њеној Гретхен добио утисак о величанственој драми коју она преживљује” и да ће „Гретхен г-ђе Милошевић остати као једна од највеличанственијих глумачких креација у драми на нашој позорници...” Др Витезица је ипак запазио, иако је сматрао да је ова глумица „донела на позорницу лепоту, наивност, чистоту душе и један бол који је у моментима био искрен, што се најбоље видело у сцени Тамнице”, извесну неуверљивост у испољавању емоција. Сматрао је да се у неким сценама „није снашла, није умела да се уживи”, као у сцени кад пева баладу *Био један краљ у Тули* јер је „сасвим изгубила моменат у коме се налази и била скоро у својој улози Офелије”. Зато „није могао да јој верује да то она у истину осећа”.

Кад је реч о другим, мањим улогама, критичари су њихове тумаче само овлаш поменули по имену у погледу успешне игре, или по доброј дикцији. Критичар Вукадиновић је издвојио најбоље представнике у интерпретацији Гетеових стихова, што смо већ навели. Пажњу критичара привукли су Ана Паранос као Марта, Мата Милошевић као Валентин,

⁴⁶ *Време*, 18. 12. 1932.

⁴⁷ *Правда*, 18. 12. 1932.

⁴⁸ *Недељне илустрације*, VIII, бр. 52, 25. 12. 1932.

Фран Новаковић као Вагнер, Марко Маринковић као Фрош, Петар Петровић као Ученик, и Александар Златковић као Вештица. По Крунићевој оцени, Ана Паранос је улогу Марте „пронела са хумором”, а г. Милошевић, као Валентин, проживео веома импресивно свој кратки сценски живот”. По Савковићевој оцени: „г. Маринковић нам је оживео једну слику унутрашњости крчме из фламанске школе, а г. Милошевић је потпуно победио мртви превод Одавићев”.

Готово сви критичари⁴⁹ су додирнули удео ликовне инсценације у представи *Фауст*, стављајући је у тесну везу са режијом, и нису били задовољни пронађеним решењима. Критичар Вукадиновић је оценио као сувише реалистичан удео сценографије у целини, а у неким сценама и крајње немаран: „сликар је у прологу дао небо, а то није било небо које се наслућује, него један бојама замазани „рикванд” на самој рампи, пред носем партера.” Критичар Ранко Маринковић је сматрао да је ликовна инсценација *Фауста* превазиђена, да је реч о „антикварској конструкцији декора” и да су поједина решења неприкладна, као „каширан Пролог на небу” и „слика пред градском капијом технички неспретно решена, те умањује сценско кретање и кочи замах.” Критичар Савковић је у неуспех сценског приказа *Фауста* убројао и сценографију, наводећи поједина рђава решења као у сцени препирке Бога и Мефиста где је у позадини била „насликана земља у облацима — без много маште — у бојама у којима се прави декор популарних позорница по паланкама или по предграђима великих градова”. У закључку рецензије био је прецизан: „Декор г. Загородњука био је од сваке руке. Пролог на небу и Вештичина кујна — наивно; Фаустова соба — пренатрпано; Мартин врт, у тамници, у цркви, под дрвећем — конвенционално. Најбоље су успеле Аербахов подрум и Гретина соба.” Супротно мишљење о декору имао је непотписани критичар *Недељних илустрација* и био је једини који је позитивно оценио целокупан домет сценографа: „Декор г. Загородњука носио је обележје дугог студирања и савесног рада”.

Костимографски удео Милице Бабић у представи *Фауст* добио је приказ само у рецензији Душана Крунића и у општој оцени био је позитиван јер су „костими дати са укусом”, а у појединачном случају, као о костиму Фауста, приметио је да је он био „мало импресиван, нарочито његова равна капа.”

О музичком уделу у представи већ је било говора у вези са режијом. Заступљену музику Феликса Вајнгартнера извели су позоришни оркестар, хор и певачи, под дириговањем Јована Бандура. Музички удео је приметила и критика, али у контексту режије и са врло скромним освртом. Међутим, из критика се сазнаје у којим сценама је примењена и да су суделовали и глумци који су имали и певачке нумере, као на пример Дара Милошевић (Маргарета) и Милан Милутиновић (Сељак). Критичар Душан Крунић се нешто више позабавио овим уделом у представи и поставио извесне замерке, пре свега у погледу обима његове заступље-

⁴⁹ *Полиџика, Време, Правда, Мисао, Недељне илустрације.*

ности, сматрајући да није било потребе да глумци певају и да је тај део требало скратити. Као пример навео је сцену „пред градском капијом” и Маргаретино певање (балада *Био један краљ у Тули*), постаљајући питања: „Због чега та епизода треба да је тако дуга”, апострофирајући отпевану песму глумца Милана Милутиновића, и „због чега треба гђа Милошевић да пева једну читаву сцену?”

Играчки удео у представи био је заступљен у Вајнгартнеровој музици, у играма су учествовали певачи и глумци, а игре је спремила Нина Кирсанова, примабалерина, кореограф и шеф Балета Народног позоришта. Како је Валпургијина ноћ режијом изостављена, играчки удео, примењен у „Вештичијој кујни”, није био већег обима. Па и тај део потпао је под оштру критику Душана Крунића који је сматрао да је и „Вештичију кујну” требало изоставити, јер је „та сцена апсолутна фикција, коју је немогуће сценски дати са укусом и мером, она је деловала грубо и значила је концесију галеријама”.

Публика, као битан чинилац опстанка позоришне представе у његовом репертоару, одазвала се у приличном броју на другу премијеру *Фаустиа*, што је потврдила критика, али не и на репризе. У том смислу премијера је била пресудна да *Фауст* остане дуже у репертоару, али публика није с већим одобравањем прихватила ово извођење, те су репризе биле слабо посећене до те мере да је у другој сезони представа играна с посебном наменом, односно „за ђаке”.⁵⁰

Ова премијера *Фаустиа* остала је запамћена по још једном догађају јер је поводом ње дошло до отворене полемике између познатог писца и критичара и позоришне управе, оличене у др Винку Витезици и у управнику Милану Предићу. Наиме, осим редовних критика, појавио се веома опширан напис у два дела др Витезице, у листу *Правда*,⁵¹ у којем се др Витезица оборио свом жестином свог пера на Народно позориште поводом приказа премијере првог дела *Фаустиа*. Др Витезица је био дубоко разочаран представом јер је поводом јубилеја стогодишњице од Гетеове смрти очекивао много више, пре свега да се дело прикаже у целини, у добром преводу и режији. Указао је на обећања позоришне управе пред премијеру и на дуго време спремања ове представе, те је сматрао да су сва обећања затајила а да је позориште неспособно да ово Гетеово дело изведе на сцени. Због тога се подухватио да у првом делу своје полемике објасни јавности какво је дело *Фауст* и шта је Гете хтео овим својим делом. Сматрао је да позориште није требало да прикаже први део „Фауста” и то као драму у пет чинова јер је то нетачно, као и да се смисао *Фаустиа* може сагледати само приказивањем у свом целокупном обиму. Упозорио је да би крај у првом делу могао да створи забуну код гледалаца који дело нису прочитали а доживљавају га први пут са сцене. У другом делу, наставку своје расправе, оштро је критиковао сценски

⁵⁰ *Позоришни годишњак, сезона 1933—1934*, Народно позориште у Београду, Београд, 1934, 23.

⁵¹ *Правда*, 27. 12. 1932.

приказ и све његове домете. У завршници расправе др Витезица је ишао далеко у осуди приказа *Фауст*а и са извођењем које га није задовољило ни у једном сегменту, тврдећи да је „врло жалосно да се код нас може овако говорити и радити. Зар смо ми уистину последња нација на свету и људи којима није потребна никаква уметност и напредак”. Оваквим својим поступком наше Народно позориште баш то хоће да каже”. Поставио је и питање: „А са којим правом?” и затражио да „на то одговоре они који су надлежни за то.”

Управник Милан Предић је одговорио, такође у *Правди*, оспоравајући све наводе овог критичара, а нарочито у погледу сценске реализације *Фауст*а, тврдећи да је *Фауст* био „комад који су спремали глумци за себе и за част куће.”⁵² Након тога др Витезица није одговорио Милану Предићу.

Представа *Фауст*а се није дуго задржала у репертоару Народног позоришта. Београдска публика није се одазивала на представе, или је то чинила у сасвим недовољном броју. Изведена је осам пута током две узастопне сезоне, у првој шест пута и у другој два пута.⁵³ Одиграна је једанпут, 27. фебруара 1933. на Коларчевом универзитету, али не у целини него само у одломцима, само неколико сцена. Повод је била посета драматурга дрезденског Народног позоришта, др Карла Волфа, који је одржао конференцију (предавање) о *Фаусту*, а сцене из представе београдског Народног позоришта биле су изведене у част овог госта и његовог предавања.⁵⁴

После овог приказа у 1932. години, *Фауст* се, изгубио са сцене Народног позоришта и није приказиван пуних седам деценија.

Након огромне паузе, опет поводом обележавања јубилеја, сто седамдесет година од Гетеове смрти, *Фауст* је поново у репертоару Народног позоришта. Најзад се приказује у целости, први пут са оба дела, у две премијере изведене у међусобном временском размаку од месец дана. Гетеов текст је адаптиран за ову премијеру, односно две премијере; премијера I дела одржана је 2. децембра 2002, а премијера II дела 9. јануара 2003.⁵⁵ *Фауст* је приказан у режији и адаптацији Мире Ерцег, као гошће, у ликовном оквиру сценографа Невенке Видак и костимографа Милене Јевтић Ничеве Костић. Музику је компоновао Зоран Ерић, кореографи и аутори сценског покрета били су Исидора Станишић и Чарни Ђерић, аутор видео пројекта Балша Ђого, а аутор сценских ефеката Томислав Маги.

У бројном ансамблу представе, од преко 60 учесника, обухваћен је целокупан глумачки ансамбл Народног позоришта. Међу њима су били: Предраг Ејдус (Фауст), Тихомир Станић (Мефисто), Сузана Петричевић (Господ), Бојана Стефановић (Маргарета 1), Соња Колачаревић (Маргарета 2), Вања Ејдус (Маргарета 3), Ивана Жигон и Сена Ђорђевић (лепа

⁵² *Правда*, 27. 12. 1933.

⁵³ *Позоришни годишњак сезона 1932—1933. и сезона 1933—1934*, Народно позориште у Београду, Београд, 1933, стр. 25. и 1934, стр. 25.

⁵⁴ *Време*, 18. 12. 1932.

⁵⁵ Програм премијере *Фауст*а, Народно позориште, 2002/2003.

Хелена), Бојан Бајчетић (Валентин), Даница Ристовски (Главна вештица), Станко Богојевић (Свештеник), Чарни Ђерић (Луцифер), и други. У II делу *Фауст* листа глумачког ансамбла била је већа јер се протагонистима из I дела придружио још већи број глумаца.⁵⁶

Ова трећа премијера привукла је велику пажњу читаве културне јавности Београда управо због тога што је *Фауст* приказан први пут у целисти. Осим тога режија је поверена редитељу, истовремено и аутору адаптације текста, који није члан Народног позоришта него гост из Берлина, али југословенског порекла. У представи је било више сарадника који су такође били гости. И сам начин приказивања побудио је интересовање у јавности јер је у другом делу публика била измештена из дворане и заузела место на ротационој позорници, да би се на самом крају ипак спустила у позоришну дворану.

Засад се може говорити о појединим сличностима и разликама, у односу на две претходне и давно изведене премијере. И ова трећа, као и претходне, изведена је поводом обележавања годишњице Гетеове смрти. Употреба техничких средстава позорнице присутна је као и у другој поставци, али савременија. Разлике су огромне, јер је дело први пут изведено у целисти и први пут је урађена адаптација Гетеовог текста и означена на листи премијере и у програму. Редитељ и добар део уметничких сарадника су гости, а не чланови ансамбла Народног позоришта.

Иако су у време завршавања овог рада критички прикази пристигли, нећемо их наводити и коментарисати јер је прерано да се о њима може говорити као коначним судовима. Представа је тек отпочела свој сценски живот и сасвим је неизвесна њена даља судбина. Она је предмет писања савременика, а након веће дистанце и престанка њеног приказивања реч ће преузети историчари, који ће упозорити на све аспекте њеног извођења и коментарисати рецепцију у критици и публици.

IV

У историји Народног позоришта у Београду, дугој сто тридесет и пет година, Гетеов *Фауст* премијерно је изведен 1886. и 1932, оба пута само његов I део, а тек је у овој сезони, 2002/03, изведен по трећи пут и први пут у целисти. Та чињеница помало зачуђује јер су у овом позоришту изведена многа дела светских класика, са више премијерних приказа. *Фауст* није био те среће, али је зато имао необичну и занимљиву сценску судбину која је обухватала све битне елементе позоришног извођења, од превода, адаптације текста, режије и глуме, до ликовног и мизичког удела, а такође и у погледу рецепције код критике и публике.

Оба превода Гетеовог *Фауста*, Милана Савића и Ристе Ј. Одавића, изведена на првој и другој премијери, задобила су пуну пажњу у објављеним критичким освртима и оба су оцењена као неуспела, нетачна и далеко од оригинала. Судаћи по критикама, ови преводи су у великој

⁵⁶ Исто.

мери угрозили и позоришна извођења јер су њихове слабости биле толиких размера да су не само ограничавали, него и умањивали редитељска и глумачка достигнућа. Обим разматрања о преводу ишао је на штету разматрањима о дометима извођења, те су у том погледу обе поставке остале ускраћене за потпуније и свестраније приказе у критикама. Последнице слабих превода биле су далекосежне јер су у битној мери утицале на рецепцију публике и одзив на представе.

Сценске поставке *Фауст* изрониле су из мрака заборав и управо заслугом писане критике данас су нам приближене и постале доступне. То се нарочито односи на прву премијеру из 1886. о којој се врло мало зна, јер основни архивски материјали и документи нису сачувани. Зато су записи тадашње малобројне критике од посебног значаја. О првој премијери, њеним учесницима и реализацији досад није било писано нити расправљано и о њој сада први пут детаљније говоримо. Већ друга премијера, из 1932, имала је сасвим другачију судбину јер је иза ње остао бројан материјал, листа премијере, фотографије, подаци о репризама, бројни написи и критике у дневној и периодичној штампи, али ни о њој до данас није било радова.

Текст *Фауст* претрпео је сценско прилагођавање, али аутор адаптације није наведен у првој поставци нити су подаци о томе било где објављени, а није извесно да је коришћена адаптација Антонија Хацића, као у случају извођења у новосадском Српском народном позоришту. У другој поставци нема података о сценској адаптацији на листи премијере, на којој су уписани сви релевантни подаци о представи. Међутим, у оба приказа критика је саопштила о видним скраћењима текста и изостављању читавих делова драме, што значи да су такве интервенције морале бити у домену режије, односно у компетенцији редитеља. Интервенције смањења обима текста биле су нужне из више разлога, о чему су првенствено морали да воде рачуна редитељи.

Режије поставки налазиле су се у рукама искусних глумаца и редитеља Милоша Цветића и Михаила Исаиловића, који су иза себе имали остварене уметничке резултате. Поставке нису потпуно расветљене јер иза њих нису остали редитељски примерци оригиналног текста, што је непроцењив губитак, те се о њима сазнаје посредно, углавном преко објављених критика. Судаћи по критикама, поставке су обухватиле Гетеову драму, са изостављеним појединим деловима и сценама. Редитељи су прибегавали оваквим интервенцијама у тексту да би га прилагодили сценским условностима и могућностима позоришта, техничким и уметничким потенцијалима, водећи рачуна о ограничењу трајања представе. Међутим, у обе поставке разлог је био и много озбиљније природе, јер се односио на неразумљиве преводе, о чему је писала и посведочила критика.

Редитељске поставке *Фауст*, према оценама критичара, нису биле толико неуспеле колико су биле конвенционалне, крећући се устаљеним, стандардним током, не трагајући за новинама и без залажења у модер-

није токове тадашње европске режије, што се претежно односило на другу поставку. Прва поставка у режији Милоша Цветића није детаљније разматрана и сазнања о њој су откривана кроз примедбе критике. Изостављање значајних делова текста, као што су пролог и предигра, изазвали су неслагање и протест у критици, а посебно што је од драме изведен само њен први део, а не дело у целости. Међутим, морају се имати у виду објективни разлози, тадашња техничка опремљеност позорнице која није могла да пружи редитељу веће могућности за креацију. Треба имати у виду и то да је прва премијера *Фауст* изведена непуне две деценије по оснивању београдског Народног позоришта (1868).

Друга редитељска поставка, у режији Михаила Исаиловића, оставила је видан писани траг те се о њеној концепцији и реализацији може судити, али само на основу објављених критика јер ни његов примерак оригиналног текста није сачуван. Његова режија била је резултат озбиљне припреме и уложеног труда, а наводи критике, и поред изнетог незадовољства, признали су да је била студиозна и зналачка, са употребом свих театарских компонената, као што су музика, игра и савремена техника, што значи да је могла бити и ефектна. Међутим, остала је потпуно у домену реалистичког редитељског приступа, стереотипна, без амбиције да се вине у модерније савремене токове режије, и није успела да заинтересује ни критичаре ни публику.

Глумачка остварења у *Фаусту* налазила су се у оба приказа у рукама најбољих глумаца, првака и одличних епизодиста, који су својим талентом, искуством и образовањем могли да остваре задате ликове. Њихови домети познати су кроз разматрања у критикама. Непотпуно приказани, само у главним потезима о улогама протагониста, у првом извођењу, а потпуно и прецизно, у другом и са исцрпним приказима главних протагониста и важнијих епизодиста. На глумачка остварења такође су утицали слаби преводи, што се нарочито одразило кроз дикцију и говорну интерпретацију уопште. Глумачки домети оцењени су са неједнаким резултатима, претежно с похвалама, нарочито у погледу говорног савладавања текста у првом извођењу, и са много изречених примедби на рачун концепција улога, изражајних средстава и изговора стихова, у другом извођењу.

Ликовна решења представа остала су недовољно позната јер у критикама нису разматрана у довољној мери. У првој скоро никако, где ни име сценографа није поменуто; у другој с нешто више детаља и претежно с неодобравањем. Слично је и с музичким уделом, о којем у првом извођењу нема помена, а у другом само спорадично и с неповољним оценама.

Критика је одиграла значајну улогу у оба приказа *Фауста* у Народном позоришту. Била је информативна и исцрпна о преводима о којима је донела веома негативан суд, а мање посвећена извођачком делу, дометима интерпретатора. Пружила је драгоцене податке о позоришном извођењу, режији и глуми, нарочито у првом приказу, до којих на други начин не би било могућно доћи, те данас ипак имамо извесну слику о

томе како је премијера изгледала и какав резултат је постигла. Скромна слика коју је критика створила о првом приказу, прерасла је у сасвим другачију, прецизну слику о другом приказу, јер је обухватила све битне сегменте позоришног извођења и изрекла мериторне судове. Својим бројним и садржајним освртима, често зналачки написаним, указала је пажњу комплетном подухвату Народног позоришта. Критика се налазила у рукама познавалаца драмске књижевности, са мањим или већим знањем о позоришном извођењу; од осврта са тежиштем на литерарном и преводилачком у односу на прву премијеру, прерасла је у зналачке позоришне рецензије, писане из пера осведочених професионалних критичара и књижевника, који су се успешно огледали и у критици.

Публика се бројно одазвала на обе премијере, али је, такође због слабих и тешко разумљивих превода, њена рецепција у знатној мери била ометена, доведена у питање. Публика се борила са неразумевањем Гетеовог дела и са замором, па чак и са досадом услед тешкоћа да прати текст, збивања, а пре свега да разуме нејасно изговоране стихове. Слабо кореспондирање обеју представа са публиком проузроковало је потпуни изостанак реприза након прве премијере и веома мали број извођења после друге премијере.

Најновија премијера *Фауст* наставља прекинути континуитет давно започетог приказивања на сцени Народног позоришта и отвара перспективу будућим сценским приказима Гетеових дела у позориштима Београда.

Ksenija Šukuljević-Marković

GOETHE'S *FAUST* ON THE STAGE OF THE NATIONAL THEATRE
IN BELGRADE 1886—2003

Summary

In the history of The National Theatre in Belgrade, lasting 135 years, Goethe's *Faust* was first staged in 1886 and again in 1932 — both times just its first part. Only in this season, 2002/2003, it was staged for the third time, and for the first time in its entirety.

Faust had an unusual stage destiny related to its performance, and also to its reception among the critics and audience.

Both translations of Goethe's *Faust* — by Milan Savić and Rista J. Odavić — performed in the two opening nights, attracted full attention in the published reviews, and were described as unsuccessful. Poor translations threatened theatrical performances, director's and actors' achievements, so the audience received the performances badly, which led to low attendance at the performances.

Facts about these stagings of *Faust* emerged from dark oblivion and, due to written reviews, became available today, particularly the first one from 1886, about which the archive materials were not preserved. The experienced directors Miloš Cvetić and Mihailo Isailović were entrusted with the directions of these two performances. The di-

rector's copies of the original text were not preserved, so one could get information about them only in an indirect way. The two stagings were within the domain of the conventional, done in the realistic manner, without rising to more modern trends of European direction, and they were both unsuccessful. The first one was performed only about two decades after the foundation of The National Theatre and was prepared in a short period of time; the second was performed after serious preparations, in better conditions, but still did not attract attention of the critics and the audience.

The roles in *Faust* were interpreted by the best leading actors and by excellent actors in the supporting parts. After the first performance, their achievements were not reviewed completely, but were praised; after the second performance, they were reviewed thoroughly, but with numerous criticisms.

Stage scenery of the performances, as well as their musical and dancing components, were not discussed in detail and did not acquire much praise.

Reviews have a very important role for both theatrical performances of *Faust*. They offer valuable data about theatrical performances, directing and acting — particularly the first review — which would be impossible to acquire in a different way. Criticisms presented a lot of information about the translations and gave a very negative impression about them, but less information about the performance itself. Modest picture created in the first review grew into a complete one in the second review. With its numerous and meaningful remarks, often written in an expert manner, the criticisms paid attention to the complete endeavour of The National Theatre and gave meritorious assessments. They were written by experts in dramatic literature, who had a certain knowledge about theatrical performances. At the beginning in the form of remarks, focussed on the literary and translational issues, the criticisms later grew into insightful theatrical reviews, written by the pen of professional critics.

Audience came in large numbers to both opening nights, but its reception was impaired by translations difficult to understand and actors' unclear diction. Unfavourable reactions of the audience to both performances led to the complete absence of repeated performances after the first opening night, and to a very small number of repeated performances after the second opening night.

Биљана Милановић

ИЗВОРИ ЗА ДРАМУ ЧЕНГИЋ-АГА МИЛЕНКА ПАУНОВИЋА

САЖЕТАК: Студија је посвећена испитивању Пауновићевог односа према различитим изворима које је користио у конципирању садржаја своје драме *Ченгић-ага*. Аутор се директно обраћа спеву Ивана Мажуранића, *Смрт Сmail-аге Ченгића*. Његове везе са историографијом и народном епиком претежно су посредне. Аутор је, међутим, инспирисан и сликом Јарослава Чермака, *Слеји ђуслар са својом кћерком*, која се не односи на личност Ченгић-аге. Пауновић се веома слободно поставља према постојећим садржајима и саображава их идејама и ставовима који су га заокупљали и у осталим драмским и музичко-драмским делима.

Композитор и књижевник Миленко Пауновић (1889—1924) био је повучен и недовољно познат уметник, а после смрти запостављен и готово заборављен. Ако изузмемо извођење неколицине његових мањих дела, за живота се као музички стваралац представио само једном, и то тек 1924. године у Љубљани, на премијерном извођењу своје *Прве југо-словенске симфоније*.¹ Као књижевник, он је био и остао потпуно непознат. Постхумно је изведен његов драмски првенац *Шајкаши*, а остала дела нису доживела сценску поставку.²

О Пауновићу је мало писано, готово искључиво с акцентом на музичко стваралаштво.³ Као аутор првих српских музичких драма (*Божанска традиција*, 1912; *Ченгић-ага*, 1923) и две веома успешне симфоније (1914—20, 1924) он завређује озбиљну истраживачку пажњу. Његов књи-

¹ Дело је касније извођено у Београду 1925, 1932, 1940. и 1956.

² Драма *Шајкаши* није била на сталном репертоару позоришних кућа. Изведена је на такмичењу Матице хрватских казалишних добровољаца у Загребу, што сазнајемо на основу дописа који су представници овог удружења упутили мајци покојног Пауновића, обавештавајући је да је драма освојила новчану награду (допис Даринки Пауновић од 7. фебруара 1935, Архив Србије, Фонд Ненада Јанковића, непописана грађа). Постоји, међутим, вероватноћа да је током Првог светског рата у Солуну изведена и драма *Ченгић-ага* (уп. напомену бр. 5).

³ Уп. Б. Милановић, *Улога Вагнерових идеја у музичким драмама Миленка Пауновића*, у: *Српска музичка сцена*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995, 173—181; Иста, *Значај и улога ђрејске у освештавању личности и стваралаштва Миленка Пауновића*. — Музикологија, Београд, 2002, бр. 2, 27—55; Иста, *Миленко Пауновић и српска музичка традиција*, у: *Јосиф Маринковић (1851—1931). Музика на раскршћу два века*, Нови Бечеј, 2002, 85—96; Иста, *Особености драмског и музичко-драмског стваралаштва Миленка Пауновића*. — Мокрањец, Неготин, бр. 4, 2002, 22—28.

жевни рад, који броји седам драма, једну приповетку и једну збирку песама, није до сада био предмет изучавања театролога и историчара књижевности, па му тек предстоји стручна интерпретација.

Природа Пауновићеве уметности захтева широк, а у многим кључним питањима и интердисциплинарни приступ, јер су његове две уметничке области у вишеструкој и нераскидивој вези. Пре свега, оне су интегрисане у музичким драмама за које је Пауновић написао и текст и музику. Релације које се успостављају између музичких и књижевних дела тиме се никако не исцрпљују, а уочљиве су у многим аспектима почев од саме поетике, односно мисаоно-филозофске основе, преко бројних композиционо-техничких поступака као заједничких именитеља драмског и музичког стваралаштва, до засебних појава, рецимо аутоцитата (песме из лирике у драми, записи народних песама у драми), аутобиографских елемената, улоге звука у појединим драмама, драматургије у симфонијама.

И сам Пауновићев приступ стваралаштву подразумева специфичан дијалог са другим областима. Овај уметник има обичај да преузима, комбинује и слободно преобликује већ постојеће садржаје и да их на различите начине презначава у нову целину којом заступа сопствене идеје. Очигледан пример је однос према програмности у *Првој југословенској симфонији*. Директну аналогију, међутим, видимо и у ставу према музичком фолклору као објекту за слободно преобликовање, који се, разноврсним процесима десемантизације укључује у саму структуру дела. Сасвим слободно преузимање и презначавање различитих садржаја карактеристично је за поједина прозна остварења. Типичне су у том погледу драме *Божанска трагедија* и *Ђаволова трагедија*. У њима је субјективна интерпретација библијско-легендарних мотива не само резултат Пауновићевог става према религији уопште, већ и средство у заступању одређених мисаоно-филозофских теза које су прави разлог постојања ових дела. Са те стране је занимљива и драма *Ченгић-ага* у којој је здружено неколико различитих извора: историјски извори о Ченгић-аги, песнички — народне песме о Ченгић-аги и Мажуранићев спев *Смрти Смаил-аге Ченгића*, као и дело сликара Јарослава Чермака, *Слеји ђуслар са својом кћерком*, које нема додирних тачака са ликом из поменутих извора. Најуочљивија је веза са Мажуранићевим спевом. Сви извори су веома слободно третирани и подређени ауторовим субјективним стваралачким појавима.

Подстицаји у обраћању историјском садржају

Пауновићева сценска дела до драме *Ченгић-ага* претежно су базирана на садржајима универзалнијег карактера и значења, било да је реч о специфичној, рурално-фолклорној фабули, али временски и просторно неодређеној, или о слободном третману мотива из сфере религиозног и мистичног. Од самог почетка, аутор је опседнут конфликтима између субјекта и спољашње стварности, па и тематске кругове својих дела поста-

вља у оквиру релација: појединац — свет као други, мушкарац — жена, слободна љубав — владајући морал, природа и нагон — догма и разум, што се, уз мање или више директне аутобиографске конотације може протумачити као Пауновићев лични покушај да савлада и надрасте сопствене препреке у комуникацији са другима. Како на основу поменутих релација гради основне конфликте и потку трагичног, циљ му је да у сваком делу изнађе и могућности разрешења сукоба. Испрва, у драмама *Приморци* и *Божанска шрагедија*, сматра да је вера у љубав пут и начин разрешења. Већ у *Баволовој шрагедији*, међутим, заокупљен је песимистичким закључком да решења нема, јер трагични сукоб између разума и нагона остаје дубоко похрањен у самом човеку. Вођен испрва идејама блиским поетици Рихарда Вагнера и симболиста, он се затим највише приближава мисаоном свету Фридриха Ничеа, покушавајући чак да *Баволовом шрагедијом* потврди одређене тезе његове филозофије.

Постављају се два питања: шта је Пауновића навело да сада одабере другачији тип садржаја и да ли тим поступком мења поменуте тематске релације које је градио у својим претходним делима?

Одговор на прво питање пружају сами биографски подаци и контекст у којем је дело настало. Наиме, Пауновић се по повратку са студија у Лајпцигу (1911) кратко задржава у родном Шајкашу, затим је у једногодишњој војној служби у Пешти, а потом ради као хоровађа у Руми и у Новом Саду. Иако не располажемо одговарајућим подацима, очигледно је да је он тада заокупљен идејама националног препорода. Због исказивања својих уверења има проблема са аустроугарским властима, па децембра 1913. нагло одлази у Јагодину.⁴ Тамо започиње *Прву југо-словенску симфонију*, прво значајно остварење своје нове стваралачке фазе која се у музичким делима осликава готово незаобилазном употребом звучног фондуса музичког фолклора, а у књижевном стваралаштву доминацијом тематике везане за српски простор.

Пресељењем у Србију, код Пауновића се очигледно потенцирају националне идеје које обележавају дух целокупне српске културе тога доба. Оне од тада постају и важан аспект његовог стваралаштва. У том контексту, кључну улогу добија и одлазак на Солунски фронт, где је Пауновић у самом средишту збивања везаних за српску уметност у избеглиштву. На Крфу довршава I став симфоније, а убрзо пише и драму *Ченџић-ага*. Такође, компоује уводну музику за истоимену будућу музичку драму, коју у Солуну 1917. године изводи Оркестар краљеве гарде под управом Станислава Биничког. У истом граду, године 1918, штампа поменуту драму.⁵ Она је, како смо већ навели, по свој прилици тамо и изведена.⁶

⁴ Уп. В(инавер), *Миленко Пауновић*. — Comedia, год. 1924/25, бр. 8, 20. 10. 1924, 30.

⁵ Миленко Пауновић, *Ченџић-ага*, Штампариа „Велике Србије”, Солун, 1918.

⁶ Аутор непотписаног текста о Пауновићу омашком помиње премијеру музичке драме *Ченџић-ага*. Уколико је дело *Ченџић-ага* заиста изведено, ради се о драми, јер је музичка драма настала тек 1923. године. Међутим, није искључено ни да је аутор мислио на извођење уводне музике за *Ченџић-агу* (Уп. *Миленко Пауновић* — Радио Београд, бр. 136, 1952, 9).

Јасно је да су националне идеје, а у непосредној вези са њима и култ домовине, некадашњи атрибути Мажуранићевог спева и илирског покрета уопште, у датим историјским околностима подстакли и Пауновића. Дух народне књижевности, народне уметности и национални патос одговарали су духу тога доба, маштању о интегралној култури Јужних Словена које је зближавао један књижевни језик. Тај још неокрњен идеал југословенства, који се јавио у првој деценији XX века и са којим се ушло у Први светски рат, обележава Пауновићеву *Југословенску симфонију*. И обраћање теми о Ченгић-аги, коју је обрадио хрватски књижевник, било је његова тежња да се одреди и потврди у времену, а представљало је плод ратног тренутка и историјских околности које су подгревале општи родољубиви занос.

Но, како сама драма потврђује, ово је само једна важна димензија дела, она коју бисмо могли назвати историјско-епском. Друга, кључна линија садржаја била је условљена Пауновићевим идејама чију је реализацију видео у повезивању историјско-песничких извора са инспирацијом коју је код њега изазвала слика Јарослава Чермака, *Слеји гуслар са својом кћерком*.⁷ Ово дело је могао да упозна током својих кратких студија у Прагу, 1909. године. Оно није везано за личност Ченгић-аге, што је у великој мери допринело да се садржај драме разликује од постојећих извора.⁸

Пауновићу је инспирација сликарским делом омогућила увођење субјективно-лирске димензије драме. Појављују се нове личности — слепи гуслар и његова кћер Анђелија, агина робиња, а проблем несрећне и неостварене љубави постаје једна од основних преокупација. Уз постојећу идеју националног и родољубивог посебан акценат, дакле, добија лирско, а тежиште дела се са искључиво јавног у већој мери преноси на лично и интимно.

⁷ Податак да се аутор инспирисао овом сликом налазимо у непотписаном чланку о Миленку Пауновићу, *Нишки гласник*, год. VI, бр. 132, 2. 11. 1924, 2, као и у В(инаверовом) тексту *Миленко Пауновић*, нав. дело, 30.

⁸ Није, међутим, случајно што је баш ова слика код Пауновића изазвала инспирацију и асоцијације на тему о Ченгић-аги. Сам Чермак, који је великим делом свог стваралачког бића припадао Црној Гори и њеним фолклорно-историјским мотивима, стварао је управо у време када је на Балкану била актуелна борба против турске силе. Јарослав Чермак (1830—1878) је сликар чешког порекла који се школовао у Паризу и Антверпену. У два наврата је боравио на Јадрану и у Црној Гори (1858. и 1862—65). Романтичарски настројен, инспирисан тадашњим борбама са Турцима, покренут и новим струјама које је у Француској пропагирао поштовалац оријенталних тема Делаacroa, највећи број својих дела засновао је на црногорским мотивима. Године 1862, када је Црна Гора била у рату са Турцима, Чермак је и сам одлазио у бој. Од црногорског владике добио је медаљу за храброст. Међу његовим радовима истичу се *Рањени Црногорац*, *Црногорски глavar на коњу*, *Херцеговачко робље* и многи портрети тадашњих важних личности Црне Горе. Огромна је штета што је уништена једна од његових најлепших слика, *Слеји гуслар са својом кћерком*. Ово дело било је својина кнегиње Марије Чарторијске, Чермакове сестре. У Првом светском рату, када су Руси бомбардовали село Вјежовницу, изгорео је и дворac на имању Чарторијских, и у њему више Чермакових дела међу којима и портрет слепог гуслара. Уп. Dr. Vratislav Černý, F. V. Mokřý, Dr. V. Náprstek, *Život a dílo Jaroslava Čermaka*, Výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha, 1930.

Овде се назире и негативан одговор на друго постављено питање — да ли садржај везан за историјску личност мења и потискује тематске релације којима се Пауновић бави у својим драмама? — јер аутор не одустаје од идеја које су га заокупљале и у ранијим делима. У сасвим другом, национално-историјском амбијенту, поново се јавља тема односа појединца и заједнице. Над личностима лебде стеге друштвених норми, а овога пута и конфесионалних разлика и историјског наслеђа.

Јасно је да је овај захват утицао и на изградњу другачијих односа међу личностима, као и на мотивацију саме драмске радње која се у многим моментима потпуно удаљава од Мажуранићеве концепције. Са једне стране, Пауновић уводи нове кључне елементе, а са друге, и они мотиви које преузима често добијају другачије усмерење. За њега је реалност историографије и песама прилично релативна. У ствари, не занима га историја сама по себи, већ рефлексивна слика њених токова на појединачне људске судбине. Зато и његово дело, које на први поглед може деловати као историјска драма, са овим жанром има само додирних тачака. Такође, оно садржи и мелодрамске моменте, али одаје и јасно постављене односе између идеја, теме и њене драмске реализације. Борба између нагона и разума, представљена као сукоб између субјективне и објективне стварности, основна је тема, а немогућност њеног разрешења главна Пауновићева теза у *Ченџић-аџи*. Све је у драми подређено овим идејама. Како је субјективно представљено лирском, а објективно епском линијом, њихово трење само по себи ствара драмски сукоб. На истој релацији се одвија и психолошки развој главних личности. Превладавање разума или нагона не доноси позитивна решења, па је трагични крај оба лика неминован као једини излаз из „тристановске” ситуације.

Да бисмо се посветили Пауновићевој комуникацији са изворима, потребно је имати увид у њих саме, посебно у Мажуранићеве мотиве и ставове у односу према историјском догађају и народним песмама о смрти Ченџића. Биће, потом, лако, увидети шта и зашто Пауновић прихвата, прерађује, свесно мења, презначава или одбацује, те којим се циљевима руководи у повезивању једне опште идеје ослобођења од насиља са драмом појединачних судбина.

Историјски и њеснички извори

Исмаил-ага Ченџић, муселим гатачки, пивски и дробњачки, оставио је дубок траг у историји и народној традицији Херцеговине и Црне Горе. О његовом животу и погибији испеване су многобројне народне песме. Преко четрдесет их је још необјављених, а остала су и исцрпна народна предања.⁹ Иван Мажуранић је обрадио мотив агине погибије. У његовом

⁹ Јован Вукмановић, *Погибија Смаил-аге Ченџића по народном предању*. — Рад XI конгреса Савеза фолклориста Југославије у Новом Винодолском 1964, Загреб 1966, 135. О око четрдесет народних песама везаних за Смаил-агу, које наводно муслимани крију као своју срамоту, говори и Милорад Живанчевић, *Мажуранић*, Матица српска, Нови Сад—Глобус, Загреб, 1988, 212. Најпознатије су две народне песме о Ченџић-аги које је забеле-

спеву *Смрт Сmail-аге Ченгића* има више одступања од историјских чињеница него у објављеним народним песмама и племенским казивањима.¹⁰

О Црној Гори као симболу борбе за слободу, са нарочитим симпатијама говорило се у XIX веку када је, препуштена сама себи, јуначки одолевала турској сили. О њој се писало и у хрватској штампи у којој је Мажуранић нашао непосредне изворе за своје дело.¹¹ За све написе је карактеристично преувеличавање значаја основног догађаја, које је, свесно или подсвесно, било у функцији опште моралне сатисфакције и колективне победе једног табора. Тако је, управо, и у Мажуранићевом спеву.¹²

Данас је бој на Мљетичку, који се одиграо у јесен 1840, много познатији у појединостима него у Мажуранићево време. Ченгић-ага није био окуртник и са рајом је поступао правично. Својим јунаштвом прочуо се по целом царству, а нарочито у боју на Грахову 1836, где је лично погубио рођеног брата владике Његоша. У неку руку, то је била експозиција даљих догађаја, јер је владика спремио одмазду: кнез Ђоко Маловић послао је аги писмо да су се Дробњаци осилили и да не дају харача.¹³ Управо на овом писму, којим је Маловић намамио агу у Дробњаке, народни певач гради читаву форму епске песме.¹⁴

Мажуранић размишља другачије. Он жели да избегне концепцију крвне освете која је била покретач збивања и у стварности и у народним творевинама.¹⁵ Зато мења и повод читавом догађају, мотивишући сукоб у I певању (*Аговање*) као завршни чин вековне турске окупације. Уз приказ неправедног убиства заробљеника на самом почетку спева, Мажуранић појачава конфликт свесним мењањем историјских чињеница. Из истих разлога је и Новицу и његовог оца (у спеву Дурак) претворио у Турке, а на агу пренео уморство које је над старцем, иначе, извршио Мехмед-паша Селмановић.¹⁶ Ту је и мотивација поступака другог актера: Дураков син Новица биће издајник. Његов лик издваја се у први план у

жио Вук. Уп. Вук Стефановић Караџић, *Српске народне џјесме IV*, Просвета, Београд, 1986, 324—350.

¹⁰ Вукмановић, *Н. д.*, 135.

¹¹ Живанчевић наводи да је најранији извештај о овом догађају донео *Српски народни лист*, бр. 87, од 7(19). 10. 1840, а по њему и *Илирске новине* у допису од 17. 11. 1940. *Н. д.*, 205.

¹² *Исјо*, 198.

¹³ Пошто је имао поверења у Маловића, ага крене са војском на Дробњаке. Када дођу на Мљетичак код Шавника, утаборе се и ту их у зору нападну мештани и Морачани. У пометњи, ага се дочепи коња, али га једно зрно погоди у потиљак, те падне. Одсеку му главу, по обичају, и однесу на Цетиње. Епилог целог догађаја био је крајње трагичан јер су агини синови са војском прегазили Дробњаке, попалили све, а црногорским главама окитили Ченгићев гроб. Уп. Живанчевић, *Н. д.*, 202—203; Вукмановић, *Н. д.*, 324—338; Вук С. Караџић, *Н. д.*, 321—324.

¹⁴ Имамо у виду две народне песме које је забележио Вук, *Н. д.*, 324—338, 338—350.

¹⁵ Живанчевић, *Н. д.*, 207.

¹⁶ Уп. *Исјо*, 207 и Барац, *Пођовор* у књизи Ивана Мажуранића, *Смрт Сmail-аге Ченгића*, Просвета, Београд, 1963, 86. По другом извору Новичин отац је у стварности био православни свештеник.

II певању (*Ноћник*), када он напушта Турке и прикључује се чети осветника (III певање).

У историјским околностима није постојао ни први део IV певања (*Харач*). Мажуранић њиме симболично подвлачи свој основни циљ: представити опште позорје вековног робовања на Балкану. Принцип уопштавања карактеристичан је и за сам моменат агине погибије. У том смислу је и класично решење — убила га је непозната рука — код њега резултат смишљеног плана, без обзира на то што се он поклопио са историјским чињеницама.¹⁷ За разлику од Мажуранића, народни певач доследно наставља концепцију личне одмазде, па ангажује конкретну личност, кнеза Мирка Алексића, који је, иначе, Ченгићеву главу донео на Цетиње. Мажуранић је, међутим, вођен идејом националног ослобођења, имао шире замисли: уобличити чин устанка, уопштити конкретан догађај и приказати пад тираније уопште.

Иако се по многим чињеницама спев хрватског песника не слаже са народном поезијом о Ченгић-аги, елементи народних творевина су видни у његовом делу.¹⁸ Поред језичке материје која се често креће у десетерцима и осмерцима, додирне тачке се могу успоставити и на плану садржаја. На пример, историјска личност Ахмет Баук, лик је присутан и у народним песмама и у спеву, а истиче се као гуслар, нарочито у дијалогу са агом пре саме сцене боја.¹⁹ Најјача веза између песама и спева управо је у приказу боја, где се слично наводи препад плотуном у шаторе, агина заповест сеизу да му доведе коња и смртоносно зрно које погађа Ченгића.

Шта је од свега остало у драми?

Пауновићев однос према изворима

Драма *Ченџић-ага* је једночинка. Њена структура није подељена на мање целине у оквиру чина, мада се у првом делу јасно разграничавају четири међусобно контрастне сцене — дијалог Анђелије и Новице; разговор аге, Анђелије и врачаре; разговор између аге, харачлија (Сафер и Баук), а затим и Дурака; дијалог аге, слуге и Анђелије — којима аутор успоставља основне смернице радње. Од кулминационог тренутка који Пауновић постиже Гусларевом песмом (V сцена), сцене које следе израстају једна из друге, образују шире драматуршке комплексе, па је тешко

¹⁷ Закључак Живанчевића, *Н. д.*, 208.

¹⁸ Живанчевић наводи да данашња критика негира Мажуранићево познавање песама о Ченгић-аги, пре свега зато што су оне штампане тек после његовог спева. Он, међутим, истиче да се превиђа чињеница да су оне у време настанка спева већ живе. Аутор наглашава извесне сличности између Мажуранићевог дела и *Жалосне смрти Смаил-аге Ченџића*, народне песме коју је издао Орсат Пуцић у своме *Дубровнику*, 1849, и песме *Смрт Смаил-аге Ченџића* коју је записао Вук (*Српске народне пјесме*, 1862).

¹⁹ Баук је Турчин из Никшића, агин побратим, по некима чак и његов сестрић. Учествовао је у боју на Мљетичку, надживео је агу. Али, у изворима се не помиње да би се он аги ругао или се са њим шалио, што истичу и Мажуранић и народни певач. Уп. Барац, *Н. д.*, 85; Вукмановић, *Н. д.*, 136—137.

прецизно издвојити њихов почетак и крај. Таква структура поговарала је сталном нарастању психичке напетости унутрашњих светова Анђелије и аге, што после Гуслареве песме избија у први план.

Елементи који воде порекло из садржаја Мажуранићевог епа присутни су у I, III, IV и завршној сцени *Ченџић-аге*, и то управо у тренуцима када лирско начело није примарно.

Дијалог између Анђелије и Новице дат је као пролог у којем Пауновић поставља и окосницу каснијег драмског заплета. Овде уочавамо непосредно конфронтирање хришћанског и муслиманског света. Као и код Мажуранића, и у Пауновићевој драми Новица спрема одмазду, али је његов мотив другачије природе. Он пристаје да убије агу, да се одрекне своје вере и са Анђелијом побегне у Црну Гору, само да би придобио њену љубав. Истовремено, Анђелија жели освету и слободу по сваку цену. Она осећа огорченост према Турцима, а њене речи сублимирају гордост српског народа:

„... Кињитије, мучитије, кољитије, ђалитије, сладитије се њуђим мукама, — немо и гордо подноси раја све што, само да није роб горем од себе! Смрти је за што чека, али је се она не боји! Мајхере не кукају за синовима својим, већ њонова рађају, да се и ојети и на истиом месту с њима ојраштијају! И шаква је мајти и достојна сина! А док има шаквих мајхера биће и синова, који умиру за веру и ојтацбину, за своје њраво и слободу, и који ће умети и да вам враије све што!...”

Као и код Мажуранића, и у Пауновићевој драми су основне смернице радње дате на почетку дела, супротстављена су два света, подвучена је општа идеја робовања, али ће сам заплет бити подстакнут мотивима субјективно-емотивне природе.

У односу на прву, трећа сцена (разговор Сафера, Баука, аге и касније Дурака) је у ближој вези са Мажуранићевим спевом. Она представља прераду делова I и IV певања његовог епа.

Мажуранић гради сукоб на драматичном мучењу раје и на купљењу крвавог харача, приказујући агу и његове слуге као садисте који се свете нејакима. Иако је важан акценат стављен на агу, који неуспело купљење харача сматра за сопствену срамоту, Мажуранићева је жеља била да, пре свега, истакне немоћну улогу раје.

Мотиви харача (злато, стадо) и агина погођеност због непостигнутог циља јављају се и у драми. Међутим, писац не даје саму слику мучења раје, већ непосредне тренутке после неуспелог харача у коме су учествовали Сафер и Баук. Кроз њихове речи упућене аги, он укратко препричава ток догађаја из IV певања Мажуранићевог спева. Међутим, у драми је јачи акценат стављен на незадовољство и пољубани понос аге и турских првака. Посредним, наративним исказима, истиче се и несаломиво достојанство раје, њен здрав хумор коме и у најтежим тренуцима Турци нису духовно дорасли, па се наставља и драмска линија која започиње Анђелијиним проповедничким тоном из I сцене.

И прво певање Мажуранићевог спева налази одјек у трећој сцени Пауновићевог дела. У драми, Дурак саветује агу да се причува Црногораца. Путем његових речи Пауновић, у ствари, препричава сам почетак

Мажуранићевог епа, истичући тако и мотив због кога ће агу касније на-
пасти Црногорци.

Пауновић, део из III сцене:

*Дурак: Господару, не би било
лоше кад би се ми њих
причували, јер нас могу
најасћи! Они неће мировати
све док ти се не освешће за оних
три сивошине Брђана, што си их
на превару заробио и
повецао! Они ће ти твојом
главом најлашћи њихове
животице! чувај се, аго!*

Мажуранић, почетак I певања:

*Слуге зове Смаил-ага,
Усред Сивоца, куле своје
А у земљи херцеговој:
"Ајте амо, слуге моје
Брђане ми изведише
што но сам их заробио робјем
На Морачи, води хладној
Још Дурака старца к шоме
што ме рђа с'вјешоваше,
Да их љусцим дому своје
Јер су, рече, Влашад љуша:
Они ће ми одмаздити
Мојом главом влашке главе".*

Мучење раје и агина свирепост су само овлаш поменути у драми. Уопште, када је реч о тиранији, писац избегава да је прикаже директно. О њој нас обично информише неки актер, као о нечему што се већ завршило. Тиме она у великој мери губи на снази. И у наведеној ситуацији, ова драмска линија не долази до изражаја. Вероватно је један од разлога Пауновићева тежња да представи психолошко-емотивну дубину главних личности, као и чињеница да у току драме ага доживљава лирску трансформацију. Зато је и Ченгићева свирепост, која је код Пауновића сведена на мању меру него код Мажуранића, део прошлости.

У даљем току III сцене Пауновић поново тежи драматизацији једног дела из IV певања Мажуранићевог епа, дела који се односи на дијалог Баука и аге. Сам песник је овде инспирисан народном песмом, па се у овом моменту могу успоставити паралеле између све три уметничке творевине:

народна песма

*„Ја с' не бојим Влаха ни смокава,
Ја имадем њобратима мога
По имену Ахмеша Баука
Кој' с не боји влаха њеи сивошина,
А ја с' ” — рече — „не бојим толико,
Од хиљаде више удриш' неће”.*

Мажуранић, део из IV певања

*„Ој, Бауче, вриједна војводо,
Тебе хвале да си јунак добар;
Ал' да удре миши из њанина,
Каж', Бауче, колико би миша
Ти јединац јунак њосјекао?”
— „Дај шестину, добри господару”, —
— „Рђо, кучко, војводо Бауче,
Мислио сам да си јунак бољи.
Да удари двадесет Брђана,
Вјера шурска тако ми њомогла,
Једин' бих им њоодс'јец'о главе”.*

Пауновић, део III сцене

Баук: Не њлаши се, Дураче, — од сџошине више их биџи неће! Аџа ѓрима на себе до двадесет, ја десет, и Сафер џолико, — џо је већ џоловина мрџвих, а нас џроје само!...

Дурак: Госџодару, не уздај се мноџо! Црноџорци нису џџо и џладна раја, нису кукавице! Од камена само камен бива! У леџу ће и ласџу ѓресџићи! Мреџи им је исџо џџо и усниџи!...

Аџа: Кад њима не верујеш, Дураче, за десетџину ѓаџчади, како ли ћеџ џек вероваџи мени, да бих на њих двадесет кидисао! ...

Дурак: Кидисао, али и ниџџа више! Један само живоџ имаџ, на двадесет џи џа не раздели!

У драми, Дурак је једини Турчин који исправно саветује агу, али његове оштре речи директно погађају Ченгићев понос. Као и код Мажуранића, у агину душу увлачи се страх и он у бесу наређује да се старац погуби. Ипак, на овај поступак га наводи љубав према Анђелији. Наредбу да се Дурак одведе на вешање ага даје управо у тренутку када овај помиње „срџче” које Ченгићу „исџи и крв и мозак”. Оно што је Пауновићевог агу највише погодило није само страх од опасности која вреба од Црногораца, већ и сазнање да емоције мењају све његове поступке и да то примећују и његове слуге.

Исто потврђује и четврта сцена. Уместо првобитне заповести да се раја ишиба, на Анђелијину молбу ага наређује да се народ напоји и нахрани. Његова љубав јача је и од жеље за ауторитетом. Ту је већ потпуно јасна емотивна страна његове личности.

Наступ гуслара у драми и у спеву има додирних тачака. Славохлепност је карактеристична црта и Пауновићевог и Мажуранићевог аге. Оба лика држе до своје славе, па цене и јуначку песму која славу опева и проноси. Мажуранић уводи гусле као атрибут националне епике и при томе ваља подсетити да „он агу сматра потурчењаком наше крви, симболом заваде и раздвојености, наше највеће националне несреће”.²⁰ Сличне идеје јављају се и код Пауновића.

Независно од Баука, који у спеву има и улогу гуслара, писац уводи лик слепог старца, оца Анђелијиног. Аналогно спеву, његова песма и у драми исмева Смаил-агу. Овде Пауновић води једну споредну, али битну линију, којом истиче нездрав однос између аге и турских првака. Гуслара, наима, доводе Баук и Сафер. Њихов циљ је да агу повреде и понизе и да му се наругају због љубави према Анђелији.²¹

Гуслар је лик за себе, он је она споредна личност која спроводи драмску кулминацију, окупира читаву једну сцену и убрзо нестаје. Али, док је у спеву његова песма само пролазна епизода пред непосредни бој,

²⁰ Живанчевић, Н. д., 282.

²¹ И каснија играчка нумера, која ће се одвијати упоредо са Анђелијиним монологом, а која алудира на агине безуспешне покушаје да придобије срце своје робиње, такође је смишљено дело Сафера.

код Пауновића је најважнији извор драматике. Обавештава о предисторији односа главних ликова која је кључ њихове унутрашње трагичне борбе:

*Боже мили чуда великога,
Кад се жени Ченгић-ага бесни!
Ага бесни и свайове куйи,
Све по избор никад сиће вуке,
Те их кићи свим шурским накићом:
Самокресом и брићким мачима;
Па невести у дарове крену,
Још по мраку ноћи по оноћи,
— Ал' их онде лепо дочекаше
Седам браћа Анђелије леје!
Од Турака што још преостаде,
по побеге бежећ' безобзирце,
Да не б' луде погубили главе,
Јер је скупа глава у Турчина —
Да је среће и да нешто вреди!
Разбегли се Турци куда-који,
Али и три браћа Анђелина
Изгибоше бранећ' сестру своју
Од вукова несипих и бесних.
Не мирује Смаил-ага бесни,
— жао њему веренице леје, —
Те и ојет свайове сакуља,
...
Ал' не води сада и свайове,
Да не б' рекли: ага с' боји кога
Већ сам пође он и његов Мујо, —
Лоши слуга гореж досиодара;
Заклаше јој и последњег браћа
Одведоше леју вереницу,
Не у цркву на свето венчање,
Већ у блудни шатор на разблуду!
Ал' и сеја би браће достојна:
Волела је и да умре славно,
Но да живи к'о блудница срамно!
Оштрим мачем пробисрце своје,
Да не буде аги на разблуду!*

Песма ће утицати да ток драме све до последње сцене не побуди директне асоцијације на Мажуранићев спев. Следи развој психолошко-емотивне линије коју Пауновић сам додаје и која је у првом делу драме вођена истовремено или наизменично са епским начелом.

Снага и понос старог гуслара погађају Ченгића, и то посебно речи којима га зове на мегдан:

*Такви, аго, беху ти свайови!
Такво, аго, беше ти венчање!
Ти погуби седам ми синова
И оће ми ћерку јединицу,
Али свога срца не засити!
Да л' ћещ моћи и сад јунак бити,
Па да са мнош, ситарцем ослейелим,
Јуначкога междана поделиш!
Ал' не води собом све свайове,
Већ сам ходи ако срца имаш!
— Ти са мачем, а ја са зуслама! —
За јунака шаква, к'о ти што си,
То би био междан над межданом!*

Агу највише боли презрење и опроштај слабијег од себе. Врхунац његове растројености долази до изражаја у монологу, када се бори са самим собом, када не види начин да настави даље, схватајући да је слаб, све слабији. Ипак, нагло добија жељу да се измени, јер му је, коначно, са осећањима прорадила и савест. „А знаш ли, Бауче, што сам све ја починио?!” — питаће харачлију од кога ће узалудно тражити паметан савет. Сам ће себе, зато, посаветовати. За почетак, даће слободу и Анђелији и њеноме оцу.

У исто време, снажне промене се збивају и у Анђелији. Њен монолог одаје биће које се, такође, из све снаге бори са собом. Иако се грози љубави чији је пут натопљен крвљу браће и очевом клетвом, она сада свесно одлучује да дозволи себи борбу између разума и нагона. Нека врста отржењења наступиће у великом дијалогу са агом, али ће јој понуђена слобода показати сав безизлаз у којем је. Тек у завршном монологу, када увече остаје сама, Анђелија себи признаје љубав коју је тајила, а која свом силином избија у њој. И у тренутку када би, можда, и својеволно, слободна, остала уз агу, она се присећа завере и Новице. Пометена, у страху, док напољу бесни олуја, и поред покушаја да осујети план који је сама сковала, не успева да спречи усуд. Новица ће, у бесу, убити Анђелију када покуша да му препречи пут ка агиним одајама.

Завршна сцена поново буди асоцијације на Мажуранићев еп. Изненадни напад Црногораца и смрт Ченгића, који следе на завршетку спева и драме, међусобно имају додирних тачака, али сходно различитим мотивима налазе и различита решења.

Епским језиком, блиским народном певачу, Мажуранић пластично описује саму сцену боја. Његова основна идеја је да истакне борбу два света. Пауновићевој концепцији директна сцена боја није била потребна. Он главни печат ставља на лик Ченгића, који је овде готово супротан Мажуранићевом аги. Емотивна страна агиног карактера потпуно је превладавала, а Анђелијина смрт уништила све његове жеље. Он више нема разлога да се мења, нити да живи. Само ће га Саферово кукавичко запомагање за тренутак вратити у стварност: у аги се јавља жеља за старим јунаштвом, он тражи мач и коња, али се истог часа враћа Анђелији-

ном мртвом телу и гордо чека Црногорце. На крају драме, међутим, убија га Новица. Али, то више није жеља за одмаздом, већ тежња да свога господара спасе од мучења која би му приредили Црногорци. Истовремено, овај поступак аги доноси избављење из сопственог света проклетства. За разлику од Мажуранића, агина смрт није симбол победе колективног, већ једина могућност да се нађе излаз из затвореног и несрећног круга сопствене територије душе.

Уочавамо да је Пауновић преузимао одређене делове Мажуранићевог пева, свесно их мењао у складу са асоцијацијама које је изазвала Чермакова слика, а све то саображавао својим уметничким идејама. У првом делу драме, до песме Гуслара, могу се повући директне паралеле са Мажуранићем, јер је и Пауновић желео да прикаже борбу два света. Анђелијине речи из дијалога са Новицом готово су идеолошки говор самог књижевника који је, погођен ратним недаћама, маштао о слободи. Али, постаје јасно да је сукоб светова, постављен на почетку, био потребан као подлога за истицање унутрашњих преживљавања, као спољашња форма која гуши субјективна хтења. Ствара се конфликт у самим личностима, а неостварена љубав постаје главни покретач. Она, као најважнија идеја готово свих Пауновићевих дела, надроста разлике и супротне половине. Ага и Анђелија нису у директној конфронтацији: супротстављају се светови из којих они потичу, али је психолошка страна њихових карактера иста. Зато је Пауновићев ага другачији од Мажуранићевог. Он није демон зла, већ је осећајно људско биће.

Драма је у мањој мери повезана са осталим изворима о Ченгић-аги. Писац сужава ток догађаја само на моменат пред агину погибију и развија драму која се од свих уметничких творевина везаних за Ченгић-агу највише удаљава од историографије. Што се садржаја тиче, он претежно преузима елементе Мажуранићевог пева, па је и поклапање са осталим изворима углавном посредно. Али, да је Пауновић био упознат са аутентичним догађајима или барем неком од народних песама, доказ је исправно лоцирање драме на Мљетичак, што није могао да преузме од Мажуранића који цео догађај преноси у Гацко.²² Такође, није искључено да се драмски писац подробније интересовао за аутентични лик Ченгић-аге, који у стварности није био окрутник, што га је, можда, навело на покушај да током драме ову личност преобрази од зликовца до човека са пробуженом савешћу.

Аналогије са народном песмом пре се могу успоставити на језичком плану. Он се у песми Гуслара потпуно поистовећује са народним певачем, а десетерачки стих и употреба типичних стилских фигура (нпр. анафора, иронија, парегмен) казује да је Пауновићу било веома блиско домаће епско песништво. Веза са народном песмом провлачи се повремено и у току драмских дијалога. Повезаност са језиком народног певача, али и са стилем Његошевих дела, очевидна је при појави Црногора-

²² На почетку драме стоји: „Догађа се у Дробњацима 1840. год, мес. септ. (у Мљетичку, више Борове Главе)”. Претпостављамо да је за ове податке аутору била доступна барем Вукова збирка у којој се испред записа песама налази и опис аутентичног догађаја о смрти Ченгић-аге.

ца на крају драме, где писац на симболичан начин даје карактеризацију њиховог колективног лика.

Ако је у односу на народну песму Мажуранић тежио уопштавању збивања, код Пауновића се одвија и један повратни процес. Али, он се не враћа у раван народне песме која фотографски репродукује догађаје, већ тежи изражавању субјективног и продубљивању драмске вертикале до дна људске душе. Док је први део драме *Ченџић-аџа* у складу са трагичком ратног времена у којем се нашао сам писац, други део истиче психичку растројеност и несклад субјективног са спољашњим светом, што је такође одлика таквог времена.

Тиме се не исцрпљује однос између садашњости и прошлости којој се аутор обраћа. Када при крају драме, у обимном дијалогу са Анђелијом, ага говори о проклетству, Пауновић истовремено има у виду трагичку свога времена:

„... Проклејти смо и њо свом рођењу; њроклела нас је и сама њприрода, и већ и у зачетку нашег над нама је коби своје сѡрла! И никуд из њош њроклејсѡва; као сенка у сѡиоу нас ѡраши! Греси неких даљних ѡкољења ѡраже данас жрѡве своје!...”

Драмски писац осећа бреме историјског наслеђа, па у њему и жртвовање колективним и индивидуалним несрећама, плаћање дуга не само за сопствена недела већ и за зло предака. Пандан овом дијахроном уопштавању налазимо и у синхроним процесима: неслога, раздор и братоубилаштво стоје, мање или више, у дубини сваке појединачне трагедије.

Разматрање узора у концепцији садржаја је само један од бројних углова из којих би могло да буде подстицајно проучавање Пауновићеве драме *Ченџић-аџа*. Било би занимљиво испитати је у односу према српском драмском наслеђу. У том контексту, видимо да је Пауновић користио поједине елементе који упућују на драмски арсенал романтичарских писаца, али је у већини случајева отишао корак испред њих. На пример, док друга сцена његовог дела (разговор између аге, Анђелије и врачаре) пре упућује на старију традицију, дотле наступ гуслара, као и играчка нумера у току Анђелијиног монолога, не само да не умањују драмску веродостојност, већ делују позитивно на драмски ток. Такође, разлику примећујемо и у односу према народној епизи. Старији писци су поштовали устаљене представе публике која је, одгајана на народној песми, имала јасно формирану слику о појединим националним јунацима или негативцима. Пауновић пренебрегава историјско-епску реалност зарад сопствених идеја и ставова које жели да истакне развојем одређених карактерних особина свог главног лика. Засебно је питање, даље, ауторово сналажење у формирању драмског говора. Како је био инспирисан наративним изворима и како у његовој драми има посредног казивања и наративних схема, значајно је испитати њихову драмску функционалност. При томе се не сме заборавити да је Пауновић од самог почетка намеравао да текст драме прилагоди за музичко-драмско обликовање. Његова музичка драма *Ченџић-аџа*, коју је написао 1923. и није, нажалост, успео да је оркестрира, уз повезаност са свим наведеним разматрањима представља, такође, и једну причу за себе.

Biljana Milanović

MILENKO PAUNOVIĆ'S PLAY *ČENGIĆ-AGA* AND HIS ATTITUDE
TO SOURCES

Summary

The play *Čengić-Aga* (published in 1918) combines several different sources: the historical sources about Čengić-Aga, the poetic ones — folk poems about Čengić-Aga and Mažuranić's epic *The Death of Smail-Aga Čengić*, as well as the painting by Jaroslav Čermak, *Blind Fiddler with His Daughter*, which is not related to the character from the mentioned sources. The most obvious link is the one with Mažuranić's epic, but all the sources were used very freely and were subdued to the author's subjective creative impulses.

The link with the mentioned epic represents only one significant dimension of the work which could be called historical-epical. The second, key feature was the result of the influence of Paunović's inspiration with the painter's work, which made him create a subjective-lyrical dimension in the play. There appeared new characters — the blind fiddler and his daughter Anđelija, Aga's slave, and the problem of unhappy and unrealized love became one of the basic preoccupations of the play. Along with the existing ideas about the national and the patriotic, particular emphasis was placed on the lyrical, and the focus was to a greater degree shifted from the exclusively public to the personal and intimate. This intervention also caused the development of different relations between the characters, as well as of the motivation in the dramatic plot itself, which in many points completely differs from Mažuranić's concept.

Elements of the play originating from the content of Mažuranić's epic are present in the 1st, 2nd, 4th and the final scene of *Čengić-Aga*, precisely in the moments when the lyrical principle is not primary. Like in Mažuranić's work, the play also at the beginning presents the basic developments of the plot. It underlines the general idea of slavery, but the very plot is being propelled by the motives of the subjective-emotional nature. Aga and Anđelija are not in direct confrontation: the worlds from which they originate are confronted, but the psychological aspect of their characters is the same. That is why Paunović's Aga is different from Mažuranić's. He is not an evil demon, but a sensitive human being.

The play is to a lesser degree related to other sources about Čengić-Aga. For the author, the reality of historiography and poems is rather relative. He narrows down the course of events to the moment before Aga's death and develops the play which deviates from the historiography more than all other artistic creations related to Čengić-Aga. However, the fact that the author consulted historical data or at least some folk poems, is proved by the correct location of the play in Mljetičak, which he could not have taken over from Mažuranić, who transferred the whole event to Gacko. Analogies with the folk poem could be established more clearly on the language plane, particularly in the Fiddler's poem in which the author completely identifies with the folk reciter.

If Mažuranić tended to generalize events in comparison with the folk poem, Paunović's work also included an opposite process. However, it did not retreat to the level of the folk poem which reproduced events photographically, but tended to express the subjective. The first part of the play *Čengić-Aga* is in harmony with the tragic quality of war-time in which the writer himself was located, but the second part emphasizes the psychological disturbance and discord between the subjective and the external world, also characteristic for such a time.

Вера Обрадовић

ОБНОВА АНТИЧКОГ ДИЈАЛОГА
ИЛИ
ЕСТЕТИКА ОПЕРСКЕ РЕЖИЈЕ РАДОСЛАВА ЛАЗИЋА

Прављење тематских, у мањој или већој мери проблемских хрестоматија — свакојако није методолошка, поготову не стручна новост. Рецепт је од античких времена добро знан! Принцип таквога приступа и рада своди се у бити на следеће: у артифицијелан, али свакојако креативан контекст, у сучељавање, које често добија одлике стручног полемичког дијалога доводе се у дијалошку везу текстови написани у различитим временима, мишљења исказана различитим поводима. Повезани су чињеницом да на различне начине зборе о истом или готово једнаком проблему. Овакве проблемско-тематске хрестоматије, насупрот уобичајеном лаичком мишљењу не само да није лако сачинити, већ напротив! Од свога интелектуалног аутора захтевају две битне одлике. Пре свега, реч је о сјајној обавештености, о изванредно широком и дубоком увиду у постојећу стручну и научну литературу. С друге стране, творац такве хрестоматије води читаоце кроз мноштво сучељених, више-мање сукобљених мишљења као највештији модератор. Површном читаоцу се може причинити како творац хрестоматије не инсистира на личном ставу, чак да га можда и нема! А истина је потпуно супротна! Спроводећи Вас и водећи ауторитативно кроз мноштво суштинских лавирината, али и кроз не мањи број псеудо лавирината — он Вам вешто своје виђење проблема и властита стручна разрешења проблема намеће као крајње логична, чак једино могућа. Битна карактеристика оваквих књига јесте у чињеници да оне не морају садржати ни једну једину званичну реч састављача хрестоматије, а да с друге стране од првог до последњег реда у књизи представљају особено ауторско дело.

Дијалошка метода којом се стичу сазнања и остварују многе спознаје верно је служила старохеленском свету и његовим мислиоцима. По трговима Хеладе, знања су стицана путем сучељавања и размене различитих, а каткад и сличних мишљења. Сократ је, на пример, само путем питања, кроз дискусију, а понајчешће кроз ироничне коментаре — помагао сабеседницима да открију врховне истине и поредак ствари у свету. Ништа није могло бити природније за Сократовог ученика Платона до то да сопствена филозофска дела бележи у форми дијалога. Изузев *Аиологије*, Платонове прве књиге, целокупан властити филозофски опус по-

ставио је у форму дијалога. Опредељеност за разговор-дијалог код Платона означава тежњу да се оживотвори писана реч, да наликује узбудљивом живом разговору, јер у супротном стоји као мртво слово на папиру или „сенка живе” речи. Претпоставља се да је Аристотел у егзотеричним списима примењивао разговор као својеврсну образовну, односно хеуристичку методу. Међутим, код Аристотела је та врста методе намењена искључиво ширем кругу читалаца који не припадају његовој философској школи. Без обзира да ли је дијалог коришћен да се удахне живот писаном делу, или да се оствари комуникација и са мање упућенима, оно што је драгоцено и значајно за дијалошки принцип је да се тим путем не долази само до разних и многих спознаја, већ да се стиче и одређена ширина (може се рећи способност) за прихватање и узимање у разматрање мишљења која нам ни по чему нису блиска. Изнад свега стоји уверење да се дијалогом не нуде коначна решења, јер их и нема. Како ни у науци, тако ни у уметности, па ни у животу. Међутим, питања која увек изискују одговоре, који, пак, једновремено производе нове, бројније и сложеније запитаности — увек нас засигурно приближавају ономе што се лаички може назвати истином!

Било које научно, уметничко или животно решење одређеног проблема продукује нове загонетке, дилеме и спотицања која пак изискују улагање нових, различитих напора. Књиге које посредством дијалога нуде сопствени садржај и одгонетања многиликих истина нису бројне, али постоје и многе међу њима које представљају значајне међаше на разбојном путу људске духовности (нпр. Екерманови разговори са Гетеом, или музичко-философски дијалог који је Крафт успоставио са Стравинским, или у психолошкој науци дело Вида Печјака *Стварање психологије* итд.).

Радослав Лазић, управо служећи се методологијом анкете и интервјуа, осмишљеним и вођеним разговором враћа нас на најлепши и најплодотворнији начин на просторе старогрчког трга. Пита себе, пита одабране саговорнике, пита, на послетку нас саме. Од свих императивно захтева да мисле и промишљају о сложеном уметничком проблему оперске режије. Сучељавајући, укрштајући и сукобљавајући различита мишљења, промишљања, искуства — Радослав Лазић у делу *Естетика ојерске режије* на особен начин концентрише, заправо кондензује велико богатство различитих типова сазнања, и искустава. Искуства, домишљања и недоумице бројних претходника и савременика сабрао је на једно место. Занимљиво је и питање колико су те дијадне ситуације у којима се пита, тражи и добија одговор огледало система мишљења управо онога који пита. С друге стране, пак, колико је значајно да та својеврсна запитаност-замишљеност саговорника над одређеним проблемом исходи из сложених, разнородних и проживљених сазнања, из искустава добрих, али и оних других која нису увек у нужној мери задовољила намере редитеља. Двотомна хрестоматија Радослава Лазића *Естетика ојерске режије* поставља, наговештава безброј судбоносних питања о проблематици стваралачког чина, о транспозицији једне особене уметности (драме, драмског текста) у другу специфичну стваралачку област — у музику. Проблем сценског покрета који је битан у позори-

шној режији сасвим се другачије мора поставити и решити у процесу оперске режије. Не само због несумњиве чињенице како певачи нису по вокацији превасходно глумци, већ и што сценска кретња ствара низ проблема у области гласовне, музичке интерпретације текста. „Одговорити једнаком озбиљношћу на толика Ваша комплексна питања, значило би написати готово цијелу књигу” — рећи ће Владимир Хабунек Радославу Лазићу.

Трагајући за решењима суштинских и свеобухватних естетских питања, у *Естетички ојерске режије* Радослав Лазић осветљава два од могућих приступа гонетањима и одгонетањима проблема оперске режије. С једне стране, доводи у имагинарни дијалог оперске редитеље, од оних који су се проблемом оперске режије бавили тек по који пут, мање-више узгредно, до оних којима је оперска режија уистину представљала животни позив, суштинску преокупацију уметничког живота. Управо, посебно драж Лазићевој књизи даје чињеница што је у *Естетички ојерске режије* поставио у особен дијалошки однос по много чему различите редитељске личности, које су се у различитим временима и културама бавиле истим, веома захтевним редитељским подухватима — инсценацијом оперских дела. На тај начин уметници који су живели и стварали у различито време, и који потичу са различитих културних меридијана — стављени су у могући (уживо никад остварен) креативни уметнички дијалог. Окупивши их око истог, замишљеног округлог стола, сучељавајући њихова мишљења, теоријске поставке и уметничка искуства, Радослав Лазић твори велику компаративну антологијску студију о специфичним одликама али и о законитостима — оперске режије. С друге стране, пак, сусрећемо се такође са низом текстова који, условно, представљају специфичан вид научне и стручне археологије. Реч је о особеном откривању, тачније уметничком и стручном актуелизовању и оживљавању множине значајних теоријско-прагматичних текстова. Укратко, *Естетика ојерске режије* је необична књига која садржи у себи две врсте дијалога. С једне стране то су дијалози-разговори које је водио сам аутор, док с друге стране сусрећемо артфицијелно успостављање дијалога који се из различитих разлога (временских или просторних) нису никада могли успоставити. Тиме је створена особена синтетичка комуникацијска раван на којој живо полемишу гласовита позоришна имена.

Као пример полемике, односно дијалога три текста може се навести и сјајан *Нацрт једне теорије ојерске режије* Јосипа Кулунцића, текст-интервју Слободана Турлакова — *Режија певане радње* и разговор са Дејаном Миладиновићем под насловом *Уметност ојерске режије*. Јосип Кулунцић, чувени позоришни стваралац и свестрано образовани театролог, признаје и залаже се за дихотомни карактер режије у опери. Заправо у својим теоријским поставкама о законима оперске режије Ј. Кулунцић чини поделу на унутарњу и спољњу режију, тј. „Унутарња режија спада у надлежност корепетитора-диригента, а спољна у надлежност редитеља”. Слободан Турлаков, пак, низ година касније заузима опречан став искључиво нудећи постојање јединствене недељиве режије „певане радње”. Дејан Миладиновић опречно ставу Слободана Турлакова, прихвата

горе поменути двоструки карактер режије у опери и сматра да је „најјаснију дефиницију односа диригента и оперског редитеља поставио управо Ј. Кулунџић у свом напису *Нацрт једне теорије оперске режије...*”

На веома значајно питање како и да ли диригент може вршити редитељски део посла у опери, стичу се различни одговори. Из разговора са гласовитим оперским редитељем Младеном Сабљићем (*Партијатура — основа оперске режије*) читамо следећи одговор: „Многи познати диригенти били су, понекад, више или мање успешни сценски реализатори својих представа. Познато је да је Карајан био пасиониран редитељ, али су му неки критичари замерали што му се многе сцене дешавају у мраку, иако је управо он посвећивао много времена баш осветљењу уз асистенцију целог штаба сарадника.”

Очигледно, проблеми са којима се суочавају позоришни делатници су многоструки. Пре свега, сам феномен позоришта и позоришног стваралаштва углавном делује неухватљиво како његовим теоретичарима, тако и практичарима. Разлог томе веома је једноставан — театар је живот, живот који се у свој својој пуноћи одвија пред нама и који посредно или непосредно и сами живимо. Редитељи су (ако тај позив и опредељење прихватимо и именујемо са дужним поштовањем) релативно млад еснафски род, род који је релативно скоро стекао једнодушно признање које му свакако припада. У томе контексту, проблем оперске режије исказује се као вишеструко сложен, а у некојим особеним деловима и противречан. Није спорно да све оно што се на сцени одиграва (било драма, балет, опера) мора имати своју *унутрашњу истинитост* и редитељи морају пронаћи ту чудесну, али неспорну специфичну алхемијску формулу истинитог, животног на сцени. То нам на одређени начин и сам аутор потцртава када каже како „режија време-простора значи режију света као носиоца значења”; или када се пита „где се феномен режије испољава у свакодневном животу?” Борислав Поповић на то метатеоријско питање нуди следећи одговор: „и у обичној гужви на улици одједном се нађе неко ко ту о свему највише зна, и ко ту нешто одређује. Упамтио сам да је Бојан Ступица, кад су га звали да предаје режију на Академији, рекао да хоће, али да школовање траје шест месеци. За то време, он може испричати студентима све о режији, а онда нека иду у театар — и нека раде. Редитељ мора поседовати ’жицу’ човека који жели да око себе успостави неки *ред*. За тако нешто потребно му је велико животно искуство и снажна, у извесној мери агресивна личност. Он мора да наметне *свој ред*. У том смислу, режија има много везе са свакодневницом, а нарочито у њеним згуснутим тренуцима.” Мноштво је инспиративних мисли. Гордан Драговић, на пример, учоава како „у свакодневном животу, сценски простор је све оно што нас окружује. Појавни облици режије у животу јављају се, на пример, при одржавању слава, сахрана, семинара, академија, концерата, спортских такмичења, рођенданских слава. Традиционална режија црквених обреда изучава се у литургији и она је, претпостављамо, најближа интегралној режији античке драме.”

Дијалогски принцип отвара многа питања, помиње, нуди или предлаже многа различита решења једног проблема. С намером да читаоцу понуди максимално могућа сазнања и слободу опредељивања — Радослав Лазић стрпљивим вишегодишњим истраживањем разоткрива биће оперске режије. Нпр. да ли музика у опери намеће границе редитељима, може ли се поступак тзв. штриховања применити и приликом режије опере, како се, то је бар добро знано, чини приликом сценског постављања драмског текста. Набројана су многа преозбиљна питања: какав је однос режије и музике, колике су разлике између певајућег и говорног театра, како треба да изгледа интеракција између редитеља и диригента, какво образовање нуде уметничке академије будућим оперским извођачима и реализаторима, шта је режија у свакодневном животу...

Напокон, радозналост читаоцу, оном који у приказима тражи егзактне податке о књизи, ево неколико значајних. Књига је издељена на шест делова. Сачињавају је увертира, I, II, III, IV део и финале. Делови су конципирани на особен драматски начин. Увертира говори о трагању за естетиком оперске режије; у уводу се разматрају теоријско-естетичке претпоставке; у тзв. првом делу редитељи зборе о режији опере; у другој светски познати редитељи опера саопштавају своја размишљања. У трећем делу износе се размишљања о историји и теорији опере. Четврти део нуди предлоге разрешења многих дилема тако што разматра поетику оперске режије. У тзв. финалу реч је о очекиваном размишљању о естетици оперске режије.

Знана чињеница да је прва истраживачка студија о оперској режији настала тек почетком XX века открива младост научно-теоријског промишљања о оперској режији, односно музичком театру. Речју, оперска режија је још увек у повоју, у прошлости су се организацијом таквог посла бавили диригенти или певачи па се и естетика оперске режије може сматрати релативно младом дисциплином. Стога дело Радослава Лазића *Естетика оперске режије* представља својеврстан пионирски подухват. У том смислу биће неспорно незаобилазна литература и практичарима и теоретичарима оперске режије, драгоцен театролозима и музиколозима. *Естетика оперске режије* садржи синтезу богатих рефлексија редитеља, подједнако заступајући како ствараоце са простора бивше Југославије, тако и значајна имена светске сцене, а нуди ненаметљиво, често између редова, и низ бројних, могућих инвентивних, креативних, свакојако практично применљивих решења.

Маријана Кокановић

О МУЗИЦИ У ЧАСОПИСУ *БОСАНСКА ВИЛА*

Проучавање написа о музици објављених у дневним и периодичним листовима током XIX и у првим деценијама XX вијека, представља један од могућих видова сагледавања историје српске музике у том периоду. Написи о музици претежно су се односили на концерте пјевачких друштава и истакнутих извођача, као и на стваралаштво српских и чешких композитора. У већини случајева имена њихових аутора нису позната.

Предмет истраживања у овоме раду били су написи о музици објављени у *Босанској вили* у периоду од 1885. до 1914. године. Истраживања су показала да поменути написи представљају значајан извор музиколошке грађе, посебно за увид у музички живот у Босни и Херцеговини. *Босанска вила* је пратила и друштвено-културна збивања у Србији, Војводини, Црној Гори, Хрватској, па и у другим словенским земљама. Иако је првенствено била књижевни часопис, имала је значајну улогу у унапређивању и праћењу музичког живота у Босни и Херцеговини.

Када је *Босанска вила* почела да излази, национална и политичка превирања у Босни и Херцеговини давала су печат свим видовима друштвеног и културног живота. За вријеме аустроугарске окупације (1878—1918) дошло је до радикалних промјена у босанско-херцеговачким крајевима, успаваним вишевијековном летаргијом турског феудалног система. Након анексије долази до модернизације живота, јачања грађанске класе, а сходно томе и развијања културне дјелатности.¹

Босанска вила је била намјењена подизању просвјете и културе, као и буђењу националне свијести српског народа у Босни и Херцеговини. Управо у том периоду почињу да излазе први часописи, дневни листови и календари, преко којих је становништво у разним формама исказивало своје потребе.² У низу часописа *Босанска вила* је широким подручјем интересовања заузимала посебно мјесто. Готово три деценије она је пратила све осцилације у друштвено-политичком и културном животу, те представља праву енциклопедију живота босанско-херцеговачких Срба од времена покретања листа до Првог свјетског рата.

¹ В. Маслеша, *Млада Босна*, Београд, 1954, 49—50.

² *Босанска вила* (1885—1914), *Просвјета* (1885—1888, 1907—1914, 1919—1923, 1930—1937), *Зора* (1896—1901), *Српски вјесник* (1897—1904), *Српска штампа* (1903—1905), итд. Д. Ђуричковић, *Босанска вила (1885—1914)*, књ. 1, Сарајево, 1975, 20.

Први број часописа објављен је 16. XII 1885. године у Сарајеву. Био је то први српски књижевни часопис у Босни и Херцеговини. Млади српски учитељи Никола Т. Кашиковић, Божидар Никашиновић, Никола Шумоња и Стево Калуђерчић, договорили су се да покрену „лист за народ”, чији би власник био учитељски збор Српске школе у Сарајеву, а уредник Никола Т. Кашиковић.³

Часопис је углавном излазио два пута мјесечно, а штампан је у штампарији Шпиндлера и Лешнера.⁴ Цијена му је износила четири форинте за годину дана на територији Босне и Херцеговине, Србије, Црне Горе и Аустроугарске. За све друге земље важила је цијена од пет форинти за годину дана. У свим земљама ђаци су часопис добијали у пола цијене.

Први број *Босанске виле* јасно је садржајем назначио основну концепцију, која ће се углавном сачувати све до неколико година пред крај излагања. У садржају првог броја објављени су: чланак уредника Никашиновића о Сави Косановићу, два прилога из умјетничке и народне књижевности, поучни чланак Николе Шумоње *Како се може животићу продужити*, рађен по др Л. Бихнеру, приповијетка *Праведникова смрт*, коју је са руског превео Сава Косановић, и на крају хроника из књижевности и културног живота.⁵

Књижевни дио материјала објављен у првом броју, како по мјесту које заузима тако и по квантитету, наговјестио је да ће часопис посебну пажњу придавати његовању домаће књижевности, посебно народне. Но, на страницама *Босанске виле* нашли су мјесто и поучни чланци из медицине, васпитања, домаћинства и опште културе. Готово у сваком броју био је објављен по један овакав чланак. Поменути написи били су веома корисни за средину у којој је часопис излазио, јер су доприносили подизању општег нивоа знања.

На насловној страни обично су били објављивани чланци о значајним Србима. Тако су се на насловним странама *Босанске виле* смјењивали српски пјесници, књижевници, композитори, научници, митрополити и добротвори. Ови својеврсни „чланци портрети” били су праћени фотографијом личности о којој се писало. Осим тога, на насловној страни су објављивани и написи о догађајима од важности за цијелу нацију.

Након насловне стране слиједио је књижевни дио часописа који је био уређен према слиједећим поглављима: приповјетке, пјесме, народне

³ Одговорни уредници *Босанске виле* — Божидар Никашиновић (1885—1886), Никола Шумоња (1886—1887) и Никола Т. Кашиковић (1887—1914) — били су људи сличног интелектуалног профила и политичких назора. Управо стога, периоди њиховог уредништва не представљају посебне етапе у животу часописа које би се међусобно битно разликовале. Шумоња је наставио Никашиновићев рад, а њихове замисли добиле су пуну реализацију у уредничкој дјелатности Николе Кашиковића. Детаљније види: Д. Ђуричић, *Н. д.*, 29—34.

⁴ Током готово три деценије излагања *Босанска вила* је штампана у слиједећим штампаријама: Шпиндлера и Лешнера (1885—1891, 1893—1894), Првој српској штампарији Ристе Ј. Савића (1892, 1895—1900, 1902—1905), Тира и Фоглера (1901) и Исламској дионичарској штампарији (1906—1914).

⁵ *Босанска вила*, 1885, бр. 1.

умотворине и преводи. Потом су слиједили поучни чланци из разних области, оцијене и прикази објављених књига или значајних прослава и на крају *Листак*. *Листак* је имао сталне рубрике: *Књижевне и културне биљешке*, *Нове књиже и листови*, *Читиуле*,⁶ *Јавне захвале*, *Огласи*, *Молбе и Одговори уредништва*. Написи објављени у поменутих рубрикама углавном су били сажети и задржавали су се на нивоу информације. Управо су у *Листку* објављени бројни написи о актуелним дешавањима на музичком плану.

Током двадесет девет година излажења у *Босанској вили* је објављено 860 написа о музици. У већини случајева аутори поменутих написа нису се потписивали или се њихова имена крију иза иницијала и псеудонима. Од тридесет девет аутора који су потписали своје написе пуним именом и презименом посебну пажњу завријеђују имена Гаврила Бољарића, Тихомира Ђорђевића, Јована Иванишевића, Петра Коњовића, Николе Тајшановића и Стевана Христића. Највише написа о музици објављено је у оквиру *Листка*, а у изузетним приликама штампани су на насловним странама.

Не изненађује чињеница да је највећи број написа био посвећен пјевачким друштвима. Ова друштва су окупљала широк круг чланства — најчешће на националној или конфесионалној основи — и представљала су жаришта музичког живота. Написи који су објављени у *Босанској вили* омогућавају праћење рада и активности српских пјевачких друштава. Сви значајнији моменти везани за одређено пјевачко друштво били су забиљежени: оснивање друштва, крсна слава, освештење заставе, забаве и концерти, извјештаји са главних скупштина, те јавни рачуни о материјалном стању. Највише има података о пјевачким друштвима из Босне и Херцеговине, што је и природно будући да је ријеч о часопису босанско-херцеговачких Срба, а и крајем XIX и почетком XX вијека у Босни и Херцеговини се оснивају пјевачка друштва у готово свим већим и мањим мјестима. Поред културне дјелатности ова друштва су имала и одређену политичку улогу. Међу српским пјевачким друштвима издвајају се „Вила” из Приједора, „Слога” из Сарајева, „Гусле” из Мостара и Српско црквено пјевачко друштво из Доње Тузле.

Судећи по културној хроници *Босанске виле*, пјевачка друштва „Слога” и „Гусле” представљала су окосницу музичког живота у Босни и Херцеговини. О њима је објављено шездесет пет текстова, што је знатно више него што је објављено о другим пјевачким друштвима. У тим прилозима се говори о њиховим бесједама, сијелима и забавама. Уз овакве написе често је био приложен и програм. Захваљујући томе данас је могуће говорити о репертоару друштава и пратити њихово поступно напредовање. Поред кратких биљежака срећу се и обимнији прикази друштвених забава. Тако су објављена четири приказа о „Слогиним” забавама у Сарајеву: на Видовдан у Народној башти (1894), на Петровдан

⁶ Читула — читуља, некролог.

(1895), приликом прославе „Слогиног” крсног имена на Видовдан (1896) и на Аранђеловдан (1896).

Посебну пажњу привлаче концерти и бесједе организовани поводом значајних годишњица. Поводом прославе петстоте годишњице Косовске битке пјевачко друштво „Гусле” у Мостару приредило је Видовданску свечаност. Исто друштво је у *Босанској вили* објавило позив на друштвену бесједу коју је приређивало 2. III 1891. године, поводом прославе стогодишњице рођења српског пјесника Симе Милутиновића Сарајлије.⁷ Писано је и о отварању читаонице пјевачког друштва „Гусле”, прослави св. Василија Острошког — крсној слави друштва, добротворним концертима и слично. Дирљива је намјера пјевачког друштва „Гусле” да у Мостару подигне споменик свом хоровођи, чешком музичару Хугу Доубеку, о чему је писано у двоброју 21—22 из 1902. године.

Сусрет пјевачких друштава „Слога” и „Гусле” у Сарајеву, на Тројичиндан (12. V) 1896. године, добио је значај и сразмјере велике културне манифестације. Пратила га је и дневна и периодична штампа, а *Босанска вила* је на својим страницама доносила све детаље сусрета. Чак је један број био посвећен овом догађају. У осмом броју, под насловом *Ријешко славље*, непознати аутор је писао:

„Српско-православно црквено пјевачко друштво *Слога* већ је издало објаве, у којима јавља да ће 12. маја имати врлу ријетку и милу свечаност, јер тај дан ће дочекати своје миле госте из Мостара т. ј. мостарско српско пјевачко друштво *Гусле*, које ће корпоративно доћи у неђељу мостарским возом. Свечан дочек биће код духанске фабрике у 5 сах. одакле ће оба друштва у братскоме загрљају пјесице кренути до нове српске цркве. Ту ће бити благодареније, па из цркве крећу оба друштва у стан *Слоџин*. Послије одмора и упознавања чланова биће гости размјештени у приватне станове, које су им спремили родољубиви Срби Сарајлије. У вече ће бити банкет у част гостију. Сјутри дан пјеваће друштво *Гусле* у новој српској цркви, а што је најглавније то вече држи се свечана забава уз судјеловање оба друштва. Распоред је овај. 1. *Побрајимство*, од Штуњца; пјева у мушком збору друштво *Гусле*. 2. *Ао Небо*, од А. Јорговића; пјева у мјешовитом збору друштво *Слога*. 3. *Славјанска њолка*, од Д. А. Славјанског; пјева у мушком збору друштво *Гусле*. 4. *На духове*, од Змај Ј. Јовановића; декламује гђица Аника В. Шолица. 5. *У бој*, од М. Топаловића, пјева друштво *Гусле* у мушком збору. 6. *Гдје си душо*, соло од И. Зајца; пјева уз пратњу гласовира г. Коста Траван, коровођа друштва *Слоге*. 7. *Вијенац чешко-народних њјесама*, од Р. Замрзле; пјева у мушком збору *Гусле*. 8. *Смрт Краљевића Марка*, жива слика; изводе чланице и чланови друштва *Слоге*. 9. *Бранково коло*, од др Ј. Пачуа; пјевају оба друштва у мушком збору. 10. *Хајд на војну* од Д. Јенка; пјева мушки збор пјевачког друштва *Слоге*. 11. *Дјевојка надмудрила Краљевића Марка*, српска народна пјесма; уз гусле пјева г. Ристо Максимовић. 12. *Смрт Штевана Дечанског* жалосно позорје у 5 чинова, од Ј. Ст. Поповића; представљају наша драга браћа из Мостара. Редитељ госп. Душан С. Обилић. II. дио забаве. Играње српских народних игара. Трећи дан Тројичина дне 14./26. маја у 9 сати прије подне заједнички састанак оба друштва у стану

⁷ *Босанска вила*, 1891, 3, 40.

друштва *Слоге*. У 10 сати полазак на станицу. У 11 сати и 45 минута редовним возом одлазе наши мили гости у Мостар.”⁸

Тако је забава два водећа пјевачка друштва у Босни и Херцеговини протекла у смјењивању њихових хорских тачака, а програм је био обогаћен солистичким наступом Косте Травња, тада признатог пјевача и хоровађе друштва „Слога”, као и гуслара Ристе Максимовића.

Српско православно црквено пјевачко друштво из Доње Тузле било је једно од најактивнијих пјевачких друштава, што је на страницама *Босанске виле* више пута наглашавано. О овом пјевачком друштву у *Босанској вили* објављено је 20 написа. У већини случајева ријеч је о најавима и приказима забава. Један од таквих приказа објављен је у броју 20 из 1903. године:

„Доњо-Тузланско српско црквено пјевачко друштво приређује на Митровдан, 26. Октобра о. г. у корист друштвене благајне *Вечерњу забаву* с овим распоредом: 1. *Онамо, онамо* од Јенка, пјева збор. 2. *Пој славују, њој*, од Хорејшека, четворопјев. 3. *Богови силни*, од Јенка, пјева збор. 4. *Звездам* од Ајзенхута, баритонсоло уз пратњу хармонијума пјева г. Ст. Нешковић. 5. *Славују* од Толингера, пјева збор. 6. *Вино њије Дојчин Пејтар* од Станковића, тропјев уз пратњу хармонијума. 7. *Усјављујућа пјесма*, виолинсоло, свира уз пратњу хармонијума г. Исајило Мићић. 8. *Мируј, срце моје*, од Кухача, пјева збор. 9. *Сјавај ми чедо* двојев уз пратњу хармонијума. 10. *Момче и дјевојче* од Хавласа, пјева збор. Из овога опширнога и одабранога програма види се, да српско пјевачко друштво у Д. Тузли лијепо напредује, и да потпуно оправдава онај добар глас, што га је до сада стекло. Доњо-Тузланска омладина показује дјелом своју свијест, а пред њом се слободно може постидити наша српска омладина и по већим мјестима, (можда и у Сарајеву) која није кадра показати ни толико свијести и озбиљности, да састави макар пјевачко друштво. Тузлаци приређују на годину и по три и по четири забаве, гдје се састају, племенитије забављају и освјешћују, а по нека наша већа и 'прва' мјеста не могу или не умију поћи њиховим примјером. Ал' да, заборависмо — лакше је бити јунак језиком него дјелом.”⁹

Из наведеног програма уочава се да је поред хорског пјевања подједнако било заступљено и камерно музицирање. Најчешће су то били двојјеви и тропјеви уз пратњу хармонијума, али нису изостајали ни солистички наступи надарених појединаца. Од хорских композиција најчешће су извођена дјела Даворина Јенка, Јосифа Маринковића, Јована Пачуа, Роберта Толингера и Гвида Хавласа. По разноврсности програма забаве у Доњој Тузли издвајале су се од уобичајених забаве у Босни и Херцеговини, које су подразумјевале хорско пјевање, рецитоване и пјевање уз гусле.

Пјевачко друштво „Вила” из Приједора заступљено је са 16 биљежака, које се углавном односе на рад и активност овог друштва. По 11 биљежака имају пјевачка друштва „Вијенац” из Брчког и Српско пјевач-

⁸ *Босанска вила*, 1896, 8, 149.

⁹ *Босанска вила*, 1896, 20, 320. Аутор ове биљешке је Никола Шумоња.

ко друштво из Фоче. Потом слиједи „Николајевић” из Варцар-Вакуфа (7), „Змај” из Дервенте и „Соко” из Требиња (5), „Јединство” из Бањалуке (4), „Крајишник” из Босанског Новог (3), „Застава” из Невесиња (2), „Вишњић” из Босанске Дубице и „Југовић” из Бихаћа (1).

Босанска вила је од првих бројева доносила и вијести из живота српских пјевачких друштава ван граница Босне и Херцеговине. То су биљешке о осам српских пјевачких друштава из Србије, од чега је пет друштава из Београда (Београдско певачко друштво, „Станковић”, Типографско певачко друштво „Јакшић”, „Војислав”, „Обилић”). Преостала три пјевачка друштва су „Шумадија” из Паланке, „Караџић” из Лознице и „Цар Лазар” из Крушевца. Највише има написа о Београдском певачком друштву (16) и певачком друштву „Станковић” (7). Сва остала пјевачка друштва имају само по једну биљешку, изузев певачког друштва „Јакшић” (2).

Часопис је своје читаоце са поносом извјештавао о великим турнејама Београдског певачког друштва. Тако је у броју 13 из 1896. године писано о припремама овога друштва за пут у Русију:

„Биоградско пјевачко друштво спрема се на далеки пут, да гостује мало код своје словенске браће у Русији. Тамо ће друштво давати концерте, а путоваће пругом Биоград, Пешта, Лавов, Подволоческ, Волоческ, Кијев, Москва, Нижњи Новгород, Москва, Петроград и натраг. Ко хоће море са друштвом путовати уз цијену од 400 динара, па да се не брине ни за шта и да има приступа на све друштвене концерте.”¹⁰

Писано је и о српским пјевачким друштвима у Хрватској: „Јавор” (Вуковар), „Слога” (Дубровник), Српско пјевачко друштво (Загреб) и Српско пјевачко друштво (Ријека). Но, праћен је и рад хрватских пјевачких друштава из Загреба: „Коло”, „Слога”, Академско пјевачко друштво „Балкан”, Академско друштво „Лира”.

Представу о музичком животу у Црној Гори читаоци *Виле* могли су стећи читајући о концертима пјевачких друштава: „Јединство” (Котор), „Захумље” (Никшић), „Братство” (Пљевља), „Бранко” (Подгорица) и „Горски вијенац” (Цетиње).

Српска пјевачка друштва која су дјеловала у другим земљама објављивала су у *Босанској вили* програме концерата и слала извјештаје о својим активностима. Поред српских пјевачких друштава предмет интересовања била су посебно руска и чешка пјевачка друштва. Највише се писало о Руском пјевачком збору Димитрија Агрењева Славјанског, који је „свагдје брао ловор вијенце, остављајући најљепшу успомену за собом.”¹¹ Хваљена је „умилност и вјештина њиховог пјевања”, а посебно су истицани басови „који изводе тако дубоке гласове, какове само ријетка људска грла изводити умију.”¹² У свим приликама отворено је испо-

¹⁰ *Босанска вила*, 1896, 13, 215.

¹¹ *Босанска вила*, 1885, 1, 15.

¹² *Истио*.

љавано одушевљење према словенским умјетницима, а Никола Шумоња је занесено писао да „ако икад опет дође до опште културне ренесансе — ту ће ренесансу произвести Словенство.”¹³

Написи о композиторима најчешће су писани поводом годишњица или поводом смрти. Највише занимљивих података налази се у некролозима који су често попримали одличје правих малих животописа. Објављени су некролози Хуга Доубека, Јосифа Цеа, Јована Пачуа, Антоњина Дворжака, Милоша Дозеле, Николаја Римског Корсакова, Роберта Толлингера, Фрање Кухача и Мите Топаловића.¹⁴ Други значајан извор података су „чланци-портрети” објављивани на насловним странама. Донешени су прилози о Јосифу Маринковићу, Даворину Јенку, Стевану Мокрањцу и Јовану Пачуу.¹⁵ Кратки написи штампани у културној хроници *Листика* доносили су информације о новим композицијама као и занимљивости из композиторовог живота.

Написи о композиторима претежно су посвећени српским и чешким ауторима. Треба имати у виду да су чешки композитори у том периоду услјед недостатка домаћих снага били главни носиоци музичког живота. Зато не изненађује чињеница да се о њима писало подједнако као и о српским ауторима. Остали композитори су хрватске, словеначке и руске народности, са изузетком Дионизија де Сарно — Сан Ђорђа.¹⁶

Када је ријеч о српским композиторима, највећи број биљежака посвећен је новосадском композитору Исидору Бајићу (15). Писало се о Бајићевим новим композицијама, његовом раду у области музичке теорије и публицистике, те о његовим предавањима о музици. Тако је *Босанска вила* обавјештавала читаоце о новим Бајићевим композицијама: пјесми *Укор* на текст Бранка Радичевића (1897), *Литурџији* (1906), *Из српске градине* (1907), *Сељанчице I* и *Песме српских комитџа* (1913). Доношени су и кратки прикази о другом допуњеном издању Бајићеве књиге *Теорија нојног џевања* из 1912. године, а два чланка из 1902. била су посвећена листу *Српска музичка библиотека*. Интересантна је биљешка о огласу Исидора Бајића, у то вријеме студента Музичке академије у Будимпешти, у којем моли све српске композиторе и пјевачка друштва да му пошаљу податке о себи. Млади композитор намјеравао је да наведене податке уврсти у музички лексикон који је припремао уредник мађарског листа *Зенелай*.¹⁷

¹³ *Ишо*.

¹⁴ *Босанска вила*, 1897, 6, 80; 1897, 23—24, 375; 1902, 21—22, 410; 1904, 9, 175; 1905, 1, 16; 1908, 19, 304; 1911, 6, 96; 1911, 11—12, 192; 1912, 1, 16.

¹⁵ *Босанска вила*, 1897, 23—24, 353; 1903, 11—12, 201; 1909, 11, 161; 1903, 8, 141; 1903, 19—20, 329.

¹⁶ Поменути композитор рођен је у Напуљу 1856. године. Универзитет и конзерваториј завршио је у Падови. Дјеловао је као диригент грађанске музике у Котору, гдје је живио осам година. Од 1893. радио је као професор музике у Београду. *Музичка енциклопедија I*, Zagreb, 1963, 339.

¹⁷ *Босанска вила*, 1901, 13—14, 255. О томе је детаљно писала Данијела Шутановац у дипломском раду *Исидор Бајић — педагог, издавач и мелограф*, одбрањеном на Академији уметности у Новом Саду, 1998.

У два написа из 1903. године налазе се биљешке о новим композицијама Станислава Биничког.¹⁸ У првом напису стајало је да је капелник биоградског војног оркестра компоновао и штампао оперу у једном чину *На уранку*, за коју је либрето написао Бранислав Нушић, а у другом да су објављене соло пјесме: *Кад ја виђех очи твоје*, *Да су мени очи твоје*, *Слава мома* и *На њољу је киша*.

Поводом педесетогодишњице Јенковог композиторског рада на насловној страни је објављен чланак о композитору са његовом фотографијом. Непознати аутор писао је о Јенковом школовању и заслугама на пољу музике истичући да је „позоришна умјетност обогаћена његовим оперетама и мелодрамским музичким радовима, међу којима заузимају одлично мјесто: *Врачара*, *Бидо*, *Пошјера* и *Прибислав и Божана*.”¹⁹ Преостали написи посвећени овом композитору доносили су биљешке о његовим новим дјелима.

Година 1897. била је у знаку прославе двадесетпетогодишњице композиторског рада Јосифа Маринковића. Насловна страна двоброја 23—24 била је посвећена овом композитору. Непознати аутор је са романтичарским заносом писао о Маринковићу као умјетнику „који је у стању да грешног човека дигне са прљаве земље у више сфере...”²⁰ Уз мноштво китњастих хвалоспјева, у овим текстовима се и данас налазе прихватљива становишта. Тако аутор истиче да „појава Јосифа Маринковића на пољу наше музичке уметности обележава један нов правац и даје нашој новијој уметности одређену физиономију. Он је после Корнелија а у друштву са Мокрањцем трубадур наше музике...” У чланку се налазе и биографски подаци који се односе на композиторово школовање, као и његову педагошку дјелатност.

Прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва била је обиљежена на насловној страници часописа текстом: *Сћева Мокрањац — хоровађа Београдског певачког друштва*.²¹ Године 1909. прослављено је и двадесет пет година Мокрањчевог композиторског рада. Тим поводом је на насловној страни објављен текст Стевана Христића.²² Христић истиче *Руковети* као Мокрањчева најзначајнија дјела и пише да је „Мокрањац својим руковетима показао пут и правац српској музици”. Као композитор Христић се осврће на Мокрањчеву хармонију наглашавајући да је „његова хармонија лепа и јасна, неусиљена и потпуно у духу српске мелодије. Али, иако је ова хармонизација и проста и природна, ипак она није примитивна, већ са чисто музичког гледишта лепа и од вредности”. Христић указује и на Мокрањчеве организаторске способности, као и на значајна достигнућа на пољу музичке педагогије. У последњем пасусу

¹⁸ *Босанска вила*, 1903, 5, 99; 10, 199.

¹⁹ *Босанска вила*, 1903, 8, 7—8.

²⁰ *Босанска вила*, 1897, 23—24, 354—355.

²¹ *Босанска вила*, 1903, 11—12, 201—202.

²² *Босанска вила*, 1909, 11, 161—162. О томе је писала Роксанда Пејовић. Види: Р. Пејовић, *Стеван Христић: Најиси о музици*, у: *Живот и дело Стевана Христића*, САНУ, Научни скупови књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, Београд, 1991, 109—118.

писац визионарски закључује: „Рад Мокрањчев биће обилата грађа за српске композиторе, теоретичаре и историчаре музике. Он је дао грађу на којој ће се моћи подићи и развити српски уметнички правац у музици”.

Босанска вила је доносила прилоге и о чешким композиторима који су дјеловали у нашим крајевима. У написима се срећу следећа имена: Карл Бендл, Јосиф Бродил, Хуго Доубек, Рудолф Замрзла, Карл Мартл, Фрањо Маћејовски, Фрањо Покорни, Роберт Голингер, Гвидо Хавлас, Јосиф Це и Драгутин Чижек. Написи о поменутих композиторима углавном су објављени у оквиру рубрике *Књижевне и културне биљешке* и односили су се на нове композиције чешких аутора. Више података пружају некролози Хуга Доубека, Јосифа Цеа и Роберта Голингера. Писало се и о словенским композиторима свјетског значаја: Дмитрију С. Бортњанском, Михаилу И. Глинки, Антоњину Дворжаку, Беджиху Сметани и Николају Римском Корсакову. Написи о Дворжаку и Римском Корсакову представљају некрологе поменутих аутора, док су написи о преосталим композиторима објављени у рубрици *Књижевне и културне биљешке*.

Знатно мањи број написа односи се на солистичке концерте вокалних и инструменталних умјетника и готово сви су објављени у рубрици *Књижевне и културне биљешке*.²³ Ови написи су били сажети и у већини случајева доносили су информације о гостовањима умјетника, уз које је често био приложен и програм.

Највише написа посвећено је оперском пјевачу Жарку Савићу који је у то доба био један од најцјењенијих српских умјетника. С поносом је истицано да је „господин Савић стекао лијеп глас у страном свијету”.²⁴ Приликом Савићевог гостовања у Београду писано је да је „изненадио, одушевио и потпуно задовољио српску публику својим славујским пјевањем”.²⁵ Наступ Жарка Савића у Сарајеву био је најављен у *Босанској вили*.²⁶ Концерт је одржан у Ашенбреновјој пивари уз судјеловање српског пјевачког друштва „Слога”. Већ у следећем броју непознати аутор је писао о „сјајном концерту саског дворског оперског пјевача и члана фрајбуршке опере”.²⁷ Писац чланка истиче да је „концерт био врло добро посјећен, јер дворница Ашенбренове пиваре бијаше пуна свијета”, а за Савићев глас каже да је „мио и пријатан”, као и да је „вјештина у извођењу појединих пјесама заносила слушаоце, те је послје сваке пјесме бурно поздрављен”. Исте године Књижарница Мите Савића у Београду објавила је *Албум пјесама из концерта Жарка Савића* о чему је донесена биљешка у рубрици *Нове књиже и листови*.²⁸

Написи о другом нашем славном оперском пјевачу, Стевану Дескашеву, доносе само обавјештења о његовим наступима без осврта на програм концерта или интерпретацију. Тако се помиње умјетничко учешће

²³ Изузетак представља некролог Надине Славјанске, *Босанска вила*, 1906, 24, 379.

²⁴ *Босанска вила*, 1894, 12, 191.

²⁵ *Исто*.

²⁶ *Босанска вила*, 1898, 10, 157.

²⁷ *Босанска вила*, 1898, 11, 174.

²⁸ *Босанска вила*, 1898, 5, 79.

на концерту одржаном поводом двадесетпетогодишњице Српског народног позоришта у Новом Саду, свечаној прослави Српског академског друштва „Зора” у Бечу и на концерту у Сремским Карловцима.²⁹

О сопранисткињи Султани Цијуковој објављена су три написа. У прва два читаоци су били обавјештени о пјевању госпођице Султане Цијукове на Светосавској бесједи у Бечу и на концерту у Сремским Карловцима. У последњем напису се извјештава о формирању нарочитог одбора у Вршцу „за прикупљање помоћи Султани Цијуковој, која окончава своје умјетничке науке”.³⁰

С пажњом су праћена и гостовања страних умјетника у Сарајеву. Приликом доласка чланова руске опере из Петрограда била су приређена два концерта на којима су наступили г. Константин Т. Серебрјаков, гђица Лидија К. Серебрјакова и г. Николај М. Сафонов. У написима нема правог осврта на интерпретацију. Аутор се задовољава констатацијом: „Обадва пута доказали су публици да су прави и велики умјетници, јер су је извођењем програма тако освојили, да се свак дивео и њима као умјетницима, а још више напредовању руске умјетности.”³¹

Усамљени примјер представља текст о чешким виолинистима Јану Кубелику, Јарославу Коцијану и Емануелу Ондричеку.³² Непознати аутор пише о „три брата Чеха, три најмлађа и у свијету најславнија виртуоза на виолини у данашњим данима”. За Јана Кубелика истиче да је „својом савршеном свирком очарао сав свијет” и назива га „чудом од умјетности”. Но, из чланка се дознаје и да је Кубелик младић од 22 године који је Прашки конзерваториј завршио 1899. године. Аутор истиче да је Кубелик за непуне три године од свршетка конзерваторија „прохујао читавом Европом”, те да се сада налази у Америци „гдје слави највеће и нечувене тријумфе”. При крају чланка аутор се осврће на Јарослава Коцијана и Емануела Ондричека који су „готово уз раме Кубелику, иако су нешто млађи и школом и годинама од њега”.

Вриједновање српских и чешких умјетника редовно је била обојено родољубљем. Страни умјетници, који су гостовали у српским крајевима, такође су добијали изразите похвале. Треба имати у виду да је већина приказа била писана са одушевљењем, без обзира на стварну вриједност умјетника који су наступали.

Написи о новим штампаним издањима углавном су објављивани у рубрици *Нове књиџе и лисћови*. Понекад су се налазили и у рубрици *Књижевне и културне биљешке*. Ријеч је о кратким написима чисто информативног карактера који су имали за циљ да читаоце упознају са новим издањима књига или партитура. Писано је о новим издањима претежно хорских композиција, музичких уџбеника, збирки народних мелодија, као и црквених пјесама.

²⁹ *Босанска вила*, 1887, 9, 143; 1888, 8, 16; 1893, 10, 135.

³⁰ *Босанска вила*, 1895, 8, 127.

³¹ *Босанска вила*, 1906, 13—14, 221.

³² *Босанска вила*, 1902, 7, 139.

Критички осврти на штампана издања доношени су у рубрици *Оцијене и прикази* и они су се претежно односили на издања из области црквене музике. Као познаваоци црквеног појања Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић приредили су *Српско православно ѿјеније* по карловачком старом начину за један глас. У *Босанској вили* доношени су написи о штампању појединих свезака *Српског православног ѿјенија* као и позиви на претплату. Потом су слиједили прикази књига, чији су се аутори потписивали пуним именом.

У позиву на претплату Бољарићеве и Тајшановићеве књиге *Српско православно ѿјеније* најављено је да ће „књига бити штампана у пет свесака, а прва свеска изаћи ће о Васкрсу”.³³ Књига је била намјењена ђацима у средњим и вишим школама, а цијена сваке свеске износила је једну форинту. У броју 12 из исте године објављена је биљешка о штампању прве свеске, а већ у следећем броју Јован Јовановић је написао приказ поменуте књиге.³⁴

Јовановић је писао „да би радоснији били да смо мјесто овога добили издање неизданих Корнелијевих пјесама или издање Топаловићевог пјенија”. У наставку текста аутор указује да је ово „посао дилетаната, који ће само задовољити унеколико наше потребе”. Поменута књига ипак је оцијењена позитивно, јер је упркос неким разликама остала у традицији записа Корнелија Станковића. Јовановић је сматрао да „од Корнелија нико боље неће записати и удесити црквено појање”. У *Босанској вили* објављене су и биљешке о штампању преостале четири свеске *Српског православног ѿјенија*.³⁵

У двоброју 9—10 из 1891. године Бољарић и Тајшановић су објавили позив на претплату друге књиге *Српског православног ѿјенија, октѿоих*. У позиву је стајало да ће се поменута књига састојати из „десет свесака, осам свесака осам гласова, а двије остале свеске садржаваће у себи оно пјеније које се сваке недеље поје на Полуноћници, Јутрењу и Литургији, као и празнична Величанија”.³⁶

Објављене су и биљешке о *Бачком црквеном ѿојању* које је за све разреде основних школа приредио свештеник Аћим А. Илић,³⁷ као и о *Великом црквеном ѿојању* аутора Владимира Боберића.³⁸

Рубрике *Нове књиже и листѿови* и *Књижевне и културне биљешке* садрже написе о објављеним збиркама народних мелодија. У то вријеме владало је велико занимање за народне мелодије и сматрало се да оне представљају здраву основу за развијање српске умјетничке музике. Нове композиције оплођене српским народним мелосом, биле су топло препоручиване извођачима. У *Босанској вили* је писано о штампању *Српских народних мелодија* које је сакупио и за мјешовити хор удесио Владимир Р. Ђорђевић.³⁹

³³ *Босанска вила*, 1887, 7, 112.

³⁴ *Босанска вила*, 1887, 13, 206—207.

³⁵ *Босанска вила*, 1888, 6, 96; 1888, 10, 159; 1889, 8, 128.

³⁶ *Босанска вила*, 1891, 9—10, 160.

³⁷ *Босанска вила*, 1895, 2, 31.

³⁸ *Босанска вила*, 1896, 21, 343; 23—24, 375—376.

³⁹ *Босанска вила*, 1896, 20, 327.

Године 1896. читаоци су били обавјештени о Мокрањчевом мелографском раду: „Чувени српски композитор Стеван Мокрањац путовао је нарочито у стару Србију и обишао многа мјеста прибирајући српске народне мелодије. Веле да је сакупио око 200 таквих мелодија и сада само треба да их објави, па ето највеће насладе српскоме уху и срцу.”⁴⁰

Посебну пажњу привлачи напис о књизи *Питања за прикуиљање музичких обичаја у Срба*. Питања су саставили Божидар Јоксимовић и Владимир Р. Ђорђевић,⁴¹ и она обухватају „обичаје српскога народа, што се односе на певање, свирање и играње, а исто тако и само певање, свирање и играње његово”. Тиме су заступљени сви аспекти народног музицирања и играња. Питања су подјељена у три групе: народно пјевање (168 питања), народно свирање (104 питања) и народно играње (109 питања). Овај упитник представља код нас први покушај да се на једном мјесту обједине захтјеви за све који се баве сакупљањем података о народној музици.⁴² У поменутом чланку наглашено је да ће аутори послати књигу бесплатно „свакоме ономе, ко им се обрати и ко хоће да принесе које зрнце за општу корист”. Овај позив нарочито се односио на српске свештенике, учитеље и ђаке средњих и виших школа.

Биљешке о штампању педагошких и инструктивних издања објављиване су у рубрикама *Нове књиге и листови* и *Књижевне и културне биљешке*. Сви написи су чисто информативног карактера и готово да нема критичких приказа. Помињу се књиге: *Наука главних појмова музике* Драгутина Блажека и *Теорија нојног пјевања* Исидора Бајића.⁴³

У двоброју 15—16 из 1899. године објављено је да је Владимир Ђорђевић штампао прву свеску *Школе за виолину*, која је намјењена средњошколцима а „згодна ће бити и свакоме ономе ко учи виолину”.⁴⁴ Осим „упутства за свирање и познавање нота” у књизи је било и 16 комада за свирање.

Нешто опширнији напис односи се на књигу Данице Крстић *Школа за клавир*,⁴⁵ која је објављена у издању Музичке школе „Станковић” у Београду. Свршени студент Бечког конзерваторија и истакнути наставник клавира, Даница Крстић, приредила је за то доба узоран уџбеник за клавирске почетнике. У напису стоји да је ово прва школа за клавир на српском језику, те да садржи поред предговора и педагошких савјета три дјела: „У првом је реду практичан дио са теоријским, тако да основи музичке теорије иду напореда са практичним дијелом. Други дио садржи објашњење разних музичких украса, као: трилера, пралтрилера, ударца двојнога, предударца итд. Трећи дио је прилог у коме су све дур и мол

⁴⁰ *Босанска вила*, 1896, 5, 83.

⁴¹ *Босанска вила*, 1899, 15—16, 220.

⁴² О овим упитницима писано је и у листу *Караџић*, који је излазио у Алексинцу. Види: Јелена Глигоријевић, *Најиси у часопису „Караџић” у вези с народном и црквеном музиком*. — Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 12—13, 1993, 101—114.

⁴³ *Босанска вила*, 1889, 5, 80; 1912, 15—16, 232; 1913, 11—12, 184.

⁴⁴ *Босанска вила*, 1899, 15—16, 221.

⁴⁵ *Босанска вила*, 1911, 21—22, 342.

скале, трозвучи, доминанти и умањени септакорди са тачним назначењем употребе прста.”⁴⁶

* * *

У написима о музици, објављеним у *Босанској вили*, рефлектује се читав један период музичког живота у Босни и Херцеговини. Квалитет тих написа није увијек био на истом нивоу. Углавном је био дилетантски, али је паралелно са зрењем читалачке публике као и сарадника часописа и сам квалитет биљежака и приказа постепено добијао озбиљнији карактер. Већина написа остаје на нивоу информација. Међутим, и у тој „информативности” није било изграђене прецизне терминологије, као ни критичке мисли. Но, уколико се дјелатност *Босанске виле* посматра у склопу цјелокупних друштвено-политичких и културних прилика у Босни и Херцеговини, онда поменути недостаци добијају изглед неминовног данка томе добу.

Културна хроника часописа била је преносник националних идеја свог времена и у потпуности у складу са доминирајућом тежњом борбе за националну и културну независност. Национална оријентисаност имала је политичке и културне разлоге. Одушевљење српском народном музиком преносило се и на словенску музику. Чињеница је да се поред српских композитора и извођача углавном писало о словенским умјетницима.

Написи о композиторима били су посвећени српским, чешким и руским ауторима. Најисцрпнији подаци налазе се у некролозима и „чланцима-портретима” објављеним на насловним странама. У овим написима обично се налазе значајни биографски подаци, уз набрајање важнијих дјела, те истицање ауторових достигнућа на пољу композиторског стваралаштва, као и педагошке и извођачке дјелатности. У крајим биљешкама доношене су новости из композиторовог живота или су представљане нове композиције. Знатан број написа посвећен је Исидору Бајићу, Владимиру Ђорђевићу и Стевану Мокрањцу. Посебно су истицани они композитори који су своја дјела базирали на српској народној музици.

Највише се писало о пјевачким друштвима, што је и природно будући да су она тада представљала окосницу музичког живота. Велики број пјевачких друштава, као и популарност коју су уживала међу српским грађанством, нужно су условили потребу информисања јавности о њиховој дјелатности. Писало се о оснивању друштава, имовном стању и годишњим скупштинама. Нису изостајале ни критике њиховог рада, позиви за ступање у чланство, као и конкурси за ангажовање хорова. Јавност је информисана о плановима појединих друштава који су се обично односили на концерте, подизање друштвеног дома или оснива-

⁴⁶ Први рад код нас посвећен свирању на клавиру објавио је Исидор Бајић 1901. године. Бајићева књига *Клавир и учење клавира* се састојала од шест поглавља и штампана је у Штампарии браће М. Поповић у Новом Саду. Види: Драгољуб Шобајић, *Трагом клавирских предавачких публикација у Србији*. — Нови Звук, 3, Београд, 1994, 125—134.

ње читаонице. Дакле, сви значајнији моменти из живота пјевачких друштава били су праћени и коментарисани: оснивање, освећење заставе, прослава крсне славе друштва, избор друштвене управе и слично.

Највећи број прилога посвећен је пјевачким друштвима из Босне и Херцеговине. Из културне хронике *Босанске виле* може се закључити да су српска пјевачка друштва „Слога” из Сарајева, „Гусле” из Мостара и Српско црквено пјевачко друштво из Доње Тузле били главни носиоци музичког живота у Босни и Херцеговини.

Босанска вила је пратила рад српских пјевачких друштава и у Војводини, Србији, Црној Гори, Хрватској, као и у другим земљама. Поред тога, извјештавало се о раду руских, чешких и хрватских пјевачких друштава, уз обавезно истицање „свесловенског” заједништва.

Написи о истакнутим извођачима објављивани су у рубрици *Књижевне и културне биљешке*. Они су доносили информације о гостовањима познатих умјетника, уз које је често био приложен и програм. Уколико су били писани послје концерта, садржали су и осврт на извођење.

Било је уобичајено да се пригодним чланцима најави гостовање истакнутог музичког умјетника. Посебно је праћен извођачки рад српских умјетника, а са поносом су истицани они који су стекли углед у иностранству, као што је био случај са оперским пјевачем Жарком Савићем.

Написи о штампаним издањима композиција, музичких уџбеника, збирки народних пјесама као и различитих црквених нотних издања, свакако указују на поступно унапређивање музичког живота и показатељи су све већег интересовања за музику. Највише се писало о зборнику *Српско православно ијеније* које су саставили Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић.

Током готово три деценије излажења *Босанска вила* је бодрила и подржавала све културне манифестације, али се није устручавала да на својим страницама жигосе нездраве појаве које су биле кочница даљем напретку и развоју. У границама својих могућности, доносила је новости са свјетске музичке сцене, упоређујући их са скромним музичким животом у домовини. Доследним праћењем музичког живота културна хроника листа представља слику једног времена и музичког живота у њему.

Овакав „живи” проток информација, те искрено бдење над тек запаљеним пламичцима културе и просвјете, данас свакако заслужује наше поштовање и дивљење према људима који су се упорно борили против заосталости своје средине, стрпљиво развијајући њену духовност и културни сензибилитет.

ПОЗОРИШНИК ТОМИСЛАВ ТАНХОФЕР

Позоришни музеј Војводине је организовао 10. новембра 1998. године стручно-научни скуп на тему „Позоришник Томислав Танхофер” у Малој сали Матице српске. Како Позоришни музеј Војводине није био у могућности да објави саопштења, уступио их је *Зборнику Матице српске за сценске уметности и музику* који их са задовољством објављује изостављајући она која су на другом месту у међувремену већ штампана.

Рацко В. Јовановић

ТОМИСЛАВ ТАНХОФЕР У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ДРАМСКОМ ПОЗОРИШТУ

Дошавши у Београд, у ангажман новооснованог Југословенског драмског позоришта Томислав Танхофер, према сећањима Мирослава Беловића, бавио се најпре искључиво глумом и педагошким радом са младим члановима. Године 1950. почеће да режира, али не самостално: прве три режије у Југословенском драмском позоришту реализоваће са Мирославом Беловићем. То су представе Софоклове *Антијоне* (1950), Шоове *Кандиде* (1951) и Анујевог *Пућника без џрпљага* (1952). Потом ће уследити самосталан рад на режији: поставиће Расинову *Федру* (6. XII 1952), Ибзеновог *Јона Габријела Боркмана* (30. XII 1953), Шилеровог *Дон Карлоса* (23. XI 1955), Стриндберговог *Оца* (23. XII 1955), Маринковићеву *Глорију* (22. IX 1956), *Браћу Карамазове* Достојевског у властитој драматизацији (1. VI 1957), *Љесџве Јаковљеве* Владана Деснице (16. II 1961), Есхиловог *Окованог Прометјеја* (4. X 1964), драму Мирослава Крлеже *У агонији* (19. III 1965) и, најзад, Есхиловог *Агамемнона* (14. XI 1968). Као што се види — разнолик репертоар са знатним бројем класичних дела. Треба рећи да су у репертоару који је Танхофер режирао заблистале бројне глумачке звезде ансамбла Југословенског драмског позоришта, који је управо тада био у својој „златној ери”. То указује да је радећи као редитељ Танхофер изузетну пажњу поклањао глумцима, користећи властита сценска искуства. Овом приликом указаћемо на неке домете његовог редитељскога рада, на домете који можда нису били увек и најуспешнији, али су били усмерени једноставним тумачењима, без сувишних психологизирања, а увек у духу текста.

Мирослав Беловић сећа се Танхоферовог „престројавања” од глуме ка режији, које није било без колебања и недоумица:

„У напуштеној евангелистичкој цркви на Бајлоновој пијаци, на првим пробама Југословенског драмског, Танхофер је био суморан и забринут. Цео живот је био разапет између глуме, режије и литературе. А сада, већ у зрелим годинама, требало је да се поново глумачки потврди у новој трупи препуној звезда. Глумачки импулси су га остављали, а колебао се да уђе у редитељску трку са Бојаном Ступицом и Матом Милошевићем.

Пуне три сезоне Танхофер се бавио искључиво глумом и педагошким радом са младим члановима. Поред тога са пасијом и зналачки је

водио и лекторске послове, борио се за звучност, уједначеност и савременост сценског говора. А онда је дошао период наших заједничких режија.”¹

Да је редитељском раду Танхофер приступио опрезно, сведочи и чињеница да је режијом почео да се бави заједно са Мирославом Беловићем. Најпре биће то сусрет са Софоклом и његовом *Антигоном*. Не треба занемарити чињеницу да грчка античка драма, кад је реч о извођеним делима, није у међуратном раздобљу имала велику традицију на београдским сценама, а у периоду после Другог светског рата поставка *Антигоне* била је прва представа неког дела античке драматургије. Тим већа је била одговорност свих учесника у овом пројекту. Беловић не наводи ниједну појединост о њиховом заједничком почетку, који је био обележен успехом, али и примедбама упућеним на основну редитељску идеју. Пошто је констатовао како су редитељи приступили Софокловом делу у складу са захтевима савременог позоришта и изградили једну успелу представу, која омогућује естетска и друга разматрања, Душан Поповић напомиње:

„Супротстављајући се неприхватљивим тумачењима, по којима код Антигоне нема трагичне кривице јер она заступа неку вечну божанску идеју насуспрот идеји ограниченој, људској (Креонт), — редитељи Танхофер и Беловић разрадили су свој став по коме се у први план ове трагедије истиче однос човека-појединца према граду-држави, и по коме се основа драмске радње састоји у борби ’родовског закона крви, који верује да је створен у непроверљивом крилу божјем и зато вечан као богови’ — чији је носилац Антигона, са ’законом друштва које стварају људи па му људи и одређују законе’ — чији је представник Креонт. По мишљењу редитеља у том сукобу Антигоне и Креонта огледа се и супротстављање старог родовског закона закону демоса као нове политичке и друштвене снаге. Отуда се, опет према концепцији редитеља, код Антигоне — која устаје у одбрану старог — испољава ’фантастична увереност да врши религиозно-моралну дужност’, док Креонт, замишљен као представник нових друштвених снага, ’брани позитивне државне законе’.”²

Очигледно је да су редитељи свој приступ *Антигони* заснивали са жељом да њихово тумачење буде „у духу времена”, односно настојали су да изнађу оне аспекте дела који се, по њиховом мишљењу, могу третирати у складу са тада владајућим идеолошким премисама. Такав поступак дао је повода Поповићу да закључи:

„Не осетивши оно што је заиста прогресивно у *Антигони*, него покушавајући да јој се као такво споља наметне нешто друго, долази се у положај да се дело великог трагичара брани од њега самога. Међутим, и сама та чињеница да *Антигона* живи већ две и по хиљаде година показује колико је то непотребно. А у коликој је супротности ова редитељска

¹ Мирослав Беловић, *Томислав Танхофер (1898—1971)*. — Југословенско драмско позориште, 1948—1973, двадесет пет година рада (зборник), Београд, 1973, 110.

² Душан Поповић, *Сцена и стварност*, Нови Сад, 1959, 172.

замисао са Софокловим текстом не показује само то што је режија морала да брише завршне стихове хора — поуку (епимитију), која је у пуној супротности са њеном концепцијом, него и то што ни погрешна концепција није могла да умањи снажну уметничку истину Софокловог реализма, истину која се најснажније испољила на представи у завршним сценама — када се Креонт слама. И баш та неизмерна снага реализма овог уметничког дела у основи је савладала једну неправилну идејну концепцију редитеља и обезбедила успех овом извођењу. Истина, спровођењем овакве концепције редитељи су пригушили многе аспекте који би овој представи *Антигоне* дали још већу снагу и лепоту, а нагласили оне који су ишли у прилог њиховог тумачења дела.”³

Ако оставимо по страни идеолошки приступ Поповићев, који је, треба и то рећи, био у духу владајућих интенција, али објективан, што је евидентно, можемо, призивајући властита сећања младога гледаоца, истаћи несумњив уметнички успех представе, успех којем је обележје дала креација Марије Црнобори. Њена креација дата је у јединственом замачу, али са прецизно обликованим изразом, тако да је еманирала не само одлучност и непоколебљиву вољу, као последицу свесне привржености митској традицији, него и храбро суочавање са одрицањем од живота. Миливоје Живановић у улози Креонта пленио је несвакидашњом енергијом и сувереном убедљивошћу.

Како видимо, први редитељски коауторски рад Томислава Танхофера са Мирославом Беловићем није прошао без идеолошких примедба, које, из перспективе онога времена, нису биле за потцењивање. Објављене у листу који је био орган Савеза књижевника Југославије, а у суштини гласило Агитпропа, те примедбе могле су имати и озбиљнијих последица. Уметнички резултат извођења, чини се, као и повољна рецепција представе од стране публике, „амортизовали” су Поповићеве примедбе, па је редитељски тандем Танхофер—Беловић наставио да ради. Представе *Кандиде* Бернарда Шоа и *Пушника без њрџага* Жана Ануја нису биле пропраћене идеолошким резервама, можда и зато што се, лагано, али сигурно, тањило отворени партијски утицај на уметничка збивања.

Најзад, на самом крају 1952. године, име Томислава Танхофера, као редитеља, појављује се на плакату *Федре* Жана Расина. У тој сезони на београдским сценама режирало је више значајних уметника. Бранко Гавела, као гост, поставио је у Народном позоришту Шекспирову историјску хронику *Хенри IV*, а Хуго Клајн у истом театру Еурипидову трагедију *Медеја*. У Народном позоришту такође, Јосип Кулунџић поставља своје дело *Људи без вида*, а Браслав Борозан Војновићевог *Еквиноција*. У Југословенском драмском позоришту Бојан Ступица и Мирослав Беловић постављају Молијеровог *Грађанина њлемића*, а Беловић и Плаутовог *Хвалисавоџ војника*. На сцену Београдског драмског позоришта Соја Јовановић те сезоне поставља *Насловну сцџрану* Бена Хехта и Чарлса Макауртура и Чеховљеве *Три сесџре*. Марко Фотез Држићевог *Плакира* и Молијерове

³ Исто, 176—177.

Скајенове ђаволије, Миња Дедић *Стаклену менаџерију* Тенесија Вилијамса и Пристлијеву драму *Ошкад њостоји рај*, а Васа Поповић *Смену* Јожева Дебреценија. Такође, Предраг Динуловић у том позоришту режира *Легенду о Љиљану* Ференца Молнара и *Вучјака* Мирослава Крлеже. Им-позантан и данас незамислив репертоар једне сезоне! У редитељском погледу био је то скуп и преплет различитих естетика, али и скуп и преплет различитих поимања позоришта и његовог друштвеног угледа и утицаја у културном животу и, уопште, у самој култури једне средине каква је тада била београдска. У тако жестокој редитељској конкуренцији јавља се Танхофер самосталном режијом и постиже више него запажен успех. Треба рећи да су неки редитељи тада већ били у зениту или на заласку својих моћи, као што је то био случај са Кулунцићем, кога су у Народном позоришту више запошљавали у Опери. Ступица је тада још био у офанзиви, Софија Јовановић у евидентном успону; Хуго Клајн покушао је да античку драму интерпретира дословно поштујући принципе Станиславског, које, ваљда, ни сам Станиславски не би примењивао при интерпретацији античкога театра! Све наведене појаве представљају теме за расправу о тзв. београдској редитељској школи и о томе је ли икада постојала. Али, у таквом амбијенту Томислав Танхофер као редитељ импоновао је реализујући представе којима се никада ништа није могло одузети, али ни додати, јер су све те представе биле тако складне целине да се може говорити, наравно у академском смислу, о њиховој апсолутној савршености. То је дошло до израза већ у *Анџиџони*, а чини ми се до самога врха у *Федри*. Навешћемо, овом приликом, запис једног критичара који се често издвајао из хора београдске критике оригиналним запажањима, зналачким и прецизним анализама, као и оценама које су се одликовале отворено изнесеним ставовима и објективношћу. То је Бора Глишић: он, можда, када је писао, није имао адекватан утицај јер критике није објављивао у дневницима какви су били *Полиџика* и *Борба*, већ у *Недељним информативним новинама*, листу намењеном првенствено интелектуалној публици, и то једном њеном слоју, дакле, писао је не реагујући тренутно и на више простора, па су његове критике данас врло драгоцене сведочанства која побуђују на размишљање.

„Режија Томислава Танхофера је, збиља ингениозно, стварајући на сцени нову Федру, остала, притом, апсолутно верна Расину. Растеретив је свих старих тумачења са премисама грчким, римским, хришћанским, версајским, Танхофер ју је дао у мирној геометрији сцене и осећања.

Све 'боје' (средине), Танхофер је свео у други план. Ерехтејеви потомци, Атињани, Палантиди, див Перифет, Пасифаја, краљица Амазонки, ад и богови — код Расина и у режији Танхофера су нека врста спиритуелних метафора, параболоа, алегорија на чијим нитима се, природно, без чуда, постепено испреда и расте трагедија дата искључиво осећањима и страстима личности. — Понекад гледалац, за часак, осети у ставу Маријана Ловрића стилизоване, ритмичке, версајске, покрете француског племића XVIII века. Понекад, у игри руку Марије Црнобори, осети студију оне танане хеленске хирономије. Па, ипак, то су само интелекту-

алне појединости, које разгале; Федра Танхофера је — расиновски — неспутана ни Атином, ни Сенеком, ни Версајем.

Без радње, без заплета! — искључиво стиховима — у уметничком преводу Милана Дединца — сва представа је у чудесним гамама (нај — 'конфликтнијих') људских осећања. У тим стиховима ('иако никад нико није тако говорио') живе су и страсти, и љубави, неизвесности, мржње, несреће, трагедија Федрина, херојство Тезејево и младићство и чедност и смрт Хиполита, и робови и богови и људи и догађаји од којих се мало њих материјализује пред нама, а ипак, сви обумљују сав наш дух и сву нашу свест, и трепере и лебде и крваре у нашим унутарњим сагледавањима, осећањима, доживљавањима, преживљавањима.

У естетици и драматургији, ово решење једног од најтежих проблема представља — чини ми се — довођење у сумњу Лесингове (опште узете) теорије о француској класичној трагедији; а у извесној мери, и неколика тврђења Дидроа.

И показује како стваралаштво у уметности значи једну немерљиву категорију, неухватљиву и необуздану било каквим кодификацијама, догамама и шемама.⁴

Тако о *Федри* у режији Томислава Танхофера пише Глишић, стављајући Марију Црнобори као четврту Федру, одмах после Саре Бернар. Бора Глишић указује на суштину Танхоферове редитељске уметности која је умела да буде стилски аутентична, али, у исти мах, по својој фактури и веома оригинална, животна, јер заиста ти стихови који захтевају мајсторство када се говоре и на француском, одјекивали су савршено разумљиво у тој представи која је зрачила лепотом управо због тога што је оживљавала класику доносећи срж њеног духа, у представи која је истовремено била изразито савремена, јер је у пуној мери постизала комуникацију са гледалиштем, стварала чак и интеракцију што је за појмове београдског позоришта било скоро немогућно. Јер, не треба заборавити: Танхофер је себи у београдском глумишту изборио место управо класичним репертоаром, *Анџиџоном*, а класика се у Београду увек ретко играла, а додали бисмо и не увек тако добро током читавог међуратног периода. Са класиком се у нас, уопште узев, доста ратовало и још више промашивало. Међутим, управо Танхоферовим представама класика је уведена у београдско глумиште на најлепши могући начин, на начин који је био стваралачки и веома инспиративан.

Танхофер ће још режирати, његове представе редовно су зрачиле лепотом будући да су биле засноване на промишљеним и чврстим естетским критеријима као што је то био случај са Шилеровим *Дон Карлосом*. Танхофер ће режирати и властиту драматизацију *Браће Карамазових*. О поставци *Дон Карлоса* Ели Финци је констатовао како је Танхофер „изванредно интелигентно осетио покретне снаге Шилеровог идеалног света”. Потом је критичар истакао: „редитељ је настојао да разбарушену пеникову реч, елиптичну у својој крилатој полетности, увек чврсто угнезди у психолошка стања личности, да јој увек нађе бар нијансу конкрет-

⁴ Боривоје Глишић, *Жива уметности глуме*, Београд, 1987, 55.

ности и предметности, да је функционално одреди у развоју збивања. Тај форсирани аналитичко-психолошки поступак дао је, у оквиру замисли и могућности изванредно плодних резултата. Али нам се чини да је у том трагању за психолошким основама речи и поступака требало ићи и даље, и доследније, до крајњих могућности.”⁵ Потом критичар указује како би било много убедљивије да се у излагању Маркиза Позе пред Филипом II разговетније осетила завереникова вера у ефикасност властите мисије, као и да је било потребно томе дати логичнији нагласак и дубљу сенку психолошке нужности. Такође, сматра критичар, болне и гневом надахнуте речи Дон Карлоса над мртвим телом Маркиза Позе биле би далеко ефектније да су имале и више узаврелих емоција. Изгледа парадоксално, али је чињеница да се критичар у овом случају залагао за израз одомаћен у старинском театру. Нама се чини да је Танхофер на једном романтичарском тексту *par excellence* успевао да код глумаца сузбије сваку патетику и суспрегне њихове сувишне емоције, тако да суштина текста допре у пуном значењу.

2

Режираће Томислав Танхофер на сцени Југословенског драмског позоришта, после неоспорнога успеха поставке Маринковићевог *Глорије*, још једно домаће дело вредно помена, иако нејако по драматургији. Реч је о драми Владана Деснице *Љесиве Јаковљеве*. Имао сам ту срећу да присуствујем премијери тога дела у својству критичара Радио Београда. Ели Финци је најпре констатовао како је драма Владана Деснице „писана зрелом руком ствараоца који уме да каже оно што хоће, али који своју мисао не саображава спољним и унутрашњим законима форме”. Заиста, на премијери тога дела било је више него евидентно да велики прозаист не може да се снађе на позоришној сцени. Без обзира на велико искуство Томислава Танхофера ликови драме, заплетени у бројним интелектуалним расправама, нису увек деловали уверљиво. „Две главне личности, Миливоје Живановић (Јаков Печина) и Јожа Рутић (Петар Орљак), нашли су глумачко решење у саображавању дијалогских каскада психолошким карактеристикама личности, и на тај начин су постигли извесну пуноћу реалних својстава, регистром можда и ширу од особености наглашених у речима. Друге две личности обе из табора окупатора, Виктор Старчић (Јозеф Мубер) и Иво Јакшић (Лавослав Мајер), са још неким, споредним, тежиле су шаржирању у дикцији, без имало дискретности. Трећу групу, групу Дуње (Дубравка Перић) и њених другова, одликовао је јако карактеристичан стилски поступак поједностављивања, готово као да се ради о марионетама једне црно беле фикције, а не о људима од крви и меса.”⁶

⁵ Е. Финци, *Више и мање од животиња*, II, Београд, 1963, 151.

⁶ Е. Финци, *Више и мање од животиња*, III, Београд, 1963, 64.

Другачије речено, било је очигледно стилско нејединство извођења, које је редитељ допустио не би ли остварио виши ступањ комуникативности текста са гледалиштем. У томе је само делимично успео, мада остварени резултат није био за потцењивање. На то указује и следећи критичарски закључак:

„Редитељ Томислав Танхофер изванредно је подвукао разлике између сцена које се одигравају у стварности и оних које су само фикције једног савешћу потресеног бића. Свој велики, изванредно упечатљив тренутак, имао је у сцени сусрета Јакова Печине (Миливоје Живановић) са Вјером (којој је Марија Црнобори, у једној изванредној стилизацији, па ипак животно сасвим прихватљиво, посудила своју женственост и свој шарм): било је у том сусрету нечег болног, топлог, људског, нечег бизарно стварног и нечег халуцинантног, од сна.”⁷

На крају, о Танхоферовом сусрету са Ибзеном. Његова поставка Ибзеновог *Јона Габријела Боркмана* послужила је критичару Бори Глишићу за расправу о питању *циџа је у ѿзорициџу модерно — а циџа сџил?* Наведимо основни Глишићев став:

„По свим законима позоришне уметности, Танхофер је од ’Боркмана’ створио ванредну — негдашњу представу у којој је остварио оно што се из ранијих стварања претворило у *сџил*: па је, прошло време било одлучна мера. Нас ће, међутим, више занимати решење Ибзена у овом времену.

По Танхоферу, Боркман је ’поема о људима и људским судбинама’, и ’поетска објективизација малограђанског индивидуализма; драматска антитеза принципа права на личну срећу, с једне стране, и принципа гажења преко свега што спречава успех ка моћи, с друге стране’ (изјава Танхофера штампи).” Потом Глишић истиче:

„Танхофер је (као што смо споменули) Ибзена тумачио као песника — а не као песника који — сатиром — остварује побуну. (Јер је Ибзен мање писац-песник а више писац-драматичар — који глуми омогућује поезију). За Танхофера ’Боркман’ је (пишчева) — ’поетска објективизација малограђанског индивидуализма’. — Напротив: Ибзен Боркмана (кога назива Наполеоном и кога њиме симболизује) истрже из малограђанског круга — и у њему пројектира ничеовско-шопенхауерску филозофију. Да би њу — преобраћајући је у трагичну гротеску — поставио као основу своје *сџиуре*.” Затим, Глишић поставља питање:

„Тешко је, одиста, разумети зашто је Југословенском драмском позоришту било потребно сужавање на ’малограђански индивидуализам’ и на оквиру једне промашене породице — кад Ибзен — бунтовнички! — силним драмским акцентима, указује на демонијачно, луциферно — и у хегеловском дионизијском колу — манијаштво власти над светом и по-маму поробљавања... гажењем свега што се испречи томе путу.”⁸

Може изгледати парадоксално, али трагајући за поезијом, а строго не инсистирајући на реалистичном приказу грађанскога, односно мало-

⁷ *Исто*, 64—65.

⁸ Б. Глишић, *Н. д.*, 141.

грађанскога света, Танхофер у суштини није изневеравао писца. Он му је додавао оно што је заправо у суштини Ибзен и био. А он је био песник који се свесно одрицао својих младалачких поетских виђења, са жељом да у театру оствари слику стварности свога доба, дакле представу која је могла бити занимљива и за наше послератно позориште. Међутим, Ибзен није био занимљив састављачима репертоара наших позоришта у раздобљу после Другога светскога рата, тако да се његова дела нису довољно изводила а и када су се изводила, те представе често су биле на ивици промашаја. И поред неспоразума са критичарима, Танхофер је тих педесетих година прошлога века поставком *Јона Габријела Боркмана* на изванредан начин био у служби писца, без обзира на укупан уметнички домет представе. И управо по томе Томислав Танхофер остаје у повести београдског глумишта, посебно Југословенског драмског позоришта: он је један од корифеја режије која служи писцу, али режије која ничим није спутана, као један од доказа да се, служећи писцу, и те како може испољити стваралачка оригиналност и да се може доћи до фантастичних и упечатљивих резултата који остају као трајне вредности у историји српског позоришта.

Душан Михаиловић

ХАМЛЕТ — ТОМИСЛАВ ТАНХОФЕР

Тридесете године ХХ века биле су у целој Европи, па и код нас, године *Хамлеџа*. Тада су се, ако изузмемо Смоктуновског који је непревазиђен, појавили можда највећи тумачи Хамлета, у Енглеској, Француској, Немачкој, у Бечу па и код нас. Београд је имао срећу да за сто и нешто година од премијере *Хамлеџа* 1884 (по новом календару 10. јануара 1885. године) са Милошем Цветићем у главној улози, Милком Гргуровом као Офелијом, Тошом Јовановићем као Краљем, види око сто Хамлета. До Другога рата гостовали су руски Хамлети, италијански, немачки и енглески. Што се тиче нашег Хамлета, непревазиђен је Раша Плаовић, апсолутно. Рашино тумачење из 1930, када је имао тридесет и једну годину, било је мало чудо. У истој улози Рашу смо видели (и ја) 1948; то је био други *Хамлеџ*. Када је реч о Танхоферу, покушајмо да, колико то може са тачношћу, одредимо његово место међу Хамлетима тих тридесетих година.

У свету Хамлета играју тада најпознатији: Лоренс Оливије, Гилгуд и други. Да нисмо земља са мало познатим језиком — када би се донела објективна оцена — вероватно би Раша Плаовић био светски Хамлет тридесетих година ХХ века, као што је после Другог светског рата апсолутно непревазиђен велики Инокентије Смоктуновски. Томислав Танхофер је глумац интелектуалац, што је врло важно. Наши старији Хамлети, па и сам Раша, мало су се „разбацивали” емоцијама. И код Танхофера је тога било у мањој мери, али он је био велики мајстор глуме и умео је да искористи своје могућности. Како рече Ђорђе Ђурђевић, Танхофер је имао манире као да је рођен на двору, кретао се, као прави глумац. Кад играте принца Хамлета и крећете се сељачки па још почнете да говорите емотивно са грчем, хвала лепо — то није Хамлет. Премијера *Хамлеџа* је била, у Новом Саду, 27. новембра 1937. Редитељ је био Бранко Гавела, сценограф Миленко Шербан, Клаудије — Дује Биљуш, Полоније — Милан Ајваз, за којег критичар каже да је био одличан дворанин. Офелију је тумачила, као гошћа, Славка Кос-Михајловић, Гертруду — Ивона Петри, Дух Хамлетовог оца био је Салко Репак, Ларет — Јован Петровић, Први гробар — Станоје Душановић, Први глумац — Љубиша Филиповић. Ова представа је патила од заблуде времена. Наиме, декор је био тако гломазан и тако реалистички, а промене претходиле скоро свакој сцени, да генерална проба није могла цела да се доведе до краја, него је

Гавела прескакао сцене желећи само да види како теку промене, односно улазак и излазак глумаца. Премијера је трајала пет и по сати — од осам до пола два у ноћ, а Гавела је, пошто је већ сутрадан или прекосутра морао да почне пробе у Прагу, напустио премијеру јер му је воз кретао негде око једанаест. Када је после дванаест стигао у Суботицу, јавио се из канцеларије шефа станице и питао шта је са представом. Шербан му је одговорио: „Иде врло добро, још мало па ћемо да почнемо пети чин.” У таквој атмосфери, када је све искидано, репризе није било — публика није дошла јер се прочуло да представа траје пет и по сати. Када је отишао Гавела, Шербан је сам донео одлуку о избацивању дела декора. Наиме, ставио је да се на истом месту играју више сцена итд. Тако је и скратио представу. Како кажу, на репризи је трајала уместо пет и по, три и по сата. Танхофер је био по природи интровертни интелектуалац па је то својство богато искористио у тумачењу Хамлета. Тај интелектуалац нашао се у једном чудном свету издаје, братоубиства и триста чуда. Све време је као спреман да прихвати улогу осветника, али он то не жели, то одбија. Вероватно му је Гавела помогао да многе ствари рашчлани, да докучи да је тајна Хамлетова у томе што је Шекспир дошао на чудну идеју после премијере да Хамлет, буде антиосветник. У томе је цела тајна. Хамлет неће да се освети, стално тражи разлоге да то не учини јер то не може по свом карактеру и по својој дубокој савести — те елементе је Танхофер искористио савршено. Критичар Урош Чобанов каже: „Улогу Хамлета одиграо је Томислав Танхофер изванредно. Он је дао све од себе да се у оним тешким психолошким елементима ни најмање не осети нека празнина. Са једним својственим глумачким инстинктом, који продире у саму срж овог драмског збивања, он се просто саживео у извесном психолошком тренутку.” Ова опаска је доста тачна и може се, ако се пође од ње, добити верна слика Танхоферове игре. *Хамлеи* је изведен свега осам пута рачунајући и репризу без публике, на којој су били само гости који су се ту нашли. Радослав Веснић је забележио једну много важну ствар: „Улогу Хамлета играо је Томислав Танхофер урођеном интелигенцијом и мало пригушеним жаром, али врло импресивно.” Дакле, он је умео не да се „разбацује” емоцијама, него да их пригуши, а да сав унутра букти. Таква игра даје чудесну слику. Пошто је Танхофер по природи уздржан, елегантних покрета, баш као прави Хамлет, интелектуалац, све се сложило у прави велики доживљај и велико остварење на новосадској сцени. Знао за белешке Томислава Танхофера — самоанализе Хамлета, али нисам мислио сада да их излажем. Иако је веома аналитичан, поштењачина, иако никада као глумац није добио негативну критику, Танхофер себе није истицао. Он је господин, он је човек европских манира, међутим, о себи пише негативније него што јесте. То се запажа и када се упореде његови списи са записима критичара, односно са Шербановим речима којима ми је објаснио многе ствари баш из Новосадског позоришта. И дакле, када се упореде те његове белешке, има се утисак да је тај најобјективнији човек, најфинији човек, истинољубиви човек, према себи донекле необјективан. То је одиста много симпатично. Као што сам рекао, тридесете су код нас године Ха-

млета: Раша Плаовић, Тито Строци, Танхофер, па ту је и Миливоје Живановић, па Пеција Петровић у Скопљу. Велики број, плејада глумаца играла је Хамлета. А са Хамлетом се „тешко излази на крај”. Тако можемо слободно рећи да се два можда најбоља глумца које смо имали после рата — Бранко Плеша и Зоран Радмиловић, нису нимало прославили у овој улози. Како се успети до те загонетке, до тог чуда које се зове Хамлет, које је анализа људског живота, људског постојања, људске психе, филозофије и свега другог? Ако се сложимо да је Раша Плаовић тај први из тридесетих година (немојмо га мешати са оним на филму из четрдесет осме-девете године), да је Строци доста близу (играли су заједно у Загребу, чак је Строци долазио у Београд па су се допуњавали), могло би се рећи да је Танхофер одмах после њих. Строци је интелектуалац и писац, преводилац и шта све не. Раша Плаовић је једини наш глумац са три факултета. Да није глумац, био би доста пристојан драмски писац. Мислим да нећемо претерати ако кажемо: Томислав Танхофер је тридесетих година у нашој хамлетологији трећи глумац у Југославији, што није мала похвала. Ако је Раша Плаовић први у свету, онда можемо замислити колико је то висок ранг у тумачењу овога загонетног, тајанственог, чудесног и недокучивог Шекспировог јунака.

Последњи наш сусрет — а гледао сам га у свим представама — био је шездесет и осме када се припремао *Агамемнон*. На Академији у Београду имали смо обичај да на часове позивамо истакнуте позоришне ствараоце. Био сам асистент за глуму. Студенти су ме акламирали да водим један позоришни час на који бисмо сваке суботе доводили једног глумца, редитеља, критичара... да излаже о позоришту. И пошто је Танхофер режирао *Агамемнона*, одлучио сам да га позовем. Колима сам отишао по њега. Први пут сад седим са њим. Био сам узбуђен кад год сам га видео, и не само њега. Глумце сам веома поштовао. Довео сам га и говорио је студентима. Мало је био потиштен. Док смо се враћали, рекао је: „Не разумем те младе људе. Највише ми проблема прави овај Мики Манојловић. Мислим да он не може добро завршити.” Одговорио: „Не знам, професоре, али он је такав, млад и надобудан”, а Танхофер: „Он игра у хору, ја са свима излазим на крај, само са њим не.” Када смо стигли пред позориште, рече ми: „Ви ћете доћи са мном у Салон на час”, али изговоривши то, пружио ми је руку. Нисам инсистирао да идем даље. Видео сам сузе у његовим очима и он у мојим. Схватио сам тада судбину свих великих уметника: због једне ситнице пате.

Јосип Буљовчић

ТОМИСЛАВ ТАНХОФЕР НА СУБОТИЧКОЈ СЦЕНИ

Томислав Танхофер је био чест и радо виђен гост на суботичкој позоришној сцени. Као члан трију позоришних колектива — Новосадско-осјечког позоришта, Народног позоришта Дунавске бановине и Хрватског народног казалишта из Загреба — суботичкој публици се својим глумачким и редитељским остварењима представљао током десет позоришних сезона, у периоду између 1928. и 1941. године. Његова остварења ћемо приказати по годинама, онако како су забележена у локалним листовима и часописима. Ваља посебно нагласити да овај преглед не може претендовати на потпуност јер нити су локални листови редовито и са потребним подацима о представама пратили извођења, нити су годишта листова којима располаже Градска библиотека у Суботици (а и друге библиотеке) комплетна. Најмање је извора из којих би се могли црпсти подаци о представама Новосадско-осјечког позоришта, док је материјал о деловању Народног позоришта Дунавске бановине, захваљујући изузетно вредном раду Зорана Јовановића, сређен и комплетан. Најпозданији листови, како у погледу информативности тако и по квалитету рецензија, јесу дневници на мађарском језику *Hirlap* и *Napló*, па ћемо се на њих најчешће позивати али неће бити мимоиђени ни други локални листови као ни часопис *Књижевни север*.

Госћовања Новосадско-осјечког позоришта

Прво гостовање овог ансамбла трајало је од 7. маја до 28. јуна 1929. године, а започело је извођењем *Шокице*, Илије Округића. О почетку гостовања *Hirlap* овако извештава: „Пре представе је Том (!) Танхофер у говору који је оставио дубок утисак на слушаоце евоцирао успомене на Илију Округића поводом стогодишњице његовог рођења, што је публика пропратила одушевљеним овацијама намењеним пишчевој успомени”.¹ То је — колико нам је познато — први сусрет Томислава Танхофера са суботичком публиком, и то у функцији секретара гостујућег позоришта, како га је дан раније и најавио споменути лист.

¹ *Hirlap*, бр. 107, 9. V 1928, 7. (Цитиране текстове из мађарских листова превео Ј. Б.)

На свом првом гостовању ова је трупа, за коју Лазар Тешић у часопису *Књижевни север* каже да је „доста хомогена и добра”, извела „преко двадесет добро обрађених и добро посећених представа”.² У Тешићевом збирном осврту се о режији и глумачким остварењима не говори; нешто више података о представама налазимо у листу *Hirlap*, али се и ту спомињу само глумачка остварења, док се редитељи најчешће и не помињу. Из овог листа сазнајемо да је у Гогољевом *Ревизору* (у режији Л. Мансвјетове) играо и Т. Танхофер. Он и још петоро глумаца у скупини „остварили су карактеристичне ликове” — вели рецензент, као и обично — анониман.³

На другом гостовању од 29. априла до 19. јуна 1929, Т. Танхофер је на суботичкој сцени одиграо неколико мањих и већих улога, а спомињу се и две његове режије. У *Ани Карењиној* је у већој групи глумаца који су својим улогама „добро употпуњавали ансамбл”,⁴ а у *Швејку* игра једну од епизодних улога. У *Госпођи минисџарки* је такође међу глумцима који су „допринели потпуном успеху представе”.⁵ Идиота је — вели хроничар — „креирао интелигентно, једноставно без и трунке патоса и неискрености”.⁶ За групу глумаца — коју у представи трагедије *Маџија Губец* предводи Т. Танхофер — каже се да су „играли са потпуним проживљавањем трагедије и добро”.⁷

У доброј представи *Племићкоџ гнезда* (режија и главна женска улога Л. Мансвјетова) „Томислав Танхофер је и овога пута доказао да је један од најдаровитијих чланова ансамбла, који је и у мањим улогама заиста уметник. У певачкој нумери је својим чистим, пријатним бас-баритоном пожњео велики успех”.⁸

Две Танхоферове режије на овом гостовању оцењене су веома добро. О Крлежиној *Аџонији* (са Идом Прегарц и Јосом Мартинчевићем у главним улогама) критичар Јанош Чука пише следеће: „Беспрекорност режије заслуга је Т. Танхофера. На раскошној и укусно опремљеној сцени створио је својим глумцима изванредан амбијент”.⁹ Водвиль *Насилно уконачивање* Арнолда и Баха Танхофер је „веома добро и заиста сценично режирао”. То је уједно била и опроштајна представа па критичар налази да је у Суботици бити стално позориште, а сада се прибојавају хоће ли идуће године имати и ово, да би овако завршио: „Догодине ће се ваљда вратити кући ако дођу овамо”.¹⁰

Треће гостовање Новосадско-осјечког позоришта (1—31. маја 1930) карактерише низ добрих представа, првенствено оних у режији Бранка Гавеле, међу којима је и драма *Леда*. Позоришне критике у листу *Napló*

² Лазар Тешић, *Позоришни преглед*. — Књижевни север, Суботица, IV/1928, 430.

³ *Hirlap*, бр. 118, 23. V 1928, 7.

⁴ *Hirlap*, бр. 101, 1. V 1929, 7.

⁵ *Hirlap*, бр. 134, 13. VI 1929, 7.

⁶ *Hirlap*, бр. 122, 29. V 1929, 7.

⁷ *Hirlap*, бр. 138, 19. VI 1929, 2.

⁸ *Hirlap*, бр. 141, 20. VI 1929, 7.

⁹ *Hirlap*, бр. 111, 15. V 1929, 7.

¹⁰ *Hirlap*, бр. 142, 21. VI 1929, 8.

пише најчешће књижевник Јожеф Дебрецени (али не о свим представама) а Танхофер се у њима спомиње само као глумац.

У представи *Леда* била је ангажована изванредна глумачка екипа „на чијем је челу стајао одлични Т. Танхофер у улози витеза Урбана”.¹¹ (Кланфара је играо Ј. Мартинчевић, а у главним женским улогама су наступиле И. Прегарц и Л. Мансвјетова.)

У улози Леонеа Глембаја (у режији П. Коњовића и у одличној глумачкој екипи) Танхофер је „дао доказа о таквим квалитетима по којима је, без претеривања, предестниран за престоничко позориште”.¹²

У драми *Карло и Ана* Франка Леонхарда, реализованој „у најбољој подели” и у одличној режији Л. Мансвјетове, главне мушке улоге носе А. Гавриловић и Т. Танхофер, док у комедији *Нисмо ли ѿ сви* Фредерика Лонсдала Танхофер, „као и увек”, игра одлично.¹³

У веома добро оцењеној представи комедије *Анџонија* М. Ленђела лик енглеског капетана је „веома даровити Томислав Танхофер излио у чврстој бронзи”.¹⁴

На **четвртм гостовању** (21 — 29. септембар 1931) изведене су свега четири премијерне представе, а Танхофер је играо у једној — *Лијечник у дилеми* Б. Шоа — коју је и режирао — и у улози лекара „дао је прворазредно остварење. Његова игра је била маркантна, верна пишчевој замисли, једноставна, лишена свега китњастог. Режија му је сјајна”.¹⁵

О последњем, **петом гостовању** (3 — 30. септембар 1932) постоје само збирни прикази у којима се о Танхоферовим остварењима не говори, већ се само „као најјаче снаге овог позоришта” спомињу глумци А. Гавриловић, Т. Танхофер, Дрнић, Ајваз и други.¹⁶

Томислав Танхофер је као члан Новосадско-осјечког позоришта био првенствено глумац; постепено и сигурно градио је свој глумачки лик и стекао неподељено признање и критике и публике. Афирмисао се и као редитељ наговештавајући да ће му у наредном периоду доминантна прекупација бити режија.

Гостовања Народног позоришта Дунавске бановине

Након петогодишњег прекида Томислав Танхофер је поново у Суботици, овога пута као члан Народног позоришта Дунавске бановине. Недељни лист *Невен* ће, након првих изведених представа, њега и ансамбл представити речима: „У групи налазимо и старог знанца суботичке публике г. Томислава Танхофера, режисера, познатог књижевника, уметника прве категорије, као и љубимца наше позоришне публике г. Светислава Савића, као и велики број лепих и добрих глумица. (...) На-

¹¹ *Napló*, бр. 124, 9. V 1930, 7.

¹² *Napló*, бр. 138, 22. V 1930, 7.

¹³ *Napló*, бр. 144, 28. V 1930, 7.

¹⁴ *Napló*, бр. 147, 1. V 1930, 11.

¹⁵ *Napló*, бр. 271, 30. IX 1931, 12.

¹⁶ *Spectator*, *Позоришни преглед*. — Књижевни север, VIII/1932, 298.

рочито се осећа присуство редитеља г. Танхофера чије су режије лишене карактера провинцијских театара”.¹⁷

Истовремено је и за Танхофера Суботица била стари знанац, па ће о њој, приликом првог гостовања новооснованог театра записати:

„Суботица је велик град од преко сто хиљада становника, град Буњеваца, Срба и Мађара, ’сељачки град’ како се кадикад истиче с извјесном нотом подсмјехивања, али са многим карактеристикама мађарске панонске културне провенијенције, у архитектури, у ’начину живота’, у инспирацијама и питањима укуса и многим другим животним манифестацијама. Град се простро на големом простору, са широким километрима дугим улицама, кућама приземницама, широким трговима и парковима, хотелима, луксузним каванама, ресторанима и посластичарницама, електричним трамвајима којим се може одвести до језера у Палићу, али и са театром и зградом највећом и најсолиднијом од свих казалишних зграда у Војводини, с правним факултетом и многим школама. Долазили смо у Суботицу обично у прољеће и тако је град остао у сјећању као мјесто пуно сунца, зеленила, веселог бучног свијета који ’корзира’ широким сокацима, свијета исто тако шареног и веселог као тај велики град пун зеленила и сунца, свијета измијешаног од варошана који знају како треба да се одијевају господа и од насмијаних ведрих Буњевки у широком хаљинама од свиле и броката с лакованим ципелицама и окићеним драгоцјеним ђинђувама које звецкају и светлуцају у ритму високих потпетица које ударају такт по асфалтираним плочницима.

Тако је било и с театром. Сигуран успјех имало је све што је било ведро и весело.”¹⁸

У тако сложеној и шареној Суботици Народно позориште Дунавске бановине ће, предвођено Томиславом Танхофером, чланом уже управе и главним редитељем, сваког пролећа на гостовању провести око два месеца и приказати 67 дела на 163 представе. Како су ова гостовања прегледно и документовано приказана у књизи Зорана Јовановића *Народно позориште Дунавске бановине* (Београд—Нови Сад, 1996), укључујући и рецензије објављене у појединим локалним листовима, овом приликом ћемо, да би се избегла понављања, пажњу усредсредити првенствено на написе у листу на мађарском језику — *Napló* (Дневник), који доста редовито — и често квалификованије него други листови — прати гостовања и оцењује глумачка остварења, а нешто ређе режију и друге елементе представе. За употпуњавање слике о глумачким остварењима и редитељским думетима Томислава Танхофера послужили су нам и написи у локалном недељнику *Невен*.

На **првом гостовању** (18. март — 18. мај 1937) на репертоару се нашло 18 позоришних комада, од којих је 8 режирао Т. Танхофер и у њима одиграо шест улога (које се наводе уз наслове дела). То су: Нушићев *Др*, Фодорова *Мајура* (Директор), Крлежине драме *Госиода* *Глембајеви*

¹⁷ *Невен*, бр. 13, 9. IV 1937, 2.

¹⁸ Томислав Танхофер, *Записи*, у: Зоран Т. Јовановић, *Народно позориште Дунавске бановине*, Београд—Нови Сад, 1996, 104.

(Леоне) и *У аџонији* (Крижовец), Џонсонов *Волџоне* (Волпоне), Беговићева драма *Без џрећеџ* (Марко Барић), Ћосић—Димић *Силе* (Иследник) и Стриндбергов *Оџац*. У представама других редитеља имао је три улоге: Иван Кузмић, управник поште (*Ревизор*), Џон Пирибингл (*Џерчак на оџњиџију*), Сатин (*На дну*).

Napló доноси осврте на све представе које је режирао Танхофер, изузев комедије *Др*. О режији се пише ређе (у пет осврта) и често врло конвенционално. Да би се стекла потпунија слика о редитељском доприносу представи, ваља каткад навести и делове рецензија који говоре о представи у целини.

О представи *Маџура* рецензент (потписан иницијалима sz. e. — вероватно Szegedi Emil) пише: „Представа је била лепа и брижљиво припремљена, подела улога срећна, чему се може захвалити да је већ од прве појаве остварен психички контакт између позорнице и гледалишта. Покретљиве сцене су створиле напету атмосферу и Фодорово педагошко мудровање је приморавало гледаоце да заузму став у корист омладине”. Завршна реченица гласи: „Танхоферова режија је била на велеградском нивоу”.¹⁹

Госџоду Глембајеве ансамбл је „сценски реализовао у мајсторској режији Томислава Танхофера. У свакој сцени она је жива, гибљива, очарвајућа”.²⁰

Режији представа *Волџоне* и *Силе* посвећена је по једна реченица: прву од споменуте две Танхофер је режирао и овога пута „добро”, а кад је реч о другој — он је „редитељски посао обавио врло добро”.²¹

Режију *Оца* анонимни рецензент оцењује као „савршену”. Публика — којој служи на част што је готово сасвим испунила гледалиште — одушевљено је поздрављала глумце.²²

Хроничар(и) *Невена* за комедију *Волџоне* тврди да је „приказана са успехом у режији Т. Танхофера”, а режија *Сила* је „као обично, врло добра”.²³

Међу глумачким остварењима Танхоферовим, рецензенти (њих тројица) су највише пажње посветили ликовима Леонеа Глембаја, Крижовца и Марка Барића. Критичар I. e. (вероватно Lévai Endre) овако види Леонеов лик: „Сваки уметников покрет, глас те убиствена сатира долазе до пуног изражаја. Улогу човека склоног узимању, који открива лажи и огњем и мачем трага за истином, уметник остварује на бравурозан начин, уверљивим проживљавањем”.²⁴ У другој Крлежиној драми, која представља „смелу иновацију”, извођачи су (Лаура — Слава Кос; Крижовец — Танхофер) веома добро решили тешке задатке. „Томислав Танхофер се у улози кућног пријатеља служио дискретним, пригушеним и избрушеним уметничким средствима.”²⁵

¹⁹ *Napló*, бр. 84, 25. III 1937, 14.

²⁰ *Napló*, бр. 95, 6. IV 1937, 11.

²¹ *Napló*, бр. 97, 8. IV 1937, 10 и бр. 111, 22. IV 1937, 9.

²² *Napló*, бр. 133, 15. V 1937, 12.

²³ *Невен*, бр. 14, 16. IV 1937, 3 и бр. 15, 23. IV 1937, 3.

²⁴ *Napló*, бр. 95, 6. IV 1937, 11.

²⁵ *Napló*, бр. 124, 6. V 1937, 13.

Беговићево ремек-дело *Без истреће* извела су „два изврсна глумца” Томислав Танхофер и Љубица Мартинчевић. „Танхофер је играо људски, без било каквог геста и ичег сувишног, потресно. У крвавим порођајним мукама брадатог мужа варварина, повратника из рата, био је кошмар, неодољив. Двоје глумаца су се без суздржавања бацили у сумануту матрицу драме; херојски су и са уистину великом уметношћу до краја одвојевали јединим дуги асо мушкарца и жене који искри изнад понора. Створили су усијану атмосферу на позорници и опчинили публику. Уметници.”²⁶

О Танхоферовој улози у представи *Силе* читамо: „Томислав Танхофер, који је обликовао малу улогу Иследника, и у овој веома малој улози је играо као истински уметник. Лакоћа и природност његових реченица, људска топлота његова гласа имали су изванредно привлачно дејство”.²⁷

Поред наведених улога, остварених у сопственој режији, Танхофер је играо и у представама других редитеља. Занимљив је једино суд о његовој улози у комаду *Цврчак на огњишту*: „Т. Танхофер је и овом приликом доказао да је уметник првог реда. Удубио се до танчине у улогу и разрадио ју је врло лепо и пластично”.²⁸ „Добру игру” Танхоферову²⁹ у овој представи и „пластично остварење” у *Ревизору* спомињу и други листови.³⁰

Од 16 изведених комада на **другом гостовању** (3. март — 30. април 1938) 14 је нових, а половину од њих је режирао Танхофер: Нушићевог *Покојника*, *Хасанагиницу*, *Занати докатоје Уорн*, комедију *Чаша воде* Ежена Скриба (Виконт Болингброк), *Граничаре*, *Из љубави недовољно* Буш-Фекетеа и *Шиду*. Изведено је 40 представа. Глумачки учинак му је далеко мањи од прошлогодишњег — свега три улоге. Осим Болингброка игра Хамлета у Гавелиној режији и Судију у *Води са џланине* Плаовића и Ђоковића (Плаовићева режија).

Хроничари позоришног живота у суботичким листовима врло мало говоре о појединачним глумачким остварењима и редитељским дометима, а више пажње посвећују општијим питањима: значају гостовања, квалитету ансамбла (који је успео да публици врати веру у позоришну уметност), потреби да Суботица добије стално позориште, као и богатој опреми представа. Иако најревноснији у праћењу позоришних збивања, ни лист *Нарло* није нам могао послужити као поуздан извор јер недостају многи бројеви, те о овој сезони имамо сасвим мало употребљивих података.

О режији представа се, у недостатку директних оцена, може стећи одређен утисак и на основу глобалног вредновања једне или више представа. Илустроваћемо то писањем *Невена* поводом великог интересовања за представу *Хасанагиница*: „Та тако опште позната и широко популарна садржина догађања комада *Хасанагиница* могла је побудити опет

²⁶ *Нарло*, бр. 104, 15. IV 1937, 12.

²⁷ *Нарло*, бр. 111, 22. IV 1937, 9.

²⁸ *Наше слово*, бр. 163, 2. V 1937.

²⁹ *Суботичке новине*, бр. 19, 7. V 1937.

³⁰ *Нарло*, бр. 106, 17. IV 1937, 10.

интересовање и запленили публику само стилизованом режијом, кроз изредно глумачко тумачење; само обновљено беспрекорном опремом и декором.”

За Фројденрајхове *Граничаре* се у истом осврту каже да комад „данаас може изгледати застарео, али (...) се може са задовољством гледати”, а особито „у ванредној режији г. Танхофера, у сјајном декору г. Шербана. оригиналним костимима. (...) Ово је једна од најбољих представа нашег позоришта”.³¹

О представи *Занат ђосиође Уорн* читамо: „Глумци су се савршено уживели у своје улоге. (...) Режија на свом месту, у познатим рукама г. Танхофера”.³²

Режија се у листу *Napřl6* само једном директно помиње у осврту на веома успело извођење *Ђиде*, сценски уобличеном „у добру представу и у финој режији Т. Танхофера”.³³

О Скрибовој *Чаши воде* хроничар констатује да и поред тога што је комад добар, „познати француски хумор мало је пута насмејао нашу публику”. Међу „одлично одиграним улогама” је и Танхоферова интерпретацију лика виконта Анрија Сен Жана.³⁴

Најмаркантније глумачко остварење Танхоферово у сезони — *Хамлејт*, у режији Б. Гавеле, овако је оцењено у *Нашем слову*: „Нарочиту похвалу заслужује г. Танхофер који је у улози Хамлета надмашио самога себе; био је уметник какав се ретко виђа. Његова савршена глума наишла је на разумевање публике која га је често награђивала дуготрајним аплаузима”.³⁵ Рецензент *Субојичких новина* мање је одушевљен: „Хамлета је одиграо врло добро г. Танхофер, али је штета што у говору толико брза да га се не може слиједити. К томе још говори врло тихо. Без ових недостатака одличан.”³⁶

Треће гостовање НПДИ (4. март — 30. април 1939) најбогатије је по броју Танхоферових режија и глумачких остварења. Режирао је чак десет представа и одиграо десет (нових) улога! (Укупно су изведена 24 дела а дато 40 представа.)

Танхофер је режирао следећа драмска дела: *Ожалошћена йородица, Евица у граду* Павла Шебешћена, *Последњи йлес* Ференца Херцега (др Тибор Боронкаи), Балзаков *Меркаде* (VI поверилац), *Шта је истина?* Луиђија Пирандела (Господин Поца), *Игра о муци Исусовој* Карла Шенхера (Исус), *Сумњиво лице, Браћа Карамазови* у драматизацији Т. Строчија (Иван, син), *На леђима јежа* — по роману *Српска йтрилогија* (Живорад посилни), *Уметници* Ласла Фодора (Петар). Играо је још три улоге у режији других редитеља: Доктора у драми *Расћанак на мосћу* Плаовића и Ђоковића (Плаовићева режија), Алцеста у *Мизантропу* (у режији А. Штимца), др Хајбергера у *Признању* Мартина Глезера (режија А. Штимца).

³¹ *Невен*, бр. 14, 2. IV 1938, 2.

³² *Наше слово*, бр. 210, 27. III 1938.

³³ *Napřl6*, бр. 104, 14. IV 1938, 13.

³⁴ *Наше слово*, бр. 210, 27. III 1938.

³⁵ *Наше слово*, бр. 214, 24. IV 1938.

³⁶ *Субојичке новине*, бр. 17, 29. IV 1938, 3.

Хроничари листа *Napló* опширније пишу о два изведена комада мађарских аутора, али прате и друге представе. Комад Ф. Херцега *Последњи њлес* је недуго после пештанске премијере с великим успехом приказан у Суботици. На српски језик га је „пресадио” изврсни преводац Жарко Васиљевић и приказан је с великим успехом у Суботици. О Танхоферовом двоструком редитељско-глумачком ангажману поменути лист пише: „Т. Танхофер је креацијом лика сталоженог, пуног разумевања професора медицине дао беспрекорно остварење. Он и Љубиша Филиповић у улози ’недужног мужа’ умногоме су допринели успеху представе. — Танхофер је режијски посао обавио веома брижљиво, изванредно је решио тешке сцене заплета, чиме је постигао да представа буде жива, динамична. Маштовито решен декор залуга је Миленка Шербана.”³⁷

Уметници Ласла Фодора, „комад пун обрта, богат збивањима, своје сценско упризорење доживео је у доброј режији. Уметнички брачни пар из комада игра такође брачни пар уметника — Ивица и Томислав Танхофер, који су у потпуности искористили могућности својих улога. У динамичним сценама се више истицала игра Ивице Танхофер, док је мучком партнеру у комичним сценама мањакало лакоће коју ова врста улога захтева.”³⁸

Занимљиво је да је у суботичким листовима мало писано о амбициозно припреманој и одлично опремљеној представи *Игре о муци Исусовој* Карла Шенхера. Ова је пасионска игра припремана у Суботици и намењена је била првенствено суботичкој публици. Била је то у правом смислу Танхоферова представа. Он је преводац комада, редитељ, главни глумац, те костимограф, што најречитије потврђује његову театарску свестраност. Док је за критичара *Суботичких новина* у овој „садржајно слабој” представи само „глума задовољила”,³⁹ његов колега из *Наше слово* мисли другачије: „Видели смо дивних сцена. (...) Успех игре дугујемо уметничком раду М. Шербана. — Танхофер (у улози Исуса), Ирена Јовановић (Магдалена), Ивона Петри (мајка Марија) и Милан Ајвас (Петар) измамили су сузе на очи многих.”⁴⁰

Једино је критичар новосадског *Дана* био импресиониран представом у целини, посебно решењем простора за игру и њеном ликовном страном: „Господин Т. Танхофер, који је овај комад и превео, и костиме скицирао, спровео је режију до крајности децентно. Маске глумца, обучених у одоре ванредно упечатљивих боја, биле су тако сјајно погођене да је изгледало као да су ликови апостола оживели са класичних икона најбољих мајстора. Над целом сценом зрачила је ваздушаста фигура Исусова коју је одиста сјајно креирао г. Танхофер.”⁴¹

Приказана су у листу *Napló* и два извођења домаћих драмских дела. О улози Доктора у *Расцпанку на мосџу* (режија Р. Плаовића) анонимни

³⁷ *Napló*, бр. 69, 10. III 1939, 11.

³⁸ *Napló*, бр. 112, 23. IV 1939, 11.

³⁹ *Суботичке новине*, бр. 14, 7. IV 1939, 3.

⁴⁰ *Наше слово*, бр. 244, 16. IV 1939.

⁴¹ *Дан*, 27. IV 1939. В.: 3. Т. Јовановић, *Н. д.*, 234—235.

рецензент каже: „Т. Танхофер је у главној улози био одличан и истински је понео публику”.⁴²

Драматизација *Српске трилогије* није успела да повеже слике у драмску целину, али „глумци су својом заиста изврсном игром постигли да се забораве унутрашње слабости драме”. Међу глумцима заслужним за успех представе је и Танхоферово име, а његова режија и Шербанова сценографија оцењене су као „изузетно добре”.⁴³

Заслужује да се наведе и суд о Танхоферовој улози адвоката Хајбергера у представи *Признање*: „Т. Танхофер је лик хуманог и испипавању склоног браниоца изванредно остварио супериорним и израђеним глумачким средствима. Овај изврсни глумац је поново доказао да се и у малој улози може дати велико.”⁴⁴

Четврто гостовање (4. април — 30. мај 1940) уједно је и последњи боравак НПДИ у Суботици. Изведена су 24 дела (47 представа). Публика је видела шест нових Танхоферових режија: *Моји ђеџићи* Мијушковића и Геца, *Госпођа министарка*, *Нови људи* Виљема Вернера, *Грађанска комедија* Велмара Јанковића, *Вечити младожена* (драматизација А. Илић), *Покондирена џиква* и три нова глумачка остварења (ниједно у властитој режији) — Петар, редитељ у *Вечној младости* П. Шебешћена, Председник фон Валтер у Шилеровој трагедији (обе представе у режији Славка Лајтнера) и Карло Тахи у комедији *Госпођа њолаже мајуру* (режија Павла Шебешћена).

Napló пише само о глумачким остварењима. О Танхоферовој улози фон Валтера читамо: „Дирљива је његова глума у последњој сцени комада када бива сведоком синовљеве смрти и кад схвати да је за ту смрт сам одговоран”.⁴⁵

У водвиљу *Госпођа њолаже мајуру* Бекефија—Стеле „Танхофер је у помало пасивној улози универзитетског професора био сјајан уметник, једноставан и савршен.”⁴⁶

Највише је простора критичар Тимар посветио драми *Без џрећеџ*: „Тешко је смирено, хладно писати о вулканском делу Беговићеву, особито када га видимо у интерпретацији таква два уметника као што су београдска глумица Блаженка Каталинић и Томислав Танхофер. С лакоћом су премошћавали најопасније препреке и све време су успели да одрже темпо од којег застаје дах. Прва два чина су била Танхоферова. Играо је бравурозно. Огањ се удружио са знањем, а све је то било цементирано нечим искреним, људском једноставношћу. Ствар је схватања да ли је у неким сценама комад бољи у овако суморно пастелном колору или пак у робустнијим, тврђим, варварскијим бојама.” За игру Блаженке Каталинић, рецензент налази само похвалне речи: „Лепоту појединих њених геста осећали смо у својим нервима”, да би завршио уздахом —

⁴² *Napló*, бр. 67, 8. III 1939, 11.

⁴³ *Napló*, бр. 110, 21. IV 1939, 9.

⁴⁴ *Napló*, бр. 89, 30. III 1939, 14.

⁴⁵ *Napló*, бр. 106, 16. IV 1940, 11.

⁴⁶ *Napló*, бр. 117, 27. IV 1940, 11.

„Помислили смо како смо у овим крајевима кад је о оваквим уметницима реч бескрајно сиромашни”.⁴⁷

Суморан закључак поводом последње представе овог позоришта у Суботици. Суморан је и Танхофер, који је од чланова уже управе сам са ансамблом у Суботици, где је — бележи он у својим сећањима — „због ратне психозе посјета представа била много слабија него прошлих година”.⁴⁸

Месец дана након завршеног суботичког гостовања Танхофер одлази у Загреб да би 1. марта наредне године са ансамблом Хрватског народног казалишта поново дошао у Суботицу на једнонедељно гостовање.

Играо је — како је забележено у листу *Napló* — у два представама: *Зрињском* Тита Строција и *Јесењем сујџону* Алвареза. Представа *Зрињског* била је „у сваком погледу савршена”, а такви су били и сви извођачи. Рецензент издваја Дубравка Дујшина као Зрињског, хвали кристално јасну игру старе познанице суботичке публике Ивице Танхофер, а међу „главне снаге представе” убраја Тита Строција, Вјекослава Афрића и Томислава Танхофера.⁴⁹

Од учесника у комедији *Јесењи сујџон* истакли су се Љубица Бочкаи и Томислав Танхофер, који су код гледалаца „пожњели велики и заслужени успех”.⁵⁰

Осврт на Танхоферове честе боравке у Суботици показује нам да је овај истакнути уметник током десет сезона одиграо преко 40 улога (25 у представама НПДБ и, према непотпуној евиденцији, 13 у Новосадско-осјечком позоришту те 2 у загребачком ХНК) и режирао 34 позоришна комада (31 у НПДБ и 3 евидентирана у Новосадско-осјечком позоришту).

Критике о улогама које је на суботичкој сцени одиграо и о представама које је режирао готово без изузетка су позитивне.

Од приговора споменимо, на првом месту, незадовољство суботичких критичара представом *Евице у граду*, али се замерке односе на комад, док се о режији и извођењу суд и не изриче (у другим срединама суд је позитиван). Кад су у питању глумачка остварења, замерке критичара се тичу улоге Хамлета (брзо говори, тих је) те роле Петра у Фодоровим *Уметницима* (помањкање лакоће у комичним сценама).

Насупрот овим ситним замеркама стоји дуги низ глумачких остварења којима су критичари усхићени: Леоне Глембај, Крижовец, Марко Барић, Алшест, др Боронкаи (*Последњи џлес*), фон Валтер (*Силејка и љубав*) и друга.

Треба посебно истаћи да се међу бројним комадима које је режирао налазе и сва дела мађарских аутора (сем *Сеоског лол*). Рецензенти листа на мађарском језику једнодушни су у оцени да је Танхофер свој редитељски посао обавио успешно, а не пропуштају да истакну ни висок квалитет превода Жарка Васиљевића.

⁴⁷ *Napló*, бр. 147, 28. V 1940, 11.

⁴⁸ Томислав Танхофер, *Записи*, у: З. Т. Јовановић, *Н. д.*, 290.

⁴⁹ *Napló*, бр. 63, 4. III 1941, 11.

⁵⁰ *Napló*, бр. 68, 9. III 1941, 14.

Иако се о режији писало мање и мање аналитично, са доста конвенционалних формулација и недовољно образложених сцена, квалитети Танхоферових режија нису остали незапажени. Већ је у освртима на његове представе у Новосадско-осјечком позоришту наглашена „беспрекорност” режије драме *У аџонији*, „сценичност” (*Насилно уконачивање*) те „сјајна режија” Шоова *Лијечника у дилеми*.

За касније режије у НПДБ критичари констатују да су „на велеградском нивоу” (*Маџура*), добре, врло добре, „до крајности децентне” (*Игра о муци Исусовој*), fine, мајсторске, савршене. У представи *Последњи њлес* редитељ је „изванредно решио тешке сцене пуне заплета” и остварио живу представу.

Највећи квалитети Танхофера глумца су, по оцени суботичких критичара, лакоћа, природност, култивисаност говора, покрета и геста насупротив декламарству, разбарушености и патетици (које су често на мети критике). Критичари мађарских листова хвале његову рационалност и економичност па су стога честе оцене: „стандардно добар глумац”, затим „играо је добро *као и увек*”. Најчешће је истицана његова говорна култура, прецизније речено култ изговорене речи на сцени.

Играјући и велике и мале улоге, Танхофер је показао да се и у малој улози може дати много и остварити велико.

Оцене критичара суботичких листова у истој су равни са оним касније изреченим, данас већ општеприхваћеним, судовима о Томиславу Танхоферу као свестраном редитељу, студиозном у раду, који брине о свим елементима сценске уметности, особито о дикцији.

Имајући у виду његову широку културу, неисцрпну радну енергију, високу професионалност и перфекционизам, можемо се придружити критичару суботичког *Napló*-а који жали што смо, кад је о оваквим уметницима реч, бескрајно дефицитарни, сиромашни.

Ђорђе Ђурђевић

СПОМЕН НА ТОМИСЛАВА ТАНХОФЕРА

Раних педесетих, у Београду, дуж улице Кнеза Михаила из дана у дан могле су се видети маркантне седе главе. Били су то људи од значаја за српску науку и уметност, угледни јавни и културни радници, па су небројени пролазници свих узраста застајали и освртали се, почаствовани тиме што су препознавали неке од тада знаменитих Београђана.

Још издалека упадао је у очи хеленист чика-Миша Ђурић, који је наилазио препознатљиво клатећи се у ходу. Висок и достојанствен, Душан Матић пролазио је малтене увек са свеском у руци. Као вихор пројурио би разбарушени Миховил Логар, а корак по корак, готово милећи, кретао се др Хуго Клајн. Миодраг М. Пешић, преводилац Јесењина, широко осмехнут отпоздрављао је познаницима. Некако увек дубоко замишљен, као да је у густим акордима своје *Балканофоније* или да као аматер-астроном — што је пасионирано чинио из ноћи у ноћ — малим телескопом осматра звездано небо, пролазио је композитор Јосип Славенски. Узбуђење унаоколо расло је појави ли се са штапом у руци, огрнут црном пелерином и широким покретима великим шеширом отпоздрављајући, славни Добрица Милутиновић.

У поворци седокосих и изразитих индивидуалности стасом и особеном отменошћу, корацима који као да су заувек извежбани на дворским паркетима, издвајао се Томислав Танхофер.

Усправан, високог чела, дугих седих праменова косе, којом се често поигравао ветар, Танхофер је долазио на часове у зграду тадашње Позоришне академије, у Ускочку улицу број 2а. Наоко и не хајући за људе и жене које је мимоилазио, усредсређен ко зна на коју мисао у том тренутку, као да је у магновењу под светлостима позорнице у некој од својих улога врхунских интелектуалаца, Томислав Танхофер деловао је неодољивом сугестивношћу личности надасве смирене и упечатљиве. И какав је био на улици, у одмереном ходу и држању, тако је деловао и као професор предавач, као редитељ, као педагог, као човек помно и посвездневно удубљен у неку књигу чије је странице прелиставао као да му је вазда Библија у рукама.

Томислав Танхофер урезан је у моје сећање превасходно као редитељ и професор на споменутој Позоришној академији.

Разликовао се од других својих колега тиме што га је одликовала нарав изванредно стрпљивог човека, својствена житељима његовог сла-

вонског завичаја. Помало занесен, налик на пажљивог читаоца у некој великој библиотеци лишеној сваког шума и одвојеној од свакидашње животне вреве, Томислав Танхофер целим бићем посвећен театру живео је у њему животом духовника и подвижника, животом првенствено „литерарног редитеља”, како се о њему говорило и писало. Позоришни критичари нису противречили један другом углавном сматрајући да су Танхоферове режије донекле еклектичке и перфекционистичке, али да су оне имале стила и мере у свему.

Танхоферов пут до позоришта и натраг, после студирања философије у Загребу и у Бечу, протицао је обогаћиван звањима секретара позоришта, глумца, редитеља, директора драме, интенданта, али и лектора, преводиоца, приповедача и есејисте, покретача позоришних листова, педагога и саветника. Између два рата пленио је као глумац „више интелектуалном снагом него ли емотивно” а из године у годину све је наклоненији редитељском позиву. То нарочито важи за Танхоферов рад у Народном позоришту Дунавске бановине у коме је у непуних пет сезона режирао 37 представа. Стога није нимало случајно то да се Танхоферово име, поред Верешчагиновог и Шербановог, најчешће помиње у регистру имена запажене и значајне књиге Зорана Т. Јовановића *Народно позориште Дунавске бановине*.

У Југословенском драмском позоришту Танхофер је од 1948. до 1962. Режира *Анђиџону*, *Цара Едипа*, *Федру*, *Кандиду*, *Пућника без њр-џаљага*, *Цона Габриела Боркмана*, *Дон Карлоса*, *Глорију*, *Браћу Карамазове*. Нико, можда, темељитије и проницљивије о Танхоферу није писао као Мирослав Беловић који, између осталог, напомиње: „У процесу припрема за пробе био је заиста ненадмашан. Умно и зрело је улазио у естетске и филозофске проблеме драмског дела. Његова задивљујућа ерудиција није кочила његову машту. Знао је младићки да се занесе. Да пусти на слободу свој редитељски темперамент, да елоквентно и пластично дочара контуре будуће представе. Дане смо проводили у писању експликација и утврђивању мизансценског плана. Танхофер је инсистирао на свим компонентама представе. Са укусом и строгошћу је одбацивао површна решења. Усмеравао је редитељску мисао у срж идеје и у скривене дубине ликова. Био је мајстор редукције. Занимале су га суштине. Мрзео је кићеност, плачљиву емотивност, егзибиционизам, цакерство... Као неки антички мудрац водио је своје сараднике ка једноставности и искрености. Волео је театар без превара, наг и леп у својој чедности и поезији. Једноставност у сценографији, једноставност у мизансцену, зналачка анализа, неоптерећена психологизирањем, надахнут и стрпљив педагошки рад с глумцима. Љубав, рекао бих, заљубљеност у глумца. Пуно и топло разумевање његових стваралачких мука. Очараност магијом позоришне игре. Верност према театру. Без остатка. Нико није тако лепо и топло гледао глумце из партера. Некако очински, са осмехом који схвата, прашта и помаже... Његова маркантна појава, сугестивни глас, његов мелодични језик, белина његове косе, пластика његових дугих и артистичких прстију — све је то уносило чаролију у његове пробе... Танхофер се сматра Гавелиним учеником мада се по методу рада разликовао

од њега. Обојица су знали да продру у тајне језика и да васкрсавају уснуле дужине наших вокала. Присталица активне говорне радње и противник интонирања, Танхофер је сигурно водио глумце линијом акције и сукоба. Али на говор никада није заборављао. Брижљиво је бдео над филозофским смислом сваке сцене, тражио је потпуну конкретност односа између ликова, борио се против солистичке глуме и примадонских хирова. Иако је чврсто фиксирао односе, остављао је глумцима слободан простор за импровизацију... Активно је учествовао у свим разговорима око репертоара, улазио својим големим искуством и хуманошћу у сва деликатна питања позоришне праксе. А незаборавни разговори у глумачком салону кад није учествовао у представи! То су били мали, ненаписани есеји. Без Танхофера салон је изгубио свој чар. Танхофер је зрачио на околину и мисао свих концентрисао на светињу сценске игре. Тамо где је он био фриволност и рутина нису добијали пропусницу...” — закључује Беловић.

Радећи у Југословенском драмском позоришту Томислав Танхофер није запостављао гостовања, посебно у сплитском Народном казалишту. Погодовала му је медитеранска клима Сплита. Из сезоне у сезону педесетих и шездесетих година све дуже боравећи у граду под Марјаном трагао је за облицима и суштаством театра под ведрим небом. У Сплиту је и преминуо, 1971. године.

У сезони 1957/58. године Танхофер је у Сплиту режирао Шекспировог *Хамлеџа*. Насловну улогу поверио је Сави Комненовићу, глумцу и редитељу за којег је мене везивало трајно пријатељство, зачето при сусретима у градовима кроз које смо пролазили и боравили у њима као гостујући редитељи.

Али, пре него што подробније укажем на сарадњу Танхофера и Комненовића у припремама *Хамлеџа*, није на одмет понешто рећи о Сави Комненовићу, дугогодишњем глумцу, редитељу, директору драме и једно време интенданту Народног казалишта у Сплиту, који је недавно, 1995, преминуо у Сплиту, заправо пресвиснуо од јада и очајања због зарања земље и ратног дивљања.

Рођен у Београду, 1922, Комненовић је још као студент раних четрдесетих година постао завереник „живота двочасовног”, да би доцније радио у сталним ангажманима у Ужицу, Крагујевцу, Сремској Митровици, Новом Саду, Зрењанину, Сплиту, а режирао је и у другим позориштима, на пример у Зеници и у Вршцу.

Као глумац изразите индивидуалности Сава Комненовић, знан Танхоферу и од раније, на његов позив долазећи 1957. у Сплит, оправдано бејаше поласкан улогом Хамлета у Танхоферовој режији. Рад на тој представи означио је „кратак, срећан живот” редитеља и глумца. И сам веома склон интелектуалном, свестраном психолошком продубљивању лика који сценски ваља да тумачи, Сава Комненовић у Танхоферу је нашао редитеља који му у сваком погледу одговара. А Томислав Танхофер, пак, зналачки је откривао Комненовићеве глумачке могућности, пажљиво га водећи до коначног циља — до једног сјајног Хамлета који је био љубимац не само сплитске позоришне публике.

У то време, после дугих проба, често шетајући са Танхофером и Комненовићем у глумим ноћима сплитском ривом, или у ходочасничким нашим одласцима до Мештровићеве галерије у медитеранском поднебесју ретке лепоте и атмосфере, непосредније, што ће рећи поузданије, са знавао сам вредности Танхоферовог бића огрезлог у искреној и доследној служби театру. Тада сам проникнуо у тајну пре свега Танхоферовог редитељског вјерују: био је, наиме, неприкосновен у проучавању драмског текста, аналитичар без премца, одан духу и слову стране и наше драмске књижевности, можда традиционалист и одвећ егзактан у својој редитељској лабораторији, али ништа мање импресиван као поштовалац одабраног туђег а и властитог глумачког и редитељског искуства.

Зато и овај мали, скроман спомен на Томислава Танхофера и није ништа друго до сведочанство о људској ширини и академизму једног од не тако бројних наших глумаца и редитеља XX века, који су театру приступали више умом но срцем али тиме не мање позвани и успешни у мисији да позориште буде универзитет, и трибина, и институција културе а не само својеврсни храм или непресушни мајдан васколиких емоција.

Владимир Маренић

СЛИКАР И СЦЕНОГРАФ ТОМИСЛАВ ТАНХОФЕР (ИЛИ ПОДСЕЋАЊА, ИЛИ МЕМЕНТО)

Пристао сам да се подсетим глумца, редитеља и позоришног педагога Томислава Танхофера из више разлога.

Никада нисам са Танхофером сарађивао на позоришном задатку, на представама. Али сам пратио његов рад у тада захукталом Југословенском драмском позоришту које је водио оснивач и један од најинвентивнијих и атрактивних редитеља тога времена Бојан Ступица. Неких догађаја се више тако добро не сећам, што је и разумљиво, али нека значајна и призната остварења Томислава Танхофера прилично добро памтим. О Танхоферовом раду пре доласка у Београд у Југословенско драмско позориште, о његовом животу и раду у Осијеку, Загребу, Новом Саду и Сплиту говориће и говоре други. Ја бих о ономе што је везано за Југословенско драмско позориште.

Године 1948. Танхофер је ангажован као глумац и редитељ у Југословенском драмском. Био је у оба случаја успешан — и као глумац а посебно као редитељ. Данас бих хтео да обновим сећање на неке његове режије које су на мене као сликара и сценографа, пре свега, оставиле визуелни утисак. Да споменемо ко су му били сарадници, како је са њима сарађивао, како и колико учествовао у решавању сценских простора, сценске атмосфере, колико у реализацији костима, маске и свега другог важног за обликовање једне позоришне представе.

Режија је после Другог светског рата у целом свету револуционарно, смело и креативно покушавала и успела да се уздигне и представи као „нова” важна дисциплина, као нова уметност. Трудила се и успевала да мења изглед позорнице, да уноси нове техничке и уметничке елементе на сцену, да инспирише и креира. Редитељи су у трагању за савременијим, проналазили нове компоненте позорнице и на тај начин омогућили другим вредностима театра, пре свега сликарству, архитектури, музици, слободно и смело учешће у стварању и обликовању сценског простора и свега у њему.

То је време када се оснива Југословенско драмско позориште где као редитељи раде већ познати и признати редитељи Бојан Ступица и Мата Милошевић, започиње своју блиставу каријеру Миро Беловић. Том сјајном тиму, 1948. године прикључује се Томислав Танхофер својом озбиљношћу, сценском педантеријом, студиозношћу, пажњом за сва-

ку изговорену реч, трудећи се да се, негујући старе вредности, приближи савременом сценском изразу.

Првих дана сезоне 1950/51. или прецизније 17. новембра 1950. заједно са младим Беловићем ради *Антигоноу* са сјајним глумачким паром Маријом Црнобори и Миливојем Живановићем. За мене, који сам већ тада био у Новом Саду, био је занимљив избор познатог сликара Мила Милуновића за сликара сцене и костима ове представе. Милуновић се тих година опробавао у сценографији, као и многи велики пре њега (Пикасо, Брак, Шагал, Бијелић и др.). Поред *Антигоноу* у Југословенском драмском Милуновић је извео за Народно позориште *Анроклес и лав* а за СНП у Новом Саду *Женидбу Максима Црнојевића*. Све слике Мила Милуновића биле су рађене у пастел техници и није их било једноставно и лако пренети и претворити у сценографску слику (скицу) и сценске просторне димензије. Знао сам за тај проблем јер сам за представу *Женидба Максима Црнојевића* Милуновићу био асистент за израду техничких цртежа и за сликарске радове.

Танхоферове редитељске поставке тежиле су најчешће ка академском реализму и маниру грађанског позоришта. Трудио се да све буде максимално прецизно урађено, протумачено и да све има своје оправдање. На тај начин, морамо признати, могла се изгубити редитељска самосталност, креативна индивидуалност, стваралачки значај.

У Шоовој *Кандиди*, представи која почива на речима, Танхофер је постигао, остварио, хармонију између Шербановог чврстог оквира представе и игре, и створио потребну атмосферу за успешну игру глумаца. Прецизно и педантно обрађен простор у реалистичком стилу није овога пута сметао, већ био контраст маштовитим Ступичиним обрадама сценских простора у то време.

Шестог децембра 1952. изведена је Расинова *Федра*, класична, трагедија са фасцинантном Маријом Црнобори у насловној улози. Ова представа Југословенског драмског позоришта доживела је велики публицитет и сматрала се најзначајнијим позоришним догађајем те године у Београду. Био сам у ангажману СНП-а у Новом Саду и због свега што смо чули о представи, ишли смо да је видимо. Сећам се да је представа заиста оставила посебно добар утисак, пре свега својом компактном и „ко сат” прецизном игром глумачког ансамбла и складном везом са свим оним што је ту и такву игру окруживало (сцена, костим и др.). Ова режија Томислава Танхофера можда је и најбоља његова режија у Југословенском драмском позоришту (бар од оних које сам ја видео). Духовита, оштроумна, даровита, остала је верна Расину, растерећена свих старих већ познатих тумачења. Не могу а да не каже, јер се то дубоко урезало у моје сећање, да је после Мари Демар Шанмел, Елзе Феликс — у позоришту назване Рашел, и Саре Бернар, рођена четврта Федра — Марија Црнобори. Рекао бих нешто о односу редитеља Танхофера са сарадницима. Памтим добро, иако томе има већ доста времена, једноставно решење простора вештог професора Шербана. Пет грчких стубова сликарски добро обрађених и паметно распоређених створили су добре услове за одмерен мизансцен и игру. Та благо досетљива, уравнотежена и ра-

зумна стилизација простора омогућила је костимографу Мири Глишић да инспирисана класиком сачини, искреира, нови костим близак нашем савременом гледаоцу. Та представа је била апсолутни склад захваљујући свакако Танхоферовој раскошној маштовитости сценске имагинације.

Познату представу Шилеровог *Дон Карлоса* Танхофер је остварио највећим мајсторством сценским. Шилеров идеал је оградио, уоквирио трагичном стварношћу. Успео је да то претварање „романтизма” у модерно позориште достигне високо уметничко стваралаштво. Сценограф Шербан је врло добро и зналачки протумачио епоху, стил и време стварајући уметничку слику двора Филипа II са бројном реквизитом, украсима, крстевима, степеништима и гитерима у мемљивој атмосфери. Међутим, било је и проблема; представа са 18 слика није увек функционисала како треба и како се хтело. Костими Мире Глишић, колико се сећам, били су нераздвојни елемент простора и високо оцењени квалитет представе. Овом сјајном Танхоферовом тиму свакако треба додати глумца Карла Булића, „сликара” Веласкезових ликова-маски.

Првога јуна 1957. Томислав Танхофер се прихвата изузетног пројекта *Браће Карамазових* Фјодора Михаиловича Достојевског покушавајући као адаптатор и редитељ да на другачији начин, супротно свему до тад виђеном, оствари представу. У сарадњи са маштовитим Шербаном направљен је простор црних позадина и црних коцкастих ентеријерских предмета, у жељи да глумци дођу у први план и да се на добро осветљеној позорници види сваки њихов покрет, гест, сваки дрхтај, расположење. Нисам тада био сигуран колико се у томе успело.

Споменуо бих још једну представу. Танхофер је Есхиловог *Агамемнона* видео и доживео кроз оживљавање античке форме као трајни непроменљиви позоришни идеал. На релативно малој позорници за такву идеју, Танхофер је уз помоћ сценографа Петра Пашића изградио велико степениште које је водило ка жртвенику на врху степеништа. На тај начин постигнута је већ од раније доминантна препознатљива целина. Све је било усаглашено али не и спонтано доживљено. Деловало је страно према већ раније успешним покушајима стварања новог, савременог у Југословенском драмском позоришту. Позориште мора увек бити спој са гледалиштем у доживљавању и увек довитљиво, доскочно модерно.

И на крају овог овлаш сећања на рад једног позоришног посленика, глумца и редитеља Томислава Танхофера, рекао бих још неколико речи: Ниједна уметност, ниједно стваралаштво није тако спојено са човеком, са људима са временом као жива уметност позоришта. А слава и трајање код позоришних уметника, кад нестану из свога живота и из свога времена, своди се на слављење, на успомене, музеје, споменике, на професорска предавања, на зборнике и лексиконе. А није тачно да велике позоришне представе и велика глумачка достигнућа трају кратко; она остају и помињу се.

Ана Цвијановић Јајчанин

МОЈ ПРОФЕСОР ТОМИСЛАВ ТАНХОФЕР

Преда мном на писаћем столу стоји слика Томислава Танхофера снимљена 1955. у Кошутњаку после дипломског испита. Као Голијат, извлачи он своје Лилипутанце из густог шибља на пут.

Изговорио је тада сентенцу Иве Андрића, која као да му се отела из задовољних груди: „Нема лепшег задатка него што је омогућити човеку развитак, помоћи младима у њиховој тежњи ка успону...”

А онда је почео да „везе” дуги монолог о учењу, сазнавању, откривању, као највећој лепоти човековог рада: „Када би на пустом острву после неке велике катастрофе, оставили 5 беба и само једну пчелу, једино би се пчелињи род обновио. Човек сам, без помоћи другог — за то није способан. Човек једино има способност да УЧИ... али... та способност му помаже да надмаши сва жива створења.”

Учити... и себе... и друге... Сањао је о времену глумца-интелектуалца, јер ће једино тако представа одзвонити правим тоновима у свом пуном значењу, једино тако она ће изнедрити и формирати новог човека, образованог гледаоца.

Танхофер је тако мислио, убедљиво говорио, и још више делао... А ми смо опчињени све веровали, и тражили још... још. А залиха је имао много.

У својој дугој пракси био је и глумац и редитељ и одличан организатор позоришних збивања и дугогодишњи управник многих театара, и писац низа есеја и чланака о проблемима позоришта — али увек и свуда био је првенствено сјајан педагог и неуморни учитељ.

Био је и остао професор који се памти.

Позоришни критичар Олга Божичковић желећи да боље упозна процес рада на једној представи обратила се за помоћ тадашњем управнику Југословенског драмског позоришта. Дединац јој је предложио да волонтерски асистира на режији једне представе и додао: „А ако хоћете мене да послушате, прихватите рад са Танхофером. Од **њег** ћете највише научити. Он је и за време проба предавач и педагог.” (*Тако је говорио Танхофер*. — Сцена 3/4, Нови Сад, 1982)

Да будућност театра лежи на будућности школа глуме, на перманентном учењу и оспособљавању Талијиних свештеника, то је Танхофер уочио на својим животним маршрутама, „лутањима” — како би он то

рекао, јер је био вођен огромном љубављу према театру и глумцу као главном његовом стожеру.

И мада сам непосредни сведок његовог рада, и као његов студент на београдској Академији, и као његова глумица од тренутка када се поново, неколико година пред сам крај живота, вратио у сплитско казалиште, ипак 100-годишњица коју данас обележавамо упућује на то да је упутније бавити се више писаним материјалима, а мање сећањима, јер године нанесу патину сентимента... и носталгије... и тако догађаје чине мање вероватним.

А писаног материјала има доста: у његовим чланцима и есејима — додуше расутим по разним часописима и листовима — у многобројним писмима које је упућивао својим ученицима и сарадницима, а остали су и рукописи дневника, који је вредно водио годинама, од првих дана када је ушао у театар па готово све до последњег дана живота.

Пре десетак година кренула сам, заједно са Божом Јајчанином, у сакупљање материјала и његово класифицирање, да можда једног дана... Можда?...

Али... прво смо се сударили са чињеницом да тај драгоцен извор аутентичних података у целости није приступачан. Добар део је у приватном власништву, затурен негде (кажу у Паризу), а тек један део налази се у архиви Факултета драмских уметности у Београду и осјечком казалишту. Но, то је знатно мање од оне скоро метар високе куле папира, на којима је ситним словима предано исписивао свој дневник, а који смо гледали уредно сложеног крај регала са књигама, у његовој чудесно пријатној радној соби на првом спрату Сињских жртва бр 2, у Сплиту.

А последњи догађаји на овим ветрометинама и олујним просторима учинили су приступ још немогућнијим. Тако смо све даље од помисли да се напише потпуна *Монографија* какву заслужује великан театарски Томислав Танхофер.

* * *

Јасноће ради, „протрчаћемо” познатом животном маршрутом Т. Танхофера с намером да апострофирамо само оне моменте који ће одвести на пут ка уметничкој преокупацији:

Рођен је 21. XII 1898. у селу Антоновцу код Пакраца (Славонија), у крају за који ће остати везан читав живот носталгичном и чистом љубављу. О томе говори у својој јединој књизи новела *Појлава* (Савремена библиотека, Загреб, 1933).

Период гимназијског школовања му је веома буран, хировит, променљив. Као надбискупски орфанотрофац, кад је већ био обучен у реверенду и са тонзуром на глави, дрско пркоси сколастичкој клерикалној индоктринацији, и — бива отпуштен. Ослобођени дух из боце — хтео је да се свети, и у осјечкој гимназији, где је наставио школовање, пише драму *Шишмиши*, у којој карикира и исмева своје професоре. После јавног читања на годишњој скупштини литерарног друштва „Јавор” — из-

бачен је из свих средњих школа у Хрватској. У својој 21-ој години успева ипак да матурира као екстернист (1919).

Овом периоду свог живота који је несумњиво занимљив, необичан, готово нестваран и неприхватљив, будући ерудита и професор Т. Танхофер се често враћа у свом дневнику и у својим реминисценцијама понавља поједине детаље, као да жели да их потпуније запамти и преиспита из свих визура и временских простора тог узбурканог младалачки усијаног раздобља. Знатичељни, трагалачки, аутокритични дух младог Танхофера је у то време калио разбуктале страсти и машту. Требало је култивисати и изоштрити моћ запажања, способност дистингвирања појмова, идеја, ставова. Требало је потиснути у себи атавизме, наметнуте доктринарне постулате у „црној школи”, ослободили дух, али га и отворити за све критичке стваралачке сумње, незадовољства и немирења будућег уметника и професора.

После свега пет семестара студија филозофије у Загребу и Бечу, млади интелектуалац натпросечне енергије из којег ће се изненадним „ускакањем” у театар „из реверенде у харлекински костим” — како је волео да каже — развити, неминовно, добар глумац и редитељ и изврстан педагог, записао је 3. октобра 1922. у Осијеку, где га је управник театра књижевник Андрија Милчиновић увео као тајника:

„Одлучио сам да иишем Казалишне анале. И данас зайочињем. Зашто? — У ову годину дана шћто се налазим код Казалишћта (од 16. окћобра 1921) сћознао сам, да се дешавају многи важни доћаћаји који за развитак казалишћта значе веома много, а ићак врјеме и заборав йокайју их и нишћта се више о њима не зна. Колико бисмо ми данас моћи да учимо, кад би йред нама лежала йовјесница оних мука и нейрилика, које су йрећћили наши йрећћасћници.”

Тринаест година проведених у осјечком театру било му је довољно да позориште сагледа и упозна из свих углова, од административних и руководећих до уметничко креативних и да учење стави у сам врх. У том периоду упознаће и Мирослава Крлежу и др Бранка Гавелу, два великана која су снажно утицала на мисаони процес и научни рад Танхоферов.

Када се 1940. године после војвођанског периода враћа у загребачко казалиште, исте године почиње са радом *III сћална глумачка шћола* у Загребу, у коју ће ући и Т. Танхофер први пут у својству званичног педагога. У свој дневник одмах је забележио:

„Обрадовао сам се када ми је Драго Иванишевић, равнаћел глумачке шћоле, йонудио да будем Гавелин асисћентй на часовима дикције.”

Одушевљење и преданост новој професионалној педагошкој пракси, поготово уз Б. Гавелу, најалост кратко траје. Ратни ковитлац 1942. носи га у Бањалуку, па 1943. у Осијек, али већ 1944. поново у Загреб и поново у школу.

Измучен ратним неприликама и непредвидљивим догађајима (супруга Ивица рођ. Брацин — глумица — Јеврејка је), немиран и несрећан, сем у својој малој оази мира, поверава се дневнику (фебруар 1944):

„Тјешћо сам се радом у глумачкој шћоли камо ме је ойейй йозвао Иванишевић йослије двогодишњез йрекида.”

Та „мала” — била је велика школа. Књижевник Драго Иванишевић окупио је око себе највеће позоришне интелектуалце и најистакнутије уметнике тога времена: Бранка Гавелу, Тита Строција, Франа Лотку, Томислава Танхофера, Дубравка Дујшина, Ану Роје, Иву Лотка-Калински, Јосипа Ружичку, Владимира Филиповића и др. Теоретска основа темељила се на искуству: Милетићеве школе, Варшавске драмске школе, руске школе Станиславског, Бечке глумачке школе и римске д’Амикове Accademie di arte drammatica. Инсистирало се да ученици сем глумачког заната стекну и солидно опште образовање. Зато је I течај био претежно посвећен теорији, а II пракси.

Од 79 кандидата одабрано је 36 полазника тзв. *приправног течаја*, који траје преко 5 месеци (од 20. XII 1939. до 1. VI 1940), што је програмски куриозитет који није постојао ни пре ни после овога. У јесен 1940. школа почиње свој нормални радни процес и радиће пуне четири године до августа 1944. године.

Овако конципирана и организована школа веома је одговарала естаблишменту Т. Танхофера. Он је већ средовечан човек, са 20-годишњом богатом позоришном праксом, али са великом енергијом да крене амбициозно и систематски из почетка, да и сам себе у педагошком статусу испитује, богати и усавршава. Коначно, и њему лично она је једина професионална школа. „Треба учити и себе и друге.” Додуше ту је и Б. Гавела за кога Танхофер каже да је „био његов учитељ, педагог, аниматор, инспиратор, пријатељ, уметник, и непогрешиви ауторитет од знања и укуса”. Његов утицај на Танхофера је несумњив, а предан глумачкој уметности, и посвећен једино богињи Талији, све своје капацитете оптимално развија и служи јој на најбољи начин — учећи друге.

Говор је био прво глумачко средство којим је савршено овладао, и врло рано схватио да је највеће и најважније изражајно средство: моћ говора. Он је и у обичним животним ситуацијама говорио дикцијски јасно и реторски прецизно. Знао је да води мисао зналачки, да је пласира сугестивно, и занимљиво изнесе; његове речи лепиле су се за душу слушалаца. Сви који су икад долазили у контакт са Танхофером памте како је његова говорна мелодија још више истицала лепоту мисли и садржаја које је саопштавао.

Основе реторства научио је још у Сјеменишту: потребну сталоженост, концентрацију, самоконтролу, мисаоност, осећајност, градацију, интензитет, сугестивност и уверљивост. Али, њега је све то перманентно занимало и непрестано је, и увек испочетка, сваки говорни детаљ контролисао и дотеривао. Постао је заиста мајстор инпостације и дикције и говорне интерпретације, и заиста је имао *шћа*, а знао и *како* да научи младе кандидате глумишта.

Рад у школи бивао је све тежи. Понеки од ђака одведени су у логор (Војко Карић), неки одлазе у партизане (Младен Шермент, Мира Сањина, Сергеј Флег, Јосип Мароти). Ипак испити сви успевају да се одрже до половине августа 1944. и тада завршава свој век *III глумачка школа* у Загребу. Та „мала” школа, у ратном вихору једина могућа, али озбиљно

конципирана, дала је неколико великана послератног глумишта (Марија Црнобори, Бранко Плеша...). У књизи П. Циндрића *80-год школовања глумаца у Загребу* посебно је апострофирано *Вече рецитација и дикцијских вежби* под вођством наставника Т. Танхофера. Мада је Танхофер по причању полазника школе предавао и глуму, писаних података нисмо пронашли иако се може претпоставити да је то могуће. Та прилика пружиће му се неколико година касније на Позоришној академији у Београду.

* * *

У послератном периоду од 1945. до 1947. године Т. Танхофер је директор драме и режисер Хрватског народног казалишта у Сплиту. Требао је обновити и покренути позоришни живот на матерњем језику који је замро под италијанском окупацијом. Тај град и медитерански менталитет — увек га је привлачио. Танхоферов мобилни, знатижељни дух и његов усијани темперамент, вешто скриван у елегантном, али доста једноставном и на око сталоженом хабитусу, носио га је из театра у театар „од Бечкерека до Мостара” — како је волео да каже, свуда носећи бакљу лучоношу драмског стваралаштва. Т. Танхофер је нашао у Сплиту своје поднебље. На Марјанским висовима до којих не допире шум таласа у тишини „Питијиног светилиштва”, гонетао је питања будућности која су узнемиравала његов дух. Затим, за час би се нашао у уличном метежу, заглушен какофонијом свакидашњице на „пешкарији”. А само корак-два и већ је на Перистилу испред сфинге, замишљен над загонетком прошлости... Сањајући да би ту требало једног дана играти *Анџиџону*, или *Цара Едипа*, или можда *Оресџију* — што ће и остварити 1954. као један од оснивача „Сплитских летњих игара”. Та истовременост и јединственост, испреплетеност и слојевитост историје, стварности и неизвесности, била је клима где је он дисао пуним плућима. У Сплит ће се дефинитивно вратити после десет година (1958). Ту ће дочекати пензију (1965) и ту ће 1971. наћи вечни спокој.

* * *

У новоосновано Југословенско драмско позориште 1947. г. међу изабраним уметницима из целе земље, позван је, из сплитског казалишта и Т. Танхофер. У добрим условима, сада већ зрео уметник, али још увек са младалачким ентузијазмом и еланом, он ће ту деловати једну деценију. Једном приликом је рекао: „Личном срећом и животном наградом сматрам свој боравак у Југословенском драмском позоришту, у које сам доспео после много лутања, а где су људи и услови рада били незаборавни.” (*Полиџика*, 1964)

Убрзо са отварањем Југословенског драмског почело се говорити и о потреби отварања Позоришне академије у Београду. Послератни занос преплавио је и позоришта, те се она отварају широм земље и тако се њихов број утростручује у односу на стање пре рата. Стање кадрова постаје проблематично и решава се стихијски. Сваки дилетант могао је по-

стати професионалац, нарочито по малим местима. То је време када се са заната, или поља, упућивало директно у театар, па се у ходу савладала потребна вештина.

Али театарски визионари, међу којима је био и Танхофер, знају да театру будућности треба школованих глумаца, високообразованих. Глумци и редитељи потребни су и филму, који се управо рађао. У дневнику, видно узбуђен, Танхофер је записао:

„Вјекослав Афрић, ректор Филмске школе, понудио ми је мјесто наставника и предложио да држим предавања из повјестии казалишћа и режије. Примео сам понуду... али... нисам могао одмах почети да радим, док се макар и површно нисам усвоио да сиремим. Свуйица није био задовољан с њим мојим зайослењем изван нашега театра, јер је он оћремао обиман педагошки програм у кући и одмах ми је понудио да преузем водство тога образовног курса: практично извођење језичких вежби... Око тог проблема било је много дискусија и много тешкоћа.” (страна 307)

Ипак, Танхофер се прихватио тог суптилног посла да један хетероген ансамбл, различите провенијенције и нивоа образовања — а са великим амбицијама и плановима — веома потенцијалан — језички саобрази и да говорну технику развије до перфекције како би се задовољили и најригорознији критеријуми.

Прво се отворила Академија за игралско уметност у Љубљани 1945, а Академија за позоришну уметност у Београду 1948. Две године касније отвориће се Академија за казалишну умјетност у Загребу. Једино је београдска Академија основана као општејугословенска установа, као што је био случај и са Југословенским драмским позориштем; остале су биле од републичког значаја. За првог директора Академије за позоришну уметност постављен је књижевник Душан Матић. У просторијама Југословенског драмског одржан је први пријемни испит. Од пријављених кандидата изабрано је 69 будућих студената глуме и режије. Први професори глуме били су: Мата Милошевић, Јозо Лауренчић и Бојан Ступица, а за режију: опет Бојан Ступица и др Хуго Клајн. А Танхофер је у дневник тада записао:

„Мени су повјерили дужности наставника за СЦЕНСКИ ГОВОР... Одмах сам почео да се сиремам за њај предмет... Почео сам сабирајући литературу и уџбенике... до којих се уопште могло доћи...”

Био сам свјестан... свих тешкоћа које ме чекају, не само због моје личне несиремности за једну такву научну дјелатност која, за сада бар, мора да се сведе на практичан занатски сектор... него и због одсуства солидне литературе и сиромаштва у данашњим научним студијама о проблему језика, говора, дикције, итд.” (страна 336)

То је био прави Тока — како су га интимно звали; „неспремност” — није неспремност, ни лажна нити искрена скромност — јер онда би била дрскост прихватити се тог посла. Не!... Он једноставно себи није допуштао самоувереност, безбрижност, површност, неодговорност... А то је тражио и од својих студената. Он и поред искуства и потврђеног успеха у раду загребачке школе поново све преиспитује — и своја схватања и утврђене конвенције. Он је „НЕСИГУРАН” — али се непрестано

озбиљно припрема, тврди и јавно образлаже. Он се упушта у дуге полемике с Боривојем Недићем око вокатива страних имена (Трип-Трипе, Јацк-Цече, Јанез-Јанеже, Курз-Кур...). „Па то је гротескно!” — узвикнуо би... Да би проверио те своје ставове, изабрао би, понекад, и студенте и у конкретним разговорима излагао веома темпераментно, уносећи сву жуч против бесмисла, нелогичности и вечне људске глупости, не мирећи се с тим. Али никада није пред студентима псовао. Тако би тражећи и вокатив именице „Курз-Кур...” завршио само гестом и мимиком, а не гласом, док смо се ми кришом смејуљили. Затим би се дуго добујући прстима по столу смиривао, а ми смо ћутали и чекали, увек жељни његових прича, да она поново почне. Наравно, убрзо је настављао да излаже оно што је пре, или после тих разговора и записивао у свој дневник.

„Недић је најжалоснији у својим најиспиранијим почецима иронизирајући на увредљив, шовинистички начин с крајњим презиром о неком 'сјатранцу', који се усудио да квари народни језик који вам не осјећа... и ја сам љолемику прекинуо. А требало је да се у њу уопште не упуштам, него да послушам Крлежин савјет да не скачем у 'шај осинак'. Не могу да се нађу ни два 'језикословца' који један другога не сматра за незналицу и дријца... Московљевић — Белића... Недић — обојицу. Ја сам сматрао сва ња правила конвенцијама и ипак логично постојао у свим спорним питањима.” (страна 342)

И мада је Танхофер логичар и зна да су промене неминовне и да до њих мора доћи, његов темперамент не може да чека. Он промене провозира, чак им се радује, јер то је његов начин живљења и стварања.

„Било ми је одмах, у почетку рада на Академији јасно и још да он захтева цијелог човјека, и да ће се наша поделеност, између љубави и Академије, одразити и на резултатима које будемо постигли... Па ипак, у то прво вријеме, нисам још могао ни наслути, колико ће ми задовољства причињавајући њај озбиљни и људски љубавни рад, како ћу га тешица срца морати једног дана прекрати, али никада више довољно... не зажали за њим.” (страна 337)

Снажан, згуснут, емоционално набијен, искрен и истинит етички профил једног професора.

На крају своје прве позоришне сезоне Југословенско драмско позориште је кренуло на турнеју обухватајући неколико главних југословенских градова. Танхоферу је то била прилика за сусрет и дружење са старим знанцима и пријатељима, првенствено са др Бранком Гавелом („мој учитељ и ментор, чији сам био инфантилно одани фамулус...”). У то време у Загребу још није постојала Казалишна академија и професор Гавела предавао је на љубљанској Академији. Том приликом у дневнику (страна 339) забележио је Танхофер следеће:

„Наши разговори постојали су јаснији него што су икада били, мада смо се познавали већ преко 20 година... Признао ми је да је тек сада када је остарио (а било му је тада 65 година), почео да свађа извесне ствари о којима је раније брбљао само фразе. Када сам испричао шта и како ја радим на Академији, ускликнуо је: 'GANZ FALSCH!!! Једина правилна метода је у томе да се почиње од обичног свакодневног, једносјавног људског говора, од животиње праксе... а све теорије о фонетици, дикцији, дисању итд.

све је био само оштерећење које заводи у стрампоушницу’... После тих разговора учинило ми се да треба зајочешти исјочешка ојремање за рад на Академији.”

Али ни неприкосновеност ментора, нити његови постулирани ставови, ни лични успеси са глумцима Југословенског драмског, где су све загребачке критике хвалиле изузетно добар и уједначен говор глумаца, нису Танхофера могли фасцинирати ни завести. О томе он у дневнику овако коментарише:

„Тај поштиван резултат био је по мом мишљењу ипак само фасада, јер је она привидна уједначеност била само резултат вјежби које смо чинили, тренинга, дрла, а не дубље и солидне обучености. Предлагао сам да приступимо изради једног приручника, рјечника акценшованих рјечи и облика фиксираних и усвојених дублета у нашој пракси, итд.”

У тим годинама, са његовим искуством, статусом итд. бити овако аутокритичан, бити бескомпромисан и опонент према свом обожаваном учитељу, бити способан за ригорозне корекције и поред похвала и признања којима је био и лично обасут за такав рад, доказ је да се ради о човеку изузетног интелектуалног капацитета, неуморног истраживачког духа, што може само да нас задивљује и инспирише.

* * *

Класу *глуме* добио је 1951. г. на Позоришној академији. Асистенти су му били: Миња Дедић, који се управо вратио из СССР-а где је студирао режију, и Љиљана Крстић, већ тада еминентна глумица Београдског драмског позоришта.

Пријемни испит одвијао се сатима у згради Ускочке бр. 2, међу нама познатије као „Робна кућа Митић”, где је „привремено” било смештено предворје храма Талије — Академија за позоришну уметност. Отворила сам и ја врата те учионице без треме и одговорности, јер сам дошла само да правим друштво другарици са архитектуре, да јој растерам страх. Као „Тајна вечера” изгледала ми је Комисија поређана за дугим столом, а у средини Исус са ореолом дивне беле косе и гласом који је брујао као оргуље, док ме је нешто питао. Моји одговори неким су били и смешни. Препознала сам ту Скендера Куленовића и Душана Матића, као да су искочили из уџбеника. **Његово** име прочитале смо два дана касније на огласној табли — Томислав Танхофер... али име моје другарице на списку није било. „Али твоје је ту.” — рекла је. Децидирано сам одговорила: „Не, не и не! Ја остајем на архитектури.” А онда сам ипак отишла, само једном, само на први час, да мало чујем тог професора — и остала судбински везана. Ту, нисам осећала да је учионица хладна, да сам помало гладна, као што сам то осећала на Техничком факултету. Кад је ОН говорио, нисмо чули чак ни звекет шерпи које су степеништем преносили радници у доње магацине Робне куће, са ким је Академија, дуго година „привремено” делила зграду. Били смо „ухваћени” и препуштени сновима и загонетним изазовима глумачке игре и магије.

Београдска Академија, као и све остале школе, радила је по систему Станиславског *са његовом да се не сме ни за длаку од њега одсујити*. И Танхофер га примењује... али... на свој начин.

Танхофер, класичар по образовању, усмерен ка филозофији коју је студирао, инклинира медитацији и за театар мисли да је кућа науковања, дом знања, популарни универзитет, а не циркуска шатра или весели каледоскоп. За њега је позориште — у правом смислу казивање па тек онда *златиште*. По њему, у театар се иде првенствено да се нешто научи, а не ради забаве. Тим путем води и студента: *реч* и *текст* најјаче је, најупечатљивије средство да се пласира *мисао*... значи *јоруке*, *идеја* дела. Он вежба студента на класичном репертоару, првенствено у стиху, значи даје најтеже задатке. „Само тако ћете мобилисати и *ум* и *срце*.” Кад је режирао у позоришту Софоклову *Антигону*, све смо биле Антигоне и Исмене, Креонти и Хемони. Неспретни, ломили смо језике, и знојили се од стида што толико пута безуспешно понављамо. Он је остајао бескрајно стрпљив, али непоколебљив и давао стално нове и нове упуте тражећи лепоту сваког валера. Ту нема никакве импровизације, необавезног и ноншалантног односа. Ту је све компактно и чврсто, али истинито. Јер, „*истина* је главно лице сваке представе” — говорио је.

Желећи да прожме позоришну праксу и предавања и вежбе у учионици, увек нам је давао веће или мање одломке оних трагедија или драма које је тог момента режирао у позоришту. Тако смо сви играли ликове из Расинове *Федре*, или Крлежине *Агоније*, али нам није дозвољавао да долазимо на пробе у театар. Анализу текста, на шта је стављао главни акценат, спроводио је систематски, упорно, без трунке умора, као да није читаво пре подне то исто радио у позоришту са глумцима. Танхоферу је било главно да научи студента да мисли, да истражује, да дешифрира све слојеве и подтекстове, да оформи радњу, да пронађе односе. „Тражи и нађи сам — не копирај другог!” И зато смо у позориште смели ићи тек на последњу генералну. „Јер стваралачка наука није у анализи, већ у другом делу рада на улози — синтези, која се наравно не може остварити без студиозно обављене анализе.” Он хоће да створи умног глумца и зато троши много времена и енергије да нас научи да размишљамо и сами откривамо и маштајући стварамо. „Основа глумачког стваралаштва су *ум* и *машта*” — говорио је често. У својој методи трасирао је пут *мишљења* у *глуми*. У свом дневнику тих година записао је:

„*Настајим да у Академији сачувам чисти дух „мога система” њј. аналитичку чистоту и конкретност и предавачко пошћење.*”

Резултат овакве едукације био је презентован испитном представом: *Краљево М. Крлеже*. Сцена Београдског драмског позоришта оивичена завесама и на њој 22 столице и 22 студента. Без кулиса и костима, без шминке и светлосних ефеката, без музичког штимунга. Не зато што је то још увек година сиромаштва ове земље, већ што је желео отворено, без икаквих техничких помагала да представи тренутне моћи својих студената.

На програмској листи Танхофер је написао: „*Скоро четири деценије чекало је ово дело Мирослава Крлеже да буде изведено на позорници којој је*

било намењено. Ако је то у овом тренутку само школска позорница и ако је баш она прва која се осмелила да изведе ово дело, пошто је било осуђено да се 'само чита', то није случајности него дубока логика пошеницијално скривена у једном делу које, тек тражи најор да би се нашла и применили постојећи који једино могу да изразе све оно што је аутор видовио и смело прејудицирао. Сматрамо да наша предавачка теорија и пракса може да унапреди позоришну културу код нас само ако буде умела да стваралачким експериментима открива, свежим тоновима и ритмовима и новим реди-тељским и глумачким средствима креира, бољше визије наших највећих духова на плану књижевног стваралаштва.”

Овом изјавом у афишу Танхофер је јавно изнео своју визију школе и императивних програмских смерница. Сем тога, извео је студенте који су били тек на III години глуме, са једном праизведбом пред суд јавности, пред позване критичаре и М. Крлежу који је допутовао чак из Загреба на ову студентску представу, што је био преседан у то време. „Умирали” смо од треме док смо кроз прозор гардеробе вирили, не верујући да то наш професор поздравља Мирослава Крлежу — ту недодирљиву легенду — и уводи га на нашу представу у позориште. А тек кад се после представе појавио међу нама на позорници и рекао: „Написао сам је прије 40 година, кад се још ни ваше маме нису родиле”. Штета што у то време нисмо имале касетофоне, а ни ТВ камере нису још постојале, па је много драгоценог остало само у сећањима и нашим узбуђеним препричавањима и, вероватно, претеривањима. Критика је, неуобичајено за то време, веома много писала о овоме. Цитирају неке:

„Испитна представа младих уметника из класе Т. Танхофера превазилази оквире школске намене... Млади уметници су нам разоткрили елементе овога дела М. Крлеже који одступају од шаблонских регула поетике и њихова лепота је у једној полифониј поетској визији. Студија се састојала да се *Краљево* оствари у једној новој сценској форми у стилу мадригала и ораторијума. Као полифона композиција за хор с више ставова млади су — искључиво — гласовима и глумом стварали илузију сајмишта са низом ликова, судбина, поетских визија, шаренила, буке, беснила, беде, трагике, грубога натурализма, похоте, путености, језе. Сцена са самоубицом и девојкама, рецимо, у човеку је, стравом и крицима, изазивала асоцијацију на *Ноћ на Голом Брду* од Мусорског... Хтели би да изразимо похвалу свима учесницима за једно ретко интересно извођење, које је било исто толико културно колико и талентовано.” (Бора Глишић, *НИН*, 1954)

Данашњим језиком речено, БИТЕФ-овска представа, у време кад он још није ни постојао. Били смо страшно поносни на нашег професора и волели смо га јако много. Станислав Винавер у *Републици* (од 30. XI 1954) под насловом *Танхофер као врач* каже:

„Танхофер нам је приредио умну разоноду и занимљиво освежење... А ови студенти су изванредна грађа... понављам епитет изванредна: озбиљни у најлепшем смислу те речи, усредсређени, располажу великом скалом акцената и вокала, свежи су, даровити су, надахнути, језички тани...”

Критичар В. Димитријевић у *Студенту*, под насловом *Доживљај* завршава своју анализу речима:

„Ова представа, први сценски приказ *Краљева* уопште, служи на част и студентима и њиховом професору.”

После овог испита ми смо постали „Токина добра деца” — тако су нас сви звали. Ове критике, у овом тренутку обележавања 100-годишњице, сматрам као омаж педагошком раду Т. Танхофера, јер оне најбоље илуструју до каквог резултата се долази путем којим смо ишли вођени нашим професором.

Танхофер је дозволио само два извођења. Сматрао је да би преурањено рекламерство нарушило систематски школски рад. А и успех, ако дође кад му време није и опије младе главе, може да упропасти и избрише можда све што је у школи с доста мука, стрпљења и љубави урађено на формирању глумачке личности.

Школа мора да буде техничка припрема студената, оспособљавање и провера за слободно стваралаштво у позоришту. Она мора учити студента занату, мора обогатити његов дух, ослободити и усмерити његов таленат, а то није забава, већ одговоран посао уз понављање, понављање...

„Као наставник Академије за позоришну уметност у Београду, често сам се сјећао својих ученика и своје ученике сматрао срећнима што се упознају с елементима заната за који се спремају и био сам увјерен да је то корисно, да је неопходно, ма како оскудна била нација предавања, ма како сиромашна била знања нас наставника, јер и ми смо били самоуци, ми нисмо имали ни то што њима предајемо, па макар то била само љабирчења по нашим личним искуствима, по театарској литератури и ријетким контактима с театарима свијета ... то је ипак ученик, то је један корак даље ... а они, наши садашњи ученици, имаће прилике и могућности да сву ту материју обраде, обогате, и нашу позоришну уметност унапријед. Таква моја схваћања, мислим, нису одиграла најнезваничну улогу у мом педагошком раду” (Т.Т., *Неуспјеси и кризе*. — Сцена, бр. 5, 1966, 172)

Сви који су познавали Томислава Танхофера памте га као изузетно несребичног, друштвеног човека, срдечног сабеседника. Било да је у позоришном салону, у кафани, или у дугим шетњама, увек је био окружен глумцима, својим студентима и пријатељима позоришта. Дружење са њим било је као перипатетична школа. Професор је на сваком кораку, у свако време подстицао на дискурс. Широки дијапазон опсервација, животних сензација, чинили су га способним и осигуравали право да делује педагошки у свакој прилици. И он је осећао на веома одговоран начин да је то његов императив. Али то је био и његов ментални импулс и животни кредо.

Танхофер је на београдској Академији учио само две генерације глумаца, и то другу не до краја. Али је до краја свога живота остао очински брижан. И када би дошао тренутак растанка, многе би сам слао у она позоришта за која је веровао да ће им, с обзиром на репертоар који гаје — најбоље одговарати. Мене је послао у Сплит. У леп театар заиста. Та-

ко сам се и осећала у њему. А дешавало се да понеком каже и: „Ти ћеш се сам снаћи.” И није погрешно.

Јавила сам му се када сам добила прву улогу. Одговорио је:

„Од свеџ срца желим да добро прођеш. Само ујамтии: једина права гларанција за сваки усјех је — рад. Немој мислиити да је доста што си научила у школи. То је само основа и не увек јако поуздана. Умејносћ је многосћрука и компликована, као и живој. На сваком кораку вребају изненађења. А савршена умејносћ изражи јрвенсјвено образованој умејника и могло би се скоро усјврдити да у савременом шеатру глумца мора да буде интелектуалац, а то значи да се од нас изражи надјросечна образованосћ.” (Београд, 14. XII 1955)

Честитајући ми на успешној премијери он не пропушта да и даље подучава:

„Чесјитијам ти још једном, али бих овом приликом да те ујозорим на једну сјвар, коју никада не треба заборавити: у умејничком раду не сме бити засјоја. Не сме се сјати и уљуљкивати се у самодојадном лењсјвовању. Умејносћ је као живој — увек га треба живети инјензивно, ако нећемо да се заглибимо у учмалосћ и сјерилносћ. У умејносћи без предаха треба хранити своју фанјизију, проширивати своју инјелигенцију, сјално одржавати високу шемјерајтуру својих духовних доживљавања и преживљавања. Ако добијеш нову улогу онда ради инјензивно, јуним кайацијетом својих снага, не шјдећи себе: а ако настјане јауза те немаш ни предсјава ни проба, онда чиијај, размишљај, посмајрај — сјремај се за онај тренуштак кад се пред шобом јави нови задатјак, нова улога, нови човек кога треба креирати. Како ћеш моћи давати ако сама себе не обојатиш — знањима и духовним искуствима.” (Београд, 18. II 1956)

Увек је писма потписивао: „Твој Танхофер”, мада сам га ја увек звала „Професоре”. А када сам се удала — чинило се да ме је и тамо он „увалио” — писма је увек почињао са „Драга децо”, а завршавао „Воли Вас Ваш Тока”. Ни Божо ни ја нисмо упамтили нашег правог оца. Пријало нам је то чути.

Једног свог пулена који још студира храбри: „И та искуства нека те не обесхрабре. Нема идеалне педагогије. Највише човјек може да научи сам, ако уопће може да научи — али школа помаже као приручник, као путоказ, и велика је ствар ако у животу нађеш једног јединог учитеља.” (Сплит, 11. I 1966)

* * *

Сумирајући протекли рад: „Катедра глуме је 1964. у Београду закључила да је у настави глуме током протеклих 15 година, било присутно неколико методских струја; да су поред најјачег система Станиславског постојали и други, веома значајни, који су створили: Кулунцић, Танхофер, Ступица... да је дужност наставника глуме да своје методе граде на досадашњим основама прожимајући их искуствима и открићима живе уметничке праксе.” (П. Бајчетић, *Проблем школовања глумца*. — Алманах, Београд, 1971)

На смрт болестан, 1971. године пратио је и даље позоришни живот својих ђака и сазнавши за успех Бате Стојковића на МЕС-у у Сарајеву пише му: „Знам како су овакве *честиийке* близу *фразе* и *џз*. „*оџџџих ме-сџџа*”, али *еџџо* — желим да *џи* кажем како сам се обрадовао кад сам *чуо џџџа* се догодило у Сарајеву, како сам био среџџан, и, коначно *џоносан!*” То је било његово последње лето. Али не и последња порука коју нам може пружити, јер оставио је много тога записаног, а још увек — непрочитаног.

Млађа Веселиновић

ТОМИСЛАВ ТАНХОФЕР СВЕСТРАНА ПОЗОРИШНА ЛИЧНОСТ

У октобру 1947. године, новоосновано Југословенско драмско позориште интензивно почиње са радом на припремању својих будућих великих представа: *Краљ Бетијанове*, *Ујка Вања*, *Рибарске свађе* и *Љубав Јароваја*. Сви новоангажовани глумци учествују у припремању ових комада: пробе се редовно одржавају, а поред проба, Бојан Ступица — идејни творац, креатор и организатор Југословенског драмског позоришта, увео је за све чланове уметничког особља и неке посебне активности и рекреације које треба да помогну правилан развој модерног позоришног ансамбла: ритмику (у ствари сценски покрет), хорско певање (вежбе за оплемењивање гласа), проучавање метода Бојацијева, рад млађих глумаца са педагозима итд. Овај рад са педагозима био је обавезан за све млађе глумце који су појединачно добијали за педагоге старије и искусније глумце. Био сам тада млад глумац и имао срећу да за педагога добијем Томислава Танхофера. Име Танхофер срео сам још давне 1938. године у Суботици. У то време Танхофер је био зрео глумац у пуној снази и први глумац и редитељ Позоришта Дунавске бановине у Новом Саду. Живео сам тада у Суботици. Како је Позориште Дунавске бановине редовно гостовало у Суботици по месец и више дана, имао сам ретко задовољство да гледам све његове представе.

Позориште Дунавске бановине имало је квалитетан уметнички ансамбл, разноврстан и одабран репертоар и одличне представе. Ово позориште је гостовало у свим већим градовима Војводине и стекло је велики углед и популарност. Једнога дана угледао сам плакат који оглашава представу Шекспировог *Хамлета*. Хамлета игра Томислав Танхофер. За мене ново и необично име. У сваком случају био сам радостан што ћу те вечери гледати Хамлета. Представа је била заиста одлична. Особито ми се свидео Танхофер и нарочито монолог који је он говорио смирено, али емотивно и мисаоно интензивно доживљено, лепим гласом и одличном дикцијом. Његов сценски говор био је без патоса и романтике (што је у то доба било прилично изражено у другим позориштима). Гледао сам и неке представе које је Танхофер режирао и у њима играо, и стекао утисак да је Томислав Танхофер велики театарски уметник. Срео сам га и приватно, на улици, и био импресиониран његовом појавом. Високог раста, мршав, витак, усправног хода, крупноок, дугачке проседе

косе која је уоквиравала његову лавовску главу, а очи плаво-зелене са благим погледом одражавале су његову смиреност, господство, отменост и духовну супериорност. „Прави глумац”, како се тада мислило међу љубитељима позоришта. Наравно, у то доба, нисам ни сањао да ћу Танхофера поново срести, да ћу са њим блиско сарађивати, бити му партнер а он мени педагог.

Његов рад са мном био је врло оригиналан. Он се није бавио само питањима тумачења и градње ликова, већ се бринуо и о мом гласу, изговору, дикцији, правилном говору нашег језика, о акцентуацији и свему ономе што млад глумац треба да савлада пре но што приступи тумачењу ликова. Говорим о почецима рада Југословенског драмског позоришта — периоду 1947. и 1948. године, времену кад још није била основана Академија за позоришну уметност. Јер, касније, кад је Академија почела рад, Томислав Танхофер је постао професор на Академији, имао своју класу и био веома цењен и врстан педагог. О том његовом педагошком раду треба да кажу његови блиски сарадници из тог времена.

Претпостављајући да ћу својим спољним изгледом, ставом и висином бити у прилици да тумачим и познате ликове и хероје из античке и класичне литературе, Танхофер је настојао да са мном ради на познатим монолозима из комада светске литературе. Поставио би ме на неки виши постамент (практикабл) и тражио да гласно и јасно изговарам текстове из тих монолога. Саслушавши претходно моје тумачење, тражио је да детаљно анализирам текст. Захтевао је јасну мисао, природан говор и чисту дикцију. Морам признати да сам тај метод тако добро усвојио да сам га касније и сам користио, нарочито у години 1964. када сам био педагог на америчком универзитету у држави Канзас.

Његов редитељски поступак био је такође обојен педагошким приступом. У току читавог процеса на припреми представе, поред редитељских упутстава, Танхофер се трудио да сваком глумцу помогне у тумачењу лика посебним педагошким напоменама са посебним приступом сваком поједином глумцу.

У слободним часовима, у току пауза, проба и представа, уопште у слободном времену, кад смо окупљени обично седели у нашем „глумачком салону” — Томислав Танхофер, наш драги „Тока”, у разговорима је веома често водио главну реч. Ту се, наравно, о свему причало, о пробама, о новим комадима, о литератури, или се водили приватни разговори. Танхофер је и у таквим разговорима био оригиналан. Није имао обичај да прича о својим приватним стварима. Напротив, водио је главну реч причајући присутнима о неком делу које је претходних дана прочитао, о неком роману, есеју, филозофској расправи, трудећи се да бираним речима буде јасан, егзактан, занимљив и истински тумач оног што је хтео да саопшти. Ми, млади глумци, ценили смо и волели његова приповедања, па смо се окупљали око њега, помно слушајући и дивећи се његовом излагању. Танхофер је то знао, па се често посебно припремао за такве разговоре, бирао теме које ће нас заинтересовати и које ће нам користити у нашем образовању и развоју. Хоћу да кажем да је Тан-

хофер и своје слободно време користио да своје педагошке способности прикаже на делу.

Касније смо, у једној сезони, заиграли заједно главне улоге у америчком комаду писаца Арноа д'Исоа и Џемса Гоуа *Deep are the roots* (Дубоки су корени). У режији Мате Милошевића Танхофер је играо улогу сенатора, оца породице код које је служила црнкиња, мајка хероја рата у Европи, младог црнца кога сам ја играо. У току проба, па касније и представа, Танхофер ми је увек, веома тактично, стављао оправдане и корисне примедбе и саветовао како да решим неке проблеме у тумачењу лика.

Кад смо у Шекспировом комаду *Ромео и Ђулијета* у алтернацији заједно тумачили лик Кнеза, Танхофер није показао ни најмање сујете, љубоморе или зависти. Напротив, учинио је све да ми помогне да и ја будем добар Кнез као он.

И данас, после толико година, са дужним респектом, захвалношћу и особитим поштовањем, сећам се дивног лика Томислава Танхофера, Токе, изванредног редитеља, особитог глумца и одличног педагога — свестраног позоришног уметника. Хвала му!

Бранка Петрић

КАД СРЦЕ ЗАПИШТИ, МИСАО ЈЕ КРИВА

О најдражем професору

Да говорим о Томиславу Танхоферу као редитељу, сувише бих била лична. Гледала сам га само једанпут као глумца у *Ромеу и Јулији* у Југословенском драмском позоришту. Играо је Кнеза који мири завађене породице. Ишла је цела моја глумачка класа. Најзад га видимо на сцени. Нека ми опрости његова сен, мало нас је разочарао. Ко зна шта смо очекивали. Утешио нас је Бата Стојковић: „Он је изгледа почео да се стиди глуме. Дешава се, кад глумци постану и велики редитељи.”

Али, све то, наравно, ни за делић није умањило наше обожавање њега као професора, педагога, редитеља и напосе човека кога сам упознала 1955. године, кад сам постала и његов студент, а испратила га на последњи починак у Сплиту 1971. године.

Пре свега био је леп. Класично лице. Коса сребрна и подужа. Господствено држање, глас дубок и сугестиван, руке неговане. „Како је Танхофер тихо и складно превртао странице књига. Све што је радио било је у знаку лепоте. Све је то уносило чаролију у његове пробе”, пише Мира Беловић. Знам да та чаролија постоји до данашњег дана у мом сећању. Ироничан са осмехом. Никад са грубошћу или жељом да повреди. Не говори много на часу, више слуша, а кад каже, онда се то памти заувек. „Увек се трудио да смањи отпор човека према човеку”, сећа се Бата Стојковић.

НЕ МОРА СВАКО ДА ПОСТАНЕ ГЛУМАЦ

Примио је те 1955. године 18 студената глуме. После и четири понављача са класе Јосипа Кулунџића. Има нас 22. Огромна класа.

— Зашто професоре тако велика класа?

— *Не мора свако да постане глумац. Сјудираћеште факултет који волиш, предаваће вам занимљиве предмете изузетни професори, стићи ћеш сјајно образовање. Свако од вас је занимљива личност на свој начин.*

Тако је и било:

Боди Марковићу је одмах рекао да треба да буде редитељ, што је овај и постао. Подржавао је његов изузетан песнички дар.

Зора Худалес води културни центар у Цељу.

Мира Докић је власница пет биоскопа у Паризу и има своје мало позориште.

Маја Тарјевић је писала дивне песме и радила на телевизији.

Милка Фрушић је пропутовала цео свет и ручала са канибалима.

Мића Коен живи у Лондону и, кад треба, одлази у Дом лордова.

Зоран Бендерић скоро да постане асистент глуме у Монреалу (Канада). Нажалост, умро је пред само своје постевљање.

Радмила Тодоровић, која је била и балерина, напустила је студије и сад има своју балетску школу на Сицилији.

Дуле Вукмановић, један високи дечко, после друге године одлази у полицијске инспекторе, али остаје у вези са уметношћу. Рађаван је неколико пута док је спречавао кријумчаре да пренесу украдене уметничке предмете наше баштине. Сада је у пензији.

Мира Ваџић после успешне глумачке каријере одлази у Кину. Сјајни је познавалац кинеског језика и културе те велике земље.

Ненад Шегвић постао је првак Ријечког театра и дугогодишњи директор истог.

Вера Миловановић, која је нама личила на Марију Црнобори, постала је глумица Сарајевског малог позоришта. Сада је у пензији, у Београду.

Александар Сибиновић, почео је успешно у Југословенском драмском позоришту, онда у Сарајевском народном, да би услед рата стигао у Ужице.

Бане Петровић глумац је Загребачке комедије.

Каћа Дорић првакиња је Сарајевске драме, редитељ, оснивач и професор Сарајевске академије. Две године последњег рата провела је у Сарајеву и за то време режирала и глумила. Сада је са супругом Зденком Лешићем у Јужној Кореји. Не жели да буде у својој домовини избеглица.

Мирко Петковић, наш драги, недавно преминули колега, био је првак Новосадске драме и Народног позоришта у Београду, поред тога врсни поета, писац и сликар.

Марија Милутиновић после низа сјајних улога, многоструко талентована почела је да се бави таписеријом. Излагала је и у иностранству. Онда се повукла из глуме.

Милку Лукић је Танхофер одмах упутио у професионално позориште, сматрајући је готовом глумицом. Био је у праву. Постала је првакиња Народног позоришта у Београду.

Михајло Костић Пљака и ја још смо чланови Југословенског драмског позоришта, од 1960. године. Пљака је постао једна од наших првих филмских звезда, одиграо многе значајне улоге у позоришту; неоткривени шоу-мен, врстан ловац.

Тока је рекао да оно о чему не остане записана реч, као да није ни постојало. Па ја, ево, поред глуме понешто и запишем.

Данило — Бата Стојковић је члан Атељеа 212, носилац Добричиног прстена и не постоји награда коју није добио за своје глумачко умеће.

Као што рече Тока (тако смо га звали од миља), не мора свако да постане глумац.

ЗАШТО МАША НОСИ ЦРНИНУ?

Танхофер се грозио површних решења, егзибиционизма, сентименталности, лажних емоција.

„Кад срце запишти, мисао је крива.” Не знам ни данас чији су то стихови, први пут сам их чула од Токе. То је био његов аманет; нама, што се тиче глуме...

— Глумац је као свиња. Чим види блато, уваља се. — Нисам одмах разумела шта је хтео да каже, било ми је помало грубо, после сам схватила. Затим: — Од кад се бавим театром, постоји криза позоришта и постојаће увек.

— Али држава даје толико новаца — кажемо ми.

— Не дотира држава позориште, она дотира гледаоца који не може да плати високу цену економске улазнице. Запамтите! — Тако је говорио Тока 1955. године.

Каћа Дорић и ја припремиле смо један дијалог из одређеног комада, мислим да је био Молијер. Показале смо му. Слушао је веома озбиљно. Док слуша, тихо добује прстима по столу. „Ну, па добро.” То: ну, па добро похвала је за труд, а онда следи анализа, уз осмех. „Гледао сам у дубокој провинцији једну представу, звала се *Перица скаче*. Веома сте ми заличиле на две главне глумице из тог комада.” Да се дело није звало *Перица скаче*, све би деловало много драматичније, овако смо се сви смејали, па смо се Каћа и ја провукле, али запамтиле поуку.

Зашто Маша носи црнину?

Радили смо *Галеба*. Морао је свако да напише зашто то Маша ради. Која је Машина мука? Наравно да смо међу нама Машу пребацили на хуморну ноту, али Тока нас је стално терао да мислимо, да проналасимо скривена значења, да маштамо, да заволимо реч, њене акценте и дужине, да будемо истинити.

ТОКА И МИХИЗ

Био је изузетно елоквентан. Памтим једно Стеријино позорје, још у старој згради. Представа је завршена, публика полако излази. И онда почиње дијалог између Токе и Михиза. Један иде једном страном гледалишта, други другом, добацују реплике преко глава гледалаца, који са изненађењем и пажњом прате тај дуел. Свако брани свој став. Михиз мало поскакује, употребљава и руке. А Тока, иако лаганог хода, као подмлађен, брз у реакцији, темпераментан, сонорног гласа, убојитог духа. Била сам очарана. Михизом, такође.

Доживљај је био исувише јак да бих запамтила иједну реченицу, или о чему је била реч. Чинило се да гледам филозофску школу антич-

ких Грка, надметање у говорништву где се представља говорничка вештина, где се ужива у себи, а такође и у оном другом.

Не једанпут то се могло чути и у салону Југословенског драмског где су седели још и Дединац, Мата Милошевић, Мира Беловић. Иво Андрић је такође био гост, али је углавном ћутао. „По одласку Танхофера, салон није више оно што је био”, записала је Мира Беловић.

БРАЋА КАРАМАЗОВИ

Танхофер са нама није успостављао присније односе, нисмо осећали да има своје фаворите, или да некога гледа другачијим очима — до професорским. Није нас позивао у стан на разговор, да нас боље упозна, као што је чинио са својим студентима професор Мата Милошевић.

У току наших студија, значи за две године, Тока је изрежирао још три изузетне представе. Примао је класу, 1955, кад је радио *Дон Карлоса*, кад смо ишли очарани да гледамо Бранка Плешу као Маркиза Позу, Маријана Ловрића као Краља Филипа, Марију Црнобори као Кнегињу Еболи, или Зорана Ристановића као Дон Карлоса. Тек на другој години можемо да ступимо на сцену па такорећи групно статирамо у *Глорији* Ранка Маринковића коју тада режира Тока. Играмо народ у цркви који се моли. „Желим да буде молитва као шапат, као музика.”

Круна његовог стваралаштва били су *Браћа Карамазови* и никад непревазиђени Бранко Плеша као Иван Карамазов. Мој супруг Беким Фехмиу каже да је представу гледао 40 пута из портала. Величанствена премијера *Карамазових* којој присуствују Лоренс Оливије и Вивијен Ли. Тај велики успех представе у Београду потврђивао се овацијама које смо доживљавали гостујући по свим већим градовима бивше нам домовине, почевши од Загреба па завршивши у Скопљу, а аплауз после монолога Бранка Плеше као Ивана Карамазова заустављао би представу и по 10 минута. Критика је на чудан начин оценила представу. Убрзо после тога, Танхофер одлази у Дубровник па затим у Сплит. Остајемо као напуштена деца. При крају друге године углавном су са нама радили Миња Дедић и Љиљана Крстић, док је Танхофер приводио крају *Браћу Карамазове*.

ПЕРА ДОБРИНОВИЋ

Не знам кога је више волео: Марију Црнобори, Миру Ступицу, Бранка Плешу, Милана Ајваза, Анкицу Цвијановић — глумицу сплитског Казалишта а његову студенткињу, која је у његовој режији одиграла завидан класични репертоар. Питали смо га:

- Ко је по вама највећи глумац кога сте гледали у животу?
- *Пера Добриновић.*
- Зашто?
- *Кад бисте ви знали како је он у једној сцени уштиравао цијеле...*

Тако нас је Тока на неки начин збуњивао. Са једне стране реч, мисао, права емоција, а онда ушниравање ципела.

„Ниједна глумица која држи до себе не би требало да игра Титанију у *Сну лешње ноћи*.” У то време Титаније су биле неке размажене вилинске краљице, а не еротичне, похотљиве жене. Дуго, после тога, о томе је писао Јан Кот. Сада се Титанија игра онако како је написао Шекспир, како је рекао Тока и Јан Кот.

Занимљиво је да је Тока погрешно у вези Брехта. Сматрао га је пролазном појавом која ће трајати свега 20 или 30 година.

МИРА СТУПИЦА У УЛОЗИ ГРУШЕЊКЕ У *КАРАМАЗОВИМА* УМЕСТО ОЛИВЕРЕ МАРКОВИЋ

Улазим у гледалиште Југословенског драмског. На позорници Мира Ступица и Јован Милићевић као Димитрије Карамазов. Пробају сцену — љубавну. Њих двоје и Танхофер, који стоји уз руб сцене, у гледалишту, на два метра од њих. Док они говоре текст, он им тихо говори под-текст, са пажњом и љубављу. Претвара се у шапача њихове подсвести; у исти мах ужива у томе како га разумеју. Подржава их, води и воли.

Никада нисам до тада видела да неко на тај начин ради са глумцима. Благо њима, мислила сам. Да ли ћу икад играти у Токиној режији?

МАРИЈА ЦРНОБОРИ И БЛАЖЕНКА КАТАЛИНИЋ

И ево, позива ме, кад се обнављала чувена *Федра* (коју је такође режирао Танхофер) са Маријом Црнобори у главној улози, да одиграм улогу Панопе, коју је играла Босиљка Боци. Одлазим на пробу.

Госпођа Марија говори текст *Федре*, а са њом, тај исти текст изговара и Блаженка Каталинић која је играла Енону, па онда Блаженка сама свој текст. Марија не реагује, него стрпљиво учествује у том дуету. Претпостављам да је схватала да је и Блаженка жарко желела да игра Федру, па великодушно Марија од тога није правила проблем. Ту је, ко зна по који пут, била велика. А Тока је све то примао са скривеним осмехом, љубављу и стрпљењем. Мада, морам признати, понекад је знао да дође на час глуме смојден и без енергије. „О како ме Марија уморила. Јака је као враг.” Мени је рекао да не бринем, и да водим рачуна о логичким акцентима.

Из Сплита долази да режира *Окованој Прометјеја* у ЈДП-у 1964. са Јованом Милићевићем у насловној улози. Била сам у хору „Океанида”. Са др Браном Ђорђевићем увежбавамо текст. То је веома тешко, као кад хор пева без диригента. „Можете ви то још боље”, па додаје: „Увек ме позивају кад треба да режирам оно што неко други неће, не зна, или не може.”

Жао ми је што се моја генерација веома мало огледала у класичној литератури. Наишла су друга времена и друкчија литература.

УВЕК ТРЕБА ДА ПЛАЋА СТАРИЈИ

Присније контакте смо успоставили кад је престао да нам буде професор.

Седимо у Клубу књижевника где је често залазио, кад год би стизао у Београд. Бата Стојковић и ја смо, не једанпут, гости његовог стола. „Шта жели професор Танхофер”, пита уз осмех, са поштовањем, свима знани госпар Иво. „Добру ракију и онај ваш чувени пашта-фажол.” Мало смо се погледали Бата и ја.

„Можда сте очекивали да ћу наручити гушчју цигерицу или кавијар. Ја волим добру једноставну храну.” Једном приликом пожелесмо да он буде наш гост. Није дозволио: „Увек треба да плати старији, и ви ћете бити старији, па ћете плаћати младима, па ће то онда бити захвалност и мени.” Нико не памти тај савет боље од Бате Стојковића.

ЛЕПЕ ЦИПЕЛЕ

Салон Југословенског драмског позоришта. Поново је Тока дошао из Сплита. Затичем га у разговору са Матом Милошевићем. Обрадована прилазим и такорећи уместо поздрава изговарам: „Професоре, како имате лепе ципеле!”

„Видиш нема ништа друго да ми каже него да имам лепе ципеле”, рече Тока погледавши Мату. А онда окренувши се ка мени изговори тихо, полако и скоро строго: „Да ми тако нешто никад више ниси рекла.” Први пут сам приметила да ме Танхофер погледао као жену. Баш ми се допало што сам га изазвала. Кад је за ту причу чула ових дана Марија Црнобори, слатко се засмејала и рекла: „Зар си поверовала у тај његов поглед, он је то одглумио.” „О, госпођо Марија, молим вас, не рушите ми илузију!”

ЛОРД БАЈРОН И ПЕСНИК ШЕЛИ

Почела сам да читам Стефана Цвајга на његову препоруку. Прочитала сам биографију песника Шелија. На његово мртво тело, поред обале мора, наилази случајно јашући на коњу његов пријатељ и песник Лорд Бајрон. Он се бавио и неком науком која је покушавала да направи везу између изгледа усне дупље и карактера човека. Научник у Бајрону није могао да одоли а да не завири у Шелијева уста.

Следеће вече. Опет Клуб књижевника, опет смо с њим за столом. Све је пуно гостију, атмосфера европска — господствена, страни дописници, књижевници, страни језици, сликари, глумци, режисери, оперски певачи, шахисти, тек по неки политичар. Храна изврсна. У таквом амбијенту смо се изванредно осећали.

Већ сам имала код професора кредит, па сам могла то да урадим:
— Професоре, молим Вас, отворите уста!

— *Зашићо* — смеје се, — *Луда си, Бранка.*

— Молим Вас, отворите, ужасно ми је важно. — Има 70 година. Пристаде. Отвара уста. Гледам и позивам све који седе около да виде: зуби скоро бели, на броју сви до једног, без иједне пломбе, дивног облика и распореда, вилица правилна, унутрашњост усне дупље — розе. Очаравајуће. Као што је био очаравајућ професор и човек. Томислав Танхофер.

Драга Бранка,

увјерен сам да се не љутиш на мене што Ти тако дуго нисам одговорио на писмо. Нема смисла, мислим, ни да набрајам све оно што би ме можда могло оправдати код Тебе. Али ово је важно: Твоје писмо било је немало изненађење. Она разбарушена Бранка Петрић која се задовољавала да од времена до времена напише дописницу с неколико конвенционалних ријечи поздрава и потпише се „Ваша луда Бранка”, одједном се размахала и написала исцрпно писмо од десетак страница, пуних њеног површног и прпошног „начина”, кадикад духовитих и тачних опсервација и, још чешће, оштрих и заједљивих критичких бодљи. Алал ти вјера!... Био сам изненађен и врло пријатно импресиониран. Уосталом, ако Ти још откријем да си Ти једина, дословце једина, од оне десетине мојих бивших ученика који су ме потпуно заборавили, која ми се још јављаш, можда ћеш схватити колико си ми задовољства и радости причинила. Хвала Ти!

Све информације о Београду, о београдским позориштима и људима, драгоцјене су ми. Отишао сам оданле пред скоро десет година, али, у ствари, још сам тамо, прислушкујем љубоморно све што се тамо догађа и радујем се свакој вијести оданле. Ових дана био је овдје Мата Милошевић, провозали смо га мало по околини и провели смо с њим и његовом Олгом неколико пријатних часова као оно кад смо заједно живјели у Београду.

Живим скромно и повучено. Сад режирам драму једног младог сплитског аутора, савремену, смјелу и ратоборну. Прилике у сплитском театру су крајње критичке и несређене, морам да се борим за најминималније услове рада, али чиним то све у увјерењу да помажем афирмацију талентованог младића. Зову ме да режирам *Браћу Карамазове* позоришта у Бањој Луци и Мостару. Ако ми здравље допусти, можда ћу се одазвати на прољеће. То се зове професионална деформација; као стари артиљеријски коњ, кад зачује музику, одмах почиње поигравати. Тако и ја. Шепав, полуглуп, полуслијеп, а чим ми неко понуди режију, ја почнем жмиркати и правити планове!

У доколици пишем мемоаре. У сплитском часопису *Моћућности* изашла су до сада два одломка. Кулунџић, кад је то видио, одмах је затражио да му пошаљем нешто за *Сцену* и надам се да ће ускоро и тамо бити штампан један одломак. Издавачко предузеће „Зора” у Загребу нуди ми да штампа књигу. Мада имам рукопис од преко 300 страница,

скањујем се да га објавим у цјелини. Мислим да још није вријеме за изношење оне масе података које сам прибиљежио, који ће, можда, имати једном, касније, неку хисторијску вриједност, али који би сад могли да изазову злу крв.

Ессе homo! То је мој „бурни” живот. Јучер смо се извезли дивном цестом од Сплита према Омишу и ручали смо у једној друмској биртији која се зове „Ориј”, у Малом Рату. Диван је дан био. Сунце дрхти понад пучине, зрак прозиран и кристалан, а поред цесте расцвјетана стабла бајама. Као бајка. А ја, уморна стара одртина, сањарим о некој малој кућици, ту на жалу, у коју бих могао да се завучем, у свој Тускулум, са неколико књига и мало неисписане хартије, да самујем, да сањарим и да чекам Велики Крај.

Но, доста. Увијек ћеш ме обрадовати, кад год ми се јавиш. Ивица и ја Те много и срдечно поздрављамо, а ја напосе.

Сплит, 17. II 1966.

Твој
Танхофер

Драга Бранка,

примио сам Твоје писмо из Новог, а надам се да си већ у Београду, и пишем Ти онамо. Хвала Ти на пажњи и бризи за моје здравље. Ништа од онога што си прочитала у новинама није истина. Ја сам додуше био болешљив прошлог лета, врло сам мало излазио, али нико ме није напао, нисам био ни у каквом хотелу, нисам се срушио на степеницама и нисам превезен у болницу. Новинари имају бујну болесну фантазију и за једну сензацију продали би и рођеног оца, па зашто не би правили слање вицeve на рачун неког старог пензионисаног глумца.

У сплитском театру је била конфузија: не зна се шта ће с њим бити, хоће ли га затворити или ће га реорганизовати, хоће ли му дати субвенцију или ће је употребљавати за исплату дугова и реновирање зграде, итд... И мене покушавају да увуку у ту шламастику, али ја се отимам и засада бар, с успехом. Ти би ме много задужила да ми жртвујеш мало свог драгоценог времена и опширно ми опишеш све што се код вас догађа. Нажалост, слутим да више нећу моћи да се нађем међу вама, мада још увек, ма каква била моја београдска искуства, а нарочито она из прошле зиме, али још увек моје мисли непрекидно лете онамо и морам признати да су сентиментално обојене.

Ето, то је све. Поздрави све оне које још увек сматраш мојим пријатељима. Теби још једном захваљујем на пажњи и на оним многим ласкавим изјавама /”најдражи професоре”.../, срдечно Те поздрављам и Волим.

Твој Танхофер

Сплит, 11. IX 1965.

Ана Цвијановић Јајчанин

ПИСМА ПРОФЕСОРА И РЕДИТЕЉА ТОМИСЛАВА ТАНХОФЕРА

Ових 15 писама део је кореспонденције између Томислава Танхофера и породице Цвијановић-Јајчанин, од 1955. до 1966, са малим прекидима када су становали у истом граду.

Прва два писма (14. XII 1955. и 18. II 1956) Т. Танхофер пише из Београда, где живи и ради као глумац и редитељ у ЈДП и као професор на Позоришној академији, а упућује их свом бившем студенту А. Ц. у сплитски театар.

После тога настаје пауза у кореспонденцији. Т. Танхофер ће напустити Београд и ЈД позориште, а после краћег боравка у Дубровнику као интендант казалишта и редитељ, и гостовања на сплитским Летњим играма где поставља грчку класику, од 1957. преселиће се за стално у Сплит где ће радити не само као редитељ, већ и директор драме.

Треће и четврто писмо упућено је брачном пару Цвијановић-Јајчанин, и то из Београда где Т. Танхофер као гост режира *Љесџиве Јаковљеве*, В. Деснице, у Југословенском драмском позоришту.

Пето писмо написано је после скоро две и по године. У међувремену, прилике у сплитском казалишту су се драстично промениле. После многих успеха добивених озбиљним радом, увођењем радне дисциплине и подизањем уметничког стандарда не сцени Талијиног храма у Сплиту, наступио је период неистомисљеника, недовољно квалификованих, оних који су се због неспремности осетили угроженим. И почео је период немилосрдних напада, који, као по правилу, с времена на време, из темеља потресу по неко од наших театара. А када се то догоди у темпераментном, далматинском граду, онда су напади и дуги и бескрупулозни, а последице катастрофалне... све док га не ожеже и ватра.

Због можданог удара Т. Танхофер доспева у болницу где се лекари, уз интервенцију чак и М. Крлеже, боре за његов живот, док неколицина верних глумаца даноноћно стражари испред болничких врата, са питањем: хоће ли живот победити?... Успело је... делимично. Т. Танхофер нарушеног здравља, остаје да живи у Сплиту до краја свога живота, понављајући и даље: „Волим га, упркос свему.” Није више директор драме, већ само редитељ. Неколико најбољих глумаца, у знак протеста, а солидарности са Т. Танхофером одлази из тог театра. У тој групи, били смо и ми. Тада је поново почело дописивање, боље рећи писани разговори,

из других градова где је неуморни радник Т. Танхофер одлазио до краја живота, да као гост постави на сцену још по неку представу. И у нашим селидбама нека су се писма, нажалост, изгубила. Можда је то и добро. Била су сувише тужна за један у ствари ведар дух, за један неуморни темперамент и живот у перманентном трагању, и даривању сценске уметности... тог вечног заљубљеника и свештеника богиње Талије... Томислава Танхофера.

Ана и Божо Јајчанин

Анкица Цвијановић
Сплит
Народно казалиште

Драга моја Анкице,

примио сам Твоје писмо и много сам му се обрадовао. Обрадовао сам се, прво, томе што си ме се сетила, и, још више, томе што ми, упркос свему, ипак јављаш повољне вести о себи. Ништа ме није изненадило што Твоје прве импресије нису увек најповољније. Није то ни могуће. Дошла си у једну нову средину која, и кад не би била само нова, била би необична, јер је то Сплит, најособенији град у нашој земљи, и по добру и по злу. Треба га најпре добро упознати, разумети његове „лудости“, на својој кожи осетити у којој мери његове добре стране надмашују његове рђаве стране, па га онда завоleti. Ја га, ето, волим, упркос свему, често мислим на њега и без престанка желим да се у њему стално настаним и верујем да ћу то једном остварити, па макар тек онда кад будем пензионер. Можда је то због тога што у неком граду, као, уосталом, у неким личностима, волимо заправо себе саме, своје чежње и своје успомене. А тај фамозни Сплит пун је мојих успомена, личних, приватних, официјелних и уметничких. Шта да Ти о том причам! То је цео један живот — прохујао са вихором. Можда, једном, ако се нађемо тамо заједно, ако кренемо оним улицицама или оним стазама поред мора, које је тајна и кад хучи и кад мирује, можда ће ми се, с уздахом, отети понека успомена која ће Ти одати тајну моје љубави и моје чежње за тим фаталним градом, кога наставају не много симпатични становници. Ни у театру, знам, није све у реду, није, у сваком случају, онако како бисмо пожелели. Али, веруј ми, нигде није и не би било боље. Примам писма и од осталих Твојих другова. Није боље. Чак је и горе. Само, ја верујем да ће у Сплиту, у театру и Теби бити боље, кад тад, а у оним другим градовима перспективе развоја ни издалека нису тако повољне и не обећавају толико као у Сплиту. Много ме радује што су Ти поверили улогу Глорије, ма да сам свестан (и сам, како си можда чула, спремам овде¹ „Глорију“) да је то за први наступ веома тежак и компликован задатак. Верујем да ћеш га Ти извршити савесно и са пуним капацитетом свога

¹ Београд — Југословенско драмско позориште. Т. Танхофер режирао праизведбу *Глорије* Ранка Маринковића.

знања и своје надарености. Од једног Твог колеге у сплитском театру, а мог старог пријатеља, примио сам врло повољне вести о Теби. Он ми пише: „Улогу Глорије добила је Анкица Цвијановић, а алтернира Миа Sasso... Знам да ће Вас интересирати како јој је. У „Седам година вјерности” игра једну малу улогу и кажу да је јако добра и да је талентирана (а зна се ко јој је био мештар). Она је јако мирна, чедна и паметна цура — пуно зна и види — а шути. Врло је симпатична свима. Надам се да ће добро проћи.” Радујем се таквом суду о Теби и, разуме се, од свег срца желим да — добро прођеш. Само упамти, једина права гаранција за сваки успех је — рад. Немој мислити да је доста оно што си научила у школи. То је само основа и не увек јако поуздана. Уметност је многострука и компликована као и живот. На сваком кораку вребају изненађења. А савремена уметност тражи првенствено образованог уметника и могло би се скоро устврдити да у савременом театру глумац мора да буде интелектуалац, а то значи да се од нас тражи натпросечна образованост, специјално из области литературе.

Драга моја Анкице, надам се да ово није наш последњи писмени разговор, надам се да није и желим да не буде. Засада, држим ти палце! Срдачно те поздрављам и много, много волим!

Твој Танхофер

Бгд, 14-ХП-55 год.

Анкица Цвијановић
Сплит
Народно казалиште

Драга Анкице,

примио сам Твоје писмо. Хвала Ти! Честитам Ти на успеху. Гласови о тој вашој премијери стизали су у Београд и пре него што је стигло Твоје писмо, а слушао сам и емисију Радио-Београда с вашим интервјуом и сценом из „Глорије”. Причали су ми о Теби сплитски глумци који су овде боравили, а писао ми је и директор Новак.¹ Врло сам задовољан свим тим извештајима. Оправдала си моја очекивања и потврдила све оно што сам говорио Твојим руководиоцима кад сам Те препоручивао за ангажман. Наравно, нисам нимало изненађен што си имала разних тешкоћа и неприлика на свом првом кораку у „животу у уметности” и радујем се што те неприлике нису биле веће и што си успела да их срећно пребродиш. Пребродиш и, још више, да избориш себи несумњиви успех. Знаш ону латинску — *per aspera ad astra!* Честитам Ти још једном, али би овом приликом хтео и да Те упозорим на једну ствар коју никад не треба заборављати. У уметничком раду не сме бити застоја. Не сме се стати и уљуљкивати се у самодопадно лењствовање. Уметност је као живот — увек га треба живети интензивно, ако нећемо да заглибимо у

¹ Слободан Новак, књижевник и директор драме Народног казалишта — Сплит.

учмалост и стерилност. У уметности без предаха треба хранити своју фантазију, проширивати своју интелигенцију, стално одржавати високу температуру својих духовних доживљавања и преживљавања. Ако добијеш нову улогу, онда ради интензивно, пуним капацитетом свих својих снага, не штедећи себе, а ако настане пауза те немаш ни представа ни проба, онда читај, учи, размишљај, посматрај, спремај се за онај тренутак кад се пред Тобом јави нови задатак, нова улога, нови човек кога треба креирати. Како ћеш моћи давати, ако сама себе не обогатиш знањима и духовним искуствима. Не дај се збунити ни обесхрабрити тешкоћама ни неприликама и бори се храбро са запрекама. Људи нису анђели. Ни глумци нису анђели! Не треба од њих очекивати више него што они јесу и што могу да буду. Оно што нас не убије то нас јача.

Неко је пронео вест да сам одбио да режирам „Јулија Цезара” за Сплитске летње игре. То ми је недавно писао и директор Новак. Међутим, није тако! Страхујем само да нећу имати повољне услове да направим онакву претставу какву замишљам и желим и каква, по мом мишљењу, треба да се спреми за онакво идеално место какав је Перистил, и то моје страховање, моје захтеве и „претеране” амбиције неко је протумачио као одбијање. Ја не само да желим да радим у Сплиту за Летње игре, него бих волео да се сасвим пребацам у Сплит, кад би то било могуће. Зато, ако ваша управа буде у могућности да ми загарантује повољне услове за режију „Цезара”, видећемо се овог лета у Сплиту. Можда ћу доћи и раније, после премијере наше „Глорије”, на договор о „Цезару”. У мају и јуну боравићемо у Совјетском Савезу. Крајем јуна надам се, бићу опет у Сплиту.

Хвала Ти на слици.

Јави ми се опет. Срдачно Те и много поздрављам

Твој Танхофер

Бгд, 18-II-956

Божо Јајчанин
Сплит
Народно казалиште

Драги Божо,

примио сам Твоје писмо. Хвала Ти. Жао ми је што представу нисам видио. Ја сам се већ одавно одрекао тзв. „успјеха”, али сам још увијек, упркос свему, пасионирано заинтересиран за тај феномен, који се зове Казалишна умјетност, а у њеном оквиру глумачка умјетност. Мислим, ма да доста касно и послјије многих лутања, да сам почео наслућивати, у чему је суштина те мистерије. Да би се остварила, треба само ово двоје: ријеч, велика права пјесничка ријеч и онај орфејски чаробњак, који умије да ту ријеч изговори и осмисли њену пјесничку ирационалну садржину. Па ако је тако, а вјерујем да јест, шта ће ми онда што друго осим тога двога, шта ме се тиче администрација, техника, критика, па чак и пу-

блика, која и онако наступа као Консумент, кад сам ја свој посао већ обавио. Мислим да из таквог мога „дефетистичког” става проистичу и предности и недостаци. Ја то бар тако доживљавам у пракси. Према свему неглумачком осјећам равнодушност, која иде чак до непоштовања и презира, а одатле сукоби, којима на се привлачим мржњу, а, с друге стране, према глумцу сам слаб, попустљив, спреман на компромисе, јер органски, дубоко схватам и осјећам све тешкоће и бездане тајне тога заната. Ти си досад и сам имао прилике да видиш хрђаве резултате таквих мојих ставова, јер је сасвим природно да већина незваних у нашем послу имају префињени инстинкт за овакве слабости и њиме се обилно служе кад год им то устреба.

Ипак — ја не видим озбиљног разлога да будем друкчији. Ма да то нитко не видио и не регистрирао, мени кадикад полази за руком да код правих глумаца покренем оне снаге, којих често ни сами нису свјесни, али које једино долазе у обзир кад се говори о казалишној и глумачкој умјетности.

Поздрављам вас обоје, Анкицу и Тебе, и волим вас,

Томислав Танхофер

Бгд, 14-XI-960.

Божо Јајчанин
Сплит
Народно казалиште

Драги Божо,

примио сам Твоје писмо и опширни извјештај. Хвала Ти. Многа си питања отворио и много би о свему томе требало размишљати и разговарати и ја се надам да ћемо за то имати још доста времена. Ја сам, наравно, интегрални оптимист, упркос свему. Увјерен сам да театарска умјетност не може и неће пропасти, а то је, коначно, једино и важно. У свим катаклизмама страдају, наравно, и они невини, па ће и у овој театарској катастрофи, ако је буде и ако буде катастрофа, страдати многи невини. Но, нека им се бог смилује. Треба РАДИТИ! У томе је рјешење свих питања, а ми не радимо доста. И то је истина.

Једва чекам да се вратим. Данас је премијера „Richarda” и ја прелазим на позорницу¹ и, надам се, да ћу најкасније за три недјеље бити готов. Значи, вратит ћу се још прије Твоје премијере.

Надам се да је Анкица сасвим оздравила и много је поздрављам.

Поздрављам и све остале а напосе Тебе

Твој Танхофер

Бгд, 21-I-1961.

¹ Т. Танхофер режирао је *Лесјиве Јаковљеве* В. Деснице у ЈДП, Београд. Премијера одржана 16. II 1961.

Божо Јајчанин
Титоград
Народно позориште

Драги Божо и Анкице,

примио сам данас Ваше прво писмо из Титограда. Много, много Вам хвала. Обрадовали сте ме. Примио сам и оне дописнице које сте ми слали из Београда и Зрењанина. Како нисам знао да ли сте већ стигли у Црну Гору, нисам Вам ни могао писати, ма да сам, разумије се, нестрпљиво чекао Ваше прве вијести оданле. Не треба да Вам кажем, како ми је тешко што Вас више нема овдје.¹ Старост је сама по себи коначна усамљеност. А сада, у овој мојој ситуацији,² то је добило још неке непредвидиве димензије. У театар не одлазим,³ ништа ме више тамо не привлачи: мање више, сви театарски људи овдје постали су ми страни и индиферентни, неки чак и мрски,⁴ и ја их све од реда избјегавам. Излазим врло ријетко. Они људи и они разговори што се свакодневно воде у кавани,⁵ досадни су до вриштања. Али, нажалост, немам камо да свраћам у Сплиту, а ходати не могу дуго и тако одлазим тамо⁵ (не више сваки дан) као да идем на робију. Сједим дакле код куће, читам, пишем, пишем и гледам телевизију. Свако вече је долазио Иво Марјановић,⁶ па смо пробали, Ивица⁷ и он, „Агонију”. Међутим, опет је промијењен програм, „Агонија” се неће играти у почетку, а можда се уопће неће давати, и Иво је разочаран, јер је цијеле ферије учио ту тешку и комплексну улогу. Мерле⁸ није одлазио из Сплита, а Strozzi⁹ се вратио ових дана. Мерле муку мучи с финансијама, а како је невјешт и како се кочоперио с помпезним изјавама у разговорима и по новинама, заплео се као пиле у кучине и не зна што ће и како ће. Неки дан је била бурна сједница Градског Одбора, гдје се много галамило, сипало дрвље и камење на театар и бившу управу,¹⁰ али, што је главно, новаца нема, а неће их, вјеројатно ни бити. У кризи је нарочито опера. Лесић¹¹ је беспомоћан. Папандопуло¹² не зна се кад ће доћи, јер је, наводно, сада у Каиру на го-

¹ Ана и Божо Јајчанин прекинули су радни однос у сплитском казалишту и засновали нови у Титограду.

² Т. Танхофер оболео од емболие.

³ Т. Танхофер престао да врши дужност директора драме Народног казалишта у Сплиту.

⁴ Неколико театарских људи у Сплиту покренули су преко новина велику хајку против Танхофера и целе управе, што је кулминирало његовом болешћу, престанком вршења дужности директора драме, а и одласком пет најугледнијих глумаца из сплитског Народног казалишта у знак солидарности са Т. Танхофером.

⁵ Кавана „Belevue” свакодневно место окупљања глумаца.

⁶ Иво Марјановић, глумац Народног казалишта — Сплит.

⁷ Ивица Танхофер, супруга Танхофера и глумица Народног казалишта — Сплит.

⁸ Мирко Мерле, новопостављени интендант Н. казалишта — Сплит.

⁹ Tito Strozzi, новопостављени директор драме Н. казалишта — Сплит.

¹⁰ Никша Ковачић — интендант НК — Сплит, Т. Танхофер — директор драме, Silvie Bombardelli — директор опере — смењена управа Казалишта.

¹¹ Винко Лесић, привремени директор опере НК — Сплит, диригент и композитор.

¹² Борис Папандопуло, именовани директор опере НК — Сплит, диригент и композитор.

стовању, а онда иде у Анкару итд. Јучер су били састанци, а данас почињу прве пробе „Филипа Латиновића”. Требало је почети и „Мандраголу”, али је Перковић¹³ јавио да му је жена сломила ногу и засада не може доћи. Strozzi мора убацити нови комад, али, наравно, материјали нису спремни и мора се чекати. Ја треба, од слиједеће недјеље да почнем рад на „Antipatri”. Има неколико нових глумаца: два Перковића,¹⁴ Булајић,¹⁴ Гојко Ковачевић, Бибало,¹⁴ Шембера¹⁵ и нека Смиљка¹⁵ као повремене гости за поједине улоге. Јучер, на колективном састанку драме, по правилу, збио се први прописни шмирантски и провинцијски скандал. Налис¹⁶ је опет, нашао наивног мецену, у лику Гојка Ковачевића, одвео га на мезе, прописно се обојица опише и у сред састанка, за вријеме Strozziјеве пријестолне бесједе, упалоше као двије прљаве масне барабе, а наш драги нови колега почео гласно слати говорника у п. м. итд. Шта ће бити даље, не знам, али наивни и инфантилни Strozzi се згража и пријети да ће све напустити и отићи. Ја на том састанку нисам био и причам Вам само оно што сам чуо.

Видим да сте се привремено смјестили. То што се још не осјећате удобно, не треба да Вас плаши. Тако увијек бива, кад се човек нађе у новој и непознатој средини. Знам то из искуства. Доста сам се сељакао по овој нашој земљи: Осијек, Загреб, Нови Сад, Загреб, Бања Лука, Осијек, Загреб, Сплит, Београд, Дубровник, Сплит... Било је ситуација кад сам, дошавши у ново мјесто опомињао Ивицу да не распакује ствари, јер нисам био сигуран, да ћемо остати. Онда се човек ипак прилагоди, нађе познанике и пријатеље, зарони у послове и бриге и све пође по старом, плетеш kotaц ко и отац... Наравно, Ваш је случај мало тежи, јер је то велики скок, Далмација—Црна Гора. Прије неколико дана добио сам писмо од Вашег управника.¹⁷ Нуди ми режију „ЕКВИНОЦИЈА” и то, по могућности, октобар—новембар. Наравно, у другим приликама, ја бих то без размишљања одбио. Али, мислећи на Вас, заиста бих волио да дођем и зато сам одговорио, да понуду у принципу примам, али да не могу већ сада одредити датум. Ја сам, као што знате, потписао привремени уговор, до 1. јануара. Ако не промијене правилник о систематизацији радних мјеста и не понуде ми мјесто драматурга, одлучио сам да од 1. јануара затражим пензију. Онда ћу, надам се слободније располагати својим слободним временом. Сад овдје морам режирати „Antipatru”, а послвије, вјеројатно „Актис”. Сада, дакле, никако не могу путовати у Титоград, а то је и боље, обзиром на моје здравље. Жао ми је само због Вас... Наравно, имао бих још много тога да Вам кажем, али, увјерен сам, да ће још зато бити доста прилике. Јављајте ми се редовито, што чешће. Особито о свом раду, какве су Вам задатке дали итд. Много мислимо на Вас и много Вас спомињемо, а сви Ваши пријатељи жале што

¹³ Мирко Перковић, редитељ ХНК — Загреб.

¹⁴ Раде и Влатко Перковић, Душко Булајић, Иван Бибало — новоангажовани глумци.

¹⁵ Боривој Шембера и Смиљка Бенцет — глумци из Загреба.

¹⁶ Југослав Налис, глумац НК — Сплит.

¹⁷ Нико Парић, управник Народног позоришта — Титоград.

Вас више нема међу нама. Ивица и ја, и Ацо,¹⁸ наравно, срдечно Вас и много поздрављамо и волимо

Ваш Томислав Танхофер

Сплит, 2. X. 1963.

Божо Јајчанин
Титоград
Народно позориште

Драга моја дјечо,

много Вам хвала за Ваше исцрпно и интересантно писмо, које би ваљало штампати, кад не би пријетила опасност да из тога искрсне нека политичка афера, која никоме не би донијела користи. Много, много Вам хвала на пажњи. Мене у свему томе највише интересира само то, хоћете ли Ви успјети, да се, поред свих тешкоћа и неприлика, снађете и прилагодите. Ја не сумњам у Вас, у Ваше способности и надарености, али знам, из властитог искуства у својој прошлости, како човјек, без своје кривице, може да се нађе у таквим запетљанцијама, да му одједном дозлогрди све и да је кадар да плуне и оде у вражју матер, не обзирући се и неводећи рачуна о ономе што му се, због пренагљености, може догодити сутра. Ако Вам свјетујем да будете стрпљиви и да се чувате било каквих пренагљених, непромишљених одлука, онда то није само старачка склоност ка мировању и страх од младеначких револуционарних експлозија, него једноставно обична пријатељска брига и, ако смијем тако речи, очинска љубав. Ето, стрпите се, мирно посматрајте и кад Вам буде најтеже, тјешите се оном мудром максимом: Што ме не убије, то ме јача! Увијек и свуда и од свакога може се нешто научити, ако се живи отворених очију и добро начули уши.

Код нас, ни у Сплиту ни у театру, нема ништа ново ни толико интересантно, да би за Вас била сензација, а за мене особито задовољство да о том причам било коме. Сезона још није отворена,¹ представе се још не дају, а, мислим, да неће почети прије 10. XI. Само је ансамбл био у Шибенику с двије представе „Неспоразума”.² Ја, наравно, нисам могао путовати, али ми причају да је представа примљена као „чудо”, јер, како ми кажу, нико тамо није очекивао од сплитског театра „тако нешто” послије оне представе „Хенрика IV”. Иначе, Драма ради пуном паром, а Опера само напола, јер је нови умјетнички руководилац Опере, Папандопуло, позван у Анкару, гдје се отвара прва турска државна опера и он диригира не знам тамо шта, али се враћа тек концем новембра. Ма да се овдје спрема „Cavalleria”, представа се не може давати прије Папандо-

¹⁸ Александар Чакић Ацо, усвојеник Ивице и Томислава Танхофера. Члан балета, касније заслугом Т. Т. постао глумац Н. казалишта — Сплит.

¹ Позоришна сезона, због Летњих игара — увек је у Театру почињала 1. октобра.

² *Неспоразум* — Алберт Ками, режија: Т. Танхофер.

пуловог повратка, јер нема ко да диригира, а Bombardelli — „не смије” отворити оперну сезону! Strozzi спрема „Повратак Филипа Латиновића” и то треба да буде прва представа. Јеласка³ обнавља „Рибарске свађе”. Ја сам почео читаће пробе Смодлакине „Антипатре”, али су ми натоварили и Масиавелијеву „Мандраголу”, коју је требало да режира Мирко Перковић, али му је жена у Загребу сломила ногу и он не може да дође. Никад нисам режирао комедије, а најмање ренесансне, и имам велику трему, читам, тражим материјале, али видим да за то немам довољно времена и прилично сам нервозан. Сјећате ли се како ми је Strozzi обећао, да ме неће запослити до Нове Године, а сада имам по двије пробе на дан. Тако изгледају „стручна” дугорочна планирања.

Почело се говоркати да неки типови поновно хоће да покрену некакве истраге против Никше Ковачића.⁴ Чуо сам да је у то уплетен и Мерле. Морао сам интервенирати и покушао сам да Мерлеа увјерим, да, ма како ствари изгледале, Никша Ковачић не може бити оквалифициран као кривац, него, у најгорем случају, само као жртва; чија, на то би тек требало наћи одговор. Сад се ствар, чини се, слегла, јер је, наводно, државни тужилац поновно одбио све материјале, јер да нема елемената за кривични поступак.

Од Вашег титоградског управника⁵ добио сам још једно љубазно писмо. У овој својој садашњој ситуацији напросто не знам шта да му одговорим. Ако вам се деси прилика, молим Вас, напомените му нешто у моју корист, да не би погрешно протумачио моју шутњу.

Ето, доста за данас.

Откако је почео рад, откако одлазим на пробе, никуд не излазим, нема више сједења пред каваном. Нога ми се опоравља, споро, али ипак, и по кући могу већ да гацам и без штапа. Наравно, задовољан сам, а, то је најважније, јасно ми је да сам постао старкеља, па ми и приличи да мало и шепесам.

Јављајте ми се опет, драга дјецо. Много, много мислимо на Вас и спомињемо Вас, Ивица и ја. Срдачно Вас поздрављамо и волимо.

Ваш Танхофер

Сплит, 27. X 1963.

³ Јеласка Анте, редитељ НК — Сплит.

⁴ Никша Ковачић, бивши интендант ХК — Сплит.

⁵ Нико Павић.

Божо Јајчанин
Ниш
Народно позориште

Драги Божо и Анкице,

добрио сам досад једно, опширно писмо из Титограда, једну дописницу из Београда и једну из Ниша.¹ Хвала Вам на толикој пажњи! Завидим Вам на „бурном”, покретљивом животу, на Вашој храбрости и предузимљивости, завидим Вам на срећи, што Вам је успјело да се отргнете од сплитског театра и да, надам се, нађете коначно и добро склониште. Био је ту неки младић из Титограда, каже да је тамо драматург, и кад сам га питао за Вас, он је, с пријестолничке висине, рекао да Вас жали што сте напустили „такав” град и „такав” театар и отишли међу оне „србијанске сељаке”. Међутим, ја донекле знам како иду ствари овога свијета, и тако и процјењујем овакве стручне изјаве. Увјерен сам, а од свег срца желим, да се добро смјестите, да добро радите, да имате успјеха и будете задовољни.

Код нас комплетни хаос, али, засада, нисам способан да Вам о том смирено пишем. Треба сачекати, шта ће бити и како ће се ствари даље развијати. Јутрос сам имао генералну пробу „Мандраголе” и добио сам још један, да бог да последњи, доказ да треба бјежати, да се треба спасавати. Засада још не знам, нисам начисто, шта стварно треба да предузнем, али дубоко осјећам да је моја ситуација катастрофална и, нажалост, склон сам сентименталним јадиковкама над сопственом судбином и трагедијом старог театарског човјека, који овако завршава своју тзв. каријеру. Но, доста о томе, а може бити да ја претјерујем и сувише црно процјењујем догађаје.

Пошто сте Ви напустили Титоград, од мога гостовања тамо, наравно, не може да буде ништа. Сад немам више тамо шта да тражим. Добио сам понуду из Пуле да тамо режирам „Глембајеве”, али ћу, наравно, и то одбити. Сад ме привлачи још само — нерад.

Очекујем од Вас нове, и наравно опширне, вијести. У Нишу сам био само двапут у животу и град је учинио на мене врло пријатан дојам, осим што је при првој посјети било страховито зима. Театар скоро и не познајем, али су мишљења о њему, која сам чуо, била најповољнија. Видео сам у Новом Саду, ону представу „Аутобиографије”, која је добила Стеријину награду. Не познам ни глумце (осим Јелице,² коју поздрављам), али сам увјерен да је и у томе ситуација добра. О свему томе, наравно, Ви ћете ми писати. Ви знате, како желим да се што прије нађем у Београду. Ако ми то пође за руком, надам се да ће сада бити лакше оствариво, да се том приликом нађем и с Вама.

¹ После 3 месеца боравка у Народном позоришту — Титоград, због неизвршених уговорних обавеза око добијања стана, А. и Б. Јајчанин раскидају уговор и одлазе у Н. позориште — Ниш.

² Јелица Војновић, глумица у Народном позоришту — Ниш, претходно била у сплитском казалишту.

До виђења, дакле, и до најскоријега!

Пишите!

Много мислим на Вас и много, много Вас поздрављам и волим.

Ваш Танхофер

Сплит, 9. XII 1963.

Божо Јајчанин

Ниш

Народно позориште

Драга дјецо,

или Вам је превише добро или превише зло, кад се тако дуго не јављате. Шта је? Шта се тамо код Вас у Нишу догађа с Вама? Јављајте се, забога. Ја нисам изгубио интерес за Вас, ако сте Ви мене већ заборавили. Једино Вас извињава то, ако сте тако запослени да немате времена да пишете, или ако сте, недај боже, болесни. Шта је дакле?

Код мене нема ништа ново. Здравље — ни боље ни горе. Одлазим од куће само онда кад имам пробе. Досад сам одвалио већ двије премијере („Мандрагола” и „Антипатра”), а сада спремам Михизовог „Бановић Страхињу” и премијера ће бити крајем овог мјесеца.

Да Вам причам о овом театру, и не знам много. Мислим да је и ту све по старом, осим што, како чујем, Јеласка опет диже главу,¹ али нека, шта се то нас тиче. Нек се чеше кога сврби.

Можда ово: Беловић² ме позива у Београд. Нуди ми режију Есхиловог „Окованог Прометеја” (онај Грк се разболио), нуди ми статус сталног доживотног почасног члана ЈДП и, уопће, жели, а тврди да то жели и цијели колектив, да будем с њима, макар и ништа не радио. А шта сад?!

Но, доста за данас. Јавите се, гадови! Много Вас и често спомињемо, а Ивица и ја Вас много поздрављамо и волимо

Ваш Танхофер

Сплит, 3. II 1964.

¹ Анте Јеласка, редитељ НК — Сплит. Један од главних противника метода рада и руководства „триумвирата”: Никша Ковачић—Т. Танхофер—Bombardelli.

² Мирослав Беловић, редитељ и управник ЈДП — Београд.

Божо Јајчанин
Ниш
Народно позориште

Драга дјецо,

ево ме у Београду, од јучер ујутро. Јутрос сам већ имао техничку пробу. Сутра почињу редовне пробе,¹ наравно, ако се сви скупе, ако се не догоди нешто не предвиђено, ако се неко није женио и удао и ако ни једна Океанида није у другом стању...

У Сплиту сам примио Вашу карту из Ниша. Хвала Вам. И мени је било жао кад сам напуштао Сплит, па и сад сам још меланхоличан и бићу то, док се не аклиматизирам, али такав сам скоро увијек кад мијењам боравиште. Само, остаје факат да је тамо лијепо, да је Сплит диван град, да је оно чаробан крај и да сам ја заљубљен у све то, што даље то више, упркос свему и свачему. Али, не треба се стидјети својих љубави, зар не!

Осим Беловића и Ђирилова² још се скоро ни са ким нисам видио, још нико није долазио у театар, па ни Шербанове,³ а како сам непокретан, још ништа нисам „доживио” и зато је овај мој реферат сиромашан и неинтересантан.

Беловић је још пун снажних руских утисака и о њима много прича. Видео је у Москви и Лењинграду преко педесет представа. У септембру се враћа у Москву на премијеру и тврди да ће „Ожалошћена породица”⁴ бити врло интересантна представа, а за Русе нова, смјела, револуционарна. Али, мисли да би Југословенско драмско, са својим ансамблом, и у Москви било једно од првих театара, само да се наше мурдарске организације, техника и администрација, не могу ни поредити с рускима. Руси нису лијени, али њихов ритам рада је спорији; међутим, шта ураде, то је запањујући перфектно.

Но, дјецо, ма да још нисте стигли на „руб памети”, можда ћете ме се кадикад сјетити и да ћете остати тако љубазни и предусретљиви као што сте увијек били према мени.

Много, много Вас поздрављам и волим

Ваш Танхофер

Бгд, 31. VIII 1964.

¹ Режира *Оковани Прометей*. Премијера ће се одржати 4. X 1964.

² Јован Ђирилов, драматург, ЈДП — Београд.

³ Миленко Шербан, сценограф ЈДП — Београд и дугогодишњи пријатељ и сарадник Т. Танхофера.

⁴ Режирао у Москви Мирослав Беловић.

Божо Јајчанин
Ниш
Народно позориште

Драги Божо и Анкице,

примио сам Ваше писмо. Хвала Вам. Радује ме увијек свака вијест од Вас и о Вама. Код мене нема неких битних промјена, осим једне, која је на помолу. Беловић и Ћирилов наваљују на мене да последије премијере „Прометеја” останем у Београду и наставим да радим, тј. да спремам „Агонију” за Старчићеву¹ прославу 45-годишњице. Наравно, ја сам се већ раније обвезао да ћу доћи у Вараждин и баш ових дана послали су ми оданле уговор на потпис. Овима ни то не значи никакву сметњу, него су се понудили да они то сами уреде, јер рад у Југ. драмском сматрају послом „савезног карактера”. Беловић је отпутовао у Москву на премијеру „Ожалашћене породице”, али је прије одласка послао писмо у Вараждин и сматра да је тиме „афера” завршена. Наравно, ја сам смућен, јер не бих хтио онима у Вараждину да правим неприлике (ако то за њих заиста значи неприлику), па сад нестрпљиво чекам одговор оданле. Наравно не треба ни да наглашавам, да би ми милије било наставити рад овдје, него путовати у Вараждин. Али човјек снује, а...

Пред два дана била је контролна проба „Прометеја”. Шта да Вам кажем, а да се не хвалим?! Резултат је тај, да управа и умјет. Савјет сматрају да је ствар зрела за представу и зато ће премијера бити раније него што је фиксирана, дакле 4. а не 7. октобра. О свему осталом, с тим у вези, разговараћемо кад се, надам се ускоро, опет сретнемо. Све оно што ми је Божо писао, све је закономерно, а Ваше умјетничко незадовољство, реално и позитивно, јер умјетник не може и не смије никад бити задовољан, ако не жели да постане живи мртац, зато наша театарска самоуправа, ма шта се о томе мислило и говорило, може да буде само сметња сваког развоја и напретка, као што можемо констатирати на сваком кораку око нас.

Из Сплита немам никаквих вијести. Merle и Strozzi, изгледа, морају се вратити и почети сезону. — Но, још једном, хвала на писму, чекам и друго, мислим на Вас, срдачно Вас и много поздрављам и волим. Ваш

Танхофер

Бгд, 21. IX 1964.

¹ Виктор Старчић, глумац Југословенско драмског позоришта — Београд.

Божо Јајчанин
Ниш
Народно позориште

Драги моји,

ево ме, поново у Београду, у Југославенском драмском, у „Славији” итд. Прво се јављам Вама двома. У Сплиту, гдје сам провео пуна два мјесеца, примио сам од Вас двије карте, које је додуше потписала само Анкица, али које су ипак, биле од Вас, дуго сам се спремао да Вам се јавим, али сам то одгађао из дана у дан и тако су пролазили дани и обрео сам, ето, и у Београду и пишем Вам тек сада. Увјерен сам да се не љутите на мене. Мене су доктори послали на одмор и ја сам то схватио дословно и ништа нисам радио. Сједио сам код куће, читао, пискарао, гледао телевизију, излазио врло ријетко, мало се провозао, два-трипут био у кавани, и то је све. Међутим, ипак сам обавио један крупан и судбоносан посао: поднио сам молбу за пензију, добио ријешење и од 1. I 1965. ја сам пензионер, што значи слободан човјек, т.ј. слободан од обавеза према сплитском театру. Честитајте ми! Праг театра нисам прекорачио ни један једини пут. Али, молби за пензију морао сам да приложим и акт о разрешењу мога уговора. Поднио сам управи молбу да ми изда такав акт. Настала је констернација: одбити нису могли, али и нико није хтио да потпише тај акт. Strozzi је наводно изјавио да га нико не може приморати да потпише акт о пензионирању његова пријатеља Танхофера, итд... и ја сам, послвије чекања од неколико дана, добио лаконски акт о споразумном прекиду радног односа с тим да немам више никаквих новчаних потраживања, с потписом предсједника Каз. Савјета Богдана Буљана.¹ Кад у неком предузећу буде пензионисан портир или Klosetfrau, онда им приреде малу закуску, неко им стисне руку и рекне Хвала! Танхофер послвије 45 година није од својих другова заслужио ни то. Не говорим тако из сентименталности, али мислим да је то податак за аутобиографију... Но сад је свему томе крај и пређимо спужвом преко прошлости.

О ситуацији у сплитском театру сигурно сте информирани. Немам шта да додам.

Како Ви? Јавите ми се свакако, а немојте ми се освећивати. Желио бих, наравно, да се видимо, али Ви сте сигурно у великом послу, а ја сам непокретан. Ипак, желим да се видимо и, надам се, да ће Вам се пружити прилика да ми то омогућите. Мислим да имамо много материјала за разговоре!

Много, много и срдечно Вас поздрављам и волим

Ваш Танхофер

Бгд, 14. XII 1964.

¹ Богдан Буљан, глумац Н. казалишта — Сплит.

Божо Јајчанин
Ниш
Народно позориште

Драги моји,

како сте, како живите, шта радите? Ја не радим ништа: сједим, ћакулам, једем и спавам. У театар, наравно, (или на жалост), нисам ни привирио, с људима из театра нисам ни с ким досад ни ријечи проговорио (осим с Марјановићима,¹ који ме кадикад посјећују). Директор Дrame понудио ми је режију „Шпанске трагедије” од Томаса Кида, за Љетне игре, али рад ће почети тек у мају и тако могу још да пландујем. Чујем, наравно, свакакве алармантне вијести о театру и из театра, а чујете их, вјеројатно и Ви чак у Нишу. Културно-просвјетни савјет донио је одлуку о тзв. физиономији театра: предлаже да се задржи садашњи облик театра, с драмом, опером, оперетом, балетом и Љетним играма и да се театру вотира субвенција од 350 милиона. Управа театра затражила је 450 милиона и за то мора извршити редукацију 40—50 људи. Наравно, фама о редукацији страховито је узбунила духове и почеле су облигатне сплитске интриге, олажавања, пријетње, обилазак руководилаца итд. Највише галами Андро Марјановић: он псује, пријети, каже да ће некога убити, итд... Говори се да је Буљан дао оставку и да ће дужност управника привремено, надам се, вршити Налис... Шеховић² прави далекосежне планове, али Сплићани тврде да неће у Сплиту појести ни 5 грама соли. Bombardellija су кандидирали и изабрали с огромном већином гласова у Културно-просветно вијеће Општине и тиме, како Ти је, сигурно, одмах постало јасним, доживјели потпуни крах своје досадашње рушилачке политике. Досад су се обредали Комненовић, Буљан и Налис, а ја свима говорим да треба још опробати и Јеласку, а онда направити табулу разу и почети од почетка. Како сам био глуп што нисам затражио пензију још прије неколико година, ма да сам, мислим, ситуацију већ онда правилно схватио и просуђивао! Ивица је затражила, и одобрили су јој, прославу јубилеја који ће бити негдје средином маја, и обновиће се у ту сврху „Господа Глембајеви”. Надам се да ће последије прославе и она затражити пензију и тако ће се наш театарски круг затворити...

Признајте да сам био довољно опширан у излагању сплитских *žen-zaciuna!* Али, беспослен поп и јариће крсти.

О Београду ништа не чујем. Не знам како иде „Агонија”³ последије мога одласка. Критике нисам читао, осим једне, у „Expresu” још у Београду.

На одласку из Београда, Беловић ми је, опет, наговјестио, да ће се на јесен обнављати „Карамазови”.³

Јавите ми се, драга дјецо. Жао ми је што и Анкица није могла доћи на премијеру у Београд. Знам да много радите, али будите сретни што је

¹ Браћа Иво и Андро Марјановић, глумци НК — Сплит.

² Феђа Шеховић, књижевник из Дубровника. Постављен за управника НК — Сплит.

³ *Агонија и Карамазови* — представе које је режирао Т. Т. у ЈДП — Београд.

тако. У том апсурдном свијету у коме живимо, ако треба узимати дроге да бисмо заборавили, онда је за то ипак најбоље узимати што веће дозе рада.

Ивица и ја Вас обоје много и срдечно поздрављамо и волимо

Ваш Танхофер

Сплит, 6. IV 1965.

Божо Јајчанин
Ниш
Народно позориште

Драги Божо,

примио сам Твоје писмо. Хвала Ти. Најприје, честитам Ти од срца и радујем се као свом највећем успјеху. Академија ће Ти осигурати квалификацију, коју никада не треба потцјењивати, а режија је доказ повјерења које си стекао у ансамблу за годину дана. Браво! Држи се, ради и буди упоран.

Као што знаш, цијело љето био сам болешљив, још увијек не излазим, осим што ме Ивица и Ацо кадикад мало провозају, а што и ја форсирам кадгод је лијепо вријеме да Ивици како-тако накнадим изгубљене ферије. Као што си можда чуо, опћина је организирила комисију која треба да испита могућности за санацију прилика у театру. Ја сам, нажалост, председник комисије. Задужили су ме да израдим тезе за дискусију о идејним смјерницама, које сам ја с лакоћом израдио, на дискусији су примљене и одобрене, али је на том и остало. „Ратна хунта” у театру одмах је покренула протуакцију и она основала своју комисију и саставља буџет; сви у Сплиту сад израђују буџет у театру: „Хунта”, *Bombardelli*, чак и Никша Ковачић! Права манија. Али све остаје по старом. У театру владају Додоја и Мира Зупа,¹ спремају неки репертоар и, како чујем, отварају сезону 2. октобра. Било берићетно!

Што се тиче „Карамазових” мислим ово: О новцу је ријеч у 1. слици, у сукобу Димитрија с оцем, и у сцени Иван—Смрдљаков, који прича појединости те афере. Сматрао сам да је то доста, јер ме је првенствено интересовала филозофска нит радње и из романа вадио сам само оне сцене које се оријентирају у том правцу. На примјер, први пут у овој мојој драматизацији, постоји сцена Великог инквизитора. Али, наравно, режисер може сам димензионирати поједине мотиве колико нађе за потребно.

Наравно, пишем мемоаре. Описујем баш новосадску епизоду 1936—40. И чудно на свакој страници морам спомињати Шербана као што и у мом стану, у свакој соби, на сваком зиду по један Шербан, слика, цртеж или скица. Морао сам му то ових дана написати у једном писму.

¹ Додоја и Мира Зупа, административни радници НК — Сплит.

Жао ми је што нисам могао да одем у Бања Луку. Жао ми је што нећу моћи да будем у Београду, жао ми је, жао ми је... жал за младост! Кад би бар у Сплиту постојао пристојан театар, па да кадикад загријем душу на неком добром тексту, па макар то био Shakespeare или Крлежа!

Пиши ми, Божо, кадгод имаш воље и времена. Интересује ме све што је у вези с Вама, с Вашим радом и Вашим успјесима. Ивица, Ацо и ја Вас много и срдечно поздрављамо.

Воли Вас Ваш
Танхофер

Сплит, 24. IX 1965.

Божо Јајчанин
Ниш
Народно позориште

Драги мој Божо и Анкице,

вјеруј ми да сам из дана у дан очекивао вијести од вас и да ме је Твоје писмо, кад је коначно стигло, изванредно обрадовало. Потпуно сам био увјерен да си се загнурио у многе и пресудне бриге и послове, и да је то једини разлог Твоје подуже шутње. Ма да је Твоје писмо обојено само сивим тоновима и у цјелини мрачно и, наоко, песимистички настројено, оно је за мене изванредно карактеристично и знак најпозитивнијих црта Твога психичког и умјетничког развитака. Никако друкчије не може ни да буде. Сигуран знак стварне духовне садржине и, у нашем случају, знакови напретка у умјетничком развијању наших креативних моћи, то је баш с у м њ а, то је неизвјесност, то је стрепња, то је језа ишчекивања. Само глупан и шупљоглавац крочи дрско, само дилетант се ваљушка у задовољствима својим биједним успјесима. Ако Ти честитам на режији, ако нимало не помишљам ни на успјехе ни неуспјехе, то је зато што сам увјерен да си на добром путу, јер си, видим, свјестан да је све око нас хаос и мрак и да смо способни да убацимо трачак свјетла у бездане помрчине само онда кад унесемо у своју дјелатност нешто од духа, од знања, од љепоте и поезије. Ти то знаш и треба Те само бодрити да не посрнеш, не посустанеш, не очајаваш, по оној — ако је све и апсурдно, ја се револтирам и умирем као борац. Све што си ми о себи написао, све ме је обрадовало, и твоја режисерска дјелатност и твој студиј на Академији. И та искуства нека Те не обесхрабре. Нема идеалне педагогије. Највише човјек може да научи сам, ако уопће може да научи, али школа помаже као приручник, као путоказ, и велика је ствар ако у животу нађеш једног јединог учитеља, а тога једнога можеш да нађеш чак и у београдској Академији.

Ја помало доцирам, зар не? Навика и професионална деформација! Много самујем и много шутим, па кад наиђем на слушаचे који су добро васпитани и пристојно слушају, онда се разбашкарим и дајем маха реторским егзалтацијама. Видиш да је и Анкица споменула моја некадашња брбљања, и ако их се заиста зажељела, реци јој да ће се, ваљда још

десити прилика, да их саспем на њену главицу. Уосталом, честитам јој на успјеху који је имала у Бгду на гостовању Вашег позоришта!

Код мене нема великих новости. У „Могућностима”¹ штампан је један одломак мојих мемоара и резултат је био овај: одмах се јавио Кулунџић² и затражио један фрагмент за „Сцену”,³ и кад сам му га послао, јавио ми је да је говорио у Загребу са Стипчевићем, који изјављује да хоће да ми штампа књигу. О том, засад још, не може бити ни говора. Послао сам „Могућности” Петру Коњовићу⁴ и добио од њега једно дирљиво писмо, које комплетно, опет, може да уђе у мемоаре. „Могућности” траже нове рукописе, али и њима не могу за сада да се сасвим предам.

Био сам члан једне Комисије која је добила задатак да изради тезе за санацију сплитског казалишта. Како смо у тим тезама предложили привремено затварање овог казалишта настала је велика узбуна, у театру се одржавају састанци који трају сатима и данима, настала су обрачунавања, предбацивања, оптуживања и опћа пометња духова. Као примјер: неки дан је изненада на нашим вратима позвонио Анте Јеласка, почео муцати, он мисли да треба све заборавити, да треба пребацити мост преко неразумљивог јаза који зјапи међу нама итд... и ја се још ни сад нисам опоравио од тога шока. Наравно, једна маса ствари могла би се нанизати на ту тему, али не вриједи... Све негативне појаве у сплитском театру имају коријен у граду и зато је ствар нерјешива, јер то није град, он личи на оне монструме на америчком дивљем западу и... амин!

Наравно, није вјеројатно да ћемо се видјети прије идућег лjeta и то ми је жао. У Београд вјеројатно више нећу долазити, зато пишите кадгод имате времена и немате паметнијег посла, а ја, ето, нисам способан да у једном писму обухватим све што би се могло а можда и требало. Волим вас обоје, сматрам вас својима, често мислим на вас и често вас спомињем. Сви вас срдечно поздрављају Ивица, Ацо, а ја разумије се, напосе и много.

Ваш Танхофер

Сплит, 11. I 1966.

Божо Јајчанин
Ниш
Народно позориште

Драги Божо,

прије три дана вратио сам се из Мостара и зато Ти тек сад одговарам на Твоје писмо. Прво, честитам Ти на успјеху твоје прве режије у Нишу. Ја сам, и прије Твога писма, пратио све што сам могао сазнати из штампе и разних других канала који су стизали до мене (Вера Пре-

¹ Часопис за књижевност и уметност. Издавач Матица хрватска — Сплит.

² Јосип Кулунџић, редитељ из Београда и уредник *Сцене*.

³ *Сцена* — часопис за позоришну уметност — Стеријино позорје — Нови Сад.

⁴ Петар Коњовић, композитор и музичар и управник неколико позоришта.

гарц,¹ на примјер) и, разумије се, чинио сам то радознано и све ме је радовало. Не помисли да сам недопустиво уображен, али сваки Твој успјех сматрам и својим успјехом, не зато што бих на то директно утицао, него зато што навијам за Тебе, што сам то желио од првог дана кад сам те упознао и што од онда непоколебиво вјерујем да ће баш тако бити и да Ти то у сваком смислу заслужијеш, и као човјек и као умјетник. Ти знаш оно основно начело: рад, рад, па опет рад, а послије што бог и срећа даду. И тако нека буде од данас до краја мога и Твога живота. Хвала Ти што си ме о свом јаду исцрпно обавијестио и молим Те да ми опет пишеш о свему, шта радиш, шта мислиш, шта планираш.

Код мене нема ништа ново ни изузетно значајно. Био сам два мјесеца у Мостару и то је био сасвим пријатан доживљај. И раније сам често слушао о скоро већ пословичној „гостољубивости Мостараца”, али мој је доживљај ипак био право изненађење. Прво, нашао сам тамо театар према коме овај наш сплитски, нажалост, изгледа као стара крпа за брисање прашине. И зграда и ансамбл и организација рада, све је чисто, а то није баш мало у овим нашим несретним приликама у којима живимо и радимо. Управник тога театра Сафет Ђишић, то је сасвим изузетан човјек и све је то његово лично дјело и његова лична заслуга, и не само театар, како су ме увјеравали, него скоро све мостарске културне институције, основане су његовим залагањем и развијају се под његовом контролом. Нажалост, у посљедње вријеме побољева, на нервној исцрпљености, рат, партизанија, Дачау итд. што све не може остати без посљедица.

Рад на „Карамазовима”, за мене, разумије се није био никакав тежак задатак. У почетку, јер нисам познавао глумачки ансамбл, дуго сам се колебао при раздиоби улога, али, на срећу, нисам учинио ни једну кобну грешку. Први контакт с глумцима, као и увијек, био је мали шок, док нисмо нашли заједнички језик. Ансамбл је дисциплинован, одмах сам успио да им улијем повјерење и рад се одвијао без икаквих сметњи. Имао сам 37 проба, што није много, али тај рад, мислим није остао без извјесних резултата. Како је представа гломазна, траје три сата и четрдесетпет минута, а у Мостару настају несносне врућине, свјетовао сам управи да премијеру одложи до јесени. Дали смо дакле генералну пробу са узваницима, а премијера ће бити почетком октобра. Ја ћу, наравно, крајем септембра морати опет у Мостар да одржим неколико проба.

Ипак, све у свему, драго ми је да сам примио тај мостарски позив, само... сад би требало да идем у Бања Луку, али бих волио да ме то мимоиђе. Уморан сам. У Сплиту је мртвило, све стоји на мртвој тачки и не зна се докле ће.

Прегарчева ми је прочитала одломак Анкичиног писма: реци јој да нисам заслужио тако високу оцјену и много је, много поздрави.

Тебе, драги Божо, срдечно поздрављам и топло ти стежем руку.

Твој Танхофер

Сплит, 1. V 1966.

¹ Вера Прегарц, глумица Народног казалишта — Мостар.

i ne očekavaj toliko kao u Splitu. Mnogo me raduje što su Ti povisili ulogu Glorije, ona da sam nestala (i sam, kako si rekao čula, spreman odu Gloriji) da se to za prvi nastup veoma teško i komplikovan zadatku. Vjerujem da će ga Ti osvojiti savršeno i sa punim kapacitetom svoje znanja i svoje nadarenosti. Od jednog Tvog kolege u splitskom teatru, a mojeg starog prijatelja, primio sam vrlo povoljne vesti o Tebi. Oni mi piše: "Ulogu Glorije dobila je Anka Ciganović - a alternativa Mia Fasso... Znam da te vas interesira kako joj je. U sedam godina vjerasnosti igra jednu malu ulogu i kažu da je jako dobra i da je talentirana (a zna se ko joj je bio učitelj). Ona je jako mirna, čedna i pametna cura - puno zna i vidi - a štiti. Vrlo je simpatična osoba. Nadam se da će dobro proći." Radujem se takvom sudu o Tebi i, razume se, od sveg srca želim da - dobro prođe. Samo upamtiti, jedina prava garancija za veliki uspjeh je - rad. Nemoj misliti da je dosta ono što si naučila u školi. To je samo osnova i ne može jiko poslužiti. Umjetnost je mnogostruka i komplikovana kao i život. Na svakom koraku očekuje iznenađenja. A savremena umjetnost traži poverljivost obrazovnog umjetnika i moglo bi se skoro ustvoriti da u savremenom teatru glumac mora da bude intelektualac, a to znači da se od nas traži maturoscina obrazovanost, specijalno iz oblasti literature.

Draga moja Anka, nadam se da ovo nije naš poslednji pismeni razgovor, nadam se da mi je i želim da ne bude. Zbogom, dođim Ti preko!

Svrhačno Te pozdravljam i mnogo, mnogo volim!

Tvoj
Tanhoza

Dqd, 14-III-57 god.

Олга Савић

ПИСМА ТОМИСЛАВА ТАНХОФЕРА

Не само ја, и многи други су се приликом позива за учествовање на овом скупу селили Танхоферових *Мемоара*. А како и не би! Често нам је за живота говорио или писао о њима; они су му, посебно у време када због болести није више могао да активно учествује у позоришном раду, представљали неку врсту стваралачке оазе.

У једном писму, датираном 18. X 1965, у Сплиту, Танхофер ће рећи: „Дабоме, пишем, тј. пискарам. А шта да ради стари, болесни, расхоловани фантаста кога су избацили из строја, него да пише мемоаре, мемоаре који не значе много и не вреде, осим за њега самога. У доколици проживљавам још једном све оно што сам доживљавао, само што је сада све лепше, све светлије и што буди у мени само једно једино осећање: жал за младост. Ускоро ће у сплитском часопису *Могућности* почети да излазе одломци тога мог рукописа, па ако будеш добра, можда ћу ти послати један број да видиш чиме се бавим.” Две године касније, опет ће се у једном писму вратити на то: „Ако имаш времена, потражи и прочитај „Летопис Матице српске”, св. 2—3, август — септембар 1966. Надам се да примаш и читаш новосадску „Сцену”, гдје је у посљедње вријеме штампано неколико мојих „одломака” итд. А јер си у писму напоменула и то да „покушаваш чак и да пишеш”, онда искориштам прилику да Те наговорим да заиста пишеш, а не само да покушаваш и да се не мучиш много са скрупулама вриједи ли то што радиш или не вриједи, јер ми сами никада нисмо у могућности да у својим поступцима будемо и судије и оцјењивачи вреднога. Proust је негдје рекао: Пишите, пишите хиљаде страница, можда ће једна остати за вјечност. А када је изашла моја скромна књига „Поплава”, Крлежа ми је рекао: „Танхофер, ви сте коњ. Зашто, доврага, не пишете више. Ово, ма колико било скромно, вриједи више него све ваше глумачко и режисерско петљање...”

Већ из ова два случајно изабрана одломка може се видети колико је Танхоферу било стало до тог његовог самоограђујућег „пискарања”. После његове смрти, Ивица Танхофер је све те рукописе предала Живораду Стојковићу, а он је, проценивши да би у том тренутку рад на њиховом сређивању, одабирању и приређивању представљао исувише замашан и захтеван посао („Има ту доста горчине и озлојеђености којих се треба ослободити” — рекао ми је нешто отприлике тако кад смо о томе разго-

варали), рукопис у целини, као одговоран човек, предао је на чување Архиву тадашње Позоришне академије.

Када сам примила ваш позив за учешће на овом скупу, сетила сам се свега тога и помислила: ето прилике да прегледам ту Танхоферову заоставштину, проверим Стојковићево можда исувише лично мишљење, и одаберем делове који би овом приликом могли бити објављени!

Наравно да сам била немало изненађена када сам сазнала да тог рукописа тамо више нема, као и да се не зна ни ко га је ни када узео. Међутим, сећали су се да је, као такав, ипак постојао. Кренула сам онда у велику истраживачку акцију, јављајући се свима онима за које се могло претпоставити да знају нешто о томе, јавила сам се и удовици Живорада Стојковића, и Позоришном музеју, чак и Академији наука — њеном архиву везано за позоришну уметност, надајући се да ћу наићи на неки траг. Све је било узалудно. Схвативши да сад ово постаје много више прича о нама, о нашој небризи и заборава, а не о Томиславу Танхоферу, окренула сам се оном што је остало сачувано у мојој личној архиви. А то су Танхоферова писма из периода 1965—1967, охрабрујућа и топла писма једног драгог и провереног пријатеља, великог позоришног znalца и „искусњака”, упућених младој глумици за коју је после првих великих улога одиграних са запаженим успехом на сцени Југословенског драмског позоришта наступило „време затишја” (Ко ће знати како и због чега!), са којим се она не мири (А и зашто би са својих 30 година!), и — ето повода да се на присан начин сретну два различита незадовољства постојећим стањем ствари и жељом да се оно надвлда. Цитирам једно од тих Танхоферових писама, у целини:

Мила моја и драга Олга,

кад би ти само знала како си ме обрадовала својим писмом. Чудан је то феномен да људи могу живјети једни поред других, годинама, да се међу њима испреплићу најзамршенији односи кадикад, а да се у ствари не познају. А зар познајем ја Тебе или Ти мене? Твоје писмо је пало изненада, неочекивано, у мој шути усамљенички живот, као чудо, не мало чудо, него као елеменат који је способан да разори и поремети. Не волим једиковати над судбином, поготову не својом, није потребно да понављам све оно што је већ речено и што се зна о старости и старењу, нешто са чиме се човек не може сложити ни помирити никада, па ма како био mudar, али могу да констатујем неке неоспорне чињенице. Та анонимност и усамљеност у коју човек утоне и не опажајући постала је у мени евидентна, без обзира колико се браним и копрцам и хоћу да кажем да „јесам” (*cogito ergo sum!*) Нисам. Ето, то себи и понављам свакодневно и, мада се нисам с тим сложио ни помирио, почињем полако у то да вјерујем. А није ли за то доказ и та безумна моја пристајања која сам починио прије годину дана, кад сам поново ушао у ту лудницу која се зове театар, и то још као директор?!... Сад се мало резведрио хоризонт, дао сам оставку, врши се реорганизација руководства, ја ћу опет моћи да седнем за писаћи стол међу своје књиге и пискарам своје мемоаре, можда, можда... И баш у таквом тренутку дошло ми је твоје дивно и

утјешно писмо. Како ме је обрадовала и утјешила, на примјер, ова твоја реченица: „Истина је само да сам се много зажелела једног доброг и другог старог разговора са Вама.” А баш ништа и нема вреднога у животу међу људима него топла и права реч ако умијемо да је изговоримо и да је чујемо. Јер живот пролази, вријеме пролази... и као да уопће ничега и нема осим времена које пролази и све што ми радимо, сањамо, желимо, боримо се и страдамо као да није ништа друго него очајнички напори да протицање времена, језиво и незауостављиво, ипак зауставимо, на тренутак, у мислима, сликама, ријечима... Није тешко повјеровати да ја одавде, сам, стар и усамљен и не бих могао пожељети ништа љепше ни срећније него да и опет могу бити с вама, мојим милима, који, ето докажује Твоје писмо, још нису заборавили старога брбљивца. Нема, нажалост, могућности да се нађемо на окупу у Београду. Овога прољећа именовали су ме за члана оцјењивачке комисије Стеријиног позорја и ја сам то прихватио само зато што би ми се пружила прилика да вас још једном видим. Али нисам могао, нисам се усудио, све теже ходам, све сам беспомоћнији, требам некога уза се итд. итд... А Сплит ме не веже више него што ме заробљава моја инсуфицијенција. Ти „Као једна од мојих некадашњих симпатија” имаш, наравно, право да се интересујеш о томе како живим, шта радим, а ја, опет, имам потребу да баш с Тобом разговарам, да Ти о свему причам и с Тобом маштам, јер не само да си „некадашња”, него си вјечна и неподерива садашња и будућа не симпатија, него велика, дубока, широка, чиста и топла љубав (Ово свакако да прочиташ мужу!). Зато ме, утолико више, погађа чињеница да у позоришту немаш, како сама пишеш, права животна и стваралачка задовољства, а ја могу да повјерујем да немаш, јер, мислим, познајем наше позоришне прилике и наше глумачке могућности. То ће можда потрајати и још коју годину, што није ништа посматрано хисторијски, мада је поразно у хисторији једног човјека. Тјешим се твојим увјеравањем да „Овакво позориште и овакав свој опстанак у њему сигурно нећеш прихватити” и то је не само храбро него и једино исправно. Ја, наравно, немам свеспасевајући рецепт, али Ти могу посвједочити својим сопственим искуством, да изнад свега у људском животу вриједи свијест, могућност и хтијења да се боримо, без обзира на ткзв. успјехе и неуспјехе. И имам још једно скупо плаћено искуство: човјек треба да се ослони само на себе самога, никакве помоћи ниодале не треба тражити ни очекивати. Умјетност могу да стварају само умјетници и културу само културни људи. Ако данас код нас има тако мало умјетности и културе, онда то значи да има мало или немало умјетника и културних људи, а ако их има, а има, онда значи да су збуњени, заслијепљени, заробљени, преварени, заведени, неумјетничким и некултурним паролама које су тренутно у моди и на власти, али, како рече Gaston Baty, треба бакљу своје умјетности храбро понијети и пронијети кроз ова мрачна столећа. Уосталом, шта да ти држим предавање, Ти то све знаш и сама. Има сад нешто друго: мислим на вас двије, на Тебе и Раду (Ђуричин, прим. О. С.), које сте ми драге, јер сте дивни људи, красне жене и надарене уметнице. Зашто се вас двије не удружите још са двојцом или тројцом исто таквих фа-

натика, зашто не покушате да правите такву, своју нову умјетност у коју вјерујете, и борите се за њу свим својим расположивим силама, без обзира на ма шта и на ма кога, преко неуспјеха и туђег неразумевања и поруге?! То се може. Ја у то вјерујем, мада ја сам то нисам могао. Хисторија је пуна свједочанстава о томе. Зар нису сви заиста значајни и велики покрети позоришта настали баш тако?! Али треба бити млад и надарен и фанатички заљубљен у свој посао, дакле баш то што вас двије јесте, и зато нема мјеста за кукњаву и резигнацију. Ту улогу препустите мени. Наравно, савјета од мене можете добити кадгод хоћете и на вагоне, само затражите и послужите се колико можете. Зашто нико код нас не учини покушај да докаже, на примјер, да и ми имамо авангарду, авангардне писце од прије 30—40 година. Зашто вас двије не бисте почеле спремати таква наша дјела, којих има, за које вам не треба никаква велика средства материјална, којима бисте могле стварати један нови практични вид театра, позоришта сиромаштва, *teatrum tauperum*, театар сиромашних али правих, великих духовних одуховљених стваралачких идеја које заслужује да им човјек жртвује и живот... Зашто не покушати, дођавола?! Али како рекох, нема рецепта, само фантазирам, а Ти си ме навела и завела те овако бунцам, и видим да је већ вријеме да задјенем свиралу за пас. Ипак, још једном, хвала Ти на писму и на доказе Твога сјећања и изразе симпатије, које не умијем истом мјером да вратим. Ипак, поздрављам вас све, напосе Раду, оба ваша мужа, а Тебе, зна се, поздрављам, поштујем и волим.

Сплит, 14. 10. 1967.

Танхофер

Четири године касније, Танхофер више није био међу нама. А десет година касније, са представом *Дуѓа у црнини* Марине Цветајеве отворен је Позоришни салон Југословенског драмског позоришта, „сиромашна сцена” којом су током петнаест година прошетале духом најбогатије личности наше и светске литературе. Ето, ништа није узалудно, све има свој замајац, опругу и кретање. И данас, када се и сама примичем Танхоферовим годинама из оног времена, у разговорима или преписци са мојим младим позоришним колегама — држим се Танхоферовог савета „да изнад свега у људском животу вриједи свијест, могућност и хтијење да се боримо, без обзира на ткзв. успјехе и неуспјехе. И да човјек треба да се ослони само на себе самога, никакве помоћи ниокакле не треба тражити ни очекивати.” И можда оно најважније „да умјетност могу да стварају само умјетници и културу само културни људи”. Срећна сам што сам дружећи се са Томиславом Танхофером упознала управо таквог човека.

КЊИГА ОДАНОСТИ НАШЕМ ПОЗОРИШНИКУ

(Мирослав Радоњић, *Позоришна промишљања*, „Прометеј” и Стеријино позорје, Нови Сад, 2003)

Дуже од три деценије, са култном оданошћу богињи Талији, Мирослав Радоњић бележи позориште, првенствено српско, старо и оводбно. О томе критичарском и театролошком ангажовању сведоче његове књиге: *Сваконођја* (1977), *Ојредмећени звук* (1988) и *Невидљиво позориште* (1996). Свака од њих садржи изабране записе — међу којима је највише рецензија о радио драмама — објављиване у дневним листовима и периодичним публикацијама. Њима су се однедавно придружила *Позоришна промишљања*, историографско и театролошко штиво са есејистичким предзнаком. Велика већина текстова у књизи (двадесет и три од двадесет осам) настала је у периоду од 1990. до 2001. године. Према хронолошкој или тематској блискости аутор их је груписао у четири скупине: *Почеци*, *Следбеници*, *Они*, *други* и *Промишљања*. Књига је опремљена неопходном апаратуром: белешком *Post scriptum* и регистрима имена односно дела.

Са изузетком неколико написа, *Позоришна промишљања* су посвећена животу и делу позоришника — међу којима је највише сценских уметника — чији је велики удео у развоју позоришне уметности код Срба ван сваке сумње. Своју пажњу аутор је покљонио глумцима, списатељима, позоришним критичарима и театарским посленицима. Висок степен тематског и структуралног јединства књиге, зашто и то не рећи, нарушавају два „погледа преко тарабе” означена заједничком одредницом *Они*, *други* — *Камелије за Плесисову* и *Збиља „Крвавих свадби”*. У првом је реч о горкој судбини Алфонсине Плесис, прототипа Димине Маргарит Готије у *Дами с камелијама*, тј. Виолете у Вердијевој *Травијати*; у другом — о аутентичном догађају који је Лорки послужио за сиже *Крвавих свадби*.

Позоришна промишљања нуде читаоцу, речено условно, три тематска круга: први, онај који чине текстови о Српском народном позоришту и позоришном животу Срба у Војводини до његовог оснивања, о новосадским позоришним локалитетима и зградама — просторима на којима су извођене или се изводе позоришне представе, о кичу и позоришту; други, онај који се односи на живот и дело драмских уметника; трећи, онај у којем су представљени остали ствараоци и делатници у позоришту. Садржина тих тако омеђених целина и јесте предмет овог приказа.

Круг први — три теме

У радовима који чине први круг (три текста), уз саопштавање познатог и понављаног, аутор чињенички указује на преломне тренутке у трајању Српског

народног позоришта, евидентира новосадске позоришне просторе и разматра питање кича у позоришној уметности. Према пригодан, писан са намером да се резимира стотридесетогодишње деловање Српског народног позоришта, чланак *Позоришће за цео народ*, који је, у неку руку, и увод у *Промишљања* — прихватиће и znalци наше позоришне историје пре свега због досад најпотпунијег приказа прославе двадесетпетогодишњице рада Српског народног позоришта организоване 1887. године. Радоњић је систематизовао све битне чињенице о важној годишњици и у целини, по данима и „разделима”, изложио програм њеног обележавања. Програм је значајан јер не одражава само слављенички репертоар српског позоришта изван језичке матице него и ондашњу националну мисао о позоришту и свест о његовој многострукој мисији.

Несумњиву историјско-документарну вредност има запис *Новосадски ѿзоришни ѿрситори*. Он, заправо, представља први и потпуни водич кроз позоришни Нови Сад, тј. по маршрути на којој су се од првих деценија XIX века налазиле, или се данас налазе, зграде у којима су приказиване или се приказују позоришне представе. Без познавања чињеница изнесених у томе запису није могуће поуздано судити о друштвеним и политичким аспектима позоришног живота у Новом Саду, а камоли о културној баштини града.

Особен по ретко рабљеној теми и оштром изрицању судова, чланак *Кич у ѿзоришћу, ѿзоришће у кичу* је, рекли бисмо, актуелнији данас него у тренутку настанка (1996). Наиме, с циљем да се преживи на „даскама које живот значе”, одавно се гледаоцу није тако безобзирно продавао „рог уместо свеће”. Ставивши под критичку лупу, пре свега, драмску књижевност од које је живело наше позориште, аутор је оправдано жигосао многе наслове као неуметност, као творевине које спадају у кич или се са њиме додирују. Међутим, не би се могла прихватити његова увереност да, уз неке посрбе и поједине француске водвиље које је под наш позоришни кров увео Душан Животић, у кич кош треба стрпати дело Матије Бана, *Ђида* и нашег савременика Милоша Николића са *Светишлавом и Милевом*. Пренебрегавање дијахронијских условности довело је Радоњића у позицију да драмску реч из прошлих епоха мери мером нашег времена, тј. да дела недовољне или невелике уметничке моћи, односно смањеног или изгубљеног некад признатог друштвено-политичког и моралног значаја — изједначи са кичом. Зар по истом принципу по којем је некадашњи „српски Шекспир” проглашен за кич трагичара не бисмо и „родољупствјушче” глумовање српских глумаца, и не само српских, из Банова доба могли назвати кичем? Што је аутор запоставио историјски контекст приликом посматрања драмског текста и сценског чина са становишта кича, разлог је, чини се, у његовом уверењу „да се сасвим извесно може рећи да је кич у театру, као и у свим другим уметностима, неопростива и недопустива испотпросечност”. Уверење које кич одређује само „уметничком испотпросечношћу”, без узимања у обзир социолошких, психолошких, па и филозофских аспеката његове бити, може имати само делимичну употребну ваљаност. Међутим, *Кич у ѿзоришћу, ѿзоришће у кичу* зрачи актуелношћу јер указује на кич као на сталну претњу позоришној уметности, јер се залаже за одбрану уметничког интегритета драмског текста и позоришне представе од етичке необавезности, од површности духа, од сваковрсне баналности.

Круг други — глумци

Промишљања садрже дванаест записа о шеснаесторо драмских уметника — податак довољно респектибилан да га читалац доживљује као сугестију да је глумац алфа и омега позоришта. И доиста, могло би се метафорично рећи да је

гумац окно кроз које овај критичар и театролог посматра сценско дејствије а види и комплетну представу и цело позориште. Његов ешалон глумаца са њиховим најбољим остварењима спаја године оснивања и снажења Српског народног позоришта са нашим данима: Гргурова, Ружићи, Телечки, Ленка Хацићева, Добриновић, Милка Марковић, Рахела Ферари, Љубица Лазаров, Софија Периф-Нешић, Хајтл, Шалајић, Мира Бањац, Добрила Шокица, Мија Алексић, Плеша (по реду појављивања у књизи). Са dostatном количином података, уз призивање компетентних мишљења, често „компонованим са успоменама” и покаткад са интимистичком присношћу ауторовом, ређају се поменута имена у портретима, скицама за портрете, крокијима — одмотава се особени филм о висинама српскога глумишта. Радоњић је, види се, „промислио” антологију „својих” глумаца настојећи да сваког одабраника одреди одговарајућом мером појединости из његовог живота и својих запажања, често проницљивих а готово увек упечатљиво исказаних помало барокном реченицом. И са одушевљењем које не зна за малаксалост.

Записи о глумцима откривају тежњу аутора да, као некад Лаза Костић, у неколико речи или адекватном синтагмом истакне суштину уметничког творачког бића. И, ваља рећи, у највећем броју случајева он је успео да добаци до мете. Каткад нађену суштину сажето преводи у наслов текста. Тај самосвојни лексички белег јарко маркира глумца и лако везује читаочеву меморију. Тако је уз име Милке Гргуrove ставио ознаку „трагедија као судбина”, а у Рахели Ферари је видео способност да „пародијским духом глуме” усмери лик „пут гротеске и персифлаже”, док Љубица Раваси, запазио је, „упорношћу и тврдоглавошћу истраживача” решава „формуле глумаштва”. Мија Алексић је „меланхолични аргатин”, Мира Бањац — „магичар малих чуда”, а Плеша — „принц глуме” који је успео да лик Ивана Карамазова „разреши оксиморонском одсутном присутношћу”. Добрила Шокица, вели аутор, „лику не приступа, она у њега ступа”. И тако готово о сваком глумцу: особен знак, сажет, сликовит, лако запамтљив.

Откривалачким разлагањем никад сигурно ухваћеног флуида глуме као уметникове аутентичности, лапидарношћу и високом културом језичког израза издвајају се текстови о Рахели Ферари, Мији Алексићу, о једној роли Бранка Плеше (Иван Карамазов) и о Мири Бањац. А *Милки Марковић, ейистола* јединствена је у нашој театролошкој литератури не само по необичности — обраћање писмом усопшој, никад виђеној особи (Јакшић има приповетку-жаоку *Писмо њој* — *Цензури*) — него и по избору градива, по деликатности његовог обликовања, по наглашеном фином односу према адресату.

Радоњићеви записи о глумцима се прихватају као *linea continua* глумовања на нашој сцени, дужа од сто тридесет година. Она убедљиво сведочи о многим догађајима и судбинама, о бројним даровима утканим у српску позоришну културу. Она се дотиче друштвених и политичких (не)прилика у којима је одрастало и одрасло наше позориште; задире у репертоар и поетику глумачке игре; донекле осветљава пратећу реч о сценском чину — критику. Она одражава мисао и дах гледалишта. Најзад, та линија води у мит о драмском уметнику, без којег никад нигде ниједно позориште није могло да траје.

Круг трећи — ствараоци и посленици

Нашу тетролошку литературу Радоњић је обогатио и радовима о неглумцима, тј. о позоришним посленицима и ствараоцима других профила. *Промишљања*, наиме, садрже текстове у којима су „јунаци”: Лаза Костић, Исидора Секулић, Душан Матић, Јосип Кулунџић, Јован Путник, Бошко Петровић, Влада

Поповић, Бошко Зековић, Милош Хацић и Мирослав Антић. Служење позоршту (различитим чињењем) заједнички је именитељ њихових судбина. Осим Костића и творца *Аналистичких шренушака и шема*, аутор их је сретао, а већину и изблиза знао — чињеница која се осећа и у његовој речи.

Дугогодишње Радоњићево сарадничко друговање и пријатељско сусретање са Дотлићем, Поповићем, Зековићем и Хацићем вероватно су разлог што његова сведочанства о њима одишу високим уважавањем и видном наклоношћу, зраче топлином. Она су најближа ономе писаном облику на који мислимо када кажемо *йоршрей*. Саткана су од карактерних црта личности и од података о њиховом животу и делању. Стога су та сведочанства готово у потпуности лишена „позајмљене” мисли и речи — упоришта су им ауторова сазнања и доживљаји. У њима је више констатовања него анализовања, више априорног закључивања него просуђивања. Наклоност према људима о којима сведочи и понесени исказ о њима каткад, али врло ретко, ауторову основану мисао одведу у претераност, каква је тврдња о Дотлићу: „У театролошкој науци наше земље још задуго му неће бити премца”.

Текстови о Костићу, Кулунцићу и Путнику писани су са већом амбицијом, понирањем у њихов однос према позоришној представи и њеним чиниоцима. У њима преовладавају аналитички загледи у позоришне критике, односно у естетичка својства режијског умећа наведених стваралаца. У тим записима Радоњић се редовно позива и на реч позоришника о којем пише, или на чију опсервацију о њима. Тако у *Талијанским погледима Лазе Костића* налазимо прегршт Костићевих гномских судова о законима сцене, о глуми, о сценском говору, о кретању глумца на сцени и другим елементима сценског чина, које „ваља и данас уважавати, ценити и придржавати их се”, сматра аутор. У огледима о Кулунцићу и Путнику, уз указивање на особености и значај њиховог теоретског и практичног редитељског рада, он саопштава и њихове мисли о позоришној уметности које имају вредност теоријских ставова. Такво је Кулунцићево мишљење да је позориште „једна највише хибридна, а ипак највише хомогена, аутономна уметност”, или Путниково „да су писац и глумац остали главни носиоци позоришног чина” упркос постојању тзв. редитељских представа.

Најстудиозније текстовне јединице у *Промишљањима* јесу оне које су плод Радоњићевог аналитичког ишчитавања позоришних критика Исидоре Секулић и Бошка Петровића, односно драмског штива Душана Матића и Мирослава Антића. Оне изазивају интересовање већ и несвакидашњим углом из којег аутор просуђује дело угледних списатеља — позоришна представа као изазов. Ту компоненту књижевног опуса стваралаца о којима је реч тумачи су — сматрајући је успутном — запостављали или су је тек узгредно дотицали. Осим свежином теме ти огледи привлаче читаоца димензијом откривалачких опсервација, убедљивих поставки и утемељених вредносних судова. Неку врсту опште карактеристике творачког бића четворо књижевника аутор, у своме маниру, исказује сажетим релефним опаскама. Исидора Секулић је, вели он, „медитативно-лирска прво-свештеница српске књижевности”. О Бошку Петровићу каже да је „искрени и аналитички бележник лепота” позоришта, док се Матић, како је записао, „враћао театру као узорнику, откривајући га и себи и нама вазда новим”. Антићево узгредно интересовање драмом произашло је, мисли аутор, из његове „целовеке затрављености позориштем”. У овој скупини текстова издваја се студија о Антићевој драматици *Прескакање сенке*. Она обухвата песников драмски опус у целини (*Звездана река, Ошужни марш, Рђ Добре Наде, Повечерје, Парасиос у белом, Женидба на олас*), фактографски је добро заснована. Њоме је, такође, поуздано осветљен друштвени и културни контекст у којем је настало Антићево драмско дело и указано на својства и уметничке досега тога дела.

*

Радоњићеви записи о позоришту су не само dostatно документовано, пронишљиво, него и пријемчиво, у највећем броју случајева са прихватљивим оценама, лако читљиво штиво. Њихов аутор уме да предмет свога разматрања учини занимљивим чак и када саопштава неизбежне суве чињенице, као што су датуми, имена сарадника на сценским пројектима, називи признања, често понављање наслова и сл. Он се — парафразираћемо његово мишљење о Луки Дотлићу — никад не везује само за истражени податак. Он „очуђава” саопштавање каквом сентенцом, туђом опаском, сећањем и подсећањем, алузијом или помињањем какве анегдоте, необичном животном појединошћу. Понекад не одоли изазову магнетичног „зачина” па читаоца дарује и сувишном занимљивошћу.

Као књига која разматра многе догађаје и осветљава, увек поуздано и са пијететом, бројне творце и тумаче српске позоришне уметности у периоду од извођења *Трагедокомедије* Мануила Козачинског до нашег земана, *Позоришна промишљања* Мирослава Радоњића добрано ће помоћи сваком путештвенику кроз нашу (позоришну) културу био он проучавалац или обичан радозналац. Првом ће она бити од несумњиве користи, другом ће значити и велико задовољство.

Лука Хајдуковић

UDC 78.087.6

Бела вила, CD, Група „Здравац”, Сомбор, 2001, продукција ЗДРАВАЦ, властито издање у промотивне сврхе

Надахнута жељом за неговањем народне песме, женска група „Здравац” почела је са радом 1997. године у оквиру етномузиколошке секције Средње музичке школе „Исидор Бајић” у Новом Саду, захваљујући иницијативи оснивача и вође групе мр Драгице Панић-Кашански. Уочавајући богатство и разноврсност наше народне вокалне баштине, ова група је оформила свој извођачки репертоар, који обухвата разне облике српског традиционалног певања из крајева где је живео или данас живи српски народ. Одабране чланице групе данас су студенткиње Академије уметности у Новом Саду: Наташа Лазич (композиција), Маринела Скутелис, Маша Јововић (музикологија), Весна Карин, Данка Писарев и Јелена Поповић (етномузикологија). Током само четири године рада, група „Здравац” бележи бројне јавне наступе, као и CD под називом *Бела вила*.

Ово звучно издање садржи 30 песама, чији је наслов истовремено почетни стих прве песме. На унутрашњим страницама омота, на српском и енглеском језику, написани су основни подаци о групи и њеним члановима. Поред наслова песме приложене су и важне напомене, битне за одређење географског подручја са којег потиче дати напев, стила извођења, намене и функције песме, али није назначено који појединац има улогу солисте у певаном примеру. Такође, CD не садржи књижицу са датим текстовима песама.

При избору песама за снимање CD-а коришћени су различити извори. Највећи број примера одабран је из архиве теренских истраживања мр Драгице Панић-Кашански и чланова групе. Са посебном инспирацијом група „Здравац” је оживела напеве из нотних записа Франциске Мирецког, Миодрага Васиљевића, Радмиле Петровић, Влада Милошевића, Цвјетка Рихтмана, Дуње Рихтман-Шотрић, Драгослава Девића и Димитрија Големовића. Једна песма је преузета

из репертоара крагујевачке групе „Смиље”, а на овом CD-у налази се и ауторска песма у традиционалном духу, настала као стваралачко надахнуће оснивача групе „Здравац”.

Иако редослед певаних примера није систематски одређен према стилу певања, календарском циклусу или музичко-фолклорном подручју, уочава се разноврстан извођачки спектар. Одабиром репертоара више је обухваћено музичко-фолклорно подручје Босне и Херцеговине, Србије, а мање подручје Косова, Војводине и Славоније, што се вероватно може тумачити афинитетом и наклоношћу певача према стилизованим певањима појединих подручја. Певане песме су разноврсне и по својој намени и функцији. Највише су заступљене орске, сватовске, ђурђевданске и божићне песме, а поред њих налазимо и ојкачу, краљичку, прелску, коледарску и једну песму са светосавским текстом.

У погледу стила извођења, највише је примера који припадају слоју старије сеоске традиције (тзв. певање *на глас*) са унисоним или секундним завршетком. Поред певања *на глас*, неколико певаних примера припада стилу новије сеоске традиције (тзв. певање *на бас*), док је мањи број песама изведен једногласно, антифоно и једна соло. Посебно су интересантна два примера која по својим карактеристикама припадају тзв. хибридном облику, односно прелазном облику између старије и новије сеоске традиције.

Извођачи групе „Здравац” успешно су савладали специфичне певачке манире, који су неопходни у народном певању, као што су: предудар, квочајући тонови, понирање, извикивање, украси и тембр. Нестабилним интонирањем секундних помака, повишавањем интонације кроз низ певаних мелострофа успешно су идентификоване специфичности народног музичког израза.

Весна Ивков

UDC 78.071.1 Maksimović

Рајко Максимовић, *Кад су живи завидели мртвима. Буна њошћив дахија. Оркестарска и камерна музика 1965—1977. Пасија Свештога кнеза Лазара*, Нова издања Продукције грамофонских плоча Радио-телевизије Србије, 3 CD-а 431388, Београд, 2002.

Серијом издања дела савремених српских композитора наша једина државна издавачка кућа уметничке музике, Продукција грамофонских плоча Радио-телевизије Србије, даје значајан допринос очувању домаћег музичког стваралаштва. У ред оваквих подухвата убраја се и издање с краја 2002. године, које садржи избор из богатог опуса Рајка Максимовића (1935), једног од најзначајнијих српских композитора сада већ старије генерације. Комплет од три компакт диска у који су укључена дела различитих музичких жанрова сажето представља оно што је аутор самостално већ понудио публици у сопственој продукцији. Наиме, поред рада на промовисању својих дела кроз ауторске концерте, Рајко Максимовић је упорношћу, која би требало да постане узор млађим ауторима, успео да свој скоро комплетан опус звучно забележи у форми седам демо компакт дискова и у скромном тиражу понуди важнијим културним институцијама и појединцима 1998. године.

Међу делима која су снимљена у издању ПГП РТС-а наша су се најзапаженија остварења Рајка Максимовића из области вокално-инструменталне музике — епска партита *Кад су живи завидели мртвима* (1963), мадригал бр. 6 *Перо*

(1975), драмски ораторијум *Буна њројив дахија* (1978), *Пасија светиоџ кнеза Лазара* (1989), као и оркестарска и камерна дела настала у периоду од 1965. до 1977. године. Познаваоцу музике Рајка Максимовића неће промаћи да овде недостаје ауторово најизвођеније вокално-инструментално дело, *Тестиаменај владике црногорскоџ Пејтра Пејровића Његоша* (1987), као и *Искушење, ѡдвиг и смртј Светиоџ Пејтра Коришкоџ* (1994). За то постоји оправдање. Предвиђено је да оба дела буду део капиталног издања *Премијере срјских аујора* у извођењу Камерног оркестра „Душан Сковран” које је у припреми.

Композиције у овде понуђеном избору ППП РТС-а на прави начин представљају сазревање композиторовог музичког језика током прве три деценије стваралаштва, али и потврђују ауторово трајно интересовање за српско историјско културно наслеђе.

У избору вокално-инструменталних композиција поштован је хронолошки след њиховог настанка, а у извесном смислу и след пресудних догађаја српске историје преузетих из књижевних извора који су аутору послужили као богата ризница текстуалне грађе и инспирације. Архаичан старословенски језик записа из књиге Милорада Панића Сурепа *Кад су живи завидели мртвима*, избор средњовековних српских текстова у преводу Ђорђа Трифуновића *Из ѡмине ѡјање*, те више извора коришћених у *Пасији*, као и народни језик — десетерац Вишњићеве поеме *Почетак буне ѡројив дахија*, чине сами својеврсну „лесничку” збирку. Аутор их је, како истиче, заоденуо у још један звучни слој, у своју музику. Тако се у овим делима спајају архаичне речи и музички језик базиран махом на модалним сазвучјима која своје порекло дугују традиционалној српској музици, а које је композитор преузео угледајући се на поступке Љубице Марић (1909), наше најзначајније композиторке старије генерације.

Одабраним вокално-инструменталним делима Рајка Максимовића, која своју међусобну блискост дугују више историјским и текстуалним изворима него самој стилској уједначености музичког језика аутора, придружују се на издању ППП РТС-а и снимци оркестарских и камерних дела која, лишена сугестивних текстова из српске националне историје, пажњу слушаоца усредсређују на ауторове доприносе европској музичкој авангарди. Овде се пре свега мисли на алеаторику и принцип импровизације који је аутор применио у оркестарском делу *Музика ѡосјајања* (1965) — првом примеру алеаторичке композиције у српској музици, затим у композицији за женски хор и 24 инструмента *Три хаику* (1967), као и у *Дийтиху за оркестјар* (1969—1970) у коме је заправо представљен сукоб између традиционалног и алеаторичког нотног записа. Композиционе новине представљене су и у *Ијри учетворо* за четири пијанисте, у којој је аутор у еволутивно-варијационој форми у пракси применио *своја* теоријска истраживања из области нове/проширене модалности. У односу на ова, за нашу тадашњу средину авангардна дела, формално необарокна, технички серијално компонована *Partita Concertante* за виолину и гудаче (1965), представља одјек старије европске модерне.

Оваквим избором из опуса Рајка Максимовића чини се да је издавачка кућа приказала не само различита интересовања самог аутора, већ и климу укупне српске композиторске праксе од средине шездесетих до краја седамдесетих година.

Извођачи на овим снимцима махом су домаћи ансамбли, солисти и диригенти. Издавач је на овај начин истовремено промовисао и домаће музичко стваралаштво и извођаштво. Тако су се на овом пројекту нашле интерпретације хора и оркестра Радио-телевизије Београд са диригентима Боривојем Симићем и Даринком Магић Маровић, Београдске филхармоније са диригентом Емилом Табаковим, Симфонијског оркестра РТВ Љубљане са маестром Самом Хубадом, Камерног оркестра „Душан Сковран” са диригентом Александром Павловићем,

солистима Иваном Томашевим, Александром Ивановић, Слободаном Станковићем, појцем Драгославом Павлом Аксентијевићем, као и драмских уметника Милоша Жутића, Радета Марковића, Љубе Тадића, Бранислава Јеринића и Бранка Вујовића. Снимак *Пасије Свештог кнеза Лазара* овде је једини пример сарадње домаћих са иностраним уметницима. То је до сада најбоља верзија извођења овог дела, како по квалитету интерпретације, тако и по акустички најбољем простору у катедрали Saint Saturnin, у француском граду Туру, у коме су учествовали солисти Иван Томашев, Александра Ивановић и Слободан Станковић, драмски уметник Милош Жутић, те појац Павле Аксентијевић, уз хор „Крсмановић—Обилић”, Јерменски симфонијски оркестар и диригента Даринку Матић Маровић.

Двојезичну српско-енглеску програмску књижицу која прати ово издање припремио је сам аутор. Она садржи детаљно ауторово образложење о поводу настанка композиција, о коришћеним књижевним изворима (у случају вокално-инструменталних дела), као и о композиционим техникама и формалним решењима, што све заједно чини збир драгоцених информација како за ширу, тако и за стручну слушачку публику.

Судећи по квалитету снимака, складном дизајну издања и сасвим задовољавајућој опреми штампе пред нама је успео музичко-издавачки подухват ПГП РТС-а, остварен уз значајну финансијску помоћ Министарства културе и информисања Републике Србије. Ово значајно издање сведочи не само о ауторском опусу Рајка Максимовића, већ и о једном значајном периоду новије историје српске музике.

Ира Проданов

РЕГИСТАР ИМЕНА

- Ајваз Милан 127, 133, 138, 172
 Ајзенхут Ђуро (Đuro Eisenhuth) 107
 Аксентијевић Драгослав Павлов 208
 Алварез де Сијенфугос Никасио (Nicasio Alvarez de Cienfuegos) 140
 Алексић Мија 203
 — Мирко 87
 Андрић Иво 151, 172
 Антић Мирослав 204
 Антонијевић Јован 65
 Ануј Жан (Jean Anouilh) 119, 121
 Аристотел 98
 Арнолд, композитор 132
 Афрић Вјекослав 140, 156
- Бабић Милица 62, 72
 Бајић Исидор 109, 114, 115
 Бајрон Џорџ Гордон лорд (Lord Byron George Gordon) 174
 Бајчетић Бојан 75
 — П. 162
 Балзак Оноре (Honoré de Balzac) 137
 Бан Матија 44, 47, 202
 Бандур Јован 62, 65, 72
 Бањац Мира 203
 Барац Антун 86, 87
 Барбие Жил (Jules Barbier) 56
 Бати Гастон (Gaston Baty) 199
 Батушић Славко 43, 44
 Баук Ахмет 87
 Бах Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 132
 Беговић Милан 135, 136, 139
 Безић Јерко 8
 Бекефи Иштван 139
 Белић Александар 157
 Беловић Мира 169, 172
 — Мирослав 119, 120, 121, 144, 145, 147, 148, 187, 188, 189, 191
 Бендерић Зоран 170
 Бендл Карл (Karel Bendl) 111
 Бенедикс Родерих Јулиус (Roderich Julius Benedict) 38, 47, 49, 50, 54
 Бенџет Смиљка 183
- Бернар Сара 123, 148
 Бибало Иван 183
 Бијелић Јован 148
 Биљуш Дује 127
 Бинички Станислав 83, 110
 Бирх-Пфајфер Шарлота (Birch-Pfeiffer) 43
 Бихнер Лудвиг (Ludwig Büchner) 104
 Блажек Драгутин 114
 Бло Едуард 56
 Боберић Владимир 113
 Богојевић Станко 75
 Божичковић Олга 151
 Бољарић Гаврило 105, 113, 116
 Бомбардели Силвије 182, 185, 187, 191, 192
 Борозан Браслав 121
 Бортњански Дмитриј С. 111
 Боци Босиљка 173
 Бочкаи Љубица 140
 Бошковић Јован 41, 44, 47
 Брак Жорж (Georges Braque) 148
 Бранковић Стана 20
 Бродил Јосиф 111
 Булајић Душко 183
 Булић Карло 149
 Буљан Богдан 190, 191
 Буљовчић Јосип 131—141
 Буш-Фекете Ласло 136
- Вагнер Рихард (Richard Wagner) 83
 Вајнгартнер Феликс (Felix Weingartner) 62, 65, 72, 73
 Василије Острошки, свети 106
 Васиљевић Жарко 138, 140
 — Миодраг 205
 Вацић Мира 170
 Веласкез Дијего (Diego Rodriguez de Silva Velásquez) 149
 Верди Ђузепе (Giuseppe Verdi) 201
 Верешчагин Александар 144
 Вернер Виљем (Vilém Werner) 139
 Веселиновић Млађа 165—167
 Веснић Радослав 128
 Видак Невенка 74
 Вилијамс Тенеси (Williams Tennessee) 122

- Виловски Стефановић Теодор 60, 62
 Винавер Станислав 83, 84, 160
 Витезица Винко 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74
 Витковски, режисер 67
 Вишњић Филип 207
 Влаховић Петар 7
 Војновић Иво 121
 — Јелица 186
 Волк Петар 27, 38, 48, 56
 Волф Карл 74
 Врбанић Анка 65, 68
 Вујић Јоаким 29, 31
 Вујовић Бранко 208
 Вукадиновић Живојин 63, 65, 68, 71, 72
 Вукмановић Јован 85, 86, 87
 Вукомановић Душан 170
- Гавела Бранко 121, 127, 128, 132, 136, 137,
 144, 153, 154, 157
 Гавриловић Александар 133
 — Милорад 61
 — Никола 50
 Гарсија Лорка Федерико (Garcia Lorca Fed-
 erico) 20
 Гаћеша Никола 7
 Гете Јохан Волфганг (Johann Wolfgang Goe-
 the) 55—79, 98
 Гец Јован 139
 Гилгуд Џон (Sir John Arthur Gilgud) 127
 Глезер Мартин 137
 Глигоријевић Јелена 114
 Глинка Михаил И. 111
 Глишић Боривоје 122, 123, 125, 160
 — Милован 58, 60
 — Мира 149
 Гогољ Николај Васиљевич 132
 Големовић Димитрије 14, 205
 Голубовац Милка 24
 Гоу Цемс 167
 Гошић Драгољуб 62, 69, 70
 — Никола 62
 Гругрова Милка 127, 203
 Грујичић Ненад 9
 Гуно Шарл (Charles Gounod) 70
- Д'Исо Арно 167
 Данкулов Драгиња 29, 43
 Дворжак Антоњин (Antonin Dvořák) 109, 111
 Дебрецени Јожеф (József Debreczeni) 122,
 133
 Девин Драгослав 8, 12, 205
 Дединац Милан 123, 151, 172
 Дедић Миња 122, 158, 172
 Делакроа Ежен (Eugène Delacroix) 84
 Дескашев Стеван 111
 Десница Владан 119, 124, 177, 181
 Дидро Дени (Denis Diderot) 123
 Дима Александар (Alexandre Dumas) 201
 Димитријевић В. 161
 — Драга 45
- Димитровић Спира Котаранин 49
 Димић Мила 135
 Динуловић Предраг 122
 Добриновић Пера 172, 203
 Добронић Алберт 8, 10
 Дозела Милош 109
 Докић Мира 170
 Докмановић Јасминка 10
 Дорић Каћа 170, 171
 ДостојеВСКИ Фјодор Михаилович 119, 149
 Дотлић Лука 32, 204, 205
 Доубек Хуго (Hugo Doubek) 106, 109, 111
 Драговић Гордан 100
 Држић Марин 121
 Дрњић Божидар 133
 Дујшин Дубравко 140, 154
 Душановић Станоје 127
- Ђерић Чарни 74, 75
 Ђого Балша 74
 Ђоковић Милан 136, 137
 Ђорђевић Брана 173
 — Владан 47, 49
 — Владимир Р. 113, 114, 115
 — Јевта 46
 — Јован 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39,
 40, 41, 42, 43, 44, 47, 53
 — Сена 74
 — Тихомир 105
 Ђурђевић Ђорђе 127, 143—146
 Ђурић Михајло 143
 Ђуричин Рада 199, 200
 Ђуричковић Д. 103, 104
 Ђурковић Никола 29, 31, 36, 45, 46, 47
- Ејдус Вања 74
 — Предраг 74
 Екартсхаузен Карл Франц (Karl Franc von
 Eckardshausen) 29
 Екерман Јохан Петер (Johann Peter Ecker-
 mann) 98
 Ерић Зоран 74
 Ерцег Мира 74
 Есхил 119, 149, 187
- Жедрински Владимир 62
 Живановић Миливоје 121, 124, 125, 129, 148
 Живанчевић Милорад 85, 86, 87, 90
 Живојиновић Бранимир 57, 58
 — Мојсије 31
 Животић Душан 202
 Жигон Ивана 74
 Жупа Додоја 192
 — Мира 192
 Жутић Милош 208
- Загородњук Владимир 65, 67, 72
 Зајц Иван 106
 Замрзла Рудолф 106

- Зековић Бошко 204
 Златковић Александар 68, 72
 Зорић Петар 32, 33, 34, 38, 40
- Ибзен Хенрик (Henrik Ibsen) 119, 125, 126
 Иванишевић Драго 153, 154
 — Јован 105
 Ивановић Александра 208
 Ивков Весна 7—25, 205—206
 Илић Аћим А. 113, 139
 Иличић Фотије 45
 Исаиловић Михаило 57, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 76, 77
 Ифланд Аугуст Вилхелм (August Wilhelm Iffland) 46
- Јајчанин Божо 152, 162, 178, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194
 Јакшић Ђура 47, 203
 — Иво 124
 Јанић Синиша 28, 45, 48, 53
 Јанковић Велмар Владимир 139
 Јевтић Ничева Костић Милена 74
 Јеласка Анте 185, 187, 191, 194
 Јенко Даворин 106, 107, 109, 110
 Јеринић Бранислав 208
 Јесењин Сергеј Александрович 143
 Јовановић Анастас 44, 45, 46
 — Владан 51
 — Ђакон 35
 — Ђока 35
 — Зоран Т. 131, 134, 140, 144
 — Ирена 138
 — Јелица 45
 — Јован 113
 — Јован Змај 106
 — Рашко 48, 119—126
 — Софија 121, 122
 — Тоша 55, 56, 61, 62, 127
- Јововић Маша 205
 Јоксимовић Божидар 114
 Јоксић Димитрије 44, 46
 Јорговић Александар 106
- Калуђерчић Стево 104
 Ками Албер (Albert Camus) 184
 Карајан Херберт (Herbert von Karajan) 100
 Карамарковић Матија 44
 Караџић Вук Стефановић 41, 42, 86, 87, 93
 Каре Мишел 56
 Карин Весна 205
 Карић Војко 154
 Каталинић Блаженка 63, 139, 173
 Кашиковић Никола Т. 104
 Кевер Лајош (Kövér Lajos) 38
 Кид Томас (Thomas Kyd) 191
 Кирсанова Нина 73
 Клајић Јован 34
- Клајн Хуго 121, 122, 143, 156
 Кнежевић Јован 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 43, 44, 53, 54
 Ковачевић Гојко 183
 Ковачек Божидар 27—54
 Ковачић Никша 182, 185, 187, 192
 Ковијанић Гаврило 44, 45
 Коен Мића 170
 Козачински Мануел 205
 Кокановић Маријана 103—116
 Коларовић Василја 37, 49
 — Димитрије 41
 — Љубица 29, 41
 Колачаревић Соња 74
 Комненовић Сава 145, 146, 191
 Коњовић Петар 105, 133, 194
 Кос-Михајловић Славка 127, 135
 Косановић Сава 104
 Костић Лаза 50, 203, 204
 — Михајло — Пљака 170
 — Страхинја К. 56
 Кот Јан (Jan Kott) 173
 Коцебу Август (August Kotzebue) 29, 31, 36, 46, 47
 Коџијан Јарослав 112
 Крафт, композитор 98
 Крлежа Мирослав 42, 119, 122, 132, 134, 135, 153, 159, 160, 177, 193, 197
 Крстић Даница 114
 — Љилиана 158, 172
 Крунић Душан 63, 65, 67, 68, 69, 72, 73
 Куба Лудвиг 8
 Кубелик Јан (Jan Kubelík) 112
 Кукуљевић Сакцински Иван 31
 Куленовић Скендер 158
 Кулунцић Јосип 99, 100, 121, 122, 162, 169, 175, 194, 203, 204
 Кухач Фрањо 107, 109
- Лазаревић Лазар 29, 31, 38
 Лазаров Љубица 203
 Лазич Наташа 205
 — Радослав 97—101
 Лајтнер Славко 139
 Лауренчић Јозо 156
 Леваи Ендре (Lévai Endre) 135
 Ленђел Мењхерт (Lengyel Menyhért) 133
 Леонхард Франк 133
 Лесинг Готхолд Ефраим (Gothold Ephraim Lessing) 123
 Лесић Винко 182
 Лешић Зденко 170
 Лешнер, штампар 104
 Ли Вивијен (Vivien Leigh) 172
 Ловрић Маријан 122, 172
 Логар Миховил 143
 Лондал Фредерик 133
 Лотка Фран 154
 Лотка-Калински Ива 154
 Лукић Милка 170

- Маги Томислав 74
Мажуранић Иван 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 94, 95
Мај Карл 28
Макартур Чарлс 121
Макијавели Николо (Nicolo Machiavelli) 185
Максимовић Рајко 206—208
— Ристо 106, 107
Малетић Ђорђе 45, 47, 48, 49, 50, 51
Маловић Ђоко 85
Мандровић Адам 45, 47, 48, 49, 50, 54
Манојловић Мики 129
Мансвјетова Л. 132, 133
Маренић Владимир 147—149
Маријаш Б. 12
Маринковић Јован 45
— Јосиф 107, 109, 110, 119, 124
— Марко 72
— Ранко 72, 172, 178
Марић Љубица 207
Марјановић Андро 191
— Иво 182, 191
Марковић Бода 169
— Васа 32, 38, 39, 52, 53
— Димитрије Кикинђанин 27—54
— Ђорђе 45
— Марија 52
— Милка 203
— Михајло 53
— Оливера 173
— Раде 208
— Тодор 38, 52
Мароти Јосип 154
Мартинчевић Јоса 132, 133
— Љубица 136
Мартл Карл 111
Маслеша Веселин 103
Масне Жил (Jules Massenet) 56
Матић Душан 143, 156, 158, 203, 204
Матић Маровић Даринка 207, 208
Мађејовски Фрањо 111
Меденица Радослав 57
Мерле Мирко 182, 185, 189
Мечкић Лазар 29
Мијушковић Владимир 139
Миладиновић Дејан 99
Миланковић, Јаков 35
Милановић Биљана 81—95
Милетић Светозар 30
Милие Пол 56
Милићевић Јован 173
Миловановић Вера 170
Милувук Милан 36
Милошевић Влада 205
— Дара 62, 68, 70, 71, 72, 73
— Мата 62, 67, 68, 71, 72, 119, 156, 167,
172, 174, 175
Милуновић Мило 148
Милутиновић Добрица 143
— Марија 170
— Милан 72, 73
— Сима Сарајлија 106
Милчиновић Андрија 153
Мирецки Францишек 205
Мићић Исајило 107
Михаиловић Борислав — Михиз 171, 187
— Душан 52, 53, 127—129
Михајловић Димитрије 39, 40, 41
Мишковић Тодор 28
Младеновић Ранко 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71
Мокрањац Стеван 109, 110, 111, 114, 115
Мокри Ф. В. (F. V. Mokry) 84
Молијер Жан Батист Поклен (Jean-Baptiste
Poquelin Molière) 38, 121, 171
Молнар Ференц (Molnár Ferenc) 122
Московљевић Милош 157
Мрђеновић Михајло 16, 19
Мусоргски Модест 160
Налис Југослав 183, 191
Напрстек В. (V. Náprstek) 84
Недељковић Никола 29
Недић Боривоје 157
Нешковић Ст. 107
Нигринова Вела 61, 62
Никашиновић Божидар 104
Николић Атанасије 29, 39
Ниче Фридрих (Friedrich Nietzsche) 83
Новак Слободан 179
Новаковић Стојан 46, 51
— Фран 62, 72
Нушић Бранислав 110, 136
Обилић Душан С. 106
Обрадовић Вера 97—101
Обреновић Јулија 35, 36, 54
— Михаило 35, 36, 45, 54
Одавић Риста Ј. 57, 58, 62, 63, 64, 72, 75, 78
Округић Илија 131
Оливије Лоренс (Sir Laurence Olivier) 127,
172
Ондричек Емануел 112
Остојић Милан 21, 22
Павић Нико 185
Павловић Александар 207
Панић Милорад — Суреп 207
Панић-Кашански Драгица 205
Папандопуло Борис 182
Паранос Ана 62, 68, 71, 72
Парић Нико 183
Пауновић Миленко 81—95
Пачу Јован 106, 107, 109
Пашић Петар 149
Пеић, финансијски контролор 35
Пејовић Роксанда 110
Перисова Марија 47
Перић-Нешић Софија 203
Перишић Драгослав 56

- Перковић Влатко 183
 — Мирко 183, 185
 — Раде 183
 Петер Франц 8
 Петковић Мирко 170
 Петри Ивона 127, 138
 Петрић Бранка 169—176
 Петричевић Сузана 74
 Петровић Бане 170
 — Бошко 203, 204
 — Живојин 56
 — Јован 127
 — Петар 72
 — Петар Његош 60, 86, 93
 — Печија 129
 — Радмила 10, 205
 Печјак Видо 98
 Пешић Миодраг М. 143
 Пикасо Пабло Руис (Pablo Ruiz Picasso) 148
 Пирандело Луиђи (Luigi Pirandello) 137
 Писарев Данка 205
 Плаовић Раша 62, 68, 69, 127, 129, 136,
 137, 138
 Платон 97, 98
 Плаут 121
 Плесис Алфонсина 201
 Плеша Бранко 129, 155, 172, 203
 Покорни Фрањо 111
 Поповић Аца 35
 — Борислав 100
 — Васа 122
 — Влада 203, 204
 — Драгомир Т. 45
 — Душан 120, 121
 — Ђорђе Даничар 30, 33, 36
 — Јелена 205
 — Јован Стерија 29, 30, 31, 32, 34, 35,
 36, 46, 47, 106
 — Лаза 42
 — Лука 28
 — М., браћа 115
 — Милорад Шапчанин 28, 53, 58
 — Паја 46
 Прапорчеговић Лазар 44
 Прегарц Вера 194, 195
 — Ида 132, 133
 Предић Милан 67, 73, 74
 Пречаница Драгиња 17, 23
 — Драгица 18
 Пристли, писац 122
 Проданов Ира 206—208
 Протић Стеван 28
 Пруст Марсел (Marcel Proust) 197
 Путић Андрија 28
 Путник Јован 203, 204
 Пуцић Орсат 87

 Раваси Љубица 203
 Радичевић Бранко 109

 Радмиловић Зоран 129
 Радојчић Милош 35
 Радоњић Мирослав 201—205
 Раић Јован 55
 Рајков Миливој 27
 Рајовић Цветко 44
 Расин Жан (Jean Racine) 119, 121, 122, 148,
 159
 Рацковић Михаило 45
 Репак Салко 127
 Римски-Корсаков Николај Алексијевич 109,
 111
 Ристановић Зоран 172
 Ристић Јован — Бечкеречанин 38
 Ристовски Даница 75
 Рихтман Д. 8
 — Цвјетко 8, 205
 Рихтман-Шотрић Дуња 205
 Родић Миливој 8
 Роје Ана 154
 Ружић Димитрије 32, 33, 34, 38, 39, 203
 — Драгиња — Драга, рођ. Поповић 28,
 29, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 203
 Ружичко Јосип 154
 Рутић Јожа 124

 Сабљић Младен 100
 Савин Сава 27
 Савић Алекса 40, 45
 — Жарко 111, 116
 — Милан 57, 58, 59, 60, 61, 62, 75, 78
 — Мита 111
 — Олга 197—200
 — Риста Ј. 104
 — Светислав 133
 Савковић Милош 64, 66, 69, 70, 71, 72
 Сањина Мира 154
 Сарно Дионизије де 109
 Сасо Миа (Mia Sasso) 179
 Сафонов Николај М. 112
 Сегеди Емил (Szegeđi Emil) 135
 Секулић Исидора 203, 204
 Селмановић Мехмед-паша 86
 Сенека 123
 Сребрјаков Константин Т. 112
 — Лидија К. 112
 Сибиновић Александар 170
 Сигети Јожеф (Szigeti József) 47
 Сиглигети Еде (Szigligeti Ede) 43
 Симић Боривоје 207
 — Милан 44, 46
 Скриб Ежен (Eugène Scribe) 49, 50, 54, 136,
 137
 Скутелис Маринела 205
 Славенски Јосип 143
 Славјански Димитрије Агрењев 106, 108
 — Надина 111
 Сметана Беџих (Bedřich Smetana) 111
 Смодлака, писац 185

- Смоктуновски Инокентије 127
 Сократ 97
 Софокле 119, 120, 121, 159
 Станиславски Константин Сергејевич 122, 154, 159
 Станић Тихомир 74
 Станишић Исидора 74
 Станковић Корнелије 110, 113
 — Р. 31
 — Слободан 208
 Старчић Виктор 124, 189
 Стела Адорјан 139
 Степић Јулка 40, 45
 Стефановић Бојана 74
 Стојковић Боровоје С. 27, 47, 48, 49, 52
 — Данило — Бата 163, 167, 170, 174
 — Живорад 197, 198
 Стравински Игор 98
 Стриндберг Аугуст (Johan August Strindberg) 119, 135
 Строци Тито 129, 137, 140, 154, 182, 183, 185, 189, 190
 Ступица Бојан 100, 119, 121, 122, 147, 148, 156, 162, 165
 — Мира 172, 173
 Суботић Јован 41, 47
 Сципион, псеудоним 59, 61, 62
- Табакoв Емил 207
 Тадић Љуба 208
 Тајшановић Никола 105, 113, 116
 Танхофер Ивица 138, 140, 153, 176, 182, 184, 185, 187, 191, 192, 193, 194, 197
 — Томислав 119—126, 127—129, 131—141, 143—146, 147—149, 151—163, 165—167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177—196, 197—200
 Тарјевић Маја 170
 Телечки Лаза 203
 Тешић Лазар 132
 Тимар, критичар 139
 Тир, штампар 104
 Тодоровић Радмила 170
 — Стеван 44, 45, 46
 Толинггер Роберт 107, 109, 111
 Тома Амброаз (Ambroise Thomas) 56
 Томандл Миховил 29, 50
 Томашев Иван 208
 Топаловић Мита 106, 109, 113
 Травањ Коста 106, 107
 Трифуновић Ђорђе 207
 Турлаков Слободан 99
- Ђирилов Јован 188, 189
 Ђишић Сафет 195
 Ђорић Никола В. 55
 Ђосић Бранимир 135
- Ујес Алојз 32
 Умићевић Душан 8
- Феликс Елза 148
 Ферари Рахела 203
 Фехмиу Беким 172
 Филиповић Владимир 154
 — генерал 35
 — Љубиша 127, 138
 Финци Ели 123, 124
 Флег Сергеј 154
 Фоглер, штампар 104
 Фодор Ласло 134, 137, 138, 140
 Фортис Алберто 8
 Фотез Марко 121
 Фројденрајх Јосип 137
 Фрушић Милка 170
 Фулановић-Шошић Мирослава 12
- Хабунек Владимир 99
 Хавлас Гвидо 107, 111
 Хајдуковић Лука 201—205
 Хајтл Иван 203
 Хартман Жорж 56
 Хацић Антоније 76
 — Ленка 203
 — Милош 204
 Херцег Ференц 137, 138
 Хехт Бен (Ben Hecht) 121
 Хорејшек, композитор 107
 Христић Стеван 105, 110
 Хубад Сам 207
 Худалес Зора 170
- Цвајг Стефан 174
 Цветајева Марина 200
 Цветић Милош 29, 58, 61, 62, 76, 77, 78, 127
 Цветковић Сава В. 56
 Цвијановић Јајчанин Ана 151—163, 172, 177—196
 Це Јосиф 109, 111
 Цијукова Султана 112
 Циндрић Паво 155
 Црнобори Марија 121, 122, 123, 125, 148, 155, 170, 172, 173, 174
 Цукић Коста 44, 49
- Чакић Александар — Ацо 184, 193, 194
 Чарторијска Марија 84
 Ченгић Исмаил-ага 82, 84, 85, 87, 93, 95
 Чермак Јарослав 81, 82, 84, 95
 Черни Вратислав (Vratislav Černý) 84
 Чехов Антон Павлович 121
 Чижек Драгутин 111
 Чобанов Урош 128
- Џонсон Бенџамин (Benjamin Jonson) 135

- Шагал Марк (Marc Chagall) 148
 Шалајић Стеван 203
 Шанмел Мари Демар 148
 Шебешћен Павле 137, 139
 Шегвић Ненад 170
 Шекспир Вилијам (William Shakespeare) 121, 128, 129, 145, 165, 167, 173, 193, 202
 Шели Перси Биш (Percy Bysshe Shelley) 174
 Шембера Боровој 183
 Шенхер Карл (Karl Schönherr) 137, 138
 Шербан Миленко 127, 128, 138, 139, 144, 148, 149, 188, 192
 Шермент Младен 154
 Шеховић Феђа 191
 Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 43, 119, 123, 139, 149
 Широла Божидар 12
 Шо Бернард (George Bernard Shaw) 119, 121, 133, 141, 148
 Шобајић Драгољуб 115
 Шокица Добрила 203
 Шолица Аника В. 106
 Шпиндлер, штампар 104
 Штимац Анђелко 137
 Штуњац, писац 106
 Шукуљевић-Марковић Ксенија 55—79
 Шумаревић Светислав 45, 51
 Шумоња Никола 104, 107, 109
 Шутановац Данијела 109

Регистар сачинила
Таџјана Пивнички-Дринић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Илази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199
Matica srpska Journal of Stage Art and Music
Published semi-annually by Matica srpska
Editorial Board and Office: Novi Sad, ul. Matice srpske 1
Phone: 381-21/420-199, 615-038

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 30–31/2003 закључило 13. III 2003.

Стручни сарадник: Марта Тишма
Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић
Лектор за енглески језик: др Предраг Новаков
Технички уредник: Вукица Туцаков
Штампање овог Зборника омогућили су Министарство за науку,
технологију и развој Републике Србије и Војвођанска банка
Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад