

Scena 4

Scena, YU ISSN 0036-5734
Časopis za pozorišnu umetnost
NOVI SAD 2011.
Broj 4
Godina XLVII
Oktobar-decembar

Vek i po Srpskog narodnog pozorišta	SMILJKA SELJIN – ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ KOME SE OBRAĆAMO U TURBULENTNA VREMENA – 5
	MIROSLAV RADONJIĆ POZORIŠTE TRI VEKA – 12
	DEJAN PENČIĆ POLJANSKI SVE FESTIVALSKE NAGRADE DRAME SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA – 27
	BRANISLAV JATIĆ DUŽNI PROŠLOSTI, ODGOVORNI PRED BUDUĆNOŠĆU – 39
	IVANA STEFANOVIĆ MILEVA I „MILEVA” – 46
	LJILJANA MIŠIĆ BALET – DUG PUT DO RAVNOPRAVNOSTI – 51
	RADIVOJE DINULOVICIĆ FESTIVAL, POZORIŠTE I GRAD: O ARHITEKTURI SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA – 58
	JELICA STEVANOVIĆ KOŠNICA KOJA PUŠTA ROJEVE – 66
	Dr sc. SNJEŽANA BANOVIĆ VEZE HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU I SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA – 70
Refresh	MIODRAG KUJUNDŽIĆ PRVI PUT U NOVOM ZDANJU – 81
Festivali	IGOR BURIĆ POZORIŠTE KAO ZAVERENIŠTVO – 87
	ANA TASIĆ PUT DO TEATRA BUDUĆNOSTI – 91
	TANJA ŠLJIVAR NA MLAĐIMA SVIJET OSTAJE – 98

Diskursi

IVA ROSANDA-ŽIGO
RAVNOTEŽA SEMIOTIČKIH SUSTAVA – 102

TOMAŽ TOPORIŠIĆ
ZA EMANCIPOVANU DRAMATURGIJU – 112

SVETOZAR POŠTIĆ
HAMLET & COLERIDGE 1812. – 116

Mr ALEKSANDRA ĐURIČIĆ
TO JE PRIČA KOJU HORACIJE PRIČA... – 119

**Beleške o pozorišnoj
sezoni 1900 – 2000 (VI)**

SVETISLAV JOVANOV
CEMENTNI KOKTEL – 124

**Scena i Srpski centar Međunarodnog
pozorišnog instituta (ITI)**

SVETISLAV JOVANOV
POVRATAK U SVETSKU PORODICU – 131

ILVA LAGERKRANC SPINDLER
SCENSKE UMETNOSTI I ODNOSI MEĐU POLOVIMA – 133

IN MEMORIAM – 137
PETAR KRALJ (1941–2011)
MARINA ČUTURILO HELLMANN (1957–2011)
FERENC DEAK (1938–2011)
VACLAV HAVEL (1936–2011)
BOGDAN RUŠKUC (1936–2012)

KNJIGE – 154

Drama

JOVANA BOJOVIĆ
MIROVNA MISIJA – 171

V E K I P O
S R P S K O G N A R O D N O G
P O Z O R I Š T A

Aleksandar Milosavljević, upravnik Srpskog narodnog pozorišta

KOME SE OBRAĆAMO U TURBULENTNA VREMENA

Srpsko narodno pozorište. Jubilej koji obavezuje, slavna prošlost, sadašnjost velikih ambicija. Tri umetničke celine, više stotina zaposlenih. Koliko je odgovorno voditi ovakvu kuću, koliko je energije potrebno, koliko mudrosti? Ili je ključ za obavljanje ovog posla u pristajanju na kompromise?

– Zahtevi koji stoje pred upravnikom pozorišta isti su koje srećemo u životu. Moguće je ići kroz život ne pristajući na kompromise, i te primere imamo u književnosti, na filmu, u dramskoj literaturi, ali svaki čovek, privatno ili u okviru profesije, mora da bude spreman na određenu vrstu kompromisa. Ja ih prihvatom, ali pravim i razlike među njima i promišljam na koje će pristati. Na neke moram, na neke hoću da pristanem, a na neke ne pristajem.

Da li mislite na određene političke pritiske i kompromise sa političkim strukturama?

– Pozorišta su budžetski zavisna od vlasti i stoga su u stalnom strahu da će im biti ukinuta ili smanjena sredstva. Nije me sramota da kažem, ma kako to patetično zvučalo, ja već dvadeset pet godina isključivo pripadam „Pozorišnoj stranci“. Kao upravnik budžetske institucije kulture, koja se pri tom zove Srpsko



narodno pozorište i spada u kategoriju institucija od nacionalnog značaja, dakle, sve kompromise pravim zato da ne bih morao da pristanem na kompromise koje bi nametalo tržište. To ne znači da ne bih mogao da vodim pozorište komercijalnog tipa, ali to bi bilo nešto sasvim drugo. Na konkursu sam vrlo jasno formulisao viziju i plan, što je prihvaćeno. Zato sam na mestu upravnika. I dalje sam čvrsto uveren da SNP ne sme da komercijalizuje program i mora da istraje na putu koji podrazumeva potpuno drugačiju misiju od one koja je bila na delu kada je pozorište osnovano.

Naravno da ta misija nije ista kao 1861. kada je u fokusu bilo buđenje nacionalne svesti i formiranje nacionalne kulture.

– Novi Sad je tada bio jedan od mladih gradova u Ugarskoj. Srbi su bili manjinski živalj i bilo je logično da se grupa intelektualaca okupi oko ideje i borbe za zaštitu jezika i tradicije, a pozorište je, sa stanovišta plasmana takvih ideja, najreprezentativnija umetnost, pa i ideje državnosti i afirmacije naciona. S takvom, važnom misijom, osnovano je Srpsko narodno pozorište, i to je deo slavne prošlosti na koju moramo da budemo ponosni i koju ne smemo da zaboravimo.

Bilo bi suludo da se nismo odmakli od te misije.

– Nisu retki oni koji i danas imaju taj stav. Po mnogima, nacionalni teatar i danas bi trebalo da zastupa te ideje. Smatram, međutim, da Srpsko narodno pozorište treba da bude kuća koja reprezentuje pozorišnu umetnost ne samo u Vojvodini već i u okruženju, pa i šire od regionala. Mislim na Evropu. Naš repertoar u sve tri umetničke jedinice, u najmanju ruku, ima dva toka. Prvi je nivo očuvanja postojeće i edukacije nove teatarske prakse, a drugi, umetnički – dosezanje vrha u dramskom, baletskom i operskom izvođenju. Mi, na primer, u Baletu negujemo „gvozdjeni repertoar”, ali ne libimo se ni alternativne, a naš Forum za novi ples je najbolji reprezentant te repertoarske politike. U tom smislu pravimo i koprodukcije kao, recimo, sa Per.artom.

Kako biste profilisali publiku SNP-a? Ima li istine u tome da je to elitna publika?

– Šta je elitna publika? Da li je to grupacija koja ima novca za kupovinu ulaznica ili, pak, oni gledaoci koji razumeju pozorište, odnosno oni koji isključivo posećuju premijere i festivale? To je osnovno pitanje. Koliko je prave elitne publike, s visoko razvijenim ukusom, napustilo ovu zemlju devedesetih? Mislim da smo ostali bez najsvesnjeg dela naše publike.

Ipak, stasala je nova publika, imamo mlade reditelje i glumce koji bi da stvaraju odgovorno, zanimljivo i provokativno pozorište. Mislim na potencijal koji se tiče pozorišta koje nudi više od zabave.

– Slažem se, ali ni mnogi među njima ne libe se da svoje usluge stave u službu estrade i prizemnog ukusa. Pogledajmo šta mnogi reditelji rade u pozorištu, na koji način su pristali na drugačiju vrstu teatra, na drugačiji rečnik pozorišta, u odnosu na vokabular kojim bi se obraćali edukovanoj publici koje je u Srbiji sve manje. Nije premijerna publika elitna, niti nju takvom čini trenutna društvena elita. Pitanje koje me stalno prati jeste: kome se mi obraćamo u turbulentnom vremenu u kojem živimo i pravimo pozoriše?

Vratimo se na pitanje s početka razgovora, na pitanje kompromisa.

– Ne ugroziti umetnički dignitet pozorišta, a neprestano, makar samo za santimetar, podizati kriterijume, i pri tom animirati što veći broj građanstva i uvlačiti ga u teatar – to su okviri na osnovu kojih definišem kriterijume koji ujedno određuju meru kompromisa na koji sam spremjan da pristanam. To je moja svakodnevica.

To bih formulisala kao pitanje standarda koji se moraju postaviti. „Brod za lutke” je standard...

– Ali ta predstava nije pala s Marsa! Ona je pripremana više godina kroz profilisanje ansambla da se nosi s takvom vrstom tek-

sta, odgovarajućom režijom, scenskom poetikom... Jedna od pripremnih faza je bio *Nahod Simeon*, predstava drugačije estetike. No, da bi bili uspostavljeni standardi o kojima govorite, morao je da postoji proces profilisanja – i pozorišta i ansambla. Sećam se da su na pretpremijeri, čak i ljudi iz Kuće, za tu predstavu rekli da je ona dno dna SNP-a. I evo nas opet kod pitanja ko definiše standarde i ko učestvuje u procesu evoluiranja pozorišta ili pojedinih ansambala. Postigli smo to da je deo glumačkog ansambla pripreman za predstavu kakva je *Brod za lutke*, baletskog za *Jezik zidova* ili operskog za *Milevu*. Dakle, naša misija je da očuvamo prostor za takve umetničke domete.

Sećam se da smo pre dvadeset i više godina, kada smo pričali o predstavama s tadašnjeg Sterijinog pozorja, najviše govorili o političkom pozorištu koje nas je tada najviše zanimalo.
– I sada nas zanima, samo je pitanje kako ga danas definišemo. Da li je političko pozorište ono koje agresivno plasira određene ideje? Ne mislim da pozorište treba da se bavi idejama, ono se bavi estetikom, ono komunicira i u doslihu je s vremenom, ono mora da ima kopče s njim. E, sad, drugo je pitanje načina na koje se te kopče uspostavljaju, da li su banalne i direktne, ili implicitne, metaforične, kao, na primer, u predstavi *Brod za lutke*... Izgradnja takvog kulturnog prostora u kojem su mogući *Brod*... ili *Nahod*... jeste zahtev koji sam pred sebe postavio. To je mala oaza u kojoj je moguće baviti se umetnošću, društвom, politikom, savremenim čovekom i njegovim dilemama. S druge strane, danas je toliko agresivna ideja komercijalizacije svega čime se bavimo, da je izuzetno teško sačuvati tu malu a dragocenu oazu umetnosti. Želja mi je da napravim takvu atmosferu u ovih 24.000 kvadratnih metara, uključujući i kancelarijski prostor i radionice, uključujući foajee, pozorišni klub i budući restoran – da odmah svi koji kroče nogom u SNP shvate o čemu je ovde reč, da su zakoračili u prostore umetnosti. Ali, to je proces koji traje, jer zahtev je izuzetno visok. Pomaći su, međutim, evidentni, jer da ih nema, ne bi bilo ni *Zojki-*

nog stana, opere *Mileva*, predstava *Karmina burana* ili *Krkco Orašić*, a ni drugih projekata na koje sam ponosan.

Kada kažemo Srpsko narodno pozorište, najčešće pomislimo na najstariju umetničku jedinicu, Dramu. U njoj je i dalje, rekla bih, aktuelna tema poduzeđeg platnog spiska na kojem su i umetnici koji godinama nisu izlazili na scenu i pred publiku.

– Ne može to da reši upravnik SNP-a ili bilo kog pozorišta. To bi trebalo da reši država, zakonima. Mi smo očekivali zakon o pozorištu koji nismo dobili, već smo dobili Zakon o kulturi, koji je predviđao da samo grupa zaposlenih, recimo glumci, muzičari, pevači, igrači, može da bude angažovana po ugovoru, ali ne mora. Znači, upravnik je taj koji odlučuje da li će neko biti primljen u stalni angažman ili po ugovoru.

Da li ste vi iskoristili tu mogućnost da „odlučite“?

– Kako da nekoga primim po ugovoru i da ga automatski svrstam u građanina drugog reda koji nema mogućnost korišćenja stambenog kredita ili dobijanja kreditnih kartica? Država je oprala ruke kao Pilat i prepustila vruć krompir pozorišnim upravama. Drugo, postavljam logično pitanje: zašto svi u pozorištu nisu pod ugovorom, da li su stolar, biletar, čistačica, pravnik, ekonomista ili daktilograf toliko važniji od umetnika da imaju ekskluzivno pravo na stalni radni odnos? Da li su oni neprikošnoveni u odnosu na glumca koji je nosilac delatnosti pozorišta? Znači, samo umetnik mora da bude svestan da je stalno na tržištu, samo je njegov rad pod prismotrom, samo on mora da radi na sebi, ali ne i ostali u Pozorištu.

Angažman glumca po ugovoru je zapadni model...

– Da, ali država nije pripremila teren za to. Na Zapadu glumac u privatnom pozorištu ima pravo na kredit, teče mu staž, a postoji i čitav paket mera koji umetniku angažovanom po ugovoru obezbeđuje dostojanstvo i socijalnu stabilnost. Tamo su umetnici izloženi tržišnoj utakmici, ali nisu građani drugog reda. Kod nas se još živi po šemi liberalnog kapitalizma koji simbo-

liše zamišljena piramida u čijoj bazi je proizvodnja, dok je u vrhu potrošnja, odnosno kultura. Uveren sam da kultura nije potrošnja i da joj je mesto u širokoj bazi pomenute piramide.

Kultura pronalazi modele da se na volšeban način vine mnogo više nego što se u nju ulaže. Uprkos sistemskom urušavanju, rekla bih, ona egzistira.

– Sport, konkretno Novak Đoković, kultura i Kosovo stavke su po kojima nas svet prepoznaće, s tim što su sport i kultura zlatna strana tog prepoznavanja. Država bi morala da vodi računa o tome, a ne da preživljavanje i uspesi u sferi kulture zavise od entuzijazma pojedinaca, kao što je Novakov uspeh baziran na upornosti i investicijama njegovih roditelja.

Da se vratimo pitanju agažmana glumaca u SNP-u. Neki već godinama dolaze samo po platu.

– Čak više i ne dolaze, jer platu primaju u bankama. Suočio sam se sa zahtevom pojedinih glumaca da im obezbedim angažman u predstavama, ali kako da ubedim reditelje da ih angažuju kada ih ni sâm nikad nisam video na sceni? S kojim moralnim i profesionalnim pravom da insistiram kod reditelja da im bude dodeljena uloga. Pozorište je i trening, ono podrazumeva i kondiciju, a neki od tih ljudi nemaju kondiciju već dešet, petnaest godina. Manji je rizik za pozorište da im bude isplaćivana plata, nego dodeljene uloge. Smatram da zadatak upravnika nije da bude agent umetnika, već je njegov posao da pravi najbolje moguće pozorište, s najboljim mogućim resursima kojima raspolaže.

Tu dolazimo i do pitanja vaše dvostrukе funkcije, upravnika i direktora Drame. Mnogi vas provizavaju zbog toga.

– Zadržao sam funkciju direktora Drame iz jednostavnog razloga. Moj zadatak bio je da napravim repertoar koji će SNP uvesti u obeležavanje sto pedesete godišnice. To je bio vrlo ozbiljan posao i zahtevaо je srednjoročno planiranje. Planirao sam repertoar do 2014. i nemam moralno pravo da tražim da bilo

ko figurira kao direktor Drame i podržava repertoar koji je već utanačen. Pri tom, nemam platu direktora Drame, pa čak ne dobijam ni procenat od trideset posto, koji mi po zakonu pripada. Tako nešto sebi ne bih dozvolio.

Svedoci smo da se taj utanačeni repertoar ipak menja. Jedno se najavi na početku sezone, a drugo se ostvari na njenom kraju.

– Živimo u Srbiji. Repertoarski planovi delimično su izmenjeni zato što su neki reditelji u poslednji čas promenili ono što je dogovoren. Dejan Mijač je, recimo, deset dana pre probe odustao od komada koji smo planirali, insistirajući da radi *Zojkin stan*. Smatrao sam da je u jubilarnoj sezoni za SNP čast da ima Mijačevu predstavu, i to četrdesetu režiju u SNP-u, pa još u godini u kojoj ovaj eminentni reditelj obeležava pola veka umetničkog rada u SNP-u. U takvoj situaciji nemam dilemu i naravno da će se prilagoditi zahtevima Dejana Mijača. Mislim da je dragoceno da Mijač radi u SNP-u, mimo svih jubileja, jer za mlade glumce to je magisterijum, radionica koja se ne propušta. Drago mi je što su mlađi glumci, poput Marka Savića, Jovane Mišković, Marije Medenice ili Jovane Balašević, imali priliku da upoznaju rediteljski postupak Dejana Mijača i da to ubeleže u biografiji. To je njihov *master clas*, dodatno školovanje.

Još jedno neprijatno, čaršijsko pitanje. U jubilarnoj sezoni je i nekoliko angažmana Vide Ognjenović.

– Bilo bi mnogo kada bi pravila loše predstave, pisala rđave dramatizacije i libreta. Vida Ognjenović je režirala *Seobe* po svojoj dramatizaciji. Rezultat je velika i uspešna predstava. Vida Ognjenović je autorka i libreta za izuzetno uspešnu operu *Mileva*, a nimalo se nije mešala u naknadne intervencije kompozitorke Alksandre Vrebalov i reditelja Ozrena Prohića. Izvešćemo i balet po drami *Mileva Ajnštajn* Vide Ognjenović, jer je Staša Zurovac oduševljen ovim njenim delom, a mi želimo ponovo da radimo sa Zurovcem.

Kao novoprdošli umetnički direktor pokrenuli ste „Projekat NEVINOST” i time dali šansu mladim umetnicima da otvore vrata ove teatarske kuće. I sada bi to bio hrabar potez, a tada je novi veter ušao u ovu ustanovu.

– Zameram sebi što nisam bio uporniji i u prvoj bitnom stanju sačuvao ovaj projekat koji smo pre osam godina zamislili i ostvarili s grupom pre svega mlađih pisaca i reditelja. Ne samo vrata, taj projekat trebalo je da otvori i sve moguće prozore ove kuće i napravi prevrat – kako na repertoarskom planu, tako i na planu estetike SNP-a, da uvede novo teatarsko promišljanje, mlađe ljudi i njihove ideje. Želeo sam da ih podržimo kao što smo to učinili s Forumom za novi ples. Forum je već postojao, a moj zadak je bio samo da ga podržim u realizaciji.

Forum je bila ozbiljna rehabilitacija Baleta; ansambl je tada bio u krizi, prosto je tavorio.

– Niste u pravu. Forum je mnogo uradio na psihološkom planu, ali samo za grupu ljudi. Nije tačno da su svi odmah prepoznali šta Forum donosi i da su želeli da budu deo toga. To je bila velika bitka unutar kuće. Tek kada bude definitivno okončan proces restrukturiranja SNP-a, Forum će biti zaštićen.

Ali Forum, odnosno predstava „Jezik zidova”, postigla je najviše moguće, gostovala je u regionu, u evropskim prestonicama kulture s velikim uspehom, donela je nagradu Bitefa. Zar to nije podsticajno? Zašto da Forum posmatramo na nivou ekscesa?

– Nažalost, on jeste eksces dokle god ga ne inkorporiramo u sistem funkcijonisanja Kuće. Ljudi koji igraju u Forumu su klasični baletski igrači i njihovo učešće u ovom projektu je pitanje njihovog afiniteta. Niko i ne očekuje da svi koji su školovani na klasičnim baletskim osnovama uživaju u eksperimentu modernog plesa. Zašto bi? Ali zašto bi se od projekta odustalo jer se ne dopada svima? Velika je energija uložena da Forum ostanе, da „nevernici” budu ubeđeni i da shvate kako želimo podjednako da razvijamo i klasični i moderni plesni izraz. Uostalom, zar Krcko Oraščić ne potvrđuje najslikovitije ovu težnju?

Pokazalo se da je upravo publika spremna da prihvati modern ples. „Jezik zidova” ima svoje, nije preterano reći, fanove.

– Time još nismo stigli da se bavimo, ali vidim koliko je Forum mnogo doneo – i mentalno, i na planu senzibiliteta publike i igračica koje su učestvovali u projektu, ali i kako se to odražava na klasične baletske projekte. Kuća, međutim, nije dovoljno iskoristila iskustva ni Forum ni Projekta tri. To priznajem kao svoj greh i odsustvo upornosti, energije da istrajem, posebno kada je reč o Projektu tri, koji je prerastao u Projekat pet, pa u *Nahoda Simeona*.

Koliko se sećam, sve predstave iz Projekta petigrane su na Pozorju, „Nahod...“ se doživljavao kao izuzetan eksperiment.

– E, tu je „kvaka“. Ne bih želeo da se takve stvari dešavaju kao eksperiment, nego da budu deo senzibiliteta i svakodnevice SNP-a, to jest da to bude jedan od standarda ove kuće. To bi bilo normalno za renome ovog pozorišta, kao što je normalno da uradimo *Seobe*. Ne zbog 150. godišnjice, već zbog ansambla. Gde, naime, u ovoj zemlji okupiti šezdesetak ljudi na sceni, od toga trideset glumaca? To više u Srbiji nigde nije moguće, osim u Srpskom narodnom, a to SNP-u i pripada, jer predstavu je valjalo napraviti i zbog Crnjanskog, da bi ostao prisutan na sceni, a ne samo u knjigama. To je jedan od zadataka SNP-a. Nije nam, međutim, cilj da pravimo samo takve predstave, već i da istražujemo, da reskiramo i da budemo otvoreni za sve izraze. A da bismo to radili, moramo da budemo finansijski podržani, subvencionisani.

Stižemo i do pitanja koje bi i mnogi glumci rado postavili, a to je pitanje komedije. Zašto je ona proterana sa scena SNP-a?

– Kako proterana, kada igramo *Uježa, Urnebesnu tragediju, Džandrljivog muža, Ljubavni život Vudija Alena, Godoa na usijanom limenom krovu?* Igramo i *Zojkin stan*, koji je Mijač napravio kao tragikomediju. Ipak, komediju nije jednostavno uraditi. Smatram da živimo u vremenu kada je jako teško na-

praviti ovaj žanr. Smejemo se sebi kroz tragikomediju. Ne želim komercijalizaciju, niti predstave koje podilaze ukusu najšire publike, a znam i da je isuviše lako nasmejati publiku baš takvim predstavama. Puna nam je estrada takvih tezgi. Zazirem od komedije koja nije ozbiljno promišljena i utemeljena. Mi na repertoaru nemamo komedije čiji je jedini cilj da napune salu. Pozorište može da zabavlja ljude, ali to nije misija SNP-a.

Opera je, da se dotaknemo i ove umetničke celine, postavila standard sa „Magbetom”, koji je kratko igran, a u ovoj sezoni smo dobili „Milevu”. Šta dalje?

– Moj prvi dogovor sa v.d. direktorkom Opere Marinom Pavlović-Barać bio je da obnovimo *Magbeta*, jer smo žeeli da ta predstava bude jasan znak u kom smeru će se razvijati Opera. U tome još nismo uspeli, ali u međuvremenu smo postavili *Karminu buranu* sa Sonjom Vukićević, koja je pomerila granice provokativnosti. Ta predstava donela je prvi talas energije obnove u Operu, i to nakon duže agonije ove umetničke celine. Zatim smo realizovali najklasičniju *Pikovu damu*. Hteli smo da pokažemo, kao i u Baletu, sve moguće pravce razvoja i spremnost za realizaciju svih repertoarskih tokova. Imamo potencijal i za klasičan izraz i za *Milevinu* modernu, atonalnu muziku. Kakve smo sve otpore tu savladali, kakve strahove prevazišli, a sve to je Operi obezbedilo nove stvaralačke potencijale.

Tome su doprinela i dva mlada dirigenta – Aleksandar Kojić i Mikica Jovanović, koji su sada u stalnom angažmanu.

– Jedan je specijalista za operu, drugi za balet, ambiciozni su u najlepšem smislu te reči. Mladi su, odlično obrazovani, a uneli su i dobru energiju u orkestar. Osnovno pitanje budućnosti naše Opere je, mislim, vezano za buduće koprodukcije s drugim kućama i predstojeća gostovanja. Opera je izuzetno skupa i neophodna su nam i međunarodna gostovanja da bismo stekli verifikaciju na internacionalnom planu, a zatim otvorili prostor i za međunarodne koprodukcije – što će učiniti

da produkcija bude jeftinija. Sve što smo dosad uradili pače u vodu ako naše opere ne vidi što više gledalaca u regionu. Stalno smo u pregovorima. Imamo ponudu iz Bukurešta da go-stujemo s *Milevom*, ali nam je potrebno mnogo novca.

Hor, koji je već standardno dobar, podmlađen je, ali su instrumenti u lošem stanju, orkestarska rupa nije proširena. Ima tu još problema; šta je prioritet za rešavanje?

– Prilikom rekonstrukcije zgrade bilo je toliko urgentnih problema da nismo stigli do orkestarske rupe, a priznajem da sam se i uplašio da to pitanje rešavamo, jer bi sezona onda sigurno kasnila, što nismo smeli da dopustimo. Obnovili smo korepetitorske sobe, probne sale. Opera je dobila infrastrukturu i spremna je za uzlet s velikim imenima. Planiramo da pozovemo Željka Lučića da peva u *Magbetu*. Planirali smo i opersko veče sa solistima koji su sada svetske zvezde, a potekli su iz naše kuće ili su svojevremeno bili kod nas u angažmanu.

Radujemo se ovim planovima, uz neizbežno pitanje: šta upravnika SNP-a najviše muči?

– Pitanje održivog razvoja. Angažovali smo maksimalne kapacitete na svim planovima i poljima, tako da postoji ozbiljna opasnost od pucanja. Vršim pritisak na saradnike u meri koja je razumna i stalno podsećam ljude da ne živimo u vremenu samoupravljanja, već moramo da se borimo pojedinačno, za svako radno mesto. A to možemo samo proizvodnjom ambicioznih i kvalitetnih predstava.

Da ne zaboravimo i na važnu misiju Srpskog narodnog pozorišta, na međunarodnu saradnju. Ove sezone SNP je bio domaćin važnog skupa Evropske teatralne konvencije.

– To nije samo deo misije ove kuće, nego i deo strategije države koja je prepoznala da je mi reprezentujemo u svetu. To smo uradili i kroz asocijaciju Kvartet, pripremali smo i Kvartet 2, ali stvar je „pukla” jer su desničarske snage došle na

vlast i u Mađarskoj i u Španiji, zemljama u kojima su naša partnerska pozorišta, odnosno članovi Kvarteta. Reprezentovali smo naše pozorište kroz Evropsku teatarsku konvenciju, kroz Orijent expres, to ćemo pokušati da uradimo kroz sledeći projekat povezivanjem podunavskih zemalja od Nemačke do Rumunije, sa digresijom u vidu plovidbe Savom i Tisom. Na tragu povezivanja je bilo uspešno gostovanje Operе u Kanu, koje se završilo ovacijama, to je i gostovanje u HNK, prvo jednog teatra iz Srbije nakon više od dvadeset godina, obnovili smo i kontakte sa Slovenijom. Ponosan sam što smo bili u Visbadenu na Festivalu nove evropske drame. Priпадамо grupi najreprezentativnijih institucija u zemlji kad je reč o predstavljanju naše kulture u inostranstvu. A to Srpskom narodnom pozorištu i pripada.

Razgovarala Smiljka SELJIN

POZORIŠTE TRI VEKA

Rođeno, pre svega, iz potrebe za negovanjem nacionalne kulture, književnosti i jezika, iz želje da jednom za svagda potisne tuđinski uticaj koji su po svaku cenu hteli da nametnu strane pozorišne družine, žečeći da u potpunosti postane srpsko i narodno, selilo se i seljakalo, vuklo i spoticalo, godinama je uzbuđivalo i poticalo Novosadsko julsko pozorište sve one koji su hteli i želeli da ga vide, one koji su bili rasuti duž ovih puteva vojvođanskih, pruženih kao ruke, od Bečkereka, Perleza i Sentonoma do Modoša, Rume i Mitrovice, i tamo, dalje još, duž puteva drugih, čak do Temišvara, Čakova, Baje, Zagreba, Sarajeva, Mostara, Sušaka ili Vukovara.

Bilo bi sasvim brzopletlo i pogrešno zaključiti da je ono nastalo nekako odjednom, da je niklo samorodno i inokosno ili u predelima u kojima je pozorišna umetnost bila nepoznata i tuđa. Ne treba, naime, nikako izgubiti iz vida činjenicu da je još 1734, u Sremskim Karlovcima, izvedena *Traedokomedija* Manuila Kozačinskog i da je to, koliko dosada znamo, prvi dramski tekst kod Srba. Ne znamo, nažalost, da li je i koliko bilo pred-

stavljačkih pokušaja u Srba, u XVIII veku, pre Kozačinskog. Neki tragovi upućuju da je izvođenja ipak bilo, bar u predstavljanju božićnog vertepa, koji se zadržao skoro do naših dana, ali prave pozorišne predstave biće da nije. „Kozačinskog pokušaj, istina, neće odmah isprovocirati nove drame”, beleži dr Božidar Kovaček, „one će doći nešto kasnije, ali će njegov književni uticaj biti veoma snažan i važan. Zahvaljujući stihu kojim se služio, poljski trinaesterac će postati dominantan u srpskoj poeziji XVIII veka, čak i u adespotnim pesmama takozvane građanske lirike. Ritam tog stiha čuo se glasno izgovoren sa pozornice i to mu je, valjda, pomoglo da se ustali kao pesnički izraz.“ Na samom kraju XVIII veka učeni Jovan Rajić objaviće svoju preradu Kozačinskog dela (1798). Uz još živa sećanja na predstavu, uz pesme iz nje koje su već uveliko ušle u narod (zabeležio ih je, mnogo godina kasnije, Kornelije Stanković), sada je došla i štampana reč. Za njima slediće, nekako nužno, Joakim Vujić, pomalo nemušti Mihailo Vitković, Stefan Stefanović sa svojom prvom i jedinom dramom, o smrti Uroša V i,



Ansambel Srpskog narodnog pozorišta iz 1864.

logično, Sterija, najpre s jakim romantičnim nabojem istorijskih tragedija, potom realizmom u komedijama i racionalističko-prosvetiteljskim i reformatorskim idejama.

Istini za volju, najmanje ponesen *zbitijima iz istorije Serbov*, Joakim Vujić se – za razliku od Kozačinskog i Rajića, kao pret-hodnika, odnosno od Stefanovića i Sterije, kao direktnih nastavljača istorijsko-dramske književne forme kod nas – radije opredeljuje za prerade i posrbe dela Karla Ekartshauzena, Josifa Rihtera i Augusta fon Kocebua, težeći gracioznosti bidermajerskih štimunga i postizanju literarno-scenskih akcenata duha i komike, kao kontrapunktu dotad obrađivanih tema.

Ovako shvaćeni, svi pomenuti autori postaju, namah, nera-

zlučivi deo same suštine sveukupne kulturno-istorijske probuđenosti jednog naroda, a samim tim i novog, drugačijeg društva u formiranju. Pri tom ne treba nikako zaboraviti da u feudalnoj austrijskoj carevini, u čijim su južnim krajevima oni stvarali, već od Temišvarskega sabora 1790, mlada buržoazija, kao predstavnik politički obespravljenog srpskog naroda, otpočinje istorijsku borbu s crkvenim poglavarima i klerikalnim snagama za osvajanje vodećih pozicija u srpskoj pravoslavnoj crkvi, školstvu i kulturnim ustanovama, da snažno jačaju antifeudalne tendencije u seljaštvu i građanstvu, uz isticanje zahteva za autonomne teritorije Srba i drugih pravoslavnih u Ugarskoj.



Dimitrije Ružić kao Lir, KRALJ LIR, 1908.

U toj i takvoj habzburškoj imperiji, o kojoj je Engels svojevremeno pisao kao o organizovanoj zbrici deset jezika i nacija, zemlji feudalizma, patrijarhalizma i poniznog malograđanstva, kao o delu Nemačke, zaostalom za zapadnoevropskim razvitkom, „naročito u južnonemačkim i južnoslovenskim unutrašnjim zemljama”, u kojem Dunav „sačinjava sлив jedne reakcionarne reke” izlaz je, veli on, moguće naći samo u obaranju Carevine koja je „prepreka na putu Slovena i Italijana”.

No, nijedan od pomenutih dramatičara, čiji su počeci, usponi i dokazi bili i potvrđeni u ovom kraju, osim Sterije, neće 1848. biti svedok „novog evropskog buđenja”.

Neshvaćen do kraja, čak grubo odbačen od patrijarha Arsenija IV i njegovih jerarha, Kozačinski će svoju prevashodnu profesorsku, a potom i svešteničku karijeru završiti 1755. u dalekom Slucku, blizu Minska, kao arhimandrit i namesnik Kijevske mitropolije, a Rajić, njegov đak i prerađivač, 1801, samo tri godine pošto je *Tragedija* štampana u Budimu, kao arhimandrit manastira koviljskog. Devetnaestogodišnjeg Stefana Stefanovića sahraniće 1828. u porti Uspenske crkve, tik uz temelje današnje zgrade Srpskog narodnog pozorišta. Joakim će 1847. sklopiti svoje umorne, potukačke i sanjalačke oči u Beogradu. Najumniji od njih, Sterija, nije, začudo, uspeo do kraja da razume antifeudalni karakter buntovne 1848, posebno ne revolucionarnu snagu seljaštva.

U takvim društveno-istorijskim okolnostima, u kojima sve više počinje da se razrasta nacionalna svest, a kultura da prati život, uz mnoge putujuće pozorišne trupe i družine, kakve su bile ona Atanasija Nikolića, Nikole Đurkovića, Srbsko-diletant sodružestvo, u literaturi poznatije kao Leteće diletantско pozorište novosadsko, ili trupa Jovana Kneževića, mladi Miletićev pristaša Jovan Đorđević dolazi na ideju o potrebi osnivanja stalnog pozorišta, kao nacionalne ustavove, kao pozorišta za čitav narod.

Posle neuspelog pokušaja da ovu zamisao realizuje s Diletantском družinom u Somboru tokom 1849/50, on će joj se samo deceniju kasnije vratiti, s još većim zanosom i upornošću, i to najpre serijom članaka objavljenih u *Srbskom dnevniku* 1860. i 1861. U prvom napisu „Srbsko pozorište u Novom Sadu” Đorđević se najvi-

še zadržava na govoru koji je mađarski pesnik Ferenc Kelčevi održao prilikom otvaranja Narodnog pozorišta u Peštiju 1837, citirajući njegove reči o potrebi pozorišta, njegovom značaju i ulozi u čuvanju narodnog života i jezika. U drugom i trećem, koji nose naziv *Narodno pozorište*, Đorđević razlaže ideju, ističući da su za osnivanje pozorišta najvažniji ovi činioci: novčana pomoć, valjana uprava, dobra trupa i kvalitetna dramska dela. Istovremeno se zalaže da pozorište postane opštenarodna ustanova čiji cilj treba da bude odbrana nacionalnih interesa a stalno sedište Novi Sad. Tada Jovan Đorđević prvi put i predlaže ime Srpsko narodno pozorište, što je posredno trebalo da znači i priznavanje Srba kao nacije u Ugarskoj. U četvrtom tekstu *Šta nam sad valja činiti za naše pozorište?* detaljno obrazlaže ranije već nagovestene stavove, posebno se zadržavajući na unutrašnjem ustrojstvu, zgradi, repertoaru i radu budućeg odbora.

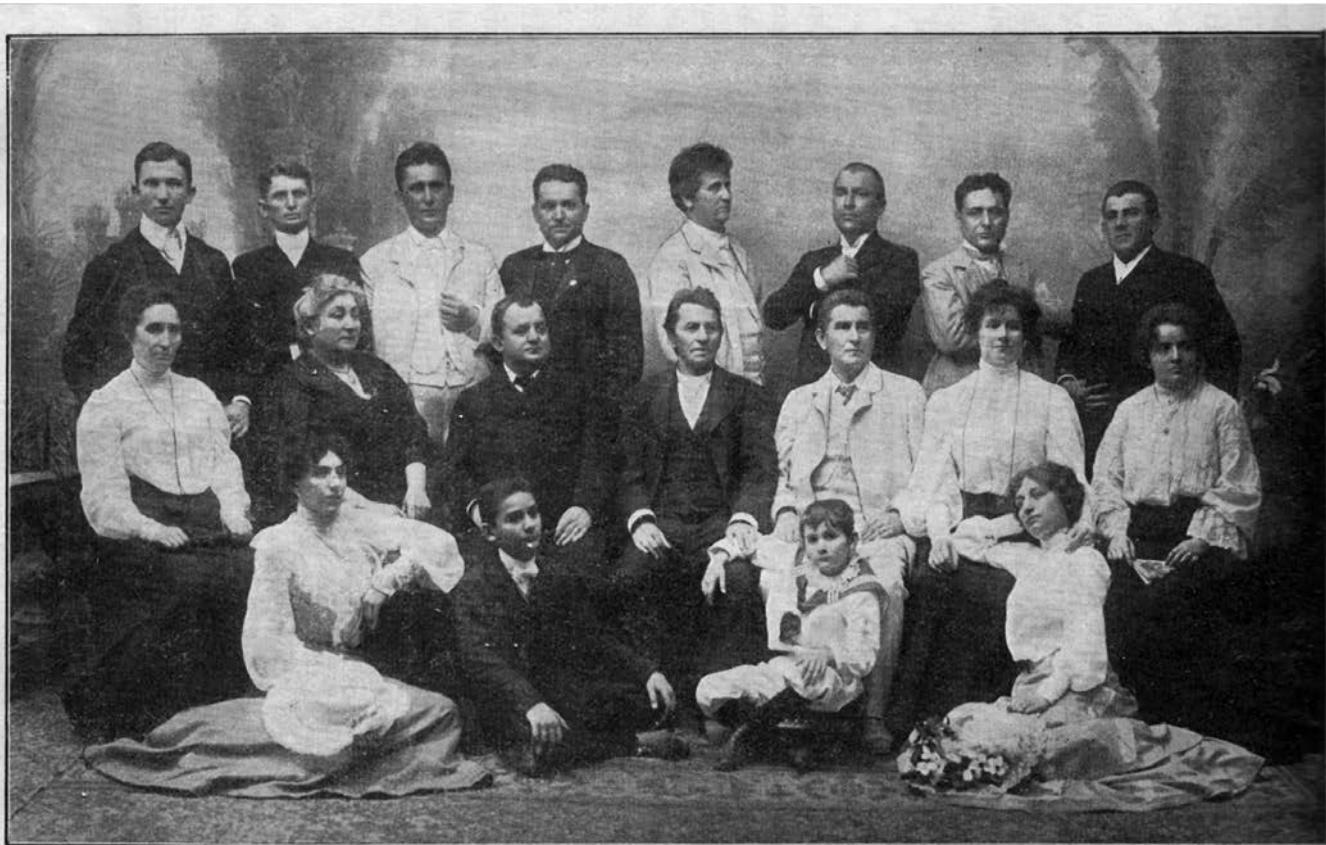
Mnoge su okolnosti još, uz to, išle Đorđeviću naruku. Zahvaljujući pomenutim člancima, počinju da stižu brojni novčani prilozi, a deo članova trupe Jovana Kneževića, s kojima je stalno bio u kontaktu tokom njihova boravka u Novom Sadu, nezadovoljni smanjenjem plata i napornim životom putujućih glumaca, izražava Đorđeviću spremnost da obrazuje novu pozorišnu družinu. Devetoro glumaca, predvođenih Dimitrijem Ružićem i Draginjom Popović, koja se ubrzo potom udala za Ružića, 15/27. jula 1861. podnosi molbu novosadskoj Srpskoj čitaonici da ih primi pod svoju upravu. Već sledećeg dana Čitaonica je, pod predsedništvom Svetozara Miletića, prihvatiла njihovu molbu i 16/28. jula 1861. osnovala Srpsko narodno pozorište, koje će se pod tim imenom predstaviti publici samo nedelju dana kasnije dvema veselim jednočinkama: *Prijateljima Lazara Lazarevića i Muškim metodom i ženskom majstorijom (Férjelv és nőcsel)* Lajoša Kevera, u preradi Đure Vukićevića. Za upravitelja srpske narodne pozorišne družine, odnosno upravnika SNP-a,



Draginja Ružić kao Jelisaveta u Šilerovoј MARIJI STUART, 1886.

postavljen je tridesetpetogodišnji Jovan Đorđević, a njegov neposredno prepostavljeni bio je predsednik centralnog Upravljujućeg odbora, Stevan Branovački, inače umereni liberal starije generacije i ličnost manje podozriva vlastima. Svesni da samim osnivačkim činom nije sve i učinjeno, Svetozar Miletić, Stevan Branovački, Jovan Đorđević i Jovan Jova-

nović potonji Zmaj upućuju čuveni *Poziv na osnivanje Srpskog narodnog pozorišta*, u kome izlažu osnovna programska načela: „...Za velike celi ištu se velika sredstva. Sad se ne radi kod nas samo o tom, da pozorišno zdanje podignemo. Četiri ona zida, koja će se zvati narodnim pozorištem, samo su spoljašnja aljina pozorišta, a još nisu pozorište samo. Zbog smog zdanija



Поводом седамдесетпете годишњице од оснивања Српског народног позоришта у Новом Саду:

Део чланова трупе из г. 1905. С лева на десно, стоје: Војин Турински, Б. Мађарин, Милан Матејин, С. Линин, Михаило Марковић, Јефта Душановић, Андрија Стојановић, Св. Стефановић; седе: Марта Тодосић, Тинка Лукић, Пера Добриновић, Дим. Ружић, Андра Лукић, Милка Марковић, Даница Матејин; доле: Јелена Стојановић, Стеван Марковић, Мита Марковић и Милена Тодосић

nebi bilo vredno na ceo se narod obraćati. *Stalno narodno pozorište* osnovati znači ne samo pozorištvo zdanje od solidnog materijala podići, nego znači: *pozorištnu veštinu* u našem narodu podići, njen obstanak i razvitak stalno utvrditi i na svagda obezbediti; narodnoj drami, a s njome i narodnoj književnosti nov polet dati; školu i semenište ustanoviti za one roda našeg sinove i kćeri, koji se ovoj plemenitoj veštini posvetiti žele; pozorišnu struku trudom i iskustvom vešti, izobraženi i oduševljeni muževa na onaj stepen visine i savršenstva uzvesiti, sa koga će nam pozorište za ceo narod postati školom morala, uzorom i obrazcem dobrog ukusa, nosiocem prosvete i izobraženosti, budilnikom narodne svesti, čuvarom narodnog duha i jezika, ogledalom sjajne i tužne prošlosti i blagohestnikom sretnije (ako da Bog!) budućnosti naše.

Na narod se obraćamo, na ceo narod i na pojedine sinove njegove, kojim sreća, napredak i budućnost naroda na srcu leži..." Iako zdušno prihvaćeno i pomagano od naroda, Srpsko narodno pozorište će, nažalost, još zadugo morati uporno i istrajno da se bori ne samo sa zvaničnicima u Pešti i Beču nego i s kolebljivcima i klerikalnom opozicijom u svojoj sredini. Tako je, samo dve godine po njegovom osnivanju, izbila žučna polemika između Danila Medakovića, urednika *Napretka*, i Jovana Đorđevića. Medaković je u članku „Pozorište kod nas“ izrazio uverenje da prvo treba podmiriti preče potrebe, podići, pre svega, bogosloviju i druge škole, pa tek onda misliti na razne ugodnosti i pozorište. Ogorčen ovakvim stavom Đorđević je u *Srbskom dnevniku* odgovorio: „Pozorište je najpogodnija ustanova da dela srpskih književnika dopru do svakog. Svaka pesma odpevana u pozorištu za čas postaje narodnom psemom, a dobra i plemenita misao najlakše se presađuje putem njega i željena svrha bolje se postiže negoli putem amvona, učiteljske katedre, novinarskog članka ili posredstvom vlasti. S pozornice može da se govori bogatašu, siromahu, mlađiću, starcu, naučniku i nepismenom čoveku. Ona je najpovoljnije mesto s kog čovek može da se bori protiv neznalica koji se intrigama i ulagivanjem služe da dođu do svog cilja; protiv lukavih špekula-



Milka Marković kao Katarina u Sarduovoj MADAM SAN-ŽEN, 1900.



Pera Dobrinović u ulozi obućara Friča u Plećovom OČARANOM KNEZU, 1905.

nata koji se izdaju za narodne mučenike a samo gledaju da izvuku za sebe materijalne koristi; protiv književnih stenica koje po tuđoj zapovesti prljaju narodne svetinje itd. Najzad, pozorište pruža mogućnosti za stvaranje dramske književnosti, glumačke umetnosti i obše obrazovanosti."

Uopšte uzev, situacija u to vreme nije bila povoljna za Srpsko narodno pozorište. Neprekidna trvenja Radikalne i Liberalne stranke, partijska podvojenost publike u mestima u kojima je gostovalo, pritisak vlasti i sve teži uslovi za dobijanje koncesija, slab priliv novca, potpuna nezainteresovanost visokog crkvenog klera za njegovu sudbinu, zabrana vlasti da crkvene opštine mogu odobravati finansijsku pomoć Pozorištu – sve to do prinisilo je veoma teškim uslovima rada. Pozorište je moralo od prihoda s predstava da obezbeđuje glumačke plate, materijalne troškove i ostale troškove gostovanja. Deficiti su pokriveni, najčešće, subvencijom koja je trupi davana iz Fonda Društva za Srpsko narodno pozorište, u kojem su bila koncentrisana sredstva iz zadužbina, legata, članarine i dobrovoljnih priloga. Činjenica je da glumci ni iz daleka nisu bili plaćeni prema vrednosti i zalaganju, ali bolje nisu bili plaćeni ni srpski učitelji i profesori u Ugarskoj.

Glumački nekoherentno, s delom ansambla u poodmaklim godinama, zasićeno putovanjima i nastupanjem pod najtežim uslovima, uz to materijalno iscrpeno, Pozorište se u nekoliko mahova obraćalo Ugarskom saboru za novčanu pomoć. Prilikom jedne od takvih rasprava, Sabor je bio voljan i da odobri jednokratnu pomoć od 5.000 forinti, ali pod uslovom da Teatar promeni ime u Srpsko novosadsko pozorište. Čak su Mišu Dimitrijevića, tadašnjeg saborskog poslanika, nagovorili – „Hadd el a nemzetet! Megszavazzuk!“ („Okaj se naroda, pa ćemo izglasati!“), što je on s indignacijom odbio, a dopisnik *Zastave* iz Pešte ovako prokomentarisao: „Vrlo je to jeftina cena, gospodo; ta i jedan nameštaj u grofovskoj sobi stoji više od 5.000 f, a vi hoćete po tu cenu otkupiti srce i narod, koji je više potrošio svoje plemenite krvi za svoje narodno održanje, nego što je sva vaša aristokracija potrošila šampanjera. Pa kao što



Tinka i Andrija Lukić kao Markiza Pompadur i Grof Stenvij u NARCSU A. E. Brahfogla

nije nestalo srpskoga naroda kraj svojih grdnih žrtava, neće propasti ni Srpsko narodno pozorište dok je srpskih rodoljuba. Pre će srpski narod u samim krajcarama nakupiti 5.000 for. nego što bi dopustio da mu za tu cenu otkupi mađarski sabor narodnost!"

No, i pored svih ovih muka i bez obzira da li igrali pri svetlosti lampi kod „Zelenog venca”, u vojničkom okolu pod Irigom, u „areni” ili u pozorištu Dunderskog, novosadski pozorištnici su uvek bili svesni da između njih i publike ne sme da postoji bilo šta što će ih, makar i za trenutak, odvojiti jedne od drugih, ili im uništiti tek stvorenu iluziju života. Živeti i glumovati znači-

lo je za njih isto. Zahvaljujući takvom nerazlučivom jedinstvu, Pozorište je ubrzo postalo *narodno mezimče*. Broj gostovanja van Novog Sada sve se više povećavao, a glumci su bili dočekivani ovacijama. Tako posle gostovanja u Osijeku hroničar beleži: „Tu se nije znalo razlikovati koga je više – Srba ili Slavonaca, Hrvata, Nemaca ili Mađara. Sam direktor nemačkog teatra izrazio se da on ne može dovoljno pametan biti da sazna šta taj svet misli i čini.” S druge strane, svesno da deluje, živi i radi na višejezičkom prostoru, Srpsko narodno pozorište neretko je davalo predstave u korist Fonda za pomaganje mađarskih književnika, čija su se dela od samog početka nalazila



Trupa društva za SNP, 1927.

na njegovom repertoaru, kao što nije zaboravljalo ni na velike datume svetske dramaturgije. Ravnopravno s evropskim centrima ono će, zahvaljujući umnogome ličnom angažovanju Laze Kostića, 1864. obeležiti tristotu godišnjicu Šekspirovog rođenja.

Međutim, prva velika kriza, koja je istinski pretila da ugrozi njegov opstanak, dogodila se 1868., kada Jovan Đorđević s jedanaestoro glumaca prihvata poziv kneza Mihaila Obrenovića, prelazi u Beograd i osniva Narodno pozorište. Istini za volju, knez je još od prvog gostovanja SNP-a u Beogradu, decembra 1862., počeo da razmišlja o formiranju prestoničkog pozorišta i činio sve, uključujući i izgradnju zgrade, da ga uz pomoć Đorđevića i osnuje. Tako je „Foter” i „Atlas pozorišta”, kako su od

milja i uvažavanja nazvali Đorđevića, čelno mesto u Srpskom narodnom pozorištu ustupio dugogodišnjem saradniku, prijatelju i velikom pozorišnom znalcu Antoniju Hadžiću.

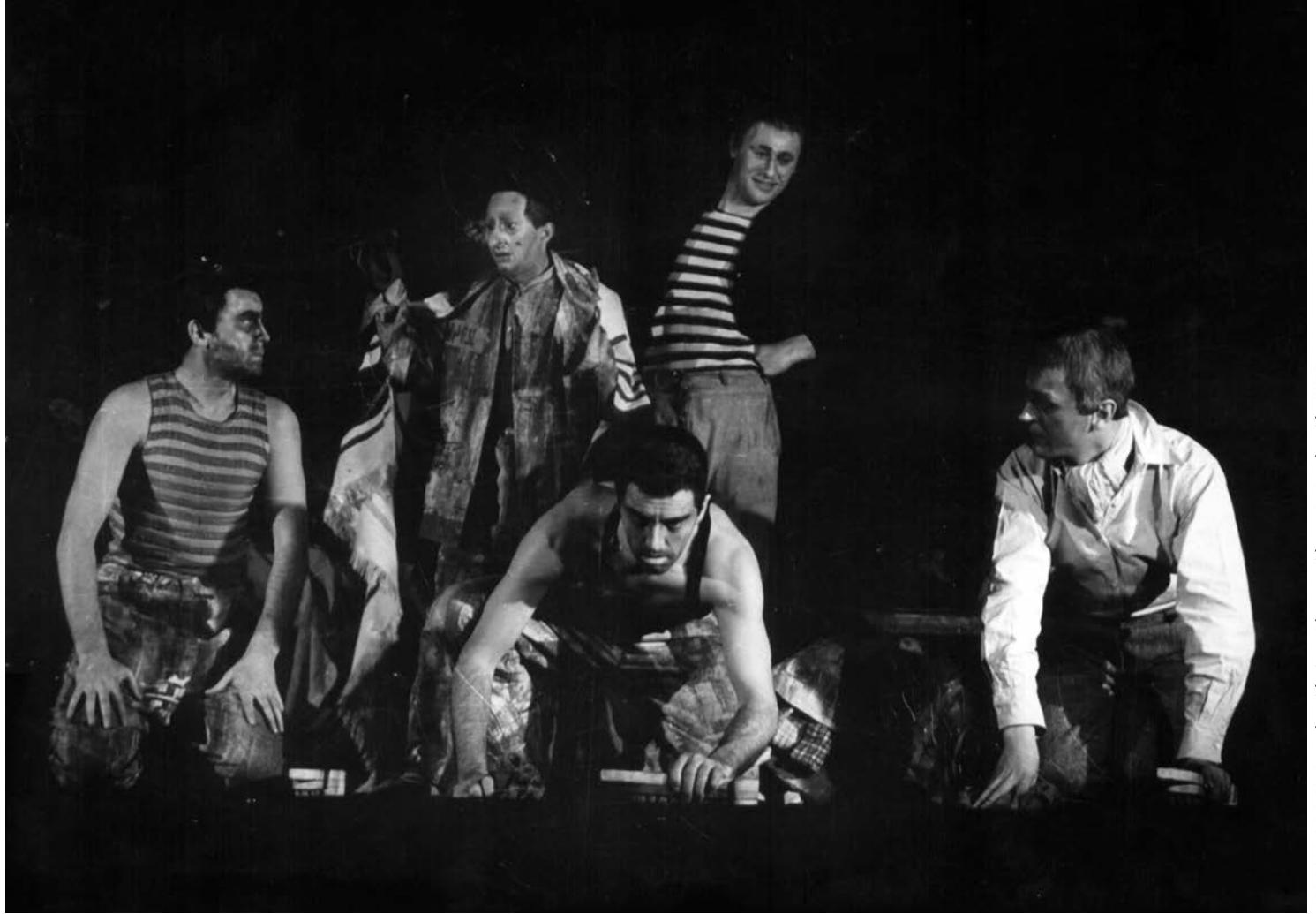
Za vreme Hadžićevog upravnikovanja Srpsko narodno pozorište obeležilo je i prvi jubilej, dvadeset petogodišnjicu rada. Naime, kada je početkom aprila 1886. bilo proslavljanu četvrt veka umetničkog rada njegovih prvaka i osnivača Draginje i Dimitrija Ružića, došlo se na pomisao da i ono proslavi jubilarni rođendan. U oktobru 1886., Upravni odbor Društva za Srpsko narodno pozorište, pod predsedništvom Laze Stanojevića, prihvata predlog o održavanju proslave, ali već je u decembru donesena odluka da se, iz repertoarskih razloga, datum njenog početka pomeri sa 13/25. januara na 6/18. april 1887.

Nije teško zamisliti uzbuđenje koje je te večeri obuzimalo sve jubilarce i goste. Dvorana je bila svečano ukrašena slikama Joakima Vujića, Jovana Sterije Popovića, Jovana Subotića, Njegoša, Jakšića, Koste Trifkovića, Branka Radičevića i Kornelija Stankovića, a u prvim redovima sedeli su Jovan Đorđević, Josip Knajzl, intendant Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, i Adam Mandrović, ravnatelj Drame Hrvatskog narodnog kazališta. Tačno u „7 ½ sahata” proslavu je otvorio „načeonik pozorišni” Laza Stanojević rečima: „U nizu od 25 godina doživilo je i preživilo naše pozorište dosta lepih i svetlih, al' ujedno i dosta mutnih i sumornih dana, pa ipak, i u najnezgodnijem dobu i u najsudbonosnijem času, nije ga požrtvovanje, naklonost i ljubav narodna napustila, a kamo li izneverila.” Posle njegovog pozdravnog govora recitovao je Dimitrije Ružić *Prolog* Milorada P. Šapčanina. Pisan bez većih pretenzija, *Prolog* je trebalo ukratko da prikaže nastanak i razvoj Srpskog narodnog pozorišta. Nažalost, nije mi pošlo za rukom da utvrdim zbog čega Zmaj nije napisao prolog, kako je to na početku priprema za proslavu bilo predviđeno na jednoj od sednica Upravnog odbora. Svečani govor održao je te večeri i „podnačeonik” Antonije Hadžić. U drugom delu programa izvedena je šaljiva igra Lazara Lazarevića *Prijatelji*, kojom je Srpsko narodno pozorište 23. jula/4. avgusta 1861. počelo prvu sezonu. Ovaj put glavne uloge tumačili su Andrija Lukić, Sofija Vujić, Dimitrije Ružić i Pera Dobrinović.

U želji da se pozorišnoj publici pruži mogućnost poređenja Lazarevićeve šaljive igre i novonapisanih komedija, drugoga dana proslave bili su na repertoaru Trifkovićeva *Izbiračica* i *Preki lek* Mite Kalića. Svakako ne igrom slučaja, *Izbiračica* je bila i na repertoaru proslave stogodišnjice SNP-a, 1961. Kao što je poznato, druga predstava, a treća drama na repertoaru SNP-a, bio je Sterijin *Vladislav*, izведен još 30. jula/11. avgusta 1861. On ponovo nalazi mesto u jubilarnom repertoaru i biva izведен 8/20. aprila 1887. Ovom prilikom, u naslovnoj ulozi nastupio je Adam Mandrović, prvak Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Nepoznati hroničar tvrdi da je publika bila odu-

ševljena njegovom igrom, a da je aplauz na kraju predstave prešao u frenetične ovacije glumcu bratskog pozorišta. Isto se ponovilo i dva dana kasnije, 10/22. aprila, kada je Mandrović igrao Iva Crnojevića u Kostićevu *Maksimu Crnojeviću*. Uvrštena u program proslave, ova Kostićeva tragedija trebalo je prvenstveno da pokaže i prikaže koliko se uznapredovalo u domaćoj tragediji od vremena kada je „sočinjavao” Sterija pa do vremena kada je dvadesetvogodišnji Kostić napisao *Maksima*. Te večeri Mandrovića ja na otvorenoj sceni pozdravio Tona Hadžić i predao mu lоворов venac, u znak sećanja na jubilarnu predstavu u kojoj su, pored njega, igrali i Dimitrije Ružić (Maksim), Lenka Hadžić (Anđelija), Draginja Ružić (Jevrosima), Pera Dobrinović (Nadan) i drugi.

Zanimljivo je bio sastavljen program pete svečane predstave. Te večeri izvedeni su odlomci iz domaćih istorijskih tragedija pod zajedničkim nazivom „Pojedini prizori iz drama od naših boljih pisaca, u tri razdela”. Tako su u prvom „razdelu” prikazani delovi Jakšićeve *Seobe Srbalja*, *Nemanje* Jovana Subotića i *Demona* Milana Jovanovića; u program drugog dela ušli su odlomci iz *Kralja Vukašina* Dragutina J. Ilića, *Cara Lazara Matije Bana* i III čin Obernjikovog *Đurđa Brankovića*, u Đorđevićovo preradi, dok su pojedine scene iz *Stevana*, poslednjeg *kralja bosanskog* Mite Popovića, *Prethodnice srpske slobode ili Srpskih hajduka* Đorđa Maletića i *Sablje Kraljevića Marka* Jovana Đorđevića i Antonija Hadžića činile program trećeg „razdela”. Aplauzi nisu prestajali još dugo posle završetka predstave. Svi prisutni hteli su da na poseban način nagrade i gosta večeri, Tošu Jovanovića, reditelja i glumca Narodnog pozorišta u Beogradu, koji je tumačio uloge kralja Vukašina, Đurđa Brankovića i Miljka Miljanića (*Prethodnica*). Treba napomenuti da su predstavi prisustvovala i trojica autora izvedenih tragedija: Matija Ban, Đorđe Maletić i Dragutin J. Ilić. Poslednjeg dana proslave, u nedelju, 12/24. aprila, „u korist Srpskog narodnog pozorišta, a u dvorani pozorišnoj”, bila je priređena Beseda sigrankom „uz prijateljsko sudeovanje: veliko kikindskog pevačkog društva 'Gusle', karlovačkog i novosad-



NEBESKI ODRED Đ. Lebovića i A. Obrenovića, r. D. Đurković, 1957.

skog pevačkog društva, g. Stevana Deskaševa, člana Hrvatske opere i g. M. Markovića, člana srpske narodne pozorišne družine". Između ostaloga, otpevana je Radamesova arija iz *Aide*, *Ti si moja* i *U boj Ivana Zajca*, *Bože pravde* i još nekolike kompozicije Davorina Jenka i obavezno *Brankovo kolo Pačua*, koje su izvela „sva pevačka društva, uz pratnju muzičkog zbora petrovaradinske pukovnije barona Filipovića”.

Povodom proslave dvadeset petogodišnjice rada, Uprava Pozorišta primila je veliki broj čestitki iz svih krajeva zemlje. Među prvima stigao je telegram Hrvatske drame iz Zagreba: „Veselju i radosti prigodom proslave 25-togodišnjice postojanja Sr-

pskog narodnog pozorišta pridružujemo se i kličemo: 'Slava!' Jubilarcima su čestitali i Milka Grgurova, Simo Matavulj, Stjepan Mokranjac, Ljuba Nenadović, Đorđe Peleš, Milorad Šapčanin, Uredništvo *Zore* iz Beća. Treba pomenuti još jednu čestitku: telegram koji je Laza Kostić, sa Cetinja, uputio Toni Hadžiću. Ne propuštajući da se i tom prilikom poigra rečima, napisao je: „Isporuči moju čestitku Taliji, ti si predsjednik talijanske vlade; čuvaj mir Jevrope, da Taliji bude 50-godišnjica još lijepša.”

Ponosno, bez sumnje, na postignute i postizane uspehe, Srpsko narodno pozorište moralo je biti ponosno na čitavu plejadu vr-

hunskih dramskih umetnika. Pomenimo samo Dimitrija i Draginja Ružić, Lazu Telečkog, Milku Grgurovu, Lenku Hadžić, Jovanku Kirković, Peru i Jecu Dobrinović, Dragu Spasić, Milku Marković...

A onda, kada su hici vidovdanskog atentata odjeknuli 1914. u Sarajevu, Srpsko narodno pozorište zatečeno je na gostovanju u Staroj Pazovi. Vlasti su, naravno, odmah prekinule gostovanje, zabranile dalji rad Pozorišta, a većinu glumaca internirali u razne krajeve Ugarske.

Od osnivanja pa do izbijanja Prvog svetskog rata, Srpsko narodno pozorište je, pomenimo i to, gostovalo u šezdeset mesta i prikazalo 8.922 predstave. Ako se uzme u obzir da su u istom periodu, u Novom Sadu, izvedene svega 1.544 predstave, onda je jasno koliko je ono bilo istinska narodna ustanova koja je, permanentno, na vrlo širokom prostoru, obavljala kulturnu i nacionalnu misiju. Po imenu srpsko a po životu uvek progresivno i narodno, ono je i delilo sudbinu svoga naroda i, u prvom periodu svoga delanja i rada, istrajalo uprkos mnogim zabranama i preprekama terora.

Po završetku Prvog svetskog rata, u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, Društvo za Srpsko narodno pozorište nastavilo je rad, obnovilo trupu i januara 1919. počelo priređivanjem predstava. Društvo se, dakle, posle 1918. našlo u novoj, zajedničkoj domovini, zadržavši uglavnom stare oblike rada i u velikoj nadida će ga država prihvatići i podržati kao društvenu organizaciju. Međutim, protiv volje i mimo uslova koje je postavila Skupština Društva, vlasti su na brzinu i nelegalnim postupkom sprovele etatizaciju. Promenjeni su ime, način upravljanja i finansiranja i ono je podržavljeno, radilo, najpre, pod imenom Oblasno narodno pozorište u Novom Sadu, boreći se s mnogim materijalnim teškoćama. Etatizacija, istini za volju, nije morala biti rđav potez i ona je, po mnogo čemu, mogla doneti i trebalo je da bude pravo rešenje. Ali izrazito centralistička vlast trojedne Kraljevine podržavljenjem je potpuno odvojila SNP od njegovog Društva, koje je pune pedeset tri godine s besprimernom istrajnošću, samopregorno, uz velike žrtve i uz rodo-

Ijubivu podršku Srba, Hrvata, Bunjevaca i drugih ugroženih naroda Ugarske, uspelo da održi Srpsko narodno pozorište da „o svome ruhu i kruhu“ obavlja nacionalnu i kulturnu misiju među Srbima i ostalim slovenskim življem u Banatu, Bačkoj, Sremu, Slavoniji i drugde. Očevidno, etatizacija je bila nepravedno i nesrećno sprovedena. Potpuno odvajanje Društva od Srpskog narodnog pozorišta bilo je fatalna greška čije će se posledice osećati sve do početka Drugog svetskog rata. Kada je država „preuzimala“ Srpsko narodno pozorište, primila je i obavezu da isplaćuje penzije penzionisanim članovima nekadašnjeg Pozorišta. A to je izgledalo ovako: Sofija Vujić umrla je ne dočekavši da od države primi i novčića penzije. Đuri Bakaloviću ni posle skoro pet godina od etatizacije nije bila regulisana državna penzija. Jednoj od naših najvećih dramskih umetnica, Milki Marković, penzija je regulisana tek posle šest godina – 14. aprila 1925!

Bez obzira što mu je promenjeno ime i što je „prešlo u državne ruke“, Pozorište je nastavljalo kontinuitet Srpskog narodnog pozorišta. Svesno toga, Društvo za SNP organizovalo je 1921. proslavu šezdesete togodišnjice osnivanja *narodnog mezimčeta* i na nju utrošilo, iz svojih sredstava, 84.727,87 kruna. Na molbu tadašnjeg upravnika Oblasnog narodnog pozorišta, kompozitora Petra Konjovića, Društvo je ovome ansamblu, na ime pomoći, dalo 40.000 kruna da isplati troškove većeg broja zvanica koje su prisustvovale ovoj proslavi, kao što mu je pomoglo da isplati ferijalne plate svojim članovima „pošto su od maja 1921. prihodi Pozorišta počeli jako opadati“.

I, uopšte, period između dva rata biće najnesrećnije i najnesređenije razdoblje u istoriji SNP-a. Menjala su se imena: od Oblasnog do Novosadsko-osiječkog, do Trupe Društva za Srpsko narodno pozorište i Narodnog pozorišta Dunavske banovine, osnivali Operu i operetu (1920) da bi je nakratko potom ukinuli (1925, odnosno 1927). Konačno, u noći između 22. i 23. januara 1928, posle predstave Rajmundovog *Raspikuće*, nestala je u požaru (najverovatnije podmetnutom) zgrada tzv.

Ivan Hajtl u predstavi SELO SAKULE, A U BANATU Z. Petrovića, 1970.



Dunderskog pozorišta, a s njom i celokupan fundus dekora, kostima i biblioteka neprocenjive vrednosti.

Pod imenom Narodno pozorište Dunavske banovine ono je, zahvaljujući dobro vođenoj kadrovskoj i repertoarskoj politici, uspelo da ostvari niz veoma zapaženih predstava, nastupajući, svake sezone, u Somboru, Subotici, Petrovgradu (Zrenjaninu), Kragujevcu i drugde.

Ulaskom okupatorske vojske u Novi Sad 1941, novosadska pozorišta prestala su da rade, a njihova imovina bila je stavljena pod komesarsku upravu i najvećim delom opljačkana.

Posle strašne eksplozije u Smederevu, 5. juna 1941, u kojoj je poginulo i sedamnaestoro glumaca Narodnog pozorišta Dunavske banovine, koji su se, nakon izbeglištva iz Vršca, tu zatekli, ostatak Trupe, predvođen dr Markom Maletinom, okupio se u Pančevu. Uz saglasnost Ministarstva prosvete Srbije, krajem 1941, nastavili su rad pod imenom Dunavsko narodno pozorište.

Promišljenom repertoarskom politikom, scenska izvođenja zadržala su visok umetnički domet, sačuvana je grupa darovitih glumaca, obezbeđen im je kontinuirani rad i razvoj, a započete su i neophodne pripreme za posleratnu pozorišnu delatnost.

A onda, dok još nisu ni zamukli topovi na Sremskom frontu, 10. decembra 1944, pod imenom Vojvođansko narodno pozorište, otpočinje rad, da bi prvu predstavu – *Najezdu* Leonida Leonova, u režiji Jovana Konjovića – izvelo 17. marta 1945. Na čelu obnovljene kuće stajao je pesnik Žarko Vasiljević. I taman kada je započelo da beleži prve značajnije rezultate, iz njega 1947,

poput one davne, 1868, rešenjem o osnivanju Jugoslovenskog dramskog pozorišta, biva premešteno u Beograd nekoliko vrsnih dramskih umetnika. Međutim, dolaskom novih glumačkih generacija ansambl će naskoro biti utvrđen i ojačan. Te iste, 1947, biće formirana Opera, a samo tri godine kasnije i Ballet. Time je bila zaokružena organizacija Vojvođanskog narodnog pozorišta: stvorena je razvijena teatarska ustanova s Dramom, Operom i Baletom, sposobna da delatnostima i repertoarom obogaćuje kulturni život Novog Sada, Pokrajine i čitave zemlje.

Pozorište je krajem 1951. proslavilo devedesetu godišnjicu osnivanja Srpskog narodnog pozorišta, najzaslužnijeg novosadskog teatra, čijim se pravim i legitimnim naslednikom, od prvog dana formiranja, smatralo Vojvođansko narodno pozorište. Izvršno veće Narodne Skupštine AP Vojvodine donelo je, tom prilikom, Odluku da ovome Pozorištu ponovo vrati ime pod kojim je 1861. osnovano – Srpsko narodno pozorište.

Ne samo podizanjem i negovanjem umetničkog nivoa predstava, što je bilo osnovno, nego i valjanim inicijativama zasnovanim na realnim vrednostima, Srpsko narodno pozorište uspelo je da svoj ugled proširi daleko izvan Novog Sada, kao i u inostranstvu. Gostovanjima od najzabitijih mesta u Vojvodini, preko onih u iole značajnijim teatarskim središtima Srbije i Jugoslavije, do velikih pozorišnih centara Sovjetskog Saveza, Poljske, Mađarske, Čehoslovačke, Rumunije, Holandije, Bugarske, Luksemburga, Belgije i Egipta, umetnički ansambl Srpskog narodnog pozorišta dostoјno su reprezentovali našu savremenu scensko-muzičku umetnost.

Srpsko narodno pozorište dalo je značajan doprinos i osnivanju Jugoslovenskih pozorišnih igara Sterijino pozorje, a 1961. proslavilo je, zajedno s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu, svoju stogodišnjicu.

U tom periodu Srpskom narodnom pozorištu je, 1981, dakle posle sto dvadeset godina života i rada, podignuta i darovana na korišćenje pozorišna zgrada. Posle dvanaest decenija igranja po kafanskim salama – „Kod fazana”, „Kod sunca”, „Kraljice Jelisavete”, „Zelenog venca”, u „areni” sagrađenoj od dasaka, u iznajmljenim pozorišnim zgradama na današnjem Trifkovićevom trgu i u Pozorištu Dunđerskog, u „Habagu”, Spomen-domu kralja Aleksandra I odnosno Domu kulture, u današnjoj zgradi Kulturnog centra Novog Sada i na Letnjoj pozornici u Katoličkoj porti, u Radničkom domu „Svetozar Marković” i na sceni Veselog teatra „Ben Akiba” – Srpsko narodno pozorište konačno se skrasilo u svom velelepnom zdanju od belog mermera na Pozorišnom trgu.

Tokom svih stotinu pedest godina ono je ostalo verno i dosledno načelima na kojima je utemeljeno, deleći sudbinu srpskog i drugih naroda i uspevajući da, čak i po cenu ozbiljnih teškота, izdrži razne pritiske. Neke od njih, nažalost, nije umelo uvek blagovremeno da uoči, osujeti i odbaci, što nikako ne znači da je time odreklo odanu privrženost svojoj, vek i po dugoj, tradiciji.

Rečju, ostalo je i opstalo pozorištem kroz sva tri veka njegova, ne uvek lagodnog, postojanja, rada i trajanja.

Za ceo narod.



POKONDIRENA TIKVA J. S. Popovića, r. Dejan Mijač, 1973.

SVE FESTIVALSKE NAGRADE DRAME SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA

Pozorišni festivali mesta su upoređivanja, nadmetanja naj-vrednijih pozorišnih predstava i pojedinačnih ostvarenja. Uspeh na festivalima kazuje i ukazuje šta se u jednoj godini ili pozorišnoj sezoni smatralo vrhunskim dometom – najvećom vrednošću. Koja su pozorišta, glumci, pisci i reditelji, scenografi, kostimografi, kompozitori scenske muzike... dosegli najviši ustanovljeni ili dogovoren vrhunski rezultat. Dogovoren, jer o priznanjima odlučuju žiriji čija je konačna odluka zapravo dogovor – usaglašavanje, glasanje ili nadglasavanje. Ipak, učešća na festivalima (o kojima, naročito poslednjih godina, odlučuju selektori) i dobijene nagrade (o čemu odlučuju članovi žirija), jedini su koliko-toliko egzaktni pokazatelj uspeha pojedinaca i njihovih pozorišta. Kada se,

bar u moderno vreme, otkad kod nas festivali postoje, pišu osvrti na prethodnu sezonu ili duži period, broj festivalskih učešća i nagrada, u poređenju s brojem festivalskih učešća i nagrada drugih pozorišta, dosta je precizan pokazatelj uspešnosti jednog pozorišta. Po tom pokazatelju, Srpsko narodno pozorište, u srpskim okvirima, gotovo je ravnopravno s Jugoslovenskim dramskim, a ubedljivo je više i češće nagradjivano od Ateljea 212 i Narodnog pozorišta iz Beograda. Zbog toga sam, u čast jubileja koji se upravo slavi, odlučio da popišem sve nagrade koje je Drama Srpskog narodnog dobila na šesnaest pozorišnih festivala u Srbiji i nekadašnjoj Jugoslaviji. Posebno jer, bar zasad, ovu evidenciju u samom pozorištu nemaju.¹

¹ Kada sam Darinki Nikolić rekao da će moj tekst o Drami SNP-a zapravo biti spisak nagrada, tražila je da bude, kako se izrazila, više „mesa” nego podataka. Doduše, po meni, upravo su podaci „meso”, a njihova interpretacija dodatak ili, da ostanemo u prehrabenoj sferi, „poheraj”. To je, naravno, lično mišljenje i ne znači da ona, kao urednica Časopisa, ne može ovaj popis da baci u koš.

Predstave

Prva pobednička predstava od 43 nagrađene na nekom od 16 pozorišnih festivala² jeste Domanovićeva *Stradija*, u postavci Jovana Putnika, na 4. Sterijinom pozorju. Ipak, pre nje hronološki dolaze tri predstave prikazane na vojvođanskom Susretu, najstarijem pozorišnom festivalu u nekadašnjoj Jugoslaviji. Dve su Jurija Rakitina: Čehovljev *Višnjik* iz 1950. i *Bez krivice kriji Ostrovskog* iz 1951, treća je Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija* u postavci Jovana Konjovića, takođe iz 1951. Ove tri predstave zapravo počinju dugu listu izuzetnih kolektivnih ostvarenja najstarijeg srpskog pozorišta, posle Drugog svetskog rata. Nagrađene nisu, jer tada su na Susretu dodeljivane nagrade i pohvale isključivo za pojedinačna ostvarenja, ne i za predstave u celini.

Prva predstava nagrađena na dva festivala je *Traktat o sluškinjama* Bogdana Čiplića, u postavci Bore Hanauske, 1966 – Okrugli sto Sterijinog pozorja, 1967. pobednik vojvođanskog Susreta. *Selo Sakule* Zorana Petrovića i Dimitrija Đurkovića dobija i na gradu stručnog žirija Sterijinog pozorja 1970, a po dve festival-ske pobeđe imaju i *Čudo u Šarganu* Ljubomira Simovića i Ego-na Savina (Mladenovac 1992, Pozorje 1993), Nušićev *Sumnji-vo lice*, reditelj Dejan Mijač (Susret vojvođanskih pozorišta i Ste-rijino pozorje 1995), *Murlin Murlo* Nikolaja Koljade i Radoslava Milenkovića (Male forme, Zemun i Svečanosti slobode, Mladenovac, 1996). Po tri festivalske nagrade – Sterijin *Kir Janja* u režiji Ljuboslava Majere (vojvođanski Susret 1993, Okrugli sto Pozorja i Zemun fest – iste godine), Šekspirova *Mera za meru* u postavci Dejana Mijača (Susret vojvođanskih pozorišta, Vršačka pozorišna jesen i Jugoslovenski pozorišni festival u Užicu – sve

tri 1999) i *Brod za lutke* Milene Marković i Ane Tomović (specijalna nagrada Susreta vojvođanskih pozorišta 2009, nagrade žirija i Okruglog stola Pozorja iste godine).

Najduži period bez nagrade za predstavu u celini jeste petoleće od 1999. do 2005. Od *Mere za meru* – do *Džandrljivog muža* na Danima komedije i *Tužne komedije* na vojvođanskom Susretu.

SP/ R. Domanović/B. Mihajlović – Mihiz: *Stradija* – J. Putnik, 1959 *(1,1)
Voj/ Mila Marković: *Intimne priče* – M. Šuvaković, 1963 *(3)
Voj/B. Breht: *Prosjačka opera* – B. Hanauska, 1964 *(2)
Voj/ B. Nušić: *Svet* – D. Mijač, 1965 *(4)
SP/ Đ. Lebović: *Haleluja* – D. Đurković, 1965 *(4,2)
MESS/ZLV J. Jovanović – Zmaj: *Laždipaždi* – D. Mijač, 1966*
SP/ B. Čiplić: *Traktat o sluškinjama* – Bora Hanauska, 1966+(2,1) Okrugli sto
Voj/ B. Čiplić: *Traktat o sluškinjama* – B. Hanauska, 1967 *(3)
SP/ Đ. Lebović: *Viktorija* – D. Đurković, 1967+(2,2) Okrugli sto
Voj/ S. Sremac: *Zona Zamfirova* – M. Gajić, 1969 *(4)
Voj/ J. Ignjatović: *Adam i berberin prvi ljudi* – Ž. Orešković, 1970*(7)
SP/ Z. Petrović/D. Đurković: *Selo Sakule, a u Banatu* – D. Đurković, 1970 *+(4,4)
SP/ Z. Petrović/D. Đurković: *Selo Sakule, a u Banatu* – D. Đurković, 1970 *+(4,4) Okrugli sto
Voj/ T. Vajlder: *Naš grad* – T. Rakovski, 1971*(4,3)
Voj/ Lj. Ršumović: *Šuma koja hoda* – D. Mijač, 1973+(5) specijalna diploma

2 Sterijino pozorje (SP), Male i eksperimentalne scene Sarajevo (MES), Jugoslovenski pozorišni festival Užice (JPF), Dani komedije, Jagodina (Jag), Zemun fest (Zem/ više ne postoji), Male forme, Zemun (MF/ postojao samo dve godine), Svečanosti slobode, Mladenovac (Mlad/ danas Pozorišne svečanosti), Pozorišne svečanosti „Ljubiša Jovanović“ (Ljub/ ukinute), PIP, Paraćin (PIP/ takođe ukinut), Svečanosti „Milivoje Živanović“, Požarevac (Pož), Susret (Festival) profesionalnih pozorišta Vojvodine (Voj), Vršačka pozorišna jesen (Vrš), Joakimfest, Kragujevac (Krag), Joakiminterfest, Kragujevac (Inter), Dani Zorana Radmilovića, Zaječar (Zor), Borini dani, Vranje (Bora). Na Susretima „Joakim Vujić“ koji okupljaju samo predstave iz pozorišta južno od Beograda, SNP, naravno, nije učestvovalo.

- SP/ J. St. Popović: *Pokondirena tikva* – D. Mijač, 1974 *(2,2)
- Voj/ J. St. Popović: *Pokondirena tikva* – D. Mijač, 1975 *(4)
- Voj/ F. M. Dostojevski/A. Kami: *Zli dusi* – D. Đurković, 1976*
- Voj/ Ž. Žilnik/P. Vranešević: *Gastarabajter opera* – Ž. Žilnik, 1977+(3) diploma za negovanje osobenog scenskog izraza
- Voj/ Đ. Lebović: *Dolnja zemlja* – D. Mijač, DC 1981 *(3)
- Voj/ D. Kovačević: *Sv. Georgije ubiva aždahu* – E. Savin, 1987 *(8)
- SP/ D. Leskovar: *Tri čekića* – E. Savin, 1989+(3,2) Okrugli sto
- SP/ J. St. Popović: *Laža i paralaža* – E. Savin, 1992 *(4,3)
- Mlad/ Statueta slobode Lj. Simović: *Čudo u Šarganu* – E. Savin, 1993 *(2)
- Voj/ J. St. Popović: *Kir Janja* – Lj. Majera, 1993 *(5)
- SP/ Lj. Simović: *Čudo u Šarganu* – E. Savin, 1993 *(4)
- SP/ J. Sterija Popović: *Kir Janja* – Lj. Majera, 1993+(1,2) Okrugli sto
- Zem/ J. Sterija Popović: *Kir Janja* – Lj. Majera, 1993 *(1)
- Voj/ B. Nušić: *Sumnjivo lice* – D. Mijač, 1995 *(3/1)
- SP/ B. Nušić: *Sumnjivo lice* – D. Mijač, 1995 *(1,2)
- MF/ N. Koljada: *Murlin Murlo* – R. Milenković, 1996 *(2)
- Mlad/ Statueta slobode N. Koljada: *Murlin Murlo* – R. Milenković, 1996 *(2)
- Voj/ V. Šekspir: *Mera za meru* – D. Mijač, 1999*/(5) deoba s Ujvideki Szinhazom Šest lica traži pisca L. Pirandela i Georgea Ivaškua
- Vrš/ V. Šekspir: *Mera za meru* – D. Mijač, 1999 *(3)
- JPF/ Ardalion za predstavu Vilijam Šekspir: *Mera za meru* – Dejan Mijač, 1999 *(6)
- Jag/ J. St. Popović: *Džandrljiv muž ili Koja je žena dobra* – Raduje Čupić, Statueta „Jovanča Micić”, 2005.
- Voj/ Ivan A. Gončarov/Egon Savin: *Tužna komedija* – Egon Savin, 2005 *(2)
- Inter/ Luc Hibner: *Greta str. 89* – Boris Liješević, najbolja predstava po oceni publike (9,75), 2006.
- SP/ Milena Marković: *Nahod Simeon* – Tomi Janežić, 2007 *(7/1,1)
- Voj/ Maja Pelević: *Ja ili neko drugi* – Kokan Mladenović, 2008 *(4)
- Voj/ Milena Marković: *Brod za lutke* – Ana Tomović, 2009 spec +(3,1)
- SP/ Milena Marković: *Brod za lutke* – Ana Tomović, 2009 *(3/1,1/1)
- SP/ Milena Marković: *Brod za lutke* – Ana Tomović, 2009 *(3/1,1/1) Okrugli sto
- Pisci
- Tri nagrade Đorđe Lebović, a po dve Milena Marković, Dušan Kovačević, Aleksandar Popović i Miloš Nikolić.
- PIP/ * Radoslav Dorić – *Kad bi Sombor bio Holivud*, 1993.
- SP/ * SN Dušan Kovačević – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
- Jag/ * Dušan Kovačević, nagrada „Večernih novosti” – *Sabirni centar*, 2001.
- SP/ * SN Đorđe Lebović – *Nebeski odred*, 1957.
- SP/ * SN Đorđe Lebović – *Haleluja*, 1965.
- SP/ *sp SN Đorđe Lebović – *Viktorija*, 1968.
- SP/ * SN Milena Marković – *Nahod Simeon*, 2007.
- SP/ * SN Milena Marković – *Brod za lutke*, 2009.
- PIP/ * Miloš Nikolić – *Kovači*, 1992.
- Jag/ * Miloš Nikolić, nagrada „Večernih novosti” – *Kovači*, 1993.
- SP/ * SN Aleksandar Obrenović – *Nebeski odred*, 1957.
- SP/ * SN kom Zoran Petrović – *Selo Sakule, a u Banatu*, 1970.
- Jag/ */ Aleksandar Popović, nagrada „Večernih novosti” – *Bela kafa*, 1991. i za *Kusog petlića* Zvezdara teatra
- SP/ * SN kom Aleksandar Popović – *Bela kafa*, 1991.
- SP/ * SN Ljubomir Simović – *Čudo u Šarganu*, 1993.
- Reditelji
- Osam nagrada – Dejan Mijač, sedam – Egon Savin, šest – Dimitrije Đurković, pet – Bora Hanauska.

- Voj/ * Dimitrije Đurković – *Irkutska priča*, 1961.
 SP/ */ SN Dimitrije Đurković – *Izbiračica*, 1961.
 SP/ * SN Dimitrije Đurković – *Haleluja*, 1965.
 Voj/ * Dimitrije Đurković – *Familija Sofronija A. Kirića*, 1966.
 SP/ *vn SN Dimitrije Đurković, za oživljavanje književnog nasleđa – *Familija Sofronija A. Kirića*, 1966.
 SP/ * SN Dimitrije Đurković, adaptacija – *Selo Sakule, a u Banatu*, 1970.
 SP/ * SN Tomi Janežić za režiju – *Nahod Simeon*, 2007.
 Voj/ + Jovan Konjović – *Dubrovačka trilogija*, 1951.
 SP/ * sp SN Josip Kulundžić – *Maškarate ispod kuplja*, 1958.
 Voj/ * Ljuboslav Majera – *Kir Janja*, 1993.
 Mlad/ * Statueta slobode, Ljuboslav Majera – *Kir Janja*, 1993.
 Vrš/ * Ljuboslav Majera – *Kir Janja*, 1993.
 Voj/ * Dejan Mijač – *Svet*, 1965.
 Jag/ * Ćuran Dejan Mijač – *Pokondirena tikva*, 1974.
 SP/ * SN Dejan Mijač – *Pokondirena tikva*, 1974.
 Voj/ * Dejan Mijač – *Pokondirena tikva*, 1975.
 Zem/ */ Dejan Mijač – *Sumnjivo lice*, 1995. i za *Garderobera JDP-a*
 Voj/ * Dejan Mijač – *Mera za meru*, 1999.
 Vrš/ * Dejan Mijač – *Mera za meru*, 1999.
 JPF/ * Ardalion Dejan Mijač – *Mera za meru*, 1999.
 Voj/ + Radoslav Milenković – *Patnje gospodina Mokinpota*, 1991.
 MF/ * Radoslav Milenković – *Murlin Murlo*, 1996.
 Mlad/ * Statueta slobode Radoslav Milenković – *Murlin Murlo*, 1996.
 JPF/ * Ardalion Kokan Mladenović – *Ja ili neko drugi* 2007.
 Voj/ * Kokan Mladenović – *Ja ili neko drugi*, 2008.
 Voj/ * Želimir Orešković – *Adam i berberin prvi ljudi*, 1970.
 Voj/ */ Želimir Orešković – *Da li je moguće, drugovi, da smo svi mi volovi*, 1972. i za somborske *Rodoljupce*
 Jag/ */ Ćuran Branko Pleša – *Bela kafa*, 1991. i za *Kusog petlića* Zvezdara teatra
 SP/ * SN Jovan Putnik – *Stradija*, 1959.
- Voj/ * Jurij Rakitin – *Višnjik*, 1950.
 Voj/ + Jurij Rakitin – *Bez krivice krivi*, 1951.
 Voj/ + Tibor Rakovski – *Naš grad*, 1971.
 Voj/ + Tibor Rakovski – *Kome otkucava časovnik*, 1979.
 Voj/ * Egon Savin – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
 SP/ * SN Egon Savin – *Tri čekića*, 1989.
 Voj/ + Egon Savin – *Laža i paralaža*, 1992.
 SP/ * SN Egon Savin – *Laža i paralaža*, 1992.
 Mlad/ * Statueta slobode Egon Savin – *Čudo u Šarganu*, 1992.
 SP/ * SN Egon Savin – *Čudo u Šarganu*, 1993.
 SP/ * SN Egon Savin – *Mrešćenje šarana*, 1997.
 Krag/ + Ana Tomović, specijalna nagrada *Brod za lutke*, 2009.
 Voj/ * Bora Hanauska – *Pokondirena tikva*, 1960.
 SP/ */ SN Bora Hanauska – *Izbiračica*, 1961.
 Voj/ * Bora Hanauska – *Prosjačka opera*, 1964.
 Voj/ * Bora Hanauska – *Traktat o sluškinjama*, 1967.
 SP/ * SN Bora Hanauska za adaptaciju – *Traktat o sluškinjama*, 1967.
 SP/ * SN Milenko Šuvaković – *Intimne priče* 1963.

Glumci

Više od 280 glumačkih priznanja, na šesnaest pozorišnih festivala, zavredilo je 86 glumaca. Od toga su jedanaest bili gosti: Aron Balaž, Vojislav Brajović, Radovan Vujović, Predrag Ejduš, Miloš Žutić, Petar Kralj, Irfan Mensur, Zijah Sokolović, Ljubivoje Tadić, Siniša Ubović i Nada Šargin. Samo jedna glumica – što potvrđuje da je ženski deo ansambla uvek bio jači deo teatra – i to diplomant novosadske Akademije. Gosti su bili izuzetno česti osamdesetih godina prošlog veka, kada se ušlo u novu zgradu i teatar počeo da radi kao Dramski centar. Ali, posebno poslednjih sezona, i glumci Srpskog narodnog u predstavama drugih pozorišta osvajali su festivalska priznanja: Novak Bilbija, Mirjana i Stevan Gardinovački, Gordana Đurđević-Dimić, Jasna Đuričić i Boris Isaković. Naravno, ne pominjem Dragoslava Milosavljevića – Gulu, Miru Banjac i Đorđa Jelisića;

oni su promenili „klupske pozorišne boje” i prešli u Beograd. Najveći broj nagrada i pohvala za SNP „osvojila” je Jasna Đurić - 27 (dve su deobe s ulogama u Ateljeu 212), a na listi deset glumaca s najviše nagrada su i Gordana Đurđević-Dimić (17, uz 5 za druga pozorišta), Boris Isaković (13 + 8 kao gost u beogradskim teatrima), Stevan Šalajić (11 + dvanaesti Dobričin prsten), Mira Banjac (10), Novak Bilbija (+ 2 za Kikindu), Vladislav Kaćanski i Ljubica Ravasi po osam, Rade Kojadinović, Dragoslav Milosavljević – Gula i Dobrila Šokica po šest.

SP/ *sp SN ansambl – *Maškarate ispod kuplja*, 1958.

Voj/ * ansambl – *Galeb*, 2000.

Zor/ + „Zoranov brk” – Glumci Ćelave pevačice (Ivan Đurić, Marko Marković, Jovana

Mišović, Predrag Momčilović, Višnja Obradović, Srđan Sekulić), 2005.

Voj/ + Mia Adamović (Lenka) – *Familija Sofronija Kirića*, 1966.

Voj/ * Aron Balaž (Aleksej Zubkov) – *Pravo na Rusa*, 2001.

Voj/ * Mirjana Banjac (Evica) – *Pokondirena tikva*, 1960.

Voj/ * Mirjana Banjac (Evica), najbolja ul. mlade glumice – *Pokondirena tikva*, 1960.

Voj/ * Mirjana Banjac (Adela) – *Intimne priče*, 1963.

Voj/ * Mirjana Banjac (Nada) – *Svet*, 1965.

Voj/ * Mirjana Banjac (Šarika, Zita, Etelka) – *Traktat o sluškinjama*, 1967.

SP/ * SN Mira Banjac (Šarika, Zita, Etelka) – *Traktat o sluškinjama*, 1967.

SP/ * SN Mira Banjac (više uloga) – *Selo Sakule, a u Banatu*, 1970.

SP/ + Mira Banjac, nagrada „Dnevnika” – *Selo Sakule, a u Banatu*, 1970.

SP/ + Mira Banjac, nagrada „Večernjeg lista” – *Selo Sakule, a u Banatu*, 1970.

Jag/ * Ćuran, Mira Banjac – *Selo Sakule, a u Banatu*, 1972.

Voj/ * Mladen Barbarić (Pavel) – *Kome otkucava časovnik*, 1979.

Voj/ * Mladen Barbarić (Gali Gej) – *Čovek je čovek*, 1984.

SP/ * SN Novak Bilbija (Stavra) – *Čudo u Šarganu*, 1993.

Voj/ * Novak Bilbija (Jerotije Pantić) – *Sumnjivo lice*, 1995.

Zem/ * Novak Bilbija (Jerotije Pantić) – *Sumnjivo lice*, 1995.

SP/ * SN Novak Bilbija – *Putujuće pozorište Šopalović*, 1996.

Voj/ * Novak Bilbija (Vasa Vučurović) – *Mrešćenje šarana*, 1997.

JPF/ * Ardalion za epizodu, Novak Bilbija (Bernardin) – *Mera za meru*, 1999.

Voj/ * Jelica Bjeli (Fema) – *Adam i berberin prvi ljudi*, 1970.

Voj/ * Lazar Bogdanović (Čamča) – *Familija Sofronija A. Kirića*, 1966.

Voj/ * Vojislav Brajović (Vićenco) – *Mera za meru*, 1999.

Vrš/ * Vojislav Brajović (Vićenco) – *Mera za meru*, 1999.

JPF/ * Ardalion, Vojislav Brajović (Vićenco) – *Mera za meru*, 1999.

Pož/ +Vojislav Brajović (Vićenco), publika – *Mera za meru*, 2003.

Voj/ * Milena Bulatović-Šijački (Mileva) – *Adam i berberin prvi ljudi*, 1970.

SP/ + Milena Bulatović (više uloga), nagrada „Večernjih novosti” za epizodu – *Selo*

Sakule, a u Banatu, 1970.

SP/ * SN Milena Bulatović (Evica) – *Pokondirena tikva*, 1974.

Jag/ + Milena Bulatović (Marija), nagrada novinara izveštavača – *Ljubavno pismo*, 1976.

Voj/ * Valja Vejin (Anka) – *Slike žalosnih doživljaja*, 1982.

SP/ + Andelija Vesnić (Milica), nagrada Tribine mlađih – *Izbičaćica*, 1961.

Voj/ * Renata Vigi (Đina) – *Gastarbajter opera*, 1977.

Voj/ * Vasa Vrtipraški (Glađenović) – *Dolnja zemlja*, 1981.

Jag* Vasa Vrtipraški (Brica), epizoda – *Svetislav i Mileva*, 1984.

Voj/ * Petar Vrtipraški (Nikola Petrović) – *Intimne priče*, 1963.

SP/ * SN Petar Vrtipraški (Nikola Petrović) – *Intimne priče*, 1963.

SP/ + Petar Vrtipraški (Zero), nagrada „Dnevnika” – *Haleluja*, 1965.

- Voj/ * Petar Vrtipraški (Sofronije Kirić) – *Familija Sofronija A. Kirića*, 1966.
- SP/ + Radovan Vujović (Pospanko, Medvedić, Orlić, Orao, Ivića) – *Brod za lutke*, 2009. i za *Švabici* JDP-a, nagrada mladom glumcu/ Fond „Dara Čalenić”
- Pož/ + Aleksandar Gajin (Jovan), publika – *Pokondirena tikva*, 2004.
- Zor/ + „Zoranov brk” – Aleksandar Gajin (Jovan) – *Pokondirena tikva*, 2004.
- Voj/ * Mirjana Gardinovački (Eva) – *Vučjak*, 1974.
- Voj/ * Mirjana Gardinovački (Lokadija) – *Čovek je čovek*, 1984.
- Voj/ * Mirjana Gardinovački (Juca) – *Kir Janja*, 1993.
- SP/ * SN Mirjana Gardinovački (Juca) – *Kir Janja*, 1993.
- Pož/ * Mirjana Gardinovački (Sida) – *Pop Ćira i pop Spira*, 1998.
- Voj/ * Stevan Gardinovački (Spasoje) – *Pokojnik*, 1990.
- SP/ * SN Stevan Gardinovački (Momčilo Jabučilo) – *Bela kafa*, 1991.
- Voj/ * Stevan Gardinovački (Borko Gracin) – *Mrešćenje šarana*, 1997.
- Voj/ + Stanoje Dušanović (Orsat) – *Dubrovačka trilogija*, 1951.
- Jag/ + Aleksandar Đurđević (Svetislav Milošev), nagrada „Ježa” – *Svetislav i Mileva*, 1984.
- Voj/ * Slavoljub Đurđević (Polugan) – *Vučjak*, 1974.
- Voj/ * Slavoljub Đurđević (Marko Bikar) – *Ravangrad*, 1983.
- Jag/ * Ćuran, Gordana Đurđević (Desanka) – *Ljubinko i Desanka*, 1987.
- Jag/ + Gordana Đurđević (Desanka), nagrada novinara izveštaka – *Ljubinko i Desanka*, 1987.
- MESS/ + Gordana Đurđević (Agneza) – *Dumanske tišine* 1988/ nagrada SSOJ deoba sa Slobodanom Beštićem i Snežanom Bogdanović
- Voj/ * Gordana Đurđević (Desanka) – *Ljubinko i Desanka*, 1988.
- Šab/ * Gordana Đurđević (Desanka), mlad glumac – *Ljubinko i Desanka*, 1988.
- Jag/ * Ćuran, Gordana Đurđević (Crkva Ružica) – *Bela kafa*, 1991.
- SP/ + Gordana Đurđević-Dimić (Gospava), nagrada „Večernih novosti” za epizodu – *Mrešćenje šarana*, 1997.
- Zem/ * Gordana Đurđević-Dimić (Gospava), za epizodu – *Mrešćenje šarana*, 1997.
- SP/ * SN Gordana Đurđević-Dimić (Lola) – *Cuba libre* 2001.
- SP/ + Gordana Đurđević-Dimić, nagrada „Dnevnika” – *Cuba libre* 2001.
- SP/ + Gordana Đurđević-Dimić, nagrada publike – *Cuba libre*, 2001.
- Voj/ * Gordana Đurđević-Dimić – *Oslobođenje Skoplja*, 2002.
- Voj/ * Gordana Đurđević-Dimić (Julka), epizoda – *Tužna komedija*, 2005.
- Pož/ * Gordana Đurđević-Dimić (Marija Aleksandrovna Moskaljova) – *Ujkin san*, 2007.
- Pož/ + Gordana Đurđević-Dimić (Marija Aleksandrovna Moskaljova), publika – *Ujkin san*, 2007.
- Nušić/ * Branislav Nušić – Gordana Đurđević-Dimić
- Voj/ + Aleksandar Đurica (Miša Dimitrijević), specijalna nagrada – *Je li bilo kneževe večere*, 2009.
- Mlad/ * Statueta slobode, Jasna Đuričić-Jankov (Cmilja) – *Čudo u Šarganu*, 1992.
- SP/ * SN Jasna Đuričić-Jankov (Cmilja) – *Čudo u Šarganu*, 1993.
- Nagrada „Pera Dobrinović” – Jasna Đuričić-Jankov (Cmilja), 1993.
- SP/ + Jasna Đuričić-Jankov (Marica), nagrada „Večernih novosti” za epizodu – *Sumnjivo lice*, 1995.
- Zem/ * Jasna Đuričić-Jankov (Marica), epizoda – *Sumnjivo lice*, 1995.
- MF/ * Jasna Đuričić-Jankov (Olga) – *Murlin Murlo*, 1996.
- Zem/ * Jasna Đuričić-Jankov (Olga) – *Murlin Murlo*, 1996.
- Mlad/ * Statueta slobode, Jasna Đuričić-Jankov (Olga) – *Murlin Murlo*, 1996.
- Šab/ * Zlatna medalja „Ljubiša Jovanović”, Jasna Đuričić-Jankov (Olga) – *Murlin Murlo*, 1996.
- Voj/ * Jasna Đuričić-Jankov (Mica) – *Mrešćenje šarana*, 1997.
- Zem/ * Jasna Đuričić-Jankov (Mica) – *Mrešćenje šarana*, 1997.

- Vrš/ * Jasna Đuričić-Jankov (Mica) – *Mrešćenje šarana*, 1997.
- Vrš/ * Jasna Đuričić (Izabela) – *Mera za meru*, 1999.
- JPF/* Ardalion, Jasna Đuričić (Izabela) – *Mera za meru*, 1999.
- Voj/ */ Jasna Đuričić (Fema) – *Pokondirena tikva*, 2004/ deo-ba sa Biljanom Keskenović iz Sombora
- Jag/ * Ćuran, Jasna Đuričić (Fema) – *Pokondirena tikva*, 2004.
- Pož/ * Jasna Đuričić (Fema) – *Pokondirena tikva*
- Jag/ * Ćuran, Jasna Đuričić (Glumica) – *Greta*, str. 89, 2006.
- Bora/ +/ Jasna Đuričić (Glumica) – *Greta*, str. 89, 2006.
- SP/ * SN Jasna Đuričić (Majka/Udovica) – *Nahod Simeon*, 2007.
- SP/ + Jasna Đuričić (Majka), nagrada „Zoran Radmilović“ – *Ja ili neko drugi*, 2007.
- Voj/ * Jasna Đuričić (Majka), epizoda – Maja Pelević: *Ja ili neko drugi*, 2008.
- Krag/ * Jasna Đuričić (Majka) – *Ja ili neko drugi*, 2008.
- Voj/ * Jasna Đuričić (Mala sestra, Alisa, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena, Veštica) – *Brod za lutke*, 2009.
- Krag/ * Jasna Đuričić – *Brod za lutke*, 2009.
- SP/ */ SN Jasna Đuričić (Mala sestra, Alisa, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena, Veštica) – *Brod za lutke*, 2009. i za *Šuma blista*, Ateljea 212
- JPF/ */ Ardalion, Jasna Đuričić (Mala sestra, Alisa, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena, Veštica) – *Brod za lutke* 2009. i za *Šuma blista*, Ateljea 212
- Pož/ */ Statueta „Milivoje Živanović“, Predrag Ejdus (Ignjat Glembaj) – *Gospoda Glembajevi*, 2002. i za *Supermarket NP Beograd*
- Pož/ * Predrag Ejdus (Ignjat Glembaj) – *Gospoda Glembajevi*, 2002.
- Vrđ/ */ Predrag Ejdus (Ignjat Glembaj) – *Gospoda Glembajevi*, 2002. i za *Zlatikuma u Skupu JDP-a*
- SP/ +/ Franjo Živni (Edo Rozmarinski), nagrada publike – *Intimne priče*, 1963, deoba sa Savom Severovom iz Ljubljane
- SP/ * SN Velimir Životić (Justus) – *Haleluja*, 1965.
- Voj/ + Velimir Životić (Herder) – *Mesečina za nesrećne*, 1968.
- Voj/ + Olga Životić (Gospođa Mare) – *Dubrovačka trilogija*, 1951.
- Voj/ + Olga Životić (Kručina) – *Bez krivice krivi*, 1951.
- Voj/ * Miloš Žutić (Blažo) – *Slike žalosnih doživljaja*, 1982.
- Voj/ + Ljubiša Iličić (Gajev) – *Višnjik*, 1950.
- Voj/ + Lubiša Iličić (Gospodar Lukša) – *Dubrovačka trilogija*, 1951.
- Zem/ * Boris Isaković (Aleksej) – *Murlin Murlo*, 1996.
- Voj/ * Boris Isaković (Brik) – *Mačka na usijanom limenom krovu*, 1998.
- Voj/ * Boris Isaković (Anđelo) – *Mera za meru*, 1999.
- Pož/ + Boris Isaković (Leone Glembaj), publika – *Gospoda Glembajevi*, 2002.
- Vrš/ * Boris Isaković (Leone Glembaj) – *Gospoda Glembajevi*, 2002.
- Pož/ * Boris Isaković (Anđelo) – *Mera za meru*, 2003.
- Jag/ * Ćuran, Boris Isaković (Reditelj) – *Greta*, str. 89, 2006.
- Bora/ +/ Boris Isaković (Reditelj) – *Greta*, str. 89, 2006.
- SP/ */SN Boris Isaković (Muž) i za *Odumiranje – Nahod Simeon*, 2007.
- JPF/ */ Ardalion, Boris Isaković (On) – *Ja ili neko drugi*, 2007 i za *Odumiranje*, Ateljea 212 Beograd
- Voj/ * Boris Isaković (On) – *Ja ili neko drugi*, 2008.
- Voj/ * Boris Isaković (Ilarion Ruvarac), epizoda – *Je li bilo kneževe večere*, 2009.
- Voj/ * Boris Isaković (Timon) – *Timon Atinjanin*, 2011.
- SP/ + Dušan Jakišić (Žika), nagrada „Dnevnika“ – *Sumnjivo lice*, 1995.
- Voj/ * Dušan Jakišić (Žika) – *Sumnjivo lice*, 1995.
- SP/ * SN Zlata Jakovljević (Iries) – *Viktorija*, 1967.
- SP/ * SN Đorđe Jelisić (Mića) – *Pesma*, 1960.
- SP/ + Đorđe Jelisić, nagrada Tribine mladih – *Pesma*, 1960.
- SP/ + Đorđe Jelisić (Pera), nagrada „Dnevnika“ – *Familija Sofronija A. Kirića*, 1966.
- SP/ + Đorđe Jelisić, nagrada publike – *Familija Sofronija A. Kirića*, 1966.
- Voj/ * Toma Jovanović (Mane) – *Zona Zamfirova*, 1969.

- Voj/ * Gordana Kamenarović (Maturina) – *Don Žuan*, 1985.
- Voj/ * Gordana Kamenarović (Natalija Stepanovna) – *Posle pola veka* (Prosidba+Medved+Jubilej), 1994.
- Voj/ * Vladislav Kaćanski (Rajko Pevac) – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
- SP/+ Vladislav Kaćanski (Rajko Pevac), nagrada „Dnevnika – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
- Voj/ * Vladislav Kaćanski (Kir Janja) – *Kir Janja*, 1993.
- SP/+ Vladislav Kaćanski (Kir Janja), nagrada Novosadske banke – *Kir Janja*, 1993.
- Zem/ * Vladislav Kaćanski (Kir Janja) – *Kir Janja*, 1993.
- Mlad/ * Statueta slobode, Vladislav Kaćanski (Kir Janja) – *Kir Janja*, 1993.
- Vrš/ * Vladislav Kaćanski (Kir Janja) – *Kir Janja*, 1993.
- SP/ * SN Vladislav Kaćanski (Kum Sveta Milosavljević) – *Mrešćenje šarana*, 1997.
- Voj/ * Rade Kojadinović (Toma) – *Svet*, 1965.
- Voj/ * Rade Kojadinović (Ječmenica) – *Da li je moguće, drugovi, da smo svi volovi*, 1972.
- Voj/ * Rade Kojadinović (Himelnik) – *Kome otkucava časovnik*, 1979.
- Voj/ * Rade Kojadinović (Mokinpot) – *Patnje gospodina Mokinpota*, 1991.
- Pož/ + Rade Kojadinović (Sorin), nagrada publike – *Galeb*, 2000.
- Zor/ + „Zoranov brk”, Rade Kojadinović (Markiz) – *Povratak Kazanove*, 2007.
- Voj/ * Dragutin Kolesar – *Šuma koja hoda*, 1973.
- Voj/ * Mirjana Kodžić (Šarlota Ivanovna) – *Višnjik*, 1950.
- Voj/ + Mirjana Kodžić (Pavle) – *Dubrovačka trilogija*, 1951.
- Voj/ + Mirjana Kodžić (Nina Pavlova) – *Bez krivice krivi*, 1951.
- Voj/ * Jugoslav Krajnov (Ilija) – *Tužna komedija*, 2005.
- Vrš/ * Jugoslav Krajnov (Ilija) – *Tužna komedija*, 2005.
- Voj/ * Petar Kralj (Deka) – *Mačka na usijanom limenom krovu*, 1998.
- SP/ + Zaida Krimšamhalov (Sara), nagrada „Dnevnika” – *Pokondirena tikva*, 1974.
- Voj/ * Zaida Krimšamhalov (Sara) – *Pokondirena tikva*, 1975.
- Voj/ * Zaida Krimšamhalov (Pava) – *Slike žalosnih doživljaja*, 1982.
- Voj/ * Zaida Krimšamhalov (Jelica) – *Zemlja*, 1983.
- Voj/ * Danica Kuculović (Jelkica) – *Svet*, 1965.
- Voj/ * Danica Kuculović (Vaska), najbolja epizoda – *Zona Zamfirova*, 1969.
- Voj/ * Danica Kuculović – *Šuma koja hoda*, 1973.
- Voj/ * Lazar Lazarević (Firs) – *Višnjik*, 1950.
- Voj/ * Miodrag Lončar (Inspektor) – *Inspektorove spletke*, 1978.
- Voj/ * Vitomir Ljubičić (Ringlbah) – *Adam i berberin prvi ljudi*, 1970.
- Voj/ * Ksenija Martinov-Pavlović (Emilija) – *Naš grad*, 1971.
- Voj/ * Ksenija Martinov-Pavlović, nagrada Skupštine opštine Vršac – *Naš grad*, 1971.
- Voj/ * Ksenija Martinov-Pavlović – *Šuma koja hoda*, 1973.
- Voj/ * Ksenija Martinov-Pavlović (Martirio) – *Dom Bernarde Albe*, 1982.
- Voj/ + Vlada Matić (Gospodin Veb) – *Naš grad*, 1971.
- SP/ + Marija Medenica (Ona), nagrada mladoj glumici / Fond Dara Čelenić – *Ja ili neko drugi*, 2007.
- SP/ + Marija Medenica (Ona), nagrada „Dnevnika” – *Ja ili neko drugi*, 2007.
- Voj/ * Marija Medenica (Ona) – *Ja ili neko drugi*, 2008.
- Krag/ * Marija Medenica (Ona) – *Ja ili neko drugi*, 2008.
- Voj/ * Irfan Mensur (Don Žuan) – *Don Žuan*, 1985.
- Voj/ * Irfan Mensur (Don Žuan), nagrada publike – *Don Žuan*, 1985.
- Voj/ * Radoslav Milenković (Poručnik Tasić) – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
- SP/ * SN Radoslav Milenković (Poručnik Tasić) – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
- SP/ + Radoslav Milenković, nagrada publike – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.

- SP/ + Dragoljub Milosavljević Gula (više uloga), nagrada „Večernih novosti” za epizodu – *Stradija*, 1959.
- Voj/ * Dragoljub Milosavljević Gula (Lapčenko) – *Irkutska priča*, 1961.
- Voj/ * Dragoljub Milosavljević Gula (Čovek s tašnom) – *Intimne priče*, 1963.
- SP/ + Dragoljub Milosavljević Gula (Čovek s tašnom), nagrada „Večernih novosti” za epizodu – *Intimne priče*, 1963.
- SP/ * SN Dragoljub Milosavljević Gula (Majše) – *Haleluja*, 1965.
- SP/ + Dragoljub Milosavljević Gula, nagrada publike – *Haleluja*, 1965.
- Voj/ * Jovana Mišković (Julija), nagrada mladom glumcu – *Romeo i Julija*, 2006.
- Voj/ * Predrag Momčilović (Gospodin II, Sveštenik) – *Striptiz*, 1986.
- Voj/ * Ivana Pejčić (Adela) – *Dom Bernarde Albe*, 1982.
- Voj/ * Ivana Pejčić (Šarlota) – *Don Žuan*, 1985.
- Voj/ + Sofija Perić-Nešić (Gina) – *Ožalošćena porodica*, 1950.
- Voj/ + Sofija Perić-Nešić (Kata) – *Dubrovačka trilogija*, 1951.
- Voj/ + Sofija Perić-Nešić (Kalčina) – *Bez krivice krivi*, 1951.
- SP/ + Mirko Petković (Peter), nagrada Književne omladine mlađom glumcu – *Zla noć*, 1977.
- Voj/ * Mirko Petković (Kelner) – *Lov na divlje patke*, 1981.
- SP/ + Petar Petković (Pandel), nagrada publike – *Viktorija*, 1967.
- Voj/ * Perica Petković (Polivka) – *Adam i berberin prvi ljudi*, 1970.
- Voj/ * Miodrag Petrović (Gospodin I, Jozef K.) – *Striptiz*, 1986.
- Mlad/ * Statueta slobode, Aleksandra Pleskonjić-Ilić – *Smrt i devojka*, 1994.
- MF/ * Aleksandra Pleskonjić-Ilić – *Smrt i devojka*, 1995.
- Voj/ * Aleksandra Pleskonjić-Ilić (Arkadina) – *Galeb*, 2000.
- Voj/ * Aleksandra Pleskonjić-Ilić – *Kome verujete*, 2004.
- SP/ + Aleksandra Pleskonjić-Ilić (Sofija Petrovna Farpuhina), nagrada Večernih novosti za epizodu – *Ujkin san*, 2007.
- Voj/ * Mihailo Pleskonjić (Pol Bejker) – *Čovek je čovek*, 1984.
- Voj/ * Mihailo Pleskonjić (Pjero) – *Don Žuan*, 1985.
- Voj/ * Mihailo Pleskonjić (Gavrilo Vuković) – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
- SP/ + Mihailo Pleskonjić (Gavrilo Vuković), nagrada SSO Vojvodine mladom glumcu – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
- SP/ * SN Mihailo Pleskonjić (Bajra) – *Tri čekića*, 1989.
- Voj/ * Ljubica Ravasi (Sarka) – *Ožalošćena porodica*, 1950.
- Voj/ * Ljubica Ravasi (Ranjevska) – *Višnjik*, 1950.
- Voj/ + Ljubica Ravasi (Barunica Lidija) – *Dubrovačka trilogija*, 1951.
- SP/ * SN Ljubica Ravasi (Zelenička) – *Rodoljupci*, 1956.
- Voj/ * Ljubica Ravasi (Serafina) – *Tetovirana ruža*, 1959.
- Voj/ * Ljubica Ravasi (Gospođa Pečam) – *Prosjačka opera*, 1964.
- SP/+ Ljubica Ravasi, nagrada publike (Maričkina baba, Jolan) – *Traktat o sluškinjama*, 1967.
- Voj/ * Ljubica Ravasi (Doka) – *Zona Zamfirova*, 1969.
- Voj/ * Milica Radaković (Valja) – *Irkutska priča*, 1961.
- SP/ * SN Milica Radaković (Saveta) – *Izbiračica*, 1961.
- SP/ + Milica Radaković (Ester), nagrada „Dnevnika” – *Viktoria*, 1967.
- Voj/ * Milica Radaković (Dženi Kogan) – *Mesečina za nesreće*, 1968.
- Voj/ * Milica Radaković (Margetička) – *Vučjak*, 1974.
- Voj/ + Ljubica (Jović) Rakić (Marica), epizoda – *Ljubavno pismo*, 1976.
- Voj/ * Ljubica (Jović) Rakić (Eva) – *Slike žalosnih doživljaja*, 1982.
- Voj/ * Ljubica Rakić (Katarina) – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
- SP/ + Nebojša Savić (Cuja Dudvić), nagrada „Večernih novosti” za epizodu – *Ravangrad*, 2003.
- Voj/ * Ljubica Sekulić (Varja) – *Višnjik*, 1950.
- Voj/ + Ljubica Sekulić (Otradina) – *Bez krivice krivi*, 1951.
- Voj/ + Dragica Sinovčić-Brković (Gospođa Veb) – *Naš grad*, 1971.

- Voj/ * Dragica Sinovčić-Brković (Zagorka) – *Da li je moguće, drugovi, da smo svi mi volovi*, 1972.
- Jag/ + Dragica Sinovčić-Brković (Gospođa Janjić) – *Političko vjenčanje*, 1979.
- Voj/ * Zijah Sokolović (Aleksa) – *Laža i paralaža*, 1992.
- SP/ * SN Zijah Sokolović (Aleksa) – *Laža i paralaža*, 1992.
- Voj/ * Dragan Srećkov (Džordž) – *Naš grad*, 1971.
- Voj/ * Lidija Stevanović (Jelica) – *Laža i paralaža*, 1992.
- SP/ * SN Lidija Stevanović (Jelica) – *Laža i paralaža*, 1992.
- PIP/ * Lidija Stevanović (Jelica) – *Laža i paralaža*, 1992.
- SP/ + Lidija Stevanović (Katica), nagrada „Zoran Radmilović“ – *Kir Janja*, 1993.
- Voj/ * Lidija Stevanović (Ina) – *Murlin Murlo*, 1996.
- Bora/ +Jovana Stipić (Sofija) – *Džandrljiv muž*, 2005.
- Voj/ * Jovana Stipić (Gospođa Kapulet), epizoda – *Romeo i Julija*, 2006.
- Voj/ * Sonja (Josić) Stipić (Galina) – *Lov na divlje patke*, 1981.
- Voj/ * Ljuba Tadić (Narandžić) – *Dolnja zemlja*, 1981.
- Voj/ * Feodor Tapavički (Ćirović) – *Da li je moguće, drugovi, da smo svi mi volovi*, 1972.
- Voj/ * Srđan Timarov (Lučio) – *Mera za meru*, 1999.
- JPF/ * Ardalion za najbolju ulogu mladog glumca – Srđan Timarov (Lučio) – *Mera za meru*, 1999. i nagrada „Avdo Mujčinović“
- Voj/ * Srđan Timarov, nagrada mladom glumcu – *Oslobodenje Skoplja*, 2002.
- SP/ + Predrag Tomanović (Maleš), nagrada publike – *Tri čekića*, 1989.
- SP/ + Predrag Tomanović, nagrada SSO Vojvodine mladom glumvcu – *Tri čekića*, 1989.
- Voj/ * Predrag Tomanović (Mita) – *Laža i paralaža*, 1992.
- SP/ + Predrag Tomanović (Mita) nagrada „Dnevnika“ – *Laža i paralaža*, 1992.
- Voj/ * Milan Tošić (Agaton) – *Ožalošćena porodica*, 1950.
- Voj/ * Milan Tošić (Lopahin) – *Višnjik*, 1950.
- Voj/ + Slavka Tošić (Ana) – *Dubrovačka trilogija*, 1951.
- Jag/ * Siniša Ubović (Svetozar Ružičić), nagrada za najboljeg mladog glumca – *Pokondirena tikva*, 2004.
- Voj/ + Renata Ulmanski (Anja) – *Višnjik*, 1950.
- Voj/ * Miroslav Fabri (Lomov) – *Posle pola veka* (Prosidba+Medved+Jubilej), 1994.
- Jag/ * Milovan Filipović (Mitar), nagrada „Nikola Milić“ za epi-zodu – *Džandrljiv muž ili Koja je žena dobra*, 2005.
- Voj/ * Ivan Hajtl (Maksa Svilokosić) – *Adam i berberin prvi ljudi*, 1970.
- SP/ * SN Ivan Hajtl (više uloga) – *Selo Sakule, a u Banatu*, 1970.
- SP/+ Ivan Hajtl, nagrada publike – *Selo Sakule, a u Banatu*, 1970.
- Jag/+ Ivan Hajtl (Jovan), epizoda – *Ljubavno pismo*, 1976.
- Voj/ * Ivan Hajtl (Abel) – *Kome otkucava časovnik*, 1979.
- Pož/ * Radoje Čupić (Trigorin) – *Galeb*, 2000.
- Voj/ + Stevan Šalajić (Trofimov) – *Višnjik*, 1950.
- Voj/ + Stevan Šalajić (Neznamov) – *Bez krivice krivi*, 1951.
- SP/ * SN Stevan Šalajić (Tošica) – *Izbiračica*, 1961.
- SP/ + Stevan Šalajić, nagrada publike – *Izbiračica*, 1961.
- SP/ * SN Stevan Šalajić (Šamika) – *Familija Sofronija A. Kirića*, 1966.
- Voj/ * Stevan Šalajić (Solgabirov, Gefrajter, Policajac) – *Traktat o sluškinjama*, 1967.
- Voj/ * Stevan Šalajić (Dems Tajron) – *Mesečina za nesrećne*, 1968.
- Voj/ * Stevan Šalajić (Đoka Gladjenović) – *Adam i berberin prvi ljudi*, 1970.
- Voj/ * Stevan Šalajić (Reditelj) – *Naš grad*, 1971.
- Voj/ * Stevan Šalajić (Ružičić) – *Pokondirena tikva*, 1975.
- Voj/ * Stevan Šalajić (Tornjanski) – *Dolnja zemlja*, 1981.
- Pož/ + Nada Šargin (Nina) – *Galeb*, 2000.
- Voj/ * Nada Šargin (Marija) – *Pravo na Rusa*, 2001.
- Voj/ * Dobrila Šokica (Taska) – *Zona Zamfirova*, 1969.
- Voj/ * Dobrila Šokica – *Pokondirena tikva*, 1975.
- Jag/ * Ćuran, Dobrila Šokica – *Ujež*, 1977.

Voj/ * Dobrila Šokica (Ponsija) – *Dom Bernarde Albe*, 1982.
Voj/ * Dobrila Šokica (Kaja) – *Zemlja* 1983. (Ivanka Bikar) – *Ravangrad*, 1983.
Voj/ * Dobrila Šokica (Slavka) – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
Voj/ * Dragiša Šokica – *Šuma koja hoda*, 1973.

Scenografi

Geroslav Zarić je najnagrađivaniji scenograf. Osam nagrada. Tri su pripale Miletiju Leskovcu, a po dve Stevanu Maksimoviću i Tomiju Janežiću.

Voj/ + Ladislav Vihođil – *Kome otkucava časovnik*, 1979.
Voj/ + Borislav Deželić – *Višnjik*, 1950.
Voj/ * Geroslav Zarić – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
SP/ * SN Geroslav Zarić – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
SP/ + Geroslav Zarić, nagrada ULUPUD Srbije – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
Voj/ * Geroslav Zarić – *Laža i paralaža*, 1992.
SP/ * SN Geroslav Zarić – *Laža i paralaža*, 1992.
SP/ + Geroslav Zarić, nagrada ULUPUD Srbije – *Laža i paralaža*, 1992.
SP/ + Geroslav Zarić, nagrada ULUPUD Srbije – *Putujuće pozorište Šopalović*, 1996.
Voj/ * Geroslav Zarić – *Mrešćenje šarana*, 1997.
SP/ * SN Tomi Janežić za scenografiju – *Nahod Simeon*, 2007.
SP/ + Tomi Janežić za scenografiju, nagrada ULUPUD Vojvodine – *Nahod Simeon*, 2007.
SP/ * SN Miletija Leskovac – *Bela kafa*, 1991.
Voj/ */ Miletija Leskovac – *Sumnjivo lice* 1995. i za *Fiškal galantom* NP Sombor
SP/ + Miletija Leskovac, nagrada ULUPUD Srbije – *Bela kafa*, 1991.
Voj/ * Boris Maksimović – *Patnje gospodina Mokinpota*, 1981.
Voj/ + Stevan Maksimović – *Bez krivice krivi*, 1951.

SP/ * SN Stevan Maksimović – *Maškarate ispod kuplja*, 1958.
Voj/ + Vladimir Marenić – *Šeherezada* (balet) vk
SP/ + Miodrag Tabački, nagrada ULUPUD Srbije – *Cuba libre*, 2001.
SP/ + Darko Nedeljković/Snežana Pešić-Rajić, scenografija/kostim, nagrada ULUPUD Vojvodine – *Ujkin san*, 2007.
SP/ + Snežana Pešić-Rajić, scenografija/kostim, nagrada ULUPUD Vojvodine – *Ujkin san*, 2007.
Voj/ * Velizar Srbiljanović – *Laža i paralaža*, 1992.
Voj/ * Dalibor Tobdžić – *Galeb*, 2000.
SP/ * SN Marina Čuturilo – *Tri čekića*, 1989.

Kostimografi

Po četiri nagrade – Bojana Nikitović i Jasna Petrović-Badnjarrević, tri Marina Sremac, dve Momirka Bailović.

Krag/ * Momirka Bailović – *Brod za lutke*, 2009.
JPF/ * Ardalion, Momirka Bailović – *Brod za lutke*, 2009.
Voj/ * Stana Jatić – *Pokondirena tikva*, 1960.
Voj/ * Božana Jovanović – *Familija Sofronija A. Kirića*, 1966.
SP/ * SN Vladimir Marenić – *Nebeski odred*, 1957.
SP/ + Darko Nedeljković/Snežana Pešić-Rajić, scenografija/kostim, nagrada ULUPUD Vojvodine – *Ujkin san*, 2007.
Voj/ * Bojana Nikitović – *Laža i paralaža*, 1992.
Voj/ * Bojana Nikitović – *Mera za meru*, 1999.
Vrd/ * Bojana Nikitović – *Mera za meru*, 1999.
JPF/ * Ardalion, Bojana Nikitović – *Mera za meru*, 1999.
Voj/ * Milena Ničeva-Jevtić-Kostić – *Sveti Georgije ubiva aždahu*, 1987.
SP/ + Bojana Nikitović, nagrada, ULUPUD Srbije – *Laža i paralaža*, 1992.
Voj/ */ Branka Petrović – *Ravangrad*, 1983, deoba sa Somborom
Voj/ * Jasna Petrović – *Dom Bernarde Albe*, 1982. i *Slike žalosnih doživljaja*, 1982.

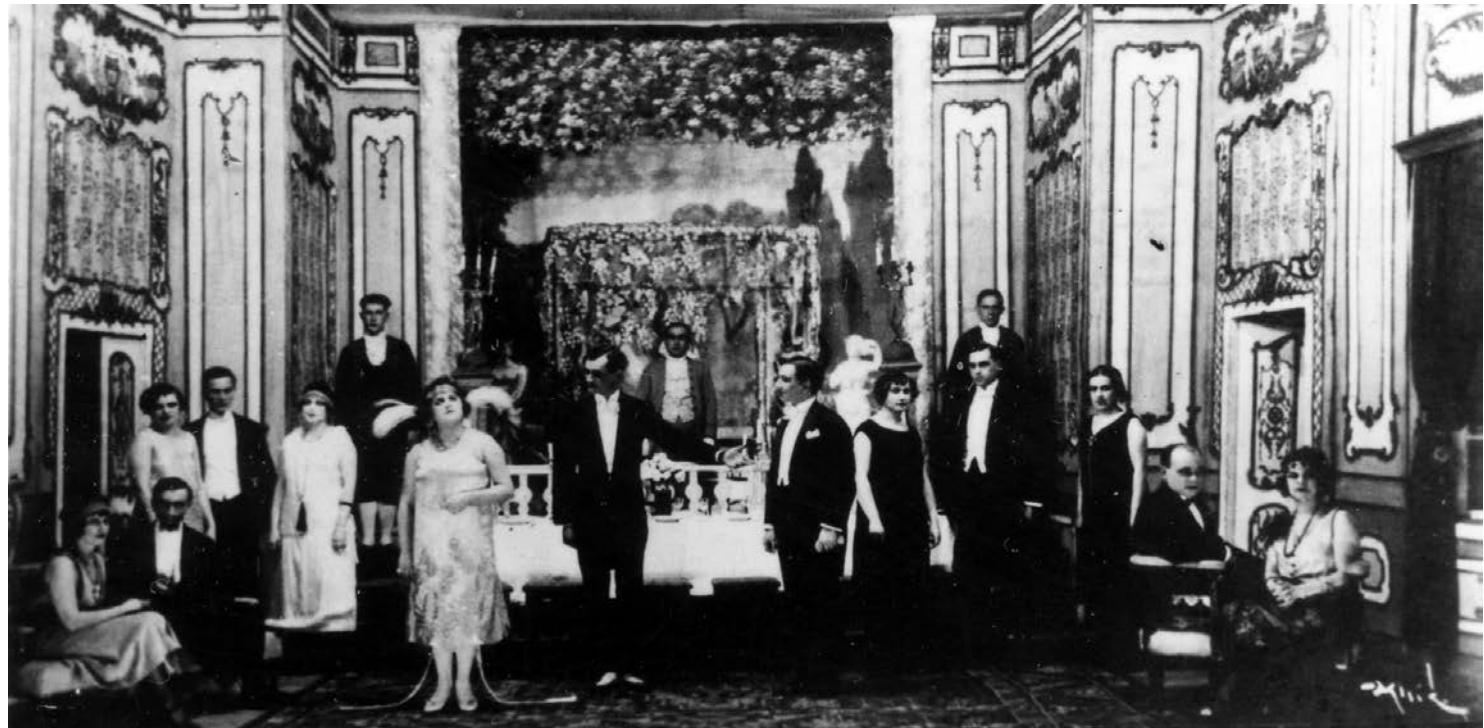
SP/ + Jasna Petrović-Badnjarević, nagrada ULUPUD Vojvodine – <i>Mreščenje šarana</i> , 1997.	SP/ * SN Boris Kovač – <i>Nahod Simeon</i> , 2007.
SP/ + Jasna Petrović-Badnjarević, ULUPUD Srbije – <i>Mreščenje šarana</i> , 1997.	Krag/ * Darko Rundek – <i>Brod za lutke</i> , 2009.
SP/ + Jasna Petrović-Badnjarević, ULUPUD Srbije – <i>Cuba libre</i> , 2001.	SP/ * SN Darko Rundek – <i>Brod za lutke</i> , 2009.
SP/ +/ Snežana Pešić-Rajić, scenografija/kostim, nagrada ULUPUD Vojvodine – <i>Ujkin san</i> , 2007.	Koreografi
SP/ * SN Vanja Popović – <i>Sumnjivo lice</i> , 1995.	Voj/ * Žarko Milenković – <i>Gastarbajter opera</i> , 1977.
Voj/ * Marina Sremac – <i>Galeb</i> , 2000.	Majstori svetla
SP/ * SN Marina Sremac – <i>Nahod Simeon</i> , 2007.	Voj/ + Ljudevit Volf – <i>Ožalošćena porodica</i> , 1950.
JPF/ * Ardalion, Marina Sremac – <i>Ja ili neko drugi</i> , 2007.	Voj/ + Ljudevit Volf – <i>Višnjik</i> , 1950.
Kompozitori	Voj/ + Ljudevit Volf – <i>Bez krivice krivi</i> , 1951.
Dve nagrade – Darko Rundek.	Nagrada Turističkog saveza Novog Sada pozorištu za često ili najčešće učešće na Pozorju
Voj/ * Vojkan Borisavljević – <i>Šuma koja hoda</i> , 1973.	SP/ J. Sterija Popović: <i>Pokondirena tikva</i> – D. Mijač 1974 *(2,2)
Voj/ * Predrag Vranešević – <i>Gastarbajter opera</i> , 1977.	SP/ A. Popović: <i>Bela kafa</i> – B. Pleša 1991 (3,2)

DUŽNI PROŠLOSTI, ODGOVORNI PRED BUDUĆNOŠĆU

Iako je Srpsko narodno pozorište osnovano kao dramski teatar (1861), muzika je bila prisutna na njegovoj sceni od samog početka. Sastavni deo brojnih pozorišnih komada tog vremena (tzv. komada s pevanjem) bila je ne samo vokalna već i instrumentalna muzika, pa je Pozorište imalo dirigenta, hor sa stavljen od glumaca i manji orkestar. Mužička „grana“ SNP-a ubrzano se razvijala (glumci su morali učiti notno pevanje, kapelnik Aksentije Maksimović do 1871. napisao je muziku za sedamnaest pozorišnih komada), što je – podstaknuto interesovanjima publike i za čisto muzičke žanrove – dovelo do iskoraka u repertoaru: 1891. prikazana je prva opereta (*Vračara Velje Miljkovića*), a 1896. i prva opera (*Jovančini svatovi* Viktora Masea). Od tada pa do Prvog svetskog rata, na sceni SNP-a kontinuirano se pojavljuju operetski i operski naslovi: *Lepa Galatea* F. Supea, *Nikola Šubić Zrinski* I. Zajca, *Čarobni strelac* K. M. Vebera, *Kavalerija rustikana* (*Seoska hrabrost*) P. Ma-

skanjija, *Pajaci* R. Leonkavala, *Prodana nevesta* B. Smetane i dr. Naročito treba istaći postavke prvih srpskih opera – *Na uranku* S. Biničkog (1911) i *Knez Ivo od Semberije* I. Bajića (1914). Najistaknutiji solisti SNP-a u tom periodu bili su profesionalni operski pevači, sopran Sultana Cijukova i bas međunarodne reputacije Žarko Savić, uz koje nije moguće ne spomenuti i glumicu izuzetnih vokalnih sposobnosti Dragu Spasić.

U međuratnom periodu (1918–1941), dolaskom velikog broja ruskih emigranata u Srbiju, SNP dobija pravi operski ansambl i u sezoni 1920/21. osniva prvo Operetu, a zatim i Operu. Kao dirigenti angažovani su Hinko Maržinec i Lovro Matačić, a među solistima ističu se Božena Dubska, Vera Gorskaja, Matilda Kralj, Jelka Jocić, Nadežda i Nikolaj Baranov, Evgenije Marijašec, Clemens Klemenčić, Paja Banajac... Operski repertoar bio je standardan (*Toska*, *Travijata*, *Trubadur*, *Rigoletto*, *Seviljski berberin*,



TRAVIJATA, 1924.

Verter, Evgenije Onjegin i sl), dok je operetski repertoar bio širi i, pored standardnih, sadržavao i brojna ređe izvođena dela (*Ciganska ljubav*, *Klo-klo*, *Tri devojčice*, *Škola za ljubavnike*, *Perekola*, *Gejša*, *Orfej u paklu* i dr.), pa nije čudno da je Opereta SNP-a slovila za najbolju u Kraljevini Jugoslaviji.

Srpsko narodno pozorište je 1919. podržavljeno. Ubrzo, SNP gubi svoje istorijsko ime i nalazi se u stalnim transformacijama i fuzionisanjima – zbog navodne „štедnje” – sa drugim pozorištima. Odlukom ministra prosvete (Ministarstvo za kulturu nije postojalo u Kraljevini Jugoslaviji) 14. oktobra 1924. ukinuta je Opera, a krajem marta 1927. i Opereta, pa se od tada operске i operetske predstave izvode tek sporadično. U isto vreme, deo dramskog ansambla nastavlja da funkcioniše pod imenom Srpskog narodnog pozorišta staranjem Društva za Srpsko

narodno pozorište. Međuratni period je najnepovoljniji period u istoriji ovog pozorišta.

Već u prvim posleratnim danima obnavlja se pozorišni život, koji je tokom Drugog svetskog rata u Novom Sadu u potpunosti zamro. Posle nekoliko komada iz narodnog života s pevanjem, 25. avgusta 1946. izvedena je opereta *Mamzel Nituš R. Ervea*, a potom i *Ševa F. Lehara* i *Silva (Kneginja čardaša)* I. Kalmana, pa je jula 1947. doneta odluka o osnivanju Opere, koja od tada u Srpskom narodnom pozorištu radi kontinuirano. Repertoar Opere obuhvata najznačajnija operska i operetska dela svetskih i domaćih autora. Naročitu ekspanziju Opera doživljava u periodu 1981–1989. kada je, zajedno s Baletom, organizovana kao Muzički centar Vojvodine i obavlja i simfonij

sku delatnost („Vojvođanska filharmonija”), dajući i više od dve stotine programa u sezoni.

Vreme raspada Jugoslavije koje su obeležili ratovi, privredni kolaps i hiperinflacija, unazadili su rad Opere. Od 2001. čine se naporci da se povrati kvantitativni i kvalitativni nivo njenih produkcija iz prethodnog perioda, što još nije postignuto. Svoju

150-godišnjicu SNP, pa tako i njegov operski ansambl, dočekuju u uslovima nerešenog statusa ovog pozorišta i u materijalno devastiranoj zgradbi (što se naročito odnosi na njenu tehničku opremljenost). Ipak, svest o kulturnom značaju ove institucije, kao i o operskoj umetnosti kao najživotnijoj sponi domaćih kulturnih tekovina s tekovinama drugih naroda, daje nam snagu da u ovim nastojanjima istrajemo.



Scena iz III čina TRAVIJATE, 1964.

S tim u vezi su i repertoarski planovi Opere u jubilarnoj godini. Pored mnoštva repriznih naslova, izvedene su i dve velike premijere, *Pikova dama* P. I. Čajkovskog (na dan Srpskog narodnog pozorišta, 28. marta) i *Mileva Ajnštajn* A. Vrebalov (početkom sezone 2011/12).

Pikova dama zamišljena je kao istinski međunarodni projekt, na kome su – pored najboljih snaga naše Opere – angažovani brojni visoko etablirani umetnici iz Belorusije, Rusije i bivšeg jugoslovenskog prostora.

Opera *Mileva Ajnštajn* na našoj sceni doživljava svetsku pre-



Završna scena iz Konjovićeve ŽENIDBE MILOŠEVE, 1960.



Scena iz BORISA GODUNOVA Musorgskog, VIII slika, 1960.

mijeru, što je redak i izuzetan događaj, čiji je značaj i u činjenici da se ovim delom obnavlja sećanje na jednu od naših najvećih sunarodnica.

Obe ove ambiciozno zamišljene premijere trebalo bi da daju snažan impuls potpunoj umetničkoj obnovi Opere SNP-a. To je

naš dug spram naših prethodnika, koji su ostavili neizbrisiv trag u životu i razvoju naše opere. Tu su i dirigenti Vojislav Ilić, Dušan Babić, Davorin Županić, Milan Asić, Predrag Milošević, Gaetano Čila, Mladen Jagušt, Lazar Buta, Dušan Miladinović, Marijan Fajdiga, Angel Šurev, Imre Toplak, Miodrag Janoski, Jon Janku (i mnogi drugi), i solisti Zdenka Nikolić, Dragutin Burić,



Mirjana Vrčević-Buta, Olga Bruči, Matija Skenderović, Rudolf Nemet, Anica Čepe, Franc Puhar, Zlatomira Nikolova, Vlada Popović, Dimitri Marinovski, Šime Mardešić, Aranka Herčan-Bodrić, Vladan Cvejić, Dušan Baltić, Irena Davosir-Matanovačić, Svetozar Drakulić, Jelena Ječmenica, Mirko Hadnađev, Vera Kovač-Vitkai (i mnogi drugi), i reditelji Dragica Damjanović-Cehetmajer, Mario Marinc, Emil Frelih, Jovan Konjović, Jovan Putnik, Milenko Šuvaković, Mihailo Vasiljević, Dejan Miladinović, Mladen Sablić, Serž Vařfajadis (i mnogi drugi), te generacije hrvatskih pevača i orkestarskih muzičara i umjetničkih saradnika različitih profila...

Na sceni Opere SNP-a gostovali su brojni solisti iz najčuvenijih operskih pozorišta – moskovskog Baljšog teatra, milanske Skale, njujorske Metropoliten opere, Bečke državne opere, pariske Komične opere, i opera u Kijevu, Atini, Pragu, Bukureštu, Sofiji, Temišvaru, Segedinu, Klužu i drugih. Naša opera gostovala je na svim jugoslovenskim pozorišnim scenama i u inostranstvu – Italiji, Mađarskoj, Bugarskoj, Rumuniji, Egiptu, Francuskoj, a dugi niz godina razmenjivala je gostovanja s operskim kućama u Segedinu i Temišvaru. Veliki broj solista Opere SNP-a samostalno je gostovao kako na jugoslovenskim, tako i na mnogim inostranim scenama.

Sve što je tek spomenuto u ovako kratkom tekstu predstavlja istoriju koja za-

vređuje pažnju i poštovanje, ali i obavezuje pred budućnošću. U tom smislu polažemo velika očekivanja u godinu jubileja Srpskog narodnog pozorišta, kao godinu u kojoj se nećemo samo osvrnuti na pozorište kakvo je bilo, nego i ustanoviti standarde i stvoriti uslove za uspešno delovanje svih njegovih segmenata – pa tako i Opere – u vremenima koja dolaze.



DON ĐOVANI V. A. Mocarta

IVANA STEFANOVIĆ

MILEVA I „MILEVA”

Opera nije mrtva. Ponavljam to već nekoliko decenija. Ne zato što neki muzički stil ili muzička forma ne može da umre (neki/neke jesu!), nego zato što opera ima dovoljno „novog“ u svojoj strukturi da bi tek tako nestala. Prepletene muzika i scena, scena (slika) i muzika (zvuk) u simbiozi, stara su forma ljudskog umetničkog izražavanja i neće umreti tek tako.

Mileva Aleksandre Vrebalov, nova operска produkcija koja se pojavila na jednoj od naše dve operске scene, novosadskoj, svedoči o tome da je opera i te kako živa. Samo u poslednjih nekoliko godina opere su kod nas napisali Isidora Žebeljan, Ivan Jeftić, Anja Đorđević..., a sada i Aleksandra Vrebalov dragoceno upotpunjava srpsku muzičko-scensku umetnost.

U redu za analizu stoje partitura, pre svega, potom scenska postavka (Ozren Prohić), libreto (Vida Ognjenović, mada je već analiziran kao drama), izvođenje (rukovodio Aleksandar Kojić), izvođači (hor, orkestar i prvaci Opere Srpskog narodnog pozorišta uz nekoliko gostiju sa drugih scena).

Počeću utiscima, od kraja.

Video je možda na momente bio malo agresivan. I, da, možda glavnom liku nije pristajala kratka haljina kada se zna da je bila hromna. Invalid. I, da, moglo bi se reći da je odnos glavnih ličnosti, Mileve i Alberta, u stvarnosti bio drugačiji, ili bar mi mislimo da je bio drugačiji, ili bar mislimo da *znamo* kakav je bio taj odnos; i, da, drugarice su povremeno bile malo nategnute.... Možda bi se ponešto moglo zapaziti čak i u samoj partituri, posebno u vokalim deonicama. Ali, kada se bolje razmislji, i ako se eliminise nanos zaostao posle lake konverzacije u pauzi ili posle predstave, dok se čekaju kaputi ili pozdravljuju poznanici, došlo bi se do sasvim drugačijih rezultata.

Pa tako:

Video u operi *Mileva* (Ivan Faktor) nije bio agresivan. On je bio neugašeni noćni TV ekran, ekran bez programa, neka stara belo-crna verzija iz pedesetih godina prošlog veka današnjeg neprekidno-prisutnog ekrana koji je tu da mi gledamo njega, a zapravo, on neprekidno gleda nas; neugašeno oko koje izgleda pospano, ispražnjeno i kao nezainteresovano a, zapravo,



nadzire, kontroliše ne samo ljude na javi već i njihove snove i na kome se povremeno „bude” neke izgubljene slike, a potom opet nestaju u zamornom treperenju nečega-ničega.

Slike koje se „bude” iz crno-belog bleskanja su žena na ljudišći i ubrzani niz izmešanih ratnih scena. Žena koja se ljudi na ekranu možda budi asocijaciju na Milevu. Ili je njena simbolična prikaza. Ona se klati, smeši i neprekidno ide malo gore, malo dole, malo napred, malo nazad. I ni makac dalje. Drugo buđenje slike na ekranu je niz ratnih momenata. Obeležje vremena, skraćeno i ubrzano, onako kako ćemo ga sasvim lako razumeti i prepoznati jer smo u međuvremenu svi (p)ostali prilično stručni za temu. Dakle, video, kao jedan od glavnih scenografskih oslonaca, i estetski i značenjski je tačan i dovoljan.

Režija opere, uvek posebno zahtevna umetnička aktivnost, ovde deluje kumulacijom „malih” znakova. Ozren Prohić se ne razbacuje dok dovodi hor u školske klupe i meri vreme tako da ono ne postaje ni istorijsko, ni dokumentarno, ni dokazano, već ostaje negde izvan. Restriktivan jezik scenske radnje usaglašava se s muzikom, ali čuva autonomiju scenskog govora.

Ako ponovo promislimo, i Milevina kratka hanjina (Jasna Badnjević) važna je odluka. Na dugim nogama pevačice Darije Olajoš-Čizmić ta sukњa zapravo poništava potrebu za tačnim i verističkim, odbacuje važnost iščašenog kuka i Milevine anegdotarne „ružnoće”, gasi svetlo u sobi s ogledalom u kome se pojavljuje istorijska Mileva Marić, kakva je bila i kakvu *svi znamo*, i u prvi plan stavlja nepotrebnost stvarnosne pred drugim ravnima, simboličkom i psihološkom, umetničkom.

Da li bi Milevin život bio drugačiji da nije hramala i da nije bila skromnog izgleda? I kakav bi bio da se ona i Albert Ajnštajn nisu sreli ispred vrata profesora Vebera (Miljenko Đuran)? Da li bi završila studije na Politehni-

ci i bila neko drugi? Da li bi to bilo moguće pored sestre Zorke koja se borila s teškom psihiatrijskom dijagnozom, utučenim roditeljima, bratom koji nestaje da se nikad ne vrati?

A odnos sa Ajnštajnom?

Kao i pitanje *luxatio coxae traumatica* i kraće noge i odnos između stvarnih ljudi ulazi u delo onoliko koliko ga autori puste, koliko nalaze da je delu potrebno. Dobro je da tu ne pogreše. Ovaj put odnos dvoje ljudi tačno je premeren. Nije ga bilo nedovoljno, nije ga bilo ni previše. Scene koje su sledile obasjavale su i objašnjavale prethodne i posebno ih dramatizovale. Ovo upisujem kao značajan plus ne samo kompozitorki nego i reditelju. Kompozitorka je u partituri vadila šnitove tog odnosa koji, osim dramatičnih, ljubavnih, melanholičnih i grubih... momenata, mora da zadovolji i dve dodatne važne dimenzije: potrebu strukture operskog dela i mogućnost da se dramski materijal (pa i odnos glavnih likova) transponuje, preobravi u oblik nastao prema muzičkim zakonitostima. Tekst iznad svega mora da se peva! Drama mora da se peva! Osećanja se moraju čuti. Ukoliko šnit bolje odgovara muzičkoj „tkanini”, simbioza je jača i čvršća.

Aleksandra Vrebalov donela je nekoliko presudno važnih odluka. Jedna, možda najvažnija, da ne podlegne Milevi, da se nad njom ne rasplače. Druga, da se ne uplete u lokal-romantizam-patriotizam i da Milevu, kao nacionalnu junakinju, ne postavi iznad Alberta Ajnštajna. Treća, da Milevu podeli na dve uloge, na Mladu i Staru. (Stvarna Mileva u svojim pismima potpisivala se kao „Stara Mica”.)

Dovoljno je što je Milevina slika u sepiji u programskoj knjižici pozicionirana između Mileve-Darije i Mileve-Violete. To sve objašnjava.

Ove odluke iskazale su se direktno kroz muzičku i stilsku formulu. Autorka koristi izvesni *appassionato* u jeziku i, tamo gde treba, poseže za citatom. Muzički jezik koji koristi je i hladan i vruć i ostaje na dobro odmerenoj distanci od predmeta kojim se bavi, istovremeno dopuštajući da kroz njega zatrepti neki „stari” sjaj.

Kada na kraju, posle kratke sukњe u kojoj se pojavljuje Mlada Mica, kao znaka svakog modernog vremena ma kad ono bilo, vidimo dve Mileve, obe su odevene u neku vrstu pidžame. Ona/one su u donjem rublju, u intimnoj odeći namenjenoj noći – ogoljene u privatnosti i samoći. Šta rade? Uzbudeno vokalizuju nadmećući se afektivnim i snažnim muzičkim skriptom sa svim drugim dramskim elementima, ne ostavljaju prostora nikakvim efektima scene, napuštaju pomagala bine, svetla, scenografije, raskidaju s videom i teatrom uopšte i okreću se čistoj, ničim dupliranoj muzičkoj estetici kao jedinom, završnom, zaključnom diskursu odabrane umetnosti. U ovom trenutku rekla sam, ujedno, i svoj najjači utisak o ovoj operi-drami koja se, poništavajući samu sebe, završava koncertom, ni u šta uvijenom muzičkom esencijom, redukovanim, zamrznutom u novom agregatnom stanju.

Evo nas, najzad, kod muzike.

Opera počinje tamburašima („Novosadski svirci“). Nakratko smo „locirani“. Dakle, nismo *ne-locirani*, nismo izgubljeni u prostoru i vremenu, nismo globalizovani. Miris lokalna je tu. Donosi ga i poštar (Slavoljub Kocić), možda više nego i sam tamburaški citat neke domaće pesmice. Prvi put kada se pojavi Mileva Marić-Ajnštajn, kao da je spakovana u pismo. Ali, samo tren kasnije, vreme se već posuvraćuje i krivi (da li tako beše i kod Ajnštajna?) i pojavljuje se Stara Mica za koju, u tom trenutku, uopšte ne znamo ko je i šta tu traži. I zašto odjednom peva na nemačkom? Kada i drugi čin započne nemačkim stihovima (tek čitanje programa pokazaće da su u pitanju Geteove „Iskonske reči, orfičke“), biće jasno da i citirana materija može da bude deo miljea, vaspitanja i atmosfere tadašnje lokalne, ali evropskim tokovima okrenute kulture.

Ali Gete je ovde nešto drugo. On predstavlja drugo dupliranje Milevine ličnosti. Pored toga što je Stara i Mlada, Mileva je podeljena na svoju snažnu unutarnju, svetski orientisanu intelektualnu radoznalost i želju za znanjem i na neizbežni tragjam subbine.

Muzički najlepša mesta su ona kada glasovi skaču. Njihovo kretanje u skokovima oktava ili drugim velikim intervalima,

drži naš sluš i pažnju zabrinute i budne. Napetost u kretanju odlika je ove fakture. I kada se pojave folklorne replike ili neke druge reminiscencije, one su potopljene u drugačiju orkestarsku fakturu, pa se u njoj razlažu, tope i asimiluju.

U prvih nekoliko minuta opere već se dogodi onaj „visoki ton“ dramatičnosti koji zaveštava intonaciju i svim sledećim scenama. Sestra Zora (Jelena Končar) deo je srbine glavne junakinje. Možda i više nego njen slavni budući muž. Zora je lica drama, ne ona bračna, stečena izborom.

Grupe: Albertovi drugovi i Milevine drugarice idu dalje od običnih dueta, terceta i kvarteta. Oni kao da umnožavaju glavne likove. Čine ih plastičnjim. Ponekad ljupkim, ponekad opasnim, ponekad opominjućim, ponekad izgubljenim. Albert ima svog Grosmana, Morica, Erata, Konrada (Branislav Cvijić, Igor Ksionžik, Željko Andrić, Goran Krneta), Mica ima Ružicu, Helenu i Milanu (Laura Pavlović, Maja Mijatović, Verica Pejić). Muška grupa je dinamično iskorišćena, posebno u sceni kada se meša i sreće s Besom (Saša Štulić). Ko je on? On je Mefisto, onaj koji „kupuje mlade naučnike, plaća zlatnim polugama i raznim uslugama“. On peva mirnim falsetom, u tempo di valce – antologijski je trenutak – i, kada se možda i otkrije da je on samo prerušeni prijatelj koji dolazi na proslavu novogodišnje noći, već je kasno. U dramatičnoj koliziji sa tek probuđenim videom, odjednom je jasno da su tu rat, oružje i avioni, i da je strašni 20. vek počeo.

I ova scena obogaćena je pojavom hora (dirigent hora Vesna Kesić-Krsmanović). Njegova uloga je uloga hora u grčkoj tragediji. Kao i u prethodnoj, tako i u jednoj od sledećih scena hor će komentarisati, opomenuti i najaviti. „Ej, planeto, po tebi genije gazi“, kaže hor. Te reči praćene su nemim koracima nekog balkanskog kola, glamočkog, crnogorskog, ma kog, no zastrajućeg (Lidija Radovanov).

Jedan od najsajnijih junaka opere *Mileva* je orkestar. Njime, kao i svim ostalim, odvažno je upravljaо i čvrsto držao vesla Aleksandar Kojić. Orkestar je razgranat, snažan, izdiferenciran, prepun zvučnih boja, inventivan i dinamičan u orkestraciji.

Proširenje ansambla na neočekivane ali delotvorne instrumente kao što je harmonika, deo su svojevrsne muzičke dramaturgije. Klavir i vibrafon imali su svoje značenjske uloge. Svako svoj lik. Glisanda, vibrata, samo su deo repertoara repetiranih kompozicionih postupaka-znakova koji su strukturi celine dodavali začine za nostalгију, setu ili očajanje.

No, da ne zaboravim ni kapi, vozove i sat. I Zorkino dozivanje mačaka. I to su novi „instrumenti“ upotrebljeni ne da začude, već da označe ali i da „zasviraju“, utkani u partituralni zapis. U kratkim trenucima kada ih začujemo i dodirujemo sluhom, prepoznajemo ih kao predmete iz neke davne, već nepostojeće bakine kuhinje. Zvuk iz realnog sveta, ako je pametno upotrebljen i tretiran kao instrument, ima i specifično dejstvo. Dovoljno je da naiđe, da se pojavi i da obavi magičnu radnju (dizajn zvuka Marinko Vukmanović).

Povremeno, Mileva i Albert kao da se dovikuju kroz vreme. Dok ona peva „Ljubav je ono što se ne može izreći“, on se pojavljuje svojim realnim glasom, nakratko, u „zabrljanom“ insertu realnog Ajnštajnovog glasa koji objašnjava matematičku jednačinu koja ga je proslavila, $E=mc^2$. Nisu li podjednako udaljeni i nerazumljivi putevi i jedne i druge teme? A glas stvarnog Alberta Ajnštajna, zamučen krčanjem trake umorne od trajanja, pretvara se u instrument, instrument u muziku, muzika u život, a život u prolaznost.

Ali to je samo tren. Kompozitorka kreće dalje u metaforiku: „Biće koje se kreće slobodno“ sanja Mileva u visokoj lagi adagio-arije. Albert (Vladimir Andrić) je osioni genije. Na početku simpatičan, posle više nije. Lista pravila ponašanja i zabrana koje je napisao Milevi u nekom trenutku osvešten uspehom, kao da je postideo i samu kompozitorku. Tu su, ima ih, ali kao i da nisu tu.

Život je često ravan nerazumljivoj formuli. Milevin život je sigurno takav. Dok se nadivljaju nad crnu kolevkiju, najzad je definitivno jasno da su pred nama dve Mileve. Vidimo kako se približavaju, preklapaju, sjedinjuju. Kada ostanu same i neobučene u svojoj noći, Mileve pevaju unisono. Više se neće odvá-

jati. Mlada Mileva postaje Stara Mica. U kolevci je izgubljeno (ne)postojeće ili izgubljeno dete Lizarel, metafora za uzaludno požrtvovanje i tugom opterećenu dušu.

Muzički, dve Mileve koriste sekundu koja se probija iz melodijskih pokreta dva glasa. Pevaju u dva glasa, povremeno u razmacima sekunde, intervala u temperovanom sistemu gde se dva tona nalaze na najmanjem mogućem razmaku, a to znači da stvaraju najoštriju, najprodorniju disonancu. Darija Olajoš-Čizmić i Violeta Srećković vrlo su jasne i čvrste u ovom sudađu. Prva je Mileva Marić. Druga je Mileva Marić. Mileva i Mileva su snažne i slabe, Darija i Violeta precizne i uzbudljive. Sada ponovo želim da se vratim na trenutak kada počne da se odvija postepena redukcija scenskih elemenata, na proces koji počinje već od sredine drugog čina. Nema više lica, hor se pojavljuje zastrt belim krpama-maskama. I sve je više antički. Svi su na sceni, i Albert, i drugovi, i Mileva i drugarice, i Zora i roditelji (Marina Pavlović-Barać, Branislav Jatić), a tu je i mala osvetljena kutija-kuća. Ta maketa stvara pravi haos u percepцији: da li je daleko pa je zato mala, ili je mala što je nevažna, ili je to samo igračka, predmet u koji ne može ni mačka da uđe. Ona koja pored te igračke leži, sanja kako joj Albert-Neko poručuje: „Mico, ti si moj hram.“ Tom rečenicom bez autora, ona se hrani i živi ostatak svog depresivnog života, između časova klavira koje daje deci, šizofrenog sina, manične sestre, grobova roditelja, nestalog brata. A kompozitorka je pušta da se ispoveda.

Na kraju nema više ni ispovesti, ili bar ne one koja se koristi rečima. Samo vokalizam. Najpre na vehementnoj orkestarskoj podlozi, potom razređenije, suvlje, rastresitije, tanje. Njih dve, a zapravo samo ona jedna, pevaju svoju bezrečnu ariju, prepliću se, traže, uzvikuju, jedna drugoj dobacuju prekinutu melodijsku liniju, pridržavaju se, odguruju, prva prihvati i nastavi kad ona druga posustane, stalno suprotstavljujući oštro i blago, isto i različito, pletući i razlažući unisonu unisonost i oštru, samoranjavajuću sekundu.

P.S.

Ako je neki čitalac zapazio da je izveštaj o novoj operi Aleksandre Vrebalov dobio „vrelo“ tumačenje, ostajem mu dužna objašnjenje.

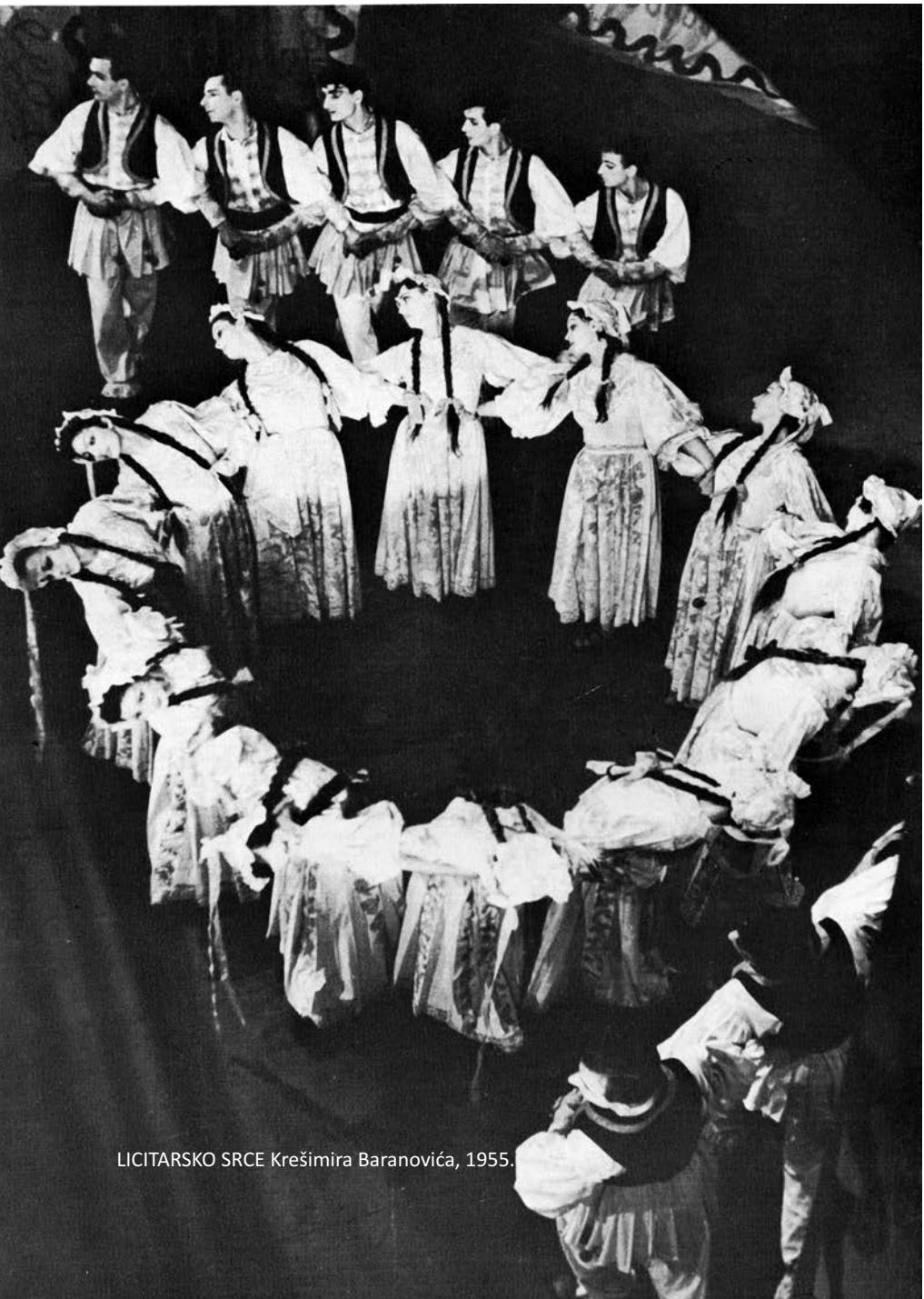
Dramu Vide Ognjenović gledala sam davno, u Narodnom pozorištu u Beogradu, mislim dva puta; i operu sam slušala dva puta, na premijeri u Novom Sadu i neki dan kasnije u Beogradu, na reprizi u okviru Bemusa u Centru Sava. O životu Mileve Ajnštajn pročitala sam mnogo više nego dve knjige, strane i naše. A čitala sam i nešto što do sada nije čitao niko: desetak pisama Mileve Ajnštajn napisanih svojoj drugarici Milani Bota, liku iz drame i opere, inače mojoj baki po ocu. Milana Bota bila je jedna od tri srpske devojke s kojima se Mileva Marić družila i stanovala u istom pansionu u Cirihu za vreme njihovih studija 1898–1900, a koje su ostale u topлом prijateljstvu sve do kraja Milaninog života, 1931.

BALET – DUG PUT DO RAVNOPRAVNOSTI

Srpsko narodno pozorište u svojoj istoriji dugo je, ili pretežno, pre svega bilo Drama, ali i kao takvo i kao sasvim mlado, imalo na svojoj sceni *igru, balet*, negujući „komade s pevanjem i igranjem”. Laza Kostić u kritikama predstava SNP-a, još krajem XIX veka slobodno koristi reč balet i koreografija. Prvi svetski rat prekida rad SNP-a, ali već krajem 1918. aktivnost se obnavlja. Balet počinje da krči put. Pored opere i operete planiraju se i baletski divertismani. Prvi se izvodi 1921. (prethodio mu je „baletski umetak” 1920). Iste godine je i prvo Baletsko veče, što je ulivalo nadu da će se i u pozorištu razvijati umetnička igra, ostavljajući prostora u repertoaru da se balet i samostalno predstavi. Protagonisti su bili Valentina Valjina (primabalerina) i Klemens Klemenčić (operetski pevač ali i „udarna snaga” kao igrac i koreograf), uz učeće učenica Baletske škole same V. Valjine. Zasluge pripadaju kompozitoru Petru Konjoviću, koji početkom 1921. dolazi za upravnika Pozorišta. Njegovim zalaganjem za igru, drugi deo sezone ostao je za balet „najplodotvorniji period” između dva svetska rata, a naredna sezona bila je veoma podsticajna. Posle početnog entuzijazma, balet se ipak „utapa” u operetu (osnovana 1923), odnosno u „baletni zbor” se uključuju spretniji članovi hora i glumci. Tridesetih godina nada se ponovo budi. Angažovanje Štefi

Kralj (1931/32), poznate po radu u baletskom odseku Muzičke škole „Bajić”, za igračke zadatke, na neki način uvodi u treću fazu razvoj umetničke igre na sceni SNP-a. Usmerenje pozorišta na kadrove profesionalno opredeljene za igru potvrđuje angažovanje Milene Popović, ne samo kao koreografa i izvođača solo igre u *Snu letnje noći* već i za drugu premijeru iste godine (1940).

Krenulo se ipak uzlaznom linijom, ali – izbjiga rat. Četiri ratne godine poremetile su rad pozorišta. Posle oslobođenja, za potrebe dramskog i operskog repertoara koriste se prelazna rešenja tj. formira se, u nekom smislu, „pozorišni balet”, a marta 1950. osniva se BALET pri Vojvođanskom narodnom pozorištu (SNP), koji 25. maja iste godine izvodi prvu samostalnu baletsku predstavu. Baletsko prvenče *Šeherezadu*, „izneli su” pretežno članovi rasformiranog folklornog ansambla Centralnog doma Jugoslovenske narodne armije (JNA) u Beogradu, kojim je rukovodila Marina Olenjina, sada kao članovi prvog profesionalnog baletskog ansambla u Novom Sadu. Mladalačkom energijom, poletom, entuzijazmom, željom da se izbori za место уметničке igre u srcima ljudi, ansambl je osvojio gledaoca i ukazao na mogućnost i opravdanost razvoja Baleta kao ravноправног уметničkog ansambla SNP.



LICITARSKO SRCE Krešimira Baranovića, 1955.

Izvođenje prve celovečernje baletske predstave *Šeherezada* Rimski-Korsakova i koreografa Marine Olenjine, maja 1950, nije bilo samo uspešan zvanični početak rada novosadskog Baleta nego i polazište za uspešan razvoj. Publika koja je prihvatile ansambl, entuzijazam, pozrtovanost i posvećenost igrača, pristizanje školovanog kadra te mogućnost koreografa da pred ansambl stavljaju sve zahtevnije zadatke, učinilo je da predstavom *Labudovo jezero* Čajkovskog, u koreografiji Georgija Makedonskog, Balet uđe u najuspešniji period rada i postojanja, koji se završava polovinom osamdesetih godina. Repertoar je bio bogat i raznovrstan, igran je veliki broj predstava na matičnoj sceni, nizala su se uspešna gostovanja u zemlji i inostranstvu. Novosadski Balet viđen je u Luksemburgu, Belgiji, Holandiji, Egiptu, Italiji, Mađarskoj, Rumuniji. Učestvovao je na Festivalima (Split – Ljetne igre, Ljubljana, Dubrovnik – Ljetne igre).

U cilju obrazovanja profesionalnog igračkog kada, a za potrebe pozorišta u Novom Sadu, 1948. osniva se, uz saglasnost Ministarstva prosvete, državna Srednja baletska škola, a ukidaju se Baletski odsek pri novosadskoj Državnoj muzičkoj školi (radi M. Popović) i Baletski odsek pri Dramskom studiju Vojvođanskog (Srpskog) narodnog pozorišta (radi M. Debeljak). Ovaj značajan, završni korak poveren je Margiti Debeljak, koja je imenovana za prvog direktora, a bila je i prvi nastavnik (klasičan balet, ritmika, karakterne igre, folklor) sa M. Popović (klasičan balet, istorijske igre). Obe su igracko obrazovanje sticale u evropskim centrima, od Londona, Pariza do Salzburga i Esena. Obe su za sobom imale pedagoško i koreografsko isku-

stvo rada u privatim studijima. Škola je po osnovnom opredeljenju bila klasična, šestogodišnja, do 1950, kada prerasta u osmogodišnju. Ipak, prvi apsolventi izlaze posle trogodišnjeg školovanja, jer odmah je formirano i odeljenje starijih polaznika s nekim predznanjem. Duže vreme Baletska škola i Dramski studio, koji prerasta u Pozorišnu školu, radi pod nazivom Državna pozorišna škola, a zatim kao Baletska škola. Prvim diplomcima posle osmogodišnjeg školovanja, 1956. odnosno 1957. poverava se nastava igračkih predmeta – Veri Simendić (u. Fele – klasičan balet, pa karakterne igre, folklor) i Ljiljani Hadžić (u. Mišić – klasičan balet, pa ritmika, istorijske igre), Miri Matić (u. Milenković – klasična podrška). U prvoj deceniji rada angažuju se i spoljni saradnici, članovi baletskog ansambla, zavisno od potrebe na duže ili kraće vreme (Miliša Milosavljević, Jelena Burić, Mira Popović, Maks Kirbos, Slavija Marenić, Đurđa Bojanović, Ksenija Smuđa). Odlaskom u penziju ute-meljivača stručnog rada, prvih nastavnika, klase uzimaju, ili preuzimaju, Smilja Ilić (u. Živanac) i Ksenija Dinjaški, a zatim Biljana Njegovan, Dobrila Novkov, Leonora Hristidis, Sanja Fele-Vučurević. Danas pod istim krovom rade Osnovna (niža) i Srednja baletska škola kao jedinstvena obrazovna celina.

Nastavnici su odlazili na stručno usavršavanje, na pedagoški smer, u lenjingradsku baletsku školu „Vaganova“ tokom jedne školske godine (Svenka Savić, Vera Fele, Ksenija Dinjaški, Smilja Živanac, Ljiljana Urošević) ili dve (Ljiljana Mišić). Kraće ili duže vreme borave i u centrima Zapadne Evrope i SAD upoznajući dostignuća u klasičnoj igri i razvoj drugih igračkih formi. Studiozni rad na tehnici „grejem“, džez i stepovanje, imala je Lj. Mišić u Njujorku (Fulbrajtova stipendije za igru, 1981/82). Školski programi i planovi se menjaju. Moderna igra kao predmet u Baletskoj školi u Novom Sadu datira iz 1956. (vodi M. Popović). Posle ukidanja i dužeg prekida, uvodi se predmet *savremena igra* i, najzad, otvara se Odsek moderna igra (2003/04), na kome predaju Maja Grnja, Aleksandra Ketig, Boris Ladičorbić. Škola je odnagovala dobre baletske igračice i igrače – buduće prvake, soliste, članove ansambla; iznadrila

baletske pedagoge, repetitore, kritičare, teoretičare, publiciste, istraživače. Ukipanje beneficiranog radnog staža devedesetih godina, neregulisano statusno pitanje, te finansijski problemi, otežavaju smenu generacija i popunjavanje ansambla mladima. Podelom zemlje smanjena je mogućnost zapošljavanja u drugim baletskim centrima (bivše Jugoslavije). Kadar ostaje neiskorišćen, uskraćen za razvoj, muški igrači, svuda deficitarni, nestimulisani su da ostanu u svom pozorištu.

Posle osnivanja baletskih škola u Beogradu i Novom Sadu, baletski ansambl SNP popunjava se školovanim igračkim kadrom iz oba centra. Scensko iskustvo starijih članova, zatečenih u ansamblu i školsko obrazovanje mlađih, uspešno se dopunjaju, „razmenjuju“. Svi, uključeni u bogat i raznovrstan repertoar, privrženi pozivu, požrtvovani, vredni, zaneseni igrom, tehnički napreduju, umetnički sazrevaju. Gradi se dobar, jak, posebno ženski ansambl. Moglo bi se reći da je to posebna odlika novosadskog Baleta, i više – da njegova snaga leži u ansamblu, a iz dobrog ansambla izlaze dobri solisti, prvaci. Neki ostavljaju dublji, vidljiviji trag i njima se posebno odužujemo. Neki su izali iz okvira svog pozorišta, grada, republike (za vreme Jugoslavije), a mnogi su doprineli uspehu novosadskog Baleta pripadajući kolektivnoj „ličnosti“ koja je imala ugledno mesto u jugoslovenskoj umetničkoj zajednici. Novosadski Balet imao je specifičan razvoj i osetljivo je pitanje vrednovanja doprinosa onih koji su ga gradili, čuvali i branili. U ovom osrvtu, uz imena onih koje obično izdvajamo, treba da budu zapisana i imena onih kojima obično ostajemo dužni, jer zanemarujuemo značaj kolektivnog napora i doprinos u svim fazama rada i stvaranja. Onima koji „probijaju led“, ne baš strogo hronološkim redom, pripadaju: Irena Kiš, Petar Jerant, Silvio Pavletić, Anita Grahek, Jelena Glavonić, Vera Blažić, Jelena Andrejev, Boris Radak, Krsta Kuzmanovski, Ksenija Gligorić, Margita Bratonožić, Živorad Mitrović, Slavica Hatvagner, Jelica Ninković (Prokić), harizmatski-nezaboravni Stevan Izrailovski, Žarko Milenković i dr. Utrvenom stazom idu Hajek Franja, Danica Rekalić, Mirjana Popović, Jelena Mihajlović, Ignjat Ignjatović, Živojin



Marina Olenjina

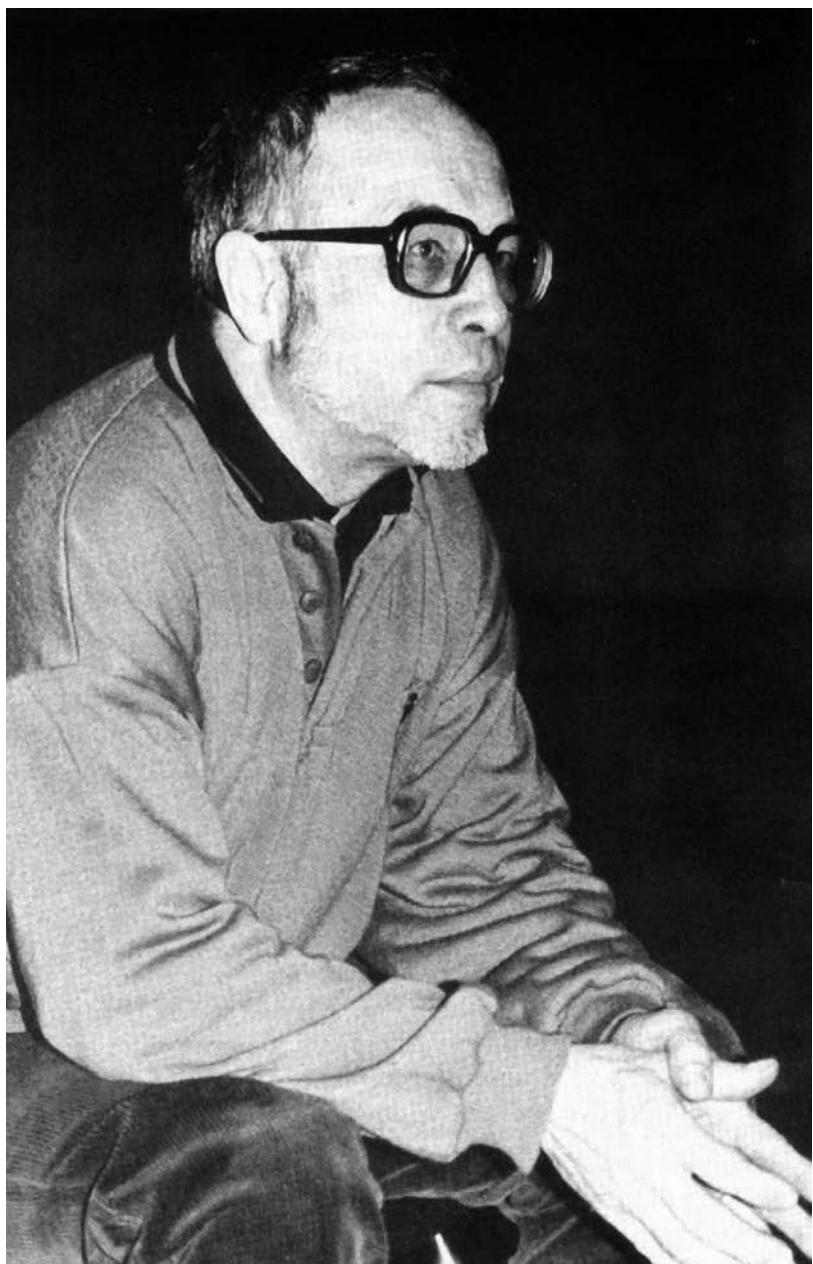
Novkov, slede Mira Matić, Mirjana Tapavica, Helmut Nedelko, Vladimir Jelkić, Erika Marjaš, Nada Garaj, Nikola Uzelac, Dobrila Đurašević, Sofija Stojadinović, Mira Dević, Ilinka Grnja, Amalija Uzelac, Marija Ignatović, Đurđica Gorec, Magdalena Gikovski, Biljana Maksić (Njegovan), Nevena Antić, Bela Kurunci, Leonora i Apostol Hristidis, Julijana Sremac, Rastislav Varga, Aleksandra Ketig, Zoran Radočić, Tatjana Pandurović, Mihai Babuška, Vasile Halaku, ekipa u kojoj su i manje „sjajni”, ali pripadaju periodu kada je bilo nezamislivo otkazati ili „okrnjiti” predstavu, oni koji su bili deo ansambla pouzdanog i inspirativnog i za vrhunske gostujuće umetnike, jer predstava je – kolektivni čin. Slede: Gizela Tot, Milutin Petrović, Toni Randelić, Maja Grnja, Dragan Vlalukin, Oksana Storožuk, Dijana Krstić, Milan Lazić, Mirjana Drobac, Marijana Ćurčija, Jasna Kovačić, Olivera Kovačević-Crnjanaski, čije su igrачke karijere uglavnom zaokružene. Poslednja decenija priča je za sebe, za neki drugi put, jer... Danas, naslovne uloge kojih je sve manje, u sve manje baletskih predstava, posebno velikih klasičnih, sve ređe na repertoaru, uspešno nose Jelena (Lečić) i Andrej Kolčeriju, a nadu ulivaju dve mlade balerine – Brankica Vučićević i Biljana Mitić.

Koreografi

Marina Olenjina (1907) je kao autor, koreograf *Šeherezade*, 25. maja 1950. otvorila veliku baletsku sezonom u SNP-u. Porekлом je Ruskinja, potekla iz umetničke porodice. Otac, P. S. Olenjin, bio je jedan od tvoraca operske režije u Rusiji, K. S. Stanislavski – ujak. Ne izneverava tradiciju i završava osam razreda Pozorišne i Koreografske škole u Moskvi. Posle Drugog svetskog rata usavršava se u Pragu i Parizu, radeći sa M. Kšesinskom, O. Preobraženskom i L. Mjasinom. Već 1923. njeno ime pominje se u ansamblu Narodnog pozorišta u Beogradu, gde radi, s manjim prekidom, do 1945. i u kome se razvija u primabalerinu. Od 1946. angažovana je kao šef i koreografinja (zvanje koje formalno dobija 1948) baleta pri Centralnom domu Jugoslovenske narodne armije u Beogradu, umetničkog ansam-

bla u kome organizuje i rad na klasičnom baletu. Odluka da se u VNP (SNP) osnuje Balet, kome će, pre svega, biti potreban pedagog, podudara se s ukidanjem ansambla Centralnog doma JNA i M. Debeljak predlaže Olenjinoj da pređe u Novi Sad, što ona i čini, dovodeći i brojne članove (rasformiranog) umetničkog ansambla. Postaje prvi šef, pedagoginja i koreografinja Baleta. U Novom Sadu je do 1953. i opet u sezoni 1955/56. Iskusna umetnica i poznavalac baletske umetnosti; stroga i puna zahteva, odana i neumorna borkinja za lepotu i čistotu umetnosti, s puno elana, umeća i ljubavi prenosi baletsku azbuku i gradi baletski ansambl.

Posle razdoblja M. Olenjine sledi period Georgija Makedonskog (1919). U SNP je angažovan od 1952. do 1955. kao prvi igrač, šef, pedagog i koreograf, a drugi put od 1958. do 1964. Višestrukim delovanjem doprineo je tehničkom i umetničkom razvoju ansambla, što je bilo rezultat upornog i ozbiljnog pedagoškog rada, koreografskog umeća, discipline i poleta. Ostavio je raznovrstan repertoar i *Labudovo jezero* (1955), veliki umetnički uspeh tek stasalog baletskog ansambla, predstavu značajnu za približavanje baletske umetnosti najširoj publici, za Balet koji se konačno afirmisao, za pojedine igrače koji su mogli da pokažu znanje i sposobnosti. Ovo *Labudovo jezero* bilo je predstava kakvu Novi Sad do tada nije video, kompletna, prelomna u razvitku novosadskog Baleta. *Labudovo jezero* ostalo je zabeleženo kao najgledanija predstava Baleta SNP. Veliki značaj za razvoj Baleta SNP ima Iko Otrin. Srednju baletsku školu i Muzičku akademiju završio je u Ljubljani. Klasičan balet usavršavao je u Parizu, Londonu, Štutgartu, modernu igru radio je kod Josa i G. Reber, specijalizovao se u SAD. Profesionalnu karijeru kao igrač započeo je u Slovenskom narodnom gledalištu u Ljubljani, kao pedagog i korepetitor radio u SBŠ, bio šef, pedagog i koreograf u SNG u Mariboru. U SNP dolazi s radnim iskustvom koje mu pomaže da se uspešno nosi s igračkim, koreografskim i rukovodećim zadacima, a u korist ansambla. Gradi repertoar u kome su zastupljena dela klasičnog i modernog stila i izraza, s orientacijom da se na sceni oži-



Iko Otrin



DON QUIXOTE Ludviga Minkusa, 2011.

ve i vrhunska dela iz baletske literature, ali i našim igračima i publici približe evropska i američka moderna igra, afirmišu domaća muzika i baleti. Otrin, više zadojen novim strujanjima, radikalniji je i već 1963. postavlja *Tri moderna baleta*, među njima *E=mc²*, balet bez konkretnog sadržaja, bez muzike ili, kako sam reče, na konkretnu muziku, šumove, tekstove i sl., prvi put u Novom Sadu nešto moderno i eksperimentalno.

Boris Tonin (Nikola Nikić) obeležio je tri sezone, koliko je bio angažovan u SNP kao šef, pedagog i koreograf. S grupom igrača dolazi s „vjetrom u leđa” iz Pariza i, u zamahu, za dve godine postavlja šest premijera. Smelo postavlja celovečernje balete – Žizela i, prvi put u SNP, *Uspavanu lepoticu*; kraće balete neizvođene u Novom Sadu – Žar ptica Stravinskog, *Fantastična simfonija* Berlioza, *Agostino* Bamfilda. Praizvedbe su u saradnji

s domaćim kompozitorima – *Pasion*, *Noć na pruzi* i *Rođenje Apolona* Bručija, *Krila Petrića* i *Karneval Gvozdanovića*. Atmosfera je bila specifična („Apolon bez benkice”, „Boris hoće golog Apolona”, „Novosadski balet priprema se da šokira publiku” i sl.).

Koreografski ideo u repertoaru novosadskog Baleta imali su Maks Kirbos (*Kopelija*, *Don Huan*, *Popodne jednog Fauna*, *Polovecke igre*), Jelena Vajs-Beložanski (*Polovecke igre* po Fokinu kao prva originalna koreografija iz svetske baletske literature, *Silvija*, *Fantastični dučan igračaka*, *Španski kapričo*, *Velegradске varijacije*), Nada Kokotović u koreodrami (*U potrazi za izgubljenim vremenom*, *Smrt Smail-age Čengića*), Endru Piter Grinvud (*Telo*, *Sicilijanska priča*, *Don Huan*), Žarko Milenković, stalni član, solista SNP-a, u dečjim baletima (*Vila lu-*

taka, Crvenkapa), celovečernjim (Rajmonda) i oko 20 koreografija u operskim i operetskim predstavama i dr.

Alternativna igracka scena

Postojanje alternativne igracke scene zasad pozdravljameva postojanje alternativnih igrackih stilova, formi, razmisljanja u domenu umetnicke igre, interesovanje za sve ono sto nije klasican balet ili je njegova slobodnija interpretacija, a pod nazivima moderna igra, moderan balet, slobodni ples, savremena igra... ili sve ono sto se podvodi pod „autorski pristup“ pokretu, koreografiji, scenskom oblikovanju. Takav pristup teze je nalažio posebno mesto u Novom Sadu, iako je bilo impulsa već između dva svetska rata. Štefi Popović-Kralj, koja je stekla praksu u berlinskom teatru Renesans (u SNP-u 1931/32), zalagala se za modernu, ritmičko-izražajnu igru, težeći sintezi klasičnog i ritmičkog stila. Magda Kovač već 1933. podučava ritmičkoj igri i plastici. Milena Popović-Čutuković još se intenzivnije zalagala za „plastičnu školu modernog baleta“. Dolaskom u Novi Sad 1939. ona donosi i znanje i igracko iskustvo stečeno u Laban-Josovoj školi u Londonu. Kad su osnovane Baletske škole M. Popović podnosi Ministarstvu predlog plana i programa za predmet moderan balet, što je i prihvaćeno i uvršteno u plan rada, ali ne zadugo. Osamdesetih godina autorka teksta (po povratku iz SAD) inicira rad na savremenoj i džez igri. Iz grupe s kojom autorka sistematski radi izdvajaju se Tatjana Grujić i Gordana Dean (završila Baletsku školu), koje osnivaju Studio Rebis, svoj rad uspešno predstavljaju na Baletskom takmičenju u Novom Sadu, na međunarodnom Festivalu koreografskih minijatura u Beogradu, ali – ubrzo nestaju s alternativne scene (odlaze iz zemlje). Promiče saradnja s kompozitorom Borisom Kovačem koji inicira spregu pokreta i muzike, a kao interpretatorka pojavljuje se Olivera Kovačević. Koreografija *Radost u Mandžuriji* (B. Kovač-Lj. Mišić) kao interakcija džez pokreta i elemenata našeg folklora (izvedeno na Jugoslovenskom baletskom takmičenju), ukazala je na mogu-

će nove puteve i dala ideju o novim propozicijama za takmičenje koreografa (F. Horvat, član Saveta). Ubrzo smo izgubili *Takmičenje*. Prema zaključku Svenke Savić, odgovor na pitanje kako su se *formirali novi trendovi u igri* (u Novom Sadu) je: „....uglavnom uz veliki napor i doprinos individua, koje su želele nešto novo da uvedu ili menjaju, a učili su u Školi. Kad je reč o elementima moderne, džez i savremene igre, onda se vidi linija od Ljiljane Mišić, koja je odnigovala jednu grupu, a iz te grupe su se razgranale one, koje su završile Baletsku školu, ali nisu ušle u Balet, ili su ušle, ali se nisu osećale sasvim kao kod svoje kuće: Vesna Šećerov, Olivera Kovačević (Crnjanski), Nada Dražeta. Škola kao institucija nije inicijatorka inovacija, ali upija, nakon određenog vremena, inovacije koje su njene učenice afirmisale, najpre u alternativnim grupama i edukativnoj formi“. „Zrna su bacana, razbacivana...“ Mnogo godina kasnije, u okviru SNP-a pokreće se rad na novim formama. Grupa igraca, članova Baleta, zainteresovanih za savremeni pokret, izborila se za „mesto pod sucem“ i opstala organizovana pod nazivom Forum za novi ples (2002). Inicijatori projekta su Jasna Kovačić, Andrew Peter Greenwood, Branko Popović, Ivana Indin i Olivera Kovačević-Crnjanski. Forum je osnovan s namenom da produbljuje teatarska istraživanja koja u sebi spajaju iskustva savremenog plesa i dramskih, likovnih i performativnih elemenata. Rad započinje edukacijom igraca i koreografa putem radionica, koje vode Aleksandar Acev, Džejms Amar, Ivana Indin, Galina Borisova, Siniša Bukić, Branko Popović, Nandana Kirko, a uz njih i Isidora Sekulić i Dalija Aćin. Radovi su uključeni i u repertoar Baleta SNP i izvode se i na matičnoj sceni. Od 2005. nastale su četiri predstave: *Fragmenti* (Olivera Kovačević-Crnjanski i Saša Asentić), *Spoljašnji i unutrašnji krugovi* (Jens van Dal), *Osmeh uma* (Galina Borisova) i *Jezik zidova* (Gaj Vajcman i Roni Haver), uvršten u selekciju 40. Bitefa (nagrada publike). Forum za novi ples po pozivu je gostovao na domaćim i međunarodnim festivalima, gde su predstave dobijale značajna priznanja i nagrade.



RADIVOJE DINULović

FESTIVAL, POZORIŠTE I GRAD: O ARHITEKTURI SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA

*Kad sam bio mlad i zelen,
Nisam znao šta je pelen...*

A. Popović, „Rađanje radnog naroda“

Retuširane crno-bele fotografije kostimiranih glumaca s veštačkim brkovima i bradama, i glumica, s perikama ili visokim pundjama i ponekim uvojkom, okičenih lažnim biserima i dijademama na zidovima gotovo neosvetljenih hodnika što vode u njihove garderobe; mirisi mastiksa, šminke i laka; zvučnik iznad vrata iz kog dopire glas inspicijenta; prigušeno svetlo signajica oko ogledala na pultu...

Tako sam, nekada davno, „kad je dete bilo dete“¹, zamišljao Srpsko narodno pozorište. Biće da je to bila zgrada Dunderskog. A sećanje – ni sećanje me ne vodi najpre ka današnjoj pozorišnoj zgradji, već ka Domu kulture (tadašnjem), ka stepeništu i uzvišenom platou pred tom kućom, na kome su Fahro Konjhodžić, Mića Tomić, Bora Gvojić i moji roditelji, to je sećanje na Pozorje, Krlezino Kraljevo i tužnu i ljutu Semku Sokolović-Bertok koja tek što je shvatila da joj je izmakla (inače, više nego zaslужena) Sterijina nagrada. I, eto, već u ovim „besramno ličnim“ uvodnim pasusima s lakoćom se otvaraju ključne kontradikcije kojima je, barem za moju generaciju, obeležena izgradnja nove kuće Srpskog narodnog pozorišta u gradu Novom Sadu. Za generacije, međutim, koje ne pamte Mišu Hadžića, nekadašnju Jevrejsku ulicu, „Neoplanta film“ Svetu Udovičkog i „Igre sa suncem“ Vlade Stanića, zgrada SNP-a je lepa, velika

i moćna, okićena zastavama kada se u njoj održava naš najveći pozorišni festival, njeno monumentalno prilazno stepenište prava je urbana scena, pa i pozornica, i nisu najvažniji nedostaci (inače, zaista brojni) ove građevine ni u tehnološkom, ni u ambijentalnom, a ni u urbanističkom pogledu.

Naravno, život SNP-a u Tabakovićevom Sokolskom domu, kao ni u Molnarovoju „Građanskoj dvorani“ (1871–1892), ni u zgradi arhitekte Vladimira Nikolića u dvorištu hotela „Carica Jelisaveta“ (1895–1928), nije tema ovog teksta. Ipak, važno je imati na umu da su svi ovi prostori direktno korespondirali s potrebama Pozorišta kao umetničke institucije i, istovremeno, s potrebama i mogućnostima grada i građana Novog Sada. U tom duhu zamišljena je 1950. i izgradnja nove pozorišne zgrade za koju su bili urađeni i svi potrebni projekti. Kuća izgrađena 1981, međutim, mnogo više je vezana za potrebe festivala (Sterijino pozorje) nego pozorišta (SNP) i, istovremeno, mnogo više za ideološke i političke potrebe države (Jugoslavije) i društva (samoupravne, socijalističke zajednice ravnopravnih naroda i narodnosti), nego za kulturne, društvene i urbanističke potrebe grada (Novog Sada).

Od osnivanja Sterijinog pozorja 1956, izgradnja nove kuće za SNP postaje pitanje koje više ne dodiruje samo novosadske

¹ Peter Handke i Vim Venders: *Nebo nad Berlinom*,igrani film, 1987.



Viktor Jackijević

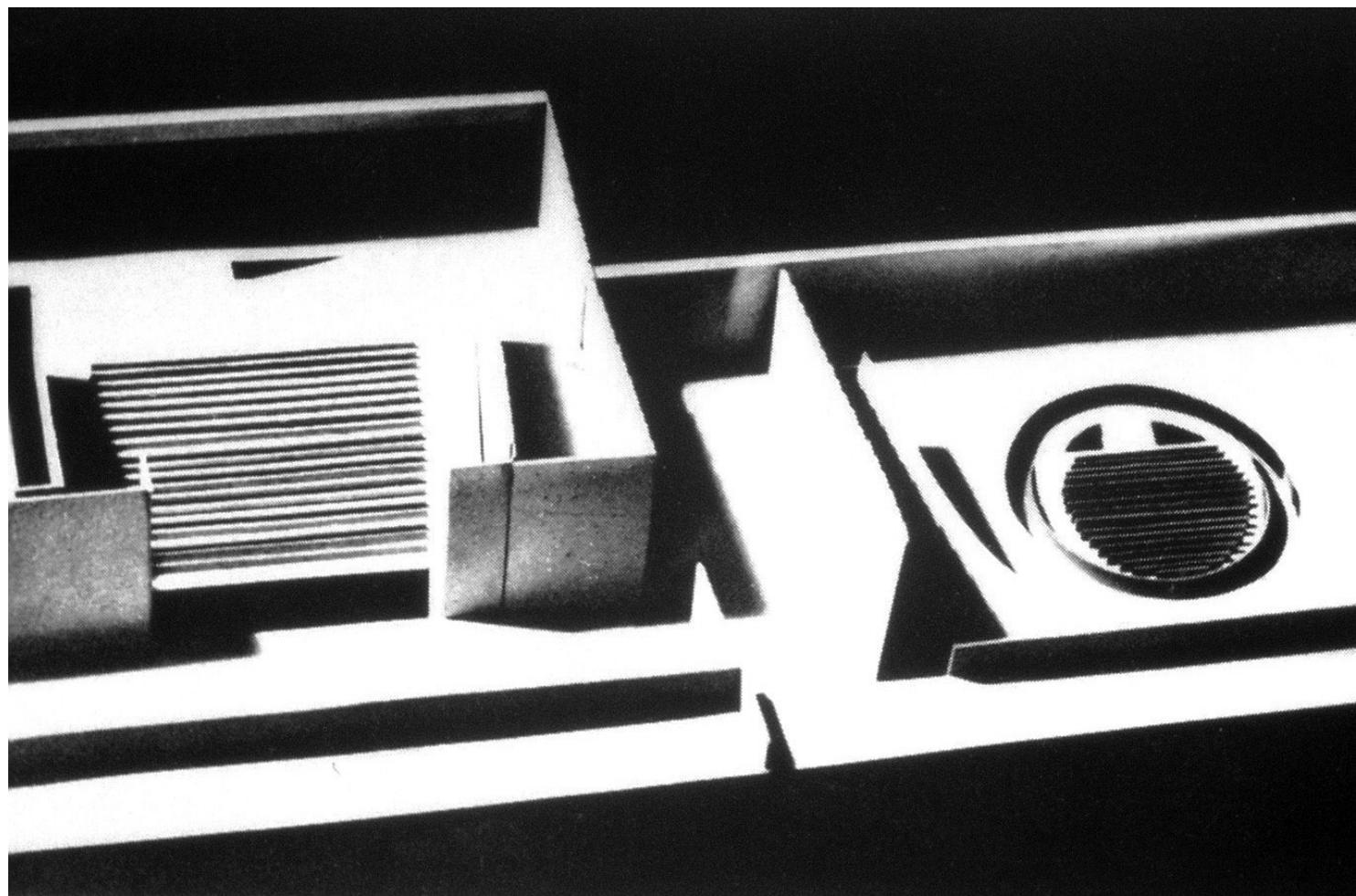
umetnike, publiku i javnost. Pozorišni prostor, vlasništvo koje podrazumeva i vlasništvo nad igrom koja se u prostoru odvija, u slučaju SNP-a postaje tema prvorazrednog značaja za kulturnu politiku Jugoslavije, naravno, čvrsto oslonjenu na opštu ideološku i političku ravan države i društva. Kuća, koja je u svim ranijim vremenima i oblicima mišljena za jedno pozorište, koje je, uz Maticu srpsku, uvek bilo simbol i središte ukupnog srpskog duhovnog i kulturnog bića, postaje sada arhitektonска paradigmа ideje o Novom jugoslovenstvu, uz sve trajno promenljive odrednice koje taj pojam tokom pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka značenjski opisuju. U tom kontekstu moramo da posmatramo i odluku Narodnog

odbora opštine Novi Sad, koji je 30. septembra 1959. odbacio raniju ideju o izgradnji Srpskog narodnog pozorišta na prostoru današnjeg Limanskog parka. Tada je prostor starog gradskog jezgra između nekadašnje ulice JNA (Jevrejske), Šafarikove ulice i Uspenske crkve određen kao mesto gradnje nove pozorišne kuće, a iduće godine raspisan je veliki javni, međunarodni konkurs za idejno rešenje zgrade pozorišta na koji su prispela 33 rada. Prva nagrada dodeljena je radu poljskih arhitekata Viktora Jackijevića, Zbignjeva Bača, Elžbjete Krol i Kristine Plavske-Jackijević. Rezultati konkursa objavljeni su na stogodišnjicu osnivanja SNP-a, 1961, one iste godine u kojoj je u Beogradu održana prva konferencija nesvrstanih zemalja. Ova koinci-

dencija, verovatno, ne govori mnogo ni o konkursu, ni o ponuđenim rešenjima, ali više je nego indikativna u odnosu na namere s kojima je država, tada, pristupala izgradnji najvažnijih objekata kulture. Naravno, kako to kod nas najčešće biva, u naredne tri godine nije se dogodilo ništa, da bi 1964. bio raspisan novi, zatvoren konkurs, na koji su, po pozivu, prispela četiri rada, sva četiri iz Jugoslavije, a čiji su autori bili učesnici i prvog konkursa.

Na drugom konkursu pobednik je bio Edvard Ravnikar, izuzetno ugledan i plodan slovenački arhitekta, profesor Arhitektonskog fakulteta u Ljubljani. Naredne tri godine protekle su u bezbrojnim i, istovremeno, beznadežnim pokušajima Uprav-

nog odbora Fonda za izgradnju da Ravnikarov projekat, nastao na konkursnom programu, naknadno prilagodi umetničkim i produksijskim potrebama SNP-a. Naravno, ne onda kada je pisan projektni zadatak, ne onda kada je trebalo doneti sve strateške odluke, i ne s autorima prvog, izvornog rešenja. Već tada je postavljen obrazac ponašanja učesnika u ovom maratonskom procesu koji je okončan nizom protivrečnih zahteva, nezdravih stručnih kompromisa i pogrešnih političkih odluka. Kako bi dodatno bio obogaćen ovaj impresivni proces, Fond za izgradnju pozorišta, 30. juna 1967. sklapa ugovor sa Zavodom za urbanizam i komunalno-stambena pitanja SAP Vojvodine „o preuzimanju svih stručnih poslova u izradi definitivne varijan-



te idejnog projekta”². To, naravno, izaziva revolt profesora Ravnika, koji zahteva da glavni projekat bude izrađen u Ljubljani, pod njegovim neposrednim vođstvom, da mu bude obezbeđeno pravo slobodnog izbora materijala i opreme, kao i da neposredno komunicira sa svim projektantima i isporučiocima tehničkih sistema i uređaja. Upravni odbor Fonda, prirodno, ne prihvata ove zahteve (budući da svi vrlo dobro znaju šta čini najveći deo budžeta za izgradnju novog pozorišta) i Ravnikar se, „iako nerado”, odriče „dalje saradnje sa ovim renomiranim projektantom”³. I tako, prolazi još pet godina, a zatim „na osnovu odluke Pozorišnog saveta u širem sastavu”⁴, Srpsko narodno pozorište 31. maja 1972. potpisuje ugovor sa Stambenim preduzećem Novi Sad o vršenju svih investicionih poslova na izgradnji pozorišne zgrade. Oni, posle neuspešnog pokušaja da obnove saradnju sa Ravnikarom, pozivaju Viktora Jackijevića, jednog od autora pobedničkog rešenja na prvom konkursu iz 1961, da izradi novi projekat pozorišta, ne na osnovu svog konkursnog rada, već na osnovu novog projektnog programa. Jackijević prihvata, dolazi u Novi Sad, gde provodi godinu i po dana živeći i radeći na projektu, da bi ga 1974, potpuno slomljen i poražen, konačno i napustio.

Viktor Jackijević je doktorirao temom arhitekture pozorišnih zgrada i bio je profesor pozorišne arhitekture na Univerzitetu u Vroclavu. Kao ugledni član OISTAT-a, neposredno je pratilo sva savremena zbivanja u oblasti koja je bila ne samo njegovo osnovno profesionalno interesovanje već i sav njegov svet. Jackijević je već ranije realizovao pozorište u Lasku, u Poljskoj,

takođe nakon prve nagrade na konkursu, kao i Politehnikum u Krakovu i Filharmoniju u Vroclavu. U svim ovim projektima, on je istraživao konfiguraciju scensko-gledališnog prostora, kao i fenomene percepcije spektakla, sa željom da tradicionalne vrednosti najznačajnijih epoha u razvoju pozorišne arhitekture poveže s logikom novih tehnologija u pozorištu, kao i novom estetikom i dramaturgijom.

Konkursno rešenje Jackijevićevog tima, u tada relevantnim međunarodnim stručnim krugovima, bilo je ocenjeno kao u celini „nedovoljno interesantno, izuzev male scene, poljske varijante mobilnog teatra”⁵. Mislim, međutim, da ideje Viktora Jackijevića, arhitekte koji se posvećeno bavio projektovanjem i teorijom pozorišnog prostora, nisu bile dovoljno pažljivo proučene. On je već u Lasku realizovao svoju zamisao o transformisanoj panoramskoj pozornici suprotstavljenoj stalnom gledalištu „s posmatranjem iz više pravaca”⁶, kao odgovor na „paradoks koji se zasniva na... (prenošenju) zaostale ideje u budućnost, kada su nauka, tehnika i druge oblasti znanja i života u ogromnom napretku i vrše poslovni korak napred”⁷. Jackijević je želeo temeljno da preispita sve prepostavke savremene pozorišne arhitekture, smatrajući, s pravom, da su mnoge od njih zapravo predrasude nastale iz različitih razloga, među kojima komercijalni nisu najmanje važni: „Dosadašnje najopštije primenjivani ideali pozorišta oslanjali su se na formu scene iz XVIII veka. Primena takve teatralne forme bila je uslovljena nemačkom monopolističkom pozorišnom industrijom koja je izgrađivala uređaje kao jedine prihvatljive za teh-

² Prema Diplomskom master-projektu Mirjane Gegenbauer *Arhitektonska studija rekonstrukcije zgrade Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu*, odbranjenom na Fakultetu tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2008, str. 19.

³ *Ibid*, str. 20.

⁴ *Ibid*, str. 20.

⁵ Hanelore Šubert, *Moderner Theaterbau*, str. 56.

⁶ Viktor Jackijević, Tehnički izveštaj u sklopu projekta zgrade Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, Stambeno preduzeće Novi Sad, 1972, str. 3.

⁷ *Ibid*, str. 5.

Zgrada SNP na Pozorišnom trgu, 3D model - M. Gegenbauer



nološka kretanja. To je ipak protiv napretka, jer ih prate zastareli principi pozorišnog stvaralaštva..."⁸ Decembra 1972. godine prihvaćeno je Jackijevičev idejno rešenje, a posle mnogo nesporazuma i teškoća, 11. juna 1974. Upravni odbor fonda za izgradnju pozorišta usvojio je i idejne projekte izrađene na osnovu tog rešenja.

Koncept prostorne strukture koju je predložio Viktor Jackijević bio je zasnovan na heksagonalnom sistemu, tada često

primenjivanom u projektovanju javnih objekata. Za šestougaoni modul, kao i dvorane zasnovane na heksagonalnoj formi autor se opredelio tragajući za savremenim arhitektonskim prostorom u kome će biti moguće uspostaviti akustičke vrednosti karakteristične za najbolje konvencionalne auditorijume potkovičastog oblika. Sličan pristup već su uspešno primenili Frenk Lojd Rajt u Dalasu, 1959, kao i, na sasvim poseban način, Kodil Roulit-Skot i Džordž Ajzenor u Hjustonu 1966.

⁸ Ibid, str. 5.

godine⁹. Jackijevičevim projektom, u zgradi SNP-a bila su predviđena dva scensko-gledališna prostora: velika dvorana sa 950 sedišta i konvencionalnom pozornicom u potpunosti razvijenom u horizontalnom planu, a bez nadvišenog binskog tornja (za klasične operske i dramske predstave); i drugi, fleksibilni prostor, sa promenjivom veličinom i formom gledališta kapaciteta od 350 sedišta (za dramske predstave) do 700 sedišta (za koncerte i scensko-muzičke programe), ili čak 900 sedišta, u slučaju da prostor za igru okružuju sa svih strana (arena). Oba prostora trebalo je da napaja monumentalni dvoetažni hol, svedene obrade enterijera, dizajniran tako da uspostavi ambijent „velike diskretnosti i dostojanstva“¹⁰. Kompoziciju lica svoje kuće, koja je, budući pozorište, uvek i „idealizovana predstava života“¹¹, Jackijević je želeo da zasnuje na upotrebi „detalja u narodnom karakteru“. On je predvideo „reljef na fasadi objekta koji je bio vezan za tradiciju srpskih istorijskih izgradnji“, estetiku sloga opeke, kao i „motive iz narodnih tapi-serija“¹². Na ovaj neuobičajeni način autor je želeo da transpozicijom jednog opšte prepoznatljivog formalnog ključa, nečega što bismo mogli nazvati i „nacionalnim stilom“, prevaziđe očigledan konflikt koji je nastajao između nove građevine i konteksta u kome se ona stvarala, istovremeno, radikalno ga menjajući. Naravno, 'stil' čini „da predstava arhitekture bude familijarna, laka za čitanje, a arhitektonske odluke donesene u okviru nekog 'stila' su sigurne i lišene odgovornosti“¹³. Ovde se, međutim, radi pre svega o pitanjima urbane morfolologije na primarnom nivou – volumena građevine koji daleko nadrasta sve što se nalazi u okruženju – i na sekundarnom nivou – ka-

raktera i forme prostornih granica kuće. A ova pitanja ne mogu se razrešiti dekorativnom plastikom i ornamentima, a posebno ne pozivanjem na motive iz narodne tradicije (uzgred, tradicije koja odlikuje sasvim druge krajeve Srbije).

Ipak, sudska nije dopustila Viktoru Jackijeviću da se sam uveri u celishodnost svojih projektantskih odluka. On je, naime, čitav koncept funkcionisanja pozorišta, posebno u velikoj sali, zasnovao na razvoju horizontalnog plana i promenama dekora „u širinu, a ne u visinu“¹⁴. Arhitekta je, budući izvrsno upućen u tehničko-tehnološke procese u pozorištu, želeo da dokaže da uobičajeni sistemi scenske mehanizacije koji su podrazumevali visok binski toranj, nadstroplje i veliki broj povlaka („cugova“) nije najbolje, a svakako nije ni jedino rešenje za efikasan rad na savremenoj pozornici. Sve to bilo je jasno vidljivo i veoma precizno opisano i u konkursnom radu, a i u idejnem projektu koji je, kao što smo već videli, posle mnogih analiza, provera i diskusija, ipak formalno usvojen. Nakon što su izrađeni i glavni projekti, Upravni odbor fonda za izgradnju je, „posle sugestija drugih stručnjaka“¹⁵, naložio novu reviziju i izmenu projekta, koja je podrazumevala uvođenje binskog tornja. Ovim je saradnja s Viktorom Jackijevićem okončana. Septembra 1974. završena je izrada izmenjenih glavnih projekata. Autor arhitektonskog rešenja bio je Arsa Dimitrijević, a dizajna enterijera Aleksandar Šaletić. Brojne Jackijevićeve ideje odbačene su, kao što su pokretna sedišta i promenljiva konfiguracija prostora u maloj sali i konцепцијa fasada. Izostavljena je leva bočna pozornica u velikoj sali, a u enterijer su uvedene jake boje i materijali visokog sijaja – sasvim suprotno prvobitnoj koncepciji autora.

⁹ Videti u: Radivoje Dinulović: *Arhitektura pozorišta XX veka*, Klio, Beograd 2009.

¹⁰ Viktor Jackijević, prema: Mirjana Gegenbauer, *Op. cit.*, str. 21.

¹¹ Igor Maraš: „Predstave pozorišnih kuća u Republici Srbiji“, u: *Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji* (ur. R. Dinulović, D. Konstantinović i M. Zeković), FTN, Novi Sad 2011, str. 195.

¹² Mirjana Gegenbauer, *Op. cit.*, str. 21.

¹³ Igor Maraš, *Op. cit.*, str. 195.

¹⁴ Mirjana Gegenbauer, *Op. cit.*, str. 21.

¹⁵ Ibid.

Mi, dakle, više ne znamo o čijem delu govorimo kada je reč o zgradbi Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Znamo da je kamen temeljac za nju položio Radovan Vlajković, tadašnji predsednik Predsedništva SAP Vojvodine, 11. aprila 1975, znamo da je krajem 1979, kada su se radovi na izgradnji pozorišta približavali kraju, srušeno eksplozivom devet starih kuća u Jevrejskoj ulici koje su, poput urbane kulise, sakrivale novu građevinu, i znamo da je zgrada svečano otvorena 28. marta 1981, sto dvadeset godina nakon što je pozorište osnovano i dvadeset godina od kako je na konkursu izabran pobednički rad. Veliko je pitanje da li taj rad, makar i u naznakama, možemo naći negde u biću današnje kuće na Pozorišnom trgu. Možda je konkurs bio neuspešan, možda je rad pogrešno izabran, možda je konцепција Viktora Jackijevića bila potpuno neprimerena potrebama SNP-a, ali sasvim sigurno potrebe SNP-a bile su u neskladu s potrebama Sterijinog pozorja – ili, tačnije, kako ih je videla i tumačila aktuelna politička i ideološka vlast. Izvesno je da su sve protivrečne potrebe i, posebno, načini na koje su bile artikulisane, dovele do toga da zgrada koja je trebalo da bude dom mnogima, danas više ne odgovara gotovo nikome. Paradoksalno je, međutim, da je pojavnost te kuće, nekada doživljavane kao najveća nevolja, danas postala opšte prepoznatljiva urbana vrednost¹⁶ (uz jasnu svest o svim promenama koje je prouzrokovala), pa i sasvim specifičan urbani tekst. Tačno je da se pojavnost savremenih pozorišnih kuća menjala u proteklom veku od ideja o „tradicionalnom pozorištu (*kuća-tekst*) projektovanom da bude jasno identifikovano kao pozorišni objekat; komercijalnom pozorištu (*kuća-spektakl*), gde zgrada gubi važnost u arhitektonskom smislu, a

fasada postaje glavni 'nosač' informacija; i savremenom umetničkom pozorištu (*kuća-ekran*) gde način izražavanja pozorišta arhitekturom... uključuje neophodnost posebno projektovanog sistema komunikacije kuće".¹⁷ Danas nam je, ipak, u pozorišnoj arhitekturi najvažnije „pažljivo sagledavanje novih funkcija: tehnološke, koja teži savremenom pristupu kreiranju fleksibilnog i nesputanog prostora igre, ambijentalne, koja uspostavlja dijalog pozorišne kuće s kontekstom i stimuliše razvoj same pozorišne igre, komunikacijske, koja promoviše igru i instituciju, uspostavlja neophodni nivo interakcije sa gradom, građanima i društvom"¹⁸. Ako je to jedan od mogućih puteva ka odgovoru na pitanje šta je pozorište danas, i kao objekat, i kao institucija, i kao umetnička i društvena pojava, morali bismo na taj način posmatrati i vrednovati i zgradu Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. To vrednovanje neće, i ne može biti objektivno, niti će važiti za sve. Za mene lično, ostaju i dalje najvažniji „kompromisni karakter scensko-gledališnih prostora, koji ne počivaju u potpunosti na idejama autora, ali ni na konvencionalnim potrebama pozorišta s tri produksijska ansambla (drama, opera, balet), neprijatni, niski holovi, nejasna šema kretanja i niz funkcionalnih, tehnoloških i ambijentalnih neuspeha. Posebna tema je objekat koji ničim ne korespondira sa svojim okruženjem, čija je forma plana potpuno zatvorena (i bez ikakvog uporišta u zatečenoj urbanoj morfologiji), čije su fasadne ravni neprozirne kamene plohe, osim na jedinom mestu koje bi u pozorištu nesumnjivo trebalo kriti od gledalaca – na bloku glumačkih garderoba. Svoju urbanističku vrednost objekat iskazuje jedino dominantnom pozicijom i monumentalnim karakterom volumena"¹⁹.

¹⁶ U okviru svog diplomskog istraživanja, Mirjana Gegenbauer sprovela je anketu koja je pokazala da stanovnici Novog Sada, posebno pripadnici mlađih generacija, zgradu SNP-a smatraju kvalitetnom, lepom i značajnom, doživljavaju je kao gradsku vrednost i element identifikacije grada.

¹⁷ Tatjana Dadić-Dinulović, „Kuća kao ekran: Transformacije medijske funkcije u savremenoj arhitekturi”, *Kultura*, br. 125, Zavod za proučavanje kulturnog razvijanja, Beograd 2009, str. 190–191.

¹⁸ Dragana Konstantinović i Miljana Zeković: „Nove funkcije pozorišne kuće”, u: „Arhitektura scenskih objekata u Republici Srbiji” (ur. R. Dinulović, D. Konstantinović, M. Zeković), FTN, Novi Sad 2011, str. 121.

¹⁹ Radivoje Dinulović, *Op. cit.*, str 141–142.

JELICA STEVANOVIĆ

KOŠNICA KOJA PUŠTA ROJEVE

Rane veze Srpskog narodnog pozorišta i Narodnog pozorišta u Beogradu

„Tri narodna pozorišta u Beogradu, Zagrebu i Novom Sadu, ukrštaju se svojim korenima u vremenu, u ljudima i načinu na koji su postala. Sto godina njihove nedeljive istorije svodi se na istu liniju razvoja. Sva ona počinju družinama pozorišnih ljubitelja, iz kojih se polagano obrazuju profesionalna putujuća pozorišta. Sva su ona u početku jednorodna i jednoobrazna, s jednim repertoarom, i s istim glumcima koji prelaze iz jedne družine u drugu, i s jednim nacionalnim obeležjem: u narodnom jeziku na kome igraju. Ta težnja za pozorištem na svome jeziku bila je prva pobuda za osnivanje pozorišnih družina, uglavnom po ugledu na pozorišta nemačka, koja su, dolazeći u naše krajeve, probudila ambicije kulturnog samostvaranja (...) i sve se u isto vreme – šezdesetih godina XIX veka – organizuje oko prvih stalnih pozorišta u Beogradu, Zagrebu i Novom Sadu” – beleži Milan Grol.

U ovom teatarskom trouglu, naročito tokom decenija pre i neposredno po osnivanju prvih institucionalnih pozorišta na našem govornom području, verovatno su najjače bile veze novosadskog i beogradskog. Razlozi su višestruki. Najpre, te-

ritorija koju su naseljavali Srbi severno od Dunava i Save, bila je u sastavu Austrougarske monarhije, te u direktnom kontaktu sa zapadnoevropskom civilizacijom i kulturom, odakle u naše krajeve dolaze i prva saznanja o pozorišnoj umetnosti i dramskoj književnosti, i to na dva načina: nemačke i mađarske putujuće trupe igraju povremeno predstave i na teritoriji današnje Vojvodine, dok srpski živalj iz tog podneblja počinje da odlazi na školovanje (najviše u Peštu i Beč), gde uči strane jezike i dolazi u neposredan dodir s umetnošću, a naročito književnošću i teatrom. Ovi mladi ljudi vraćaju se sa studija u svoja rodna mesta donoseći knjige i prevodeći ih, a neki, naročito zagrejani za pozorište, prevode i „posrbljuju” dramske tekstove, te i sami čine pokušaje pisanja originalnih komada, dok pojedini čak i osnivaju amaterske pozorišne družine i „prave teatar”.

Među njima su bili i Joakim Vujić, koji u tridesetim godinama XIX veka prelazi u Srbiju i u Kragujevcu osniva prvo pozorište, Jovan Sterija Popović koji do danas slovi za našeg najboljeg komediografa, Atanasije Nikolić koji najpre pravi đačke predsta-

ve, a potom sa Sterijom pokreće prvo pozorište u Beogradu, Teatar na Đumruku, 1841. Prema proučavanjima Milorada T. Nikolića ovaj teatar je nepuna tri meseca radio kao diletaantska scena, da bi 26. februara bila održana prva predstava u izvođenju profesionalnih glumaca – trupe sačinjene od zagrebačkih glumaca, među kojima je bilo ranijih članova novosadskog „Letećeg diletaantskog pozorišta”, a kojima su, konkursom, pri-druženi lokalni amateri. Iako se ovaj teatar održao svega ne-koliko meseci, u mladoj prestonici je začeta trajna ljubav pre-ma pozorištu. Usledili su novi pokušaji ustanovljavanja stalnog pozorišta koji su takođe bili kratkog daha, pregalačka nasto-janja prvog, potom drugog, trećeg i četvrtog Pozorišnog odbora, nesrećni poduhvat zidanja teatarske zgrade na Zelenom vencu... da bi konačno, 13. jula 1868, bilo osnovano Narodno pozorište u Beogradu. Možda bi ovaj srećni događaj bio još dugo odlagan da se prethodne godine nisu zbila dva presudna događaja: aplikacija Karla pl. Remaija koju je prilikom gosto-vanja sa svojom trupom nemačkih glumaca podneo beograd-skim vlastima u nameri da osnuje stalno „srpsko” pozorište i – drugo gostovanje Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada. Naime, u predistoriji osnivanja beogradskog nacionalnog te-a tra veliku ulogu odigrala su gostovanja HNK iz Zagreba koje je neposredno posle turskog bombardovanja, u barikadama, igralo predstave od 26. juna do 17. avgusta 1862, kao i prvo go-stovanje novosadskog pozorišta koje je od 21. novembra do 9. decembra iste godine naizmenično igralo predstave u Zemu-nu i Beogradu, prevozeći se po cići zimi čamcima između dva grada. „Ko ih je iste večeri video sa onakvom voljom pre-stavlјati, taj se morao diviti onom oduševljenju i požrtvovanju ovih mladih ljudi, ali ujedno uzdahnuti od tuge što smo tako siromašni, ne u novcu nego u svesti narodnoj”, ostala je bele-ška savremenika. Prema proučavanjima Luke Dotlića, Novo-sađani su tom prilikom u Beogradu odigli 13 predstava, a Voj-ničkom beguncu je prisustvovao i knez Mihailo sa kneginjom Julijom. „Posle diletaantskih pretstava, uspeh darovith profesionalnih glumaca koji su došli sa velikim brojem naučenih

komada, morao je biti veliki (...) Sredina okorna u svojoj pa-trijarhalnosti, zabavlja se, divi se i uzbuduđuje se u pozorištu, ali ga društveno još uvek drži na otstojanju: ona sama kroz dugo vremena ne daje mnogo kandidata za glumce, a pogotovo za glumice” – ove reči Milana Grola svedoče o odjeku koji je među Beograđanima 1867. imalo drugo gostovanje SNP isto-vremeno nagoveštavajući osnovu potonje višedecenijske ne-raskidive spone dva najstarija srpska teatra.

Pomenuto drugo gostovanje SNP usledilo je na urgentni poziv člana Odbora za stalno narodno pozorište Jovana Boškovića, kao reakcija na Remaijevo insistiranje da mu se dodeli sub-vencija za ustanovljavanje stalnog teatra. Prvi sloboden termin za gostovanje Novosađani su imali tek početkom jeseni, ali – na sreću svih rodoljuba – Remai je napustio Beograd ranije, go-njen praznim salama i besparicom. Novosađani su, tako, pro-veli u Beogradu dug period od 12. septembra 1867. do 18. januara 1868, igrajući najpre „Kod Srpske krune” a potom „Kod Engleske kraljice”. Dotlić iznosi podatak da je Knez sa prat-njom bio na čak sedam predstava, te da je u razgovorima s upraviteljem SNP Jovanom Đorđevićem, obećavši mu podiza-nje pozorišne zgrade, dogovorio da ovaj već iskusni pozoriš-tnik pređe u Beograd, kako bi organizovao osnivanje nove trupe i pozorišta.

Osnivanje Narodnog pozorišta u Beogradu uplašilo je mnoge novosadske teatarske umetnike i delatnike, ali i publiku. Đor-đević je već u julu 1868. postao član Odbora i ubrzo raspisao konkurs za glumce, na koji se javila skoro cela trupa SNP – njih 21! Činilo se da, posle sedam godina uspešnog rada, ovom teatru preti gašenje... Na napade zvaničnika, međutim, Đor-đević odgovara kako stvaranje novog pozorišta može samo da pomogne postojećem, uneće u ansambl nov elan, nove čla-nove, zdravu konkurenциju – „ova kriza malo će nas razmrdati, a to je od preke nužde, jer se i suviše dremalo”, veli on. Iz iste predstavke upućene Upravnom odboru Društva za Srpsko narodno pozorište, saznajemo da su u Beogradu glumcima ponuđene iste plate koje su i dotle imali, uz male naknade za

stan i gorivo koji su skuplji nego u Novom Sadu. On detaljno navodi ko je od prijavljenih primljen u nov ansambl i sa kolikom platom a ko ne, analizira ko bi (ako svi primljeni i odu) ostao u SNP, te predlaže koga bi od glumaca iz putujućih trupa i darovitih amatera trebalo pozvati da popune trupu. Pored već oformljene oduševljene publike u 30 mesta koja je SNP redovno obilazilo, dobre reputacije, bogate biblioteke, zadovoljavajućeg dekora i kostima, Đorđević ne brine za opstanak starijeg teatra, a od novog očekuje da ubrzo vrati uzeto – u vidu mladih, školovanih glumaca, jer Beograd je planirao pokretanje glumačke škole. U sukobu s Upravnim odborom, do kog je ipak došlo i direktno, on je, između ostalog, rekao da je trupa SNP kao košnica „koja pušta rojeve”, te da Novosađani moraju biti ponosni što je roj koji će se odvojiti i razvijati „preko Save” začet baš tu.

Ispostavilo se da je tako velika briga bila preuranjena – u Narodno pozorište prešlo je svega deset članova SNP: Milka Grgurova, Marija Popović-Adelshajm, Ljubica i Dimitrije Kolarović, Mileva i Nikola Rašić, Laza Popović, Marko Stanišić, Mladen Bošnjaković i Pera Jovanović. Pored njih, prvu stalnu beogradsku trupu, čiji početak rada je označila premijera komada *Đurađ Branković* Karla Obernjaka, 10. novembra (po starom kalendaru) 1868, u gostionici „Kod engleske kraljice”, činili su i Todor Marković, Paja Stepić, Toša Jovanović i njegova žena Julka. Ubrzo je bilo jasno da, kako je Jovan Đorđević zabeležio u svojim sećanjima, kad su prošli „porođajni bolovi Narodnog pozorišta (...) ostalo je i dete zdravo i mati se naskoro oporavila”. U kasnijim godinama, „strujanje” glumaca iz jednog u drugi teatar postaće uobičajena pojava.

Dva teatra su uspostavila prijateljske veze koje će trajati do danas. Pomenimo još nekoliko značajnijih momenata u ranim decenijama zajedničkog postojanja. Finansijska kriza je beogradski teatar sasvim zatvorila juna 1873 – novosadske kolege oštro protestuju, što ostaje zabeleženo u njihovom glasili *Pozorište*, koje odlučno ustaje u odbranu ponovo otvorenog Narodnog pozorišta i devet meseci kasnije, kada u Na-

rodnoj skupštini Kneževine Srbije opozicioni poslanici pokušavaju da ukinu subvenciju teatru, i još jednom, kada se 1890. javljaju novi politički napadi na ovu instituciju kulture. Taj period karakterišu i dva pokušaja objedinjavanja dve trupe u jednu, čije sedište bi bilo u Beogradu, a koja bi imala obavezu gostovanja u austrogarskim krajevima naseljenim srpskim življem, oba puta na inicijativu Milorada P. Šapčanina, i oba – neuspela. U više navrata, međutim, ova dva ansambla uspevala su da održe zajedničke predstave. Juna 1883, prilikom gostovanja SNP u Zemunu, na beogradskoj sceni odigrani su Vilbrantova *Fabricijusova kći* i Šekspirov *Kralj Lir*. U prvoj predstavi beogradski ansambl predstavljeni su Milka Grgurova, Vela Nigrinova, Ilija Stanojević i Laza Luguški, a novosadski – Dimitrije Ružić, Pera Dobrinović, Miša K. Dimitrijević i Jeca Dobrinović. Šekspirove likove tumačili su Toša Jovanović (Lir), Čiča Ilija, Milorad Gavrilović, Nigrinova, Grgurova i Miloš Cvetić iz beogradskog ansambla, te Ružić, Lenka Hadžićeva, Dimitrijević i Mihailo Marković iz novosadskog. Događaj je ocenjen kao „pravi praznik srpske Talije”. Na samom kraju 1892, ponovo je odigran zajednički *Kralj Lir* (iz novosadskog pozorišta igrali su Ružić, Dobrinović, Andrija Lukić i Dimitrije Spasić) i *Riđokosa* (novosadski ansambl predstavljeni su Draginja Ružić, Sofija Vujić, Tinka Lukić, Savka Miljković, te Spasić, Marković, Andrija Lukić i Koča Vasiljević). Najzad, aprila 1897, združene snage dva nacionalna teatra igraju u Beogradu četiri predstave – *Lažni car Dimitirje*, *Riđokosa*, *Seoska lola* i *Lepa Galateja*, a u Zemunu *Madam San-Žen*. U beogradskim predstavama igralo je više novosadskih glumaca, od kojih su neki odranije bili poznati prestoničkoj publici, dok u opereti *Lepa Galateja* nastupa i gošća Sultana Cijukova. U zemunskoj predstavi, beogradski glumci (Nigrinova, Gavrilović i Čiča Ilija) pomogli su novosadskim kolegama. Pomenimo i da je prvo gostovanje trupe SNP u Beogradu bilo marta 1901, sa predstavama *Mrlja što čisti* i *Ženski rat*, o kojima je zabeleženo: „Publika je bila frapirana, silno ponesena igrom, bačena u više sfere umetničkog

uživanja.” Beogradski ansambl gostovanje je uzvratio tek po završetku carinskog rata između Srbije i Austro-Ugarske, februara 1908, kada je odigrao *Golgotu* Milivoja Predića i *Gospodina Alfonsa A. Dime Sina*.

Prvih decenija postojanja ova dva teatra repertoari su bili veoma slični, režija kao samostalna umetnost sasvim nepoznata, a budući da nije postojala jezička barijera, bila su lako ostvariva te veoma česta gostovanja pojedinih glumaca u predstavama susednog pozorišta. Beogradski umetnici, poput već pomenutih Grgurove, Nigrinove, Toše Jovanovića, Čiča Ilije, Cvetića, ali i Zorke Todosić, Julke Jovanović, Dobrice Milutinovića, Save Todorovića, Raje Pavlovića... bili su praznik i za novosadsku i za publiku u gradovima u kojima je SNP gostovao, jer su se beogradski glumci rado odazivali pozivu da igraju i u tim predstavama. Od novosadskih umetnika na beogradskoj sceni rado viđeni gosti bili su Draginja i Dimitrije Ružić, Laza Telečki, Pera Dobrinović, Sofija Vujić, Jelena Marinković, Marija Rajković, Zorka Milojević, Marko Subotić... Ovakve razmene bile su, osim atrakcije za publiku, od velike koristi i gostujućim glumcima i matičnim ansamblima. Svako gostovanje je svojevrsno osveženje za predstavu, uzajamni podsticaj za nadahnutiju igru, mogućnost za poređenje, novo dragoceno iskustvo... bilo i ostalo.

Pored razmene umetnika, novosadsko i beogradsko pozorište negovali su i druge oblike saradnje i uzajamne podrške, koje su upravnici, uprkos čestim promenama, listom prihvatali i razvijali. Valja svakako pomenuti da, najpre zahvaljujući Jovanu Đorđeviću, a potom Jovanu Jovanoviću Zmaju, koji je bio ak-

tivni pozorišnik u Novom Sadu a potom i u Beogradu (član Odbora, dramaturg...), od samog početka rada Narodnog pozorišta postoji svojevrsna „razmena repertoarije”, odnosno mlađi teatar se u kreiranju repertoarske politike oslanja na prethodnika. U tom smislu, obavljane su i redovne razmene dramskih tekstova između dva teatra. Časopis Društva za SNP, pod uredništvom Antonija Hadžića – *Pozorište*, predano je izvezavao o svemu što se zbivalo u beogradskom teatru, a značajni jubileji u oba pozorišta nisu se mogli zamisliti bez prisustva predstavnika prijateljske kuće...

Zaključimo ovaj pregled kao što smo i započeli – rečima Milana Grola, iskusnog pozorišnika čiji autoritet protekle decenije nisu umanjile: „Zahvaljujući toj živoj razmeni, pozorišta u Beogradu, Zagrebu i Novom Sadu obnavljala su u svojim malim sredinama interes publike, uzdizala polet glumaca i pisaca. Nema ni jednog pozorišta koje nije što primilo od drugog i dalo što drugome...”

Izvori (izbor):

Milan Grol, *Iz pozorišta predratne Srbije*, Srpska književna zadruga, 1952.

Milorad T. Nikolić, *Teatar na Đumruku – prvo stalno profesionalno državno pozorište u Srbiji (1841–1842)*, Izdanje pisca, Beograd 1971.

Aleksandar Radovanović, *Pregled istorije Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1993*, Narodno pozorište u Beogradu, 1993.

Luka Dotlić, *Iz našeg pozorišta starog*, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad 1982.

Dr sc. SNJEŽANA BANOVIĆ

VEZE HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU I SRPSKOG NARODNOG POZORIŠTA

Skica za povijest međusobnih odnosa kao poticaj za buduću suradnju

Prije točno pola stoljeća, potaknut jubilejima najstarijih jugo-slavenskih nacionalnih kazališta, najveći hrvatski kazališni autoritet Branko Gavella završio je prvu od nekoliko verzija sociokulture rasprave o „usporednicama između zagrebačkog i novosadskog kazališnog života, odnosno o dva pionira tih najstarijih naših profesionalnih kazališnih središta – Demetru i Steriji.”¹ Ta je tema na kraju zauzela jedan oveči fragment ove izuzetno važne rasprave i očigledno bila jak okidač za temeljitu analizu fenomenologije razvoja HNK, kako povijesno-organizacijske, tako i one estetske. Pedeset godina kasnije, koji mjesec prije zvanične proslave velikog jubileja Novosađana,

možda bi trebalo krenuti od prapočetaka i one svima poznate inicijacije iz 1840. koja je zasigurno u određenoj mjeri označila i daljnji razvoj oba kazališna središta.

Leteće dilektantsko pozorište postaje Domorodno teatralno društvo

Godine 1838, nakon brojnih putešestvija po zemlji i inozemstvu, u Novi Sad se vratio *otac srpskoga pozorišta* Joakim Vujić, preuzeo tamošnju trupu koju je godinu ranije sakupio Konstantin Popović – Komoraš i napravio u kratkom roku prekretnicu u kazališnom životu Novoga Sada. Ubrzo nastaje *Leteće dilektantsko pozorište*, tada još uvijek samo „poluprofesionalna formacija“ (Batušić, S, 1978:23) koje će nakon definitivnog

¹ Nikola BATUŠIĆ, Napomena uz Gavellin tekst „Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susedstvu“, *Rad JAZU*, br. 353, Zagreb 1968, 7. Gavellin unuk preuzeo je na sebe težak zadatak uređivanja, komentiranja i pojašnjenja nastanka ove izuzetno značajne i obimne rasprave o fenomenologiji hrvatskog kazališta u usporedbi s njegovim susjednim slavenskim „rođacima“ koja je napokon bila objavljene tek 1968. godine, čak osam godina nakon što je napisana njezina prva verzija.

Vujićeva odlaska iz Novoga Sada odigrati „epohalnu ulogu u povijesti hrvatskoga i srpskoga kazališta“ (Cindrić, 1969:47). Baš nekako u isto vrijeme, zagrebačku kazališnu zgradu na Markovu trgu, otvorenu samo pet godina ranije², u kojoj se dramski program odvijao na njemačkom jeziku, od vlasnika Kristofora Stankovića zakupljuju njemački kazališni poduzetnici, „agilna i živahna“ (Andrić, 1895) braća Heinrich i Karl Börnstein.³ Time preuzimaju upravu nad njemačkim ansamblom te vrlo brzo i uspješno u zagrebački društveni život, na radost publike, unose brojne novine⁴. Uz sve novosti, novi su upravitelji, iako Nijemci, pokrenuli, na tragu fanatična zalaganja istaknutog ilirca Dimitrija Demetra, inicijativu za utemeljenjem *ilirskog narodnog teatra* koji bi se u „ilirskom jeziku igrati mogao“. O tome je Heinrich Börnstein u studenom 1839. (priznavajući se *Slavjaninom*) objavio i članak⁵ u *Danici Ljudevita Gaja* koji je tekst s njemačkog i preveo na *narodni jezik*. Njegov je potez zasigurno bio potaknut ne samo zanosom ilirskih domoljuba već i zanosom za profitom – publika je čeznula za „domaćim stvarima“. Argument za takvu računicu pronašao se i u sjajnom uspjehu Kukuljevićeve drame *Juran i Sofija* koja je samo mjesec dana ranije, u izvedbi diletanata, oduševila brojnu publiku gostonice *Veliki Kaptol* u Sisku.

Börnsteinov članak imao je u Zagrebu veliki odjek, bila je to „iskra koja je upalila“ (*Pedeset godina hrvatskog kazališta*, VIII), ali realnost je bila puno manje entuzijastična jer su producijske mogućnosti zagrebačkog kazališta bile više nego jadne. Iako je postojala solidna kazališna zgrada i nekolicina na-

cionalno zanesenih domaćih dramatičara aktivnih u ilirskom pokretu, nije bilo domaće glumačke trupe. Poziv za glumce koji su „vješti u ilirskom jeziku“ objavljen u *Danici* nije urođio plodom – na njega se nitko nije javio – ali borba za nacionalno kazalište koja će u Zagrebu trajati punih dvadeset godina time je definitivno započela. U pravu je Branko Gavella kada kaže da je „hrvatsko kazalište u to doba stvarano iz ničega i moralo je, štoviše (...) posudjivati sebi svoje glumce iz srpskog vojvođanskog područja koje je po svojoj ekonomsko-socijalnoj strukturi već prije stvorilo uvjete za osnivanje nekih diletanatskih glumačkih grupacija“ (Gavella, 1982, 11). U pomoć je, dakle, priskočila *Ilirska čitaonica*⁶ koja je na krilima novoga vala narodnoga oduševljenja pozvala na gostovanje takvu jednu „glumačku grupaciju“ – bilo je to baš *Leteće diletanatsko pozorište* koje je u tom trenutku, sada pod vodstvom tridesetogodišnjeg glumca i redatelja Tome Isakovića, gostovalo u Pančevu. Glas o njima dobila je *Čitaonica* potkraj 1839. godine od svojih istaknutih članova Ljudevita Gaja, Dimitrija Demetra i Vojislava Babukića preko potporučnika Ivana Šimatovića, koji je kao *mjerač carskih šuma* tada boravio u regimentu u Petrovaradinu, a kojem je Gaj u svojoj *Danici* povremeno objavljivao pjesme, te su bili u čestim kontaktima pa je preko njega gostovanje i ugovoreno. Dalje je išlo glatko: Gaj je Šimatovića povezao s Börnsteinom koji je ispočetka negodovao oko visine svote za Novosađane, ali su oni konačno bili voljni pristati na istu svotu koju su braća plaćala članovima njemačke družine. Inzistirali su na što bržem angažmanu jer je najveći problem bio

² Više o Stankovićevu kazalištu u: Snježana BANOVIĆ, *Zgrada gornjogradskoga kazališta – kronika izgubljene i nenadoknadive vrijednosti*, kvalifikacijski rad za doktorski studij, Filozofski fakultet u Zagrebu, 2006.

³ Braća Börnstein upravljala su zajedno zagrebačkim kazalištem od proljeća 1839. do jeseni 1840, kada Heinrich odlazi iz Zagreba. Karl je ostao sam voditi Kazalište do proljeća 1841.

⁴ U Kazalište su uveli novu rasvjetu gledališta i pozornice, obnovili biblioteku tekstova i libreta, kupili nove instrumente, proširili repertoar, angažirali nove izvođače, priređivali mnogobrojne balove i dobrovorne priredbe.

⁵ Heinrich BÖRNSTEIN, „Ueber die Begründung einer illyrischen National-Bühne“, *Danica Ilirska*/2/0, 16. XI. 1839.

⁶ Utemeljio ju je grof Janko Drašković godinu dana ranije, iz nje je iznikla Matica hrvatska.

s glumicama – „hoćeju da se udajedu, i jedna se već udala, ali srećom za jednog aktera od istog društva”⁷, pa Šimatović Gaju piše „neka se žuri onaj gospodin koji hoće pogodbe s njima da čini”.⁸ Napokon, u travnju 1840, a u cilju sakupljanja priloga od *subskribenata* za podmirivanje troškova gostovanja, objavljen je prvi *Proglas o narodnom kazalištu* (potpisao ga je grof Janko Drašković), u kojem se zagrebačko građanstvo obavještava o dolasku „društva kojega bi članovi izvan njemačkog jezika i naški znali i tim načinom bar po jedan komad svakoga mjeseca u našem domorodnom jeziku igrati mogli” (Cindrić, isto: 51), pa u skladu s tim Börnstein obećava čak 12–14 *predstavljanja* u tri mjeseca. Krajem istoga mjeseca objavljen je i drugi proglas pod nazivom *Poziv* kojim se pozivaju gospoda „prinosnici priloga” da dođu u *Čitaonicu* na informiranje o svim pojedinostima gostovanja te je na taj način od istaknutih građana prikupljeno 2000 forinti. Konačno, u Petrovaradinu je 19. svibnja 1840. potpisani ugovor u devet točaka između desetoro Novosađana (8 glumaca i dvije glumice) i opunomoćenika čitaonice Ivana Šimatovića, ujedno prvi pravni akt u povijesti hrvatskoga kazališta.⁹ Tekstovi novih dramskih djela koje su, uz desetak na svom repertoaru, imali izvoditi već su se i prije toga ubrzano prepisivali te su poslani u Novi Sad. Novosađani su u Zagreb stigli potkraj svibnja i tu odmah, sukladno ugovoru i primili prvih dvjesto forinti u srebru koliko je iznosila njihova polumjesečna plaća, a prethodno su im podmireni i tro-

škovi puta u istom iznosu.¹⁰ Sveukupno su primili do kraja svoga boravka u Zagrebu još 400 forinti. Svota je to koja se na kraju pokazala nedostatnom i za pokriće njihovih osnovnih troškova za vrijeme boravka u Zagrebu pa su se morali zaduživati na sve strane te je većina napustila Zagreb ostavivši iza sebe dugove po zagrebačkim gostonicama i trgovinama. Jer, u Zagreb nije došlo samo desetoro glumaca, s njima su putovala, a poslije i nastupala, i njihova djeca (*Mala Petrović i Marković mlađi*) a Isakovićeva sestra Katarina u trupi je, po svemu sudеći, bila inspicijentica i šaptačica. Uskoro, u kolovozu, pristupila je napokon družini i jedna Zagrepčanka, „gđica Štajn” (Milan Simeonović, 1905, 18). Svi su, po prilično prepotentnim zapisima H. Börnsteina, uglavnom bili „propali studenti teologije i prava koji su glumački način života i gladovanja pretpostavljali svakom drugom” i koji su nalikovali na studente Karla Moora koje je „po češkim šumama novačio u razbojnički bataljon”, ali isto tako svi su odreda „bili lijepi i stasiti momci u baroknim slavenskim narodnim nošnjama”. Što se ženskih članica trupe tiče, stanje je bilo mnogo gore jer je „po njihovom izgledu, govoru i vladanju bilo jasno da su nekad bile konobarice u kakvoj seoskoj krčmi, a već na prvom pokusu bilo je jasno da su jedva sposobne za sasvim sporedne uloge”.¹¹ No, bez obzira na njihove (ne)sposobnosti, Börnstein je i te kako bio zadovoljan, navala na blagajnu bila je iznimna, prodavano je više ulaznica nego što je bilo mjesta u Kazalištu.¹²

⁷ Radi se o Sofiji Jovanović i Đuri Anastasijeviću.

⁸ Prema: P. CINDRIĆ (1969: 50), pismo se čuva u Nacionalnoj sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, korespondencija Lj. Gaja, br. R 4702-682.

⁹ Original ugovora je do 1924. bio u posjedu Vladimira Mažuranića koji ga je, s cijelom književnom ostavštinom, naslijedio od svoga ujaka Dimitrije Demetra.

¹⁰ Bili su to: Toma Isaković, Sava Marković Purđa, Đorđe Anastasijević, Sofija Anastasijević, Katarina Jovanović, Jovan Kapdemort, Petar Petrović (Korov), Dimitrije Grujić, Stevan Karamat, Maksim Brežovski (uskoro Padovski), a putovali su iz Novog Sada kolima do Sremske Mitrovice, pa brodom do Siska i ponovno kolima do Zagreba. Putni troškovi plaćeni su preko novosadskog trgovca Hagyi Kire Nikolicha.

¹¹ Heinrich BÖRNSTEIN, *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt*, Leipzig 1884, 272–273. Kako se vidi, ove je uspomene H. B. pisao s odmakom od 40 godina pa ih treba uzeti s nemalom rezervom.

¹² Prodano je 976 ulaznica, a mjesta u Kazalištu bilo je 750–800 prije njihova dolaska, broj gledatelja na njemačkim predstavama bi rijetko premašivao 300 ljudi.

Prva predstava, u izvođenju *Domorodnoga teatralnoga društva* (kako se u skladu s ugovorom trupa u Zagrebu preimenovala) održana je 10. lipnja 1840, bila je to „junačka igra“ Ivana Kukuljevića Sakcinskog *Juran i Sofija*, prvo dramsko djelo izvedeno u Zagrebu na štokavskom narječju prije koje se govorio svečani prolog Ivana Mažuranića. Bio je to pravi trijumf, sjećanost „kakovu je varoški teatar na Markovu trgu rijetko kad poslije i u svjetlijim svojim danima doživio“ (*Pedeset godina hrvatskoga kazališta*, IX). Kako je izvestio časopis *Croatia*, (1. i 2. srpnja 1840) „oduševljenje prepune kuće se ne može opisati, s nacionalnim oduševljenjem prihvaćeni su svi dijelovi koji se odnose na dostojanstvo naroda i urođene vjernosti Hrvata kralju i domovini. Te večeri se lijepo slavilo, slavlje domoljubla, a sjećanje će još dugo potrajati“. Družina je, ovjenčana slavom uz „ushićenje našeg općinstva“ (Milan Simeonović, 1905, 17) potom nastupala u Sisku pa opet u Zagrebu te se napokon, nakon dvomjesečnog boravka u Karlovcu¹³ vratila negdje u lipnju 1841. u Zagreb te ojačavši ansambl s domaćim snagama (čak dvadesetak novih članova), izvela u jesenskom dijelu sezone još dvadeset predstava, neke od njih, kada su to vremenske prilike dopuštale, i na otvorenom, u vrtu kuće Fuchs (Lisinski) u Ilici. Sveukupno su na repertoaru imali čak 50 naslova te su tijekom 18 mjeseci (iako su ugovor prвtno potpisali na dva mjeseca) imali oko 200 nastupa. U repertoaru je očekivano prevladavao Jovan Sterija Popović sa šest dramskih djela¹⁴, a ostalo su bile prerade tada popularnih, mahom njemačkih (najviše Kotzebuea) „gluma srednje pozorišne vrijednosti“ (*Pedeset godina hrvatskoga kazališta*, X), ali i jedna obrada Sha-

kespearea¹⁵ te dva komada njihova utemeljitelja Joakima Vujića. Postupno se trupa popunjavalta te narasla na više od 50 članova, pojedinci iz originalne postave vraćali su se i mimo odredbi ugovora u Novi Sad jer se financijska pomoć sve više smanjivala, deficit rastao, a uz to kopnile podrška i zanos publike. Konačno, u veljači 1842. svi su, ostavivši dug od 280 forinti, definitivno napustili Zagreb i uputili se, na poziv uprave *Serbskog teatra biogradskog*, prema Beogradu do kojeg su, ohrabreni novim i bolje plaćenim angažmanom, putovali čak 5 dana. Iako se posljednja točka ugovora o njihovom mogućem stalnom ostanku u Zagrebu („ako se svide“) nije ispunila te se o družini govorilo kao o „primitivnoj i s jezične i s glumačke strane“ (isto, X), vođa družine Toma Isaković iz Zagreba je otišao s doista sjajnom preporukom (*Diploma*) koju su potpisali prvaci ilirskog pokreta Janko Drašković, Ljudevit Gaj, Dimitrije Demeter i Vjekoslav Babukić¹⁶ a u kojoj hvale njegovu vještinsku, marljivost i način predstavljanja „osobito u struci junackih zadaća“. (Cindrić, isto: 68, Batušić S., isto: 26). Nakon njihova odlaska iz Zagreba, za Kazalište su opet nastupili isti teški organizacijski i repertoarni problemi koji su ga pritiskali i prije ovog kratkotrajnog *narodnog bljeska*: zbog nedostatne materijalno-socijalne podloge, četiri godine nije bilo nijedne predstave na hrvatskom jeziku a „varoški teatar“ dobiva ime *Stadttheater* na čijem se čelu svake godine izmjenjuje novo, njemačko vodstvo. Prvi sljedeći trijumf *narodnog kazališta* dogodit će se tek 1846. kada se izvodi opera *Ljubav i zloba* Lisinskog. Organizacija ovoga gostovanja bila je posljednji producentski napor Heinricha Börnsteina,¹⁷ ali je za našu povijest – kako

¹³ U Karlovcu su imali loš odjek jer su „imućnije porodice u to doba bile po raznim kupkama ili na svojim posjedima“ (Milan Simeonović, 1905, 19).

¹⁴ Sljedeća Sterijina djela bila su na repertoaru Novosađana: tragedije *Miloš Obilić ili padnuće srpskog carstva*, (kasnije pod naslovom *Boj na Kosovu*) i *Svetislav i Mileva*, šaljiva igra *Zla žena*, komedija *Laža i paralaža*, vesele igre *Tvrđica* (*Skupac*) i *Pokondirena tikva ili Popapučeni opanak*.

¹⁵ Riječ je o dvostrukoj preradi *Romea i Julije* – originalnoj autora Christiana Felixia Weissea koju je preveo Vasilije Jovanović Zemunac, a zatim opet za zagrebačku publiku preradio Dimitrija Demeter.

¹⁶ To je ujedno i jedini dokument na kojem su zajedno potpisana ova četvorica prvaka Ilirskog pokreta.

¹⁷ Napustio je Zagreb u rujnu.

HNK, tako i cijelokupnog hrvatskoga glumišta kojeg je HNK središnja ustanova, a u konačnici i nacionalnog kulturnog identiteta u Hrvata – označila početak jedne nove, velike epohe hrvatskog kazališta i općenito – kulturno-političke povijesti. Ono će na zanosu koje je izazvalo ovo gostovanje još dugo vremena graditi svoju egzistenciju i iz njega crpiti, teškim okolnostima usprkos, snagu za svoj opstanak i daljnje djelovanje u borbi za nacionalno kazalište. Nakon ovoga – ne samo organizacijskog podviga kojeg Gavella (1968: 31) u dobroj namjeri naziva „umjetno pripremljenim gajilištem” – došlo je zagrebačko kazalište u samo središte programiranja cijelog pokreta koji se naziva *Ilirski preporod* te se slobodno može reći da je upravo tada ono postalo „neodvojivim dijelom i političke i nacionalne ideje” (Batušić, 1985:25). Istovremeno, novosadsko *Letće dilektantsko pozorište* postalo je prva glumačka trupa u povijesti cijelog slavenskog juga koja je baš u Zagrebu doživjela pravu profesionalnu afirmaciju, uspješno pritom ucijepivši „svoje značajke u prve dane profesionalnoga hrvatskog kazališta” (Batušić, 1978, 209). Izlišno je dodati na ovome mjestu da su baš oni, nakon odlaska iz Zagreba odigrali presudnu ulogu i u utemeljenju srpskog profesionalnog kazališta, što samo potvrđuje „kapilarnost prvih glumišnih začetaka u trokutu Novi Sad – Zagreb – Beograd” (Batušić, isto). Milan Bogdanović će u jednom svom tekstu biti još precizniji: „Narodno kazalište u Zagrebu i Narodno pozorište u Novom Sadu kojima će se jednu deceniju kasnije pridružiti i Narodno pozorište u Beogradu, od prvih dana svog regularnog, ustaljenog dejstvovanja pokazuju uzbudljivo slobodnu tendenciju razgraničavanja u jednom vremenu kad su političke i državne granice, strogo odeljujući Hrvate od Srba, i obratno, bile tako reći neprekoračive” (Bogdanović, 1960:54). Posve je točno reći da suradnja

Hrvata i Srba u zagrebačkom kazalištu „nije bila usmjeravana i podržavana političkim programima, već potrebom zajedničkog rada na svladavanju istih problema” (Gavella, 1982, 11).

Pojedinačne inicijative kazališnih vizionara u borbi za profesionalizacijom oba kazališta

Zajednički rad, i dalje baziran na posve individualnim inicijativama, nastavio se i nakon ephalnog gostovanja Novosađana u Zagrebu. Dvadeset godina kasnije, u osvit također mukotrpnog rađanja Srpskog narodnog pozorišta, poznati organizator zagrebačkog glazbenog života Albert Štriga, tadašnji vlasnik cijelokupne ostavštine Vatroslava Lisinskog, od prvaka Matice srpske u Novom Sadu Antonija Hadžića, traži posredovanje pri prijevodu i otkupu Lisinskijeve opere *Porin* za peštansko kazalište, ali se plan na kraju izjalovio, unatoč tome što su Novosađani bili utjecajni u peštanskim kulturnim krugovima. S druge strane, istovremeno je Jovan Subotić, istaknuti pjesnik, dramatičar i političar, kulturni radnik i budući predsjednik Matice srpske u Novom Sadu postao članom Kazališnog odbora u Zagrebu, a tri godine kasnije i njegov predsjednik (tj. ravnatelj Kazališta), što je ostao pune tri godine.¹⁸ U tom razdoblju u Zagrebu mu je s velikim uspjehom kod kritike i publike izvedeno čak šest drama čije su praizvedbe redom bile kulturni događaji u gradu, a on jedan od najutjecajnijih ljudi u kulturi zagrebačke varoši¹⁹. Da je tome tako, vidi se iz podatka da je Subotić na praizvedbi *Zvonimira* ovjenčan lovor-vijencem s narodnom trobojnicom i stihovima: *Da je Hrvat Srbu bratac mio, Srb pjesniče, Zvonimir tvoj kaže / Ushitom je on te usplamatio, kakav samo bratska ljubav smaže / plod te sjetve nagradia ti budi, što Hrvatstvu, to i Srpstvu prudi.* Za vrijeme borav-

¹⁸ Subotić je u Zagrebu boravio od 1862. do 1867. kao član Stola sedmorice i član Kazališnog odbora te čak tri godine njegov predsjednik.

¹⁹ Bile su to sljedeće drame: *Herceg Vladislav*, *Prehvala*, *Nemanja*, *Miloš Obilić*, *Kralj Bodin i Zvonimir, kralj hrvatski* kojem je Zaklada narodnog kazališta 1862. godine dodijelila i prvu nagradu za dramu. Napisao je i sinopsise za dvije prigodnice: *Apoteoza Jelačića bana* (1866) i *Prolog* (1865, u slavu otvorenja Sabora trojedne Kraljevine).

ka u Zagrebu, Subotić je bio u stalnom kontaktu s Jovanom Đorđevićem, ravnateljem pozorišne družine SNP-a od njezina osnutka 1861. godine²⁰ kojeg je izuzetno podržavao jer njegov položaj nije bio ni najmanje povoljan usred nedostatka potpora vlasti i dijela novosadskog tiska.²¹ No, u narodu kojem je u pogledu te inicijative na čelo stalo trgovačko-obrtničko građanstvo opirući se otvoreno državnom aparatu, volja za dalnjom profesionalizacijom SNP-a bila je iznimna. Tako su dvojica prijatelja i ravnatelja nastavila suradnju razmjenjujući repertoar tj. tekstove na „narodnom“ jeziku i prijevode koje su imali u vlasništu.²² Tako je, primjerice, Đorđević krajem 1863. došao do brojnih tekstova iz repertoara zagrebačkog kazališta, Subotić do onih iz novosadskog. Osim tekstova, agilni su ravnatelji-pioniri u svojim sredinama, u skladu s onodobnim običajima razmjenjivali i izvođače – tumače istih rola – potičući na

taj način „duhovni saobraštaj“²³ između Kazališta i Pozorišta. Tako je redovita suradnja na razmjeni glumaca, usprkos znatoj razlici u ustroju ova dva nacionalna zavoda, u prvom desetljeću rada za glumce, još uvijek neizvještene u profesiji, značio „pionirski rad, sticanje iskustava i sopstvenog izgrađivanja na jednom, inače, i te kako važnom nacionalno-političkom i kulturnom poslu“.²⁴ Nakon Subotićeva napuštanja kazališne uprave (ostaje i dalje vrlo utjecajan kao član Kazališnog odbora) i Freudenreichova²⁵ preuzimanja zagrebačkog kazališta u vidu zakupa, ta se razmjena još više intenzivira pa glumački prijelazi iz Novog Sada u Zagreb postaju sve intenzivniji. Češće na štetu Đorđevića koji u korespondenciji sa Subotićem svjedoči sve masovnijem osipanju novosadskog ansambla – tamošnje glumce u to doba privlače više Zagreb i Beograd.²⁶ Konačno, Đorđević nalazi razumijevanje kod arti-

²⁰ Točan naziv tadašnjih Đorđevićevih funkcija glasi: podnačelnik Upravnog odbora i pretsednik Pozorišnog otseka Srpskog narodnog pozorišta.

²¹ Dana 14. IV 1866. uputio je Subotić Đorđeviću pismo s velikom moralnom podrškom: „Trpite radi dobra narodnoga i znajte, pa i sećajte se, da se ni jedno dobro na ovome svetu nije bez muke rodilo ni stvorilo. Činite sve što Vam sile dopuštaju, jer na što nam sile, ako ih nećemo na dobro naroda upotriebiti. Ima ljudi, koji Vam sad smetaju; ima ih koji Vam zavide, koji Vam muku za ništariju drže, i misle, da sve što radite, za hatar sebi činite. Ali na te se nemojte osvrтati. Svako delo nosi u sebi nagradu, kao što cvet u sebi sadržava plod; a ima i u narodu dobrih i valjanih ljudi, koji i sad trud Vaš uvažavaju, i još će većma uvažavati, kad se seme razvije koje sad u zemlju bacate.“), Luka DOTLIĆ, „Novosadsko pozorište i zagrebačko kazalište u prvoj deceniji zajedničke egzistencije“, *Hrvatsko narodno kazalište 1860–1960. zbornik o stogodišnjici*, Naprijed, Zagreb 1960, 68).

²² U to doba tekstovi se nisu tiskali, dobivali su se na različite načine u rukopisu te potom prepisivali. Izvođačka prava imalo je ono kazalište koje je bilo u posjedu originala ili prijevoda.

²³ Iz pisma J. Subotića J. Đorđeviću, 1. XII 1863, L. DOTLIĆ, „Novosadsko pozorište i zagrebačko kazalište u prvoj deceniji zajedničke egzistencije“, 67.

²⁴ Isto, 69.

²⁵ JOSIP FREUDENREICH, glumac, redatelj, dramatičar, poviditelj i producent (Nova Gradiška 1827 – Zagreb, 1881). O njegovu načinu upravljanja više u: Snježana BANOVIĆ, „Josip Freudenreich, prvi *actor-manager* hrvatskog kazališta“, *Kazalište*, 23/24, ITI centar, Zagreb 2005.

²⁶ U proljeće 1863., zbog ozbiljnog sukoba glumca Kolarovića i redatelja Laze Telečkog, za vrijeme gostovanja SNP-a u Osijeku, SNP napuštaju bračni i glumački parovi Dimitrije i Ljubica Kolarović te Dimitrije i Draginja Ružić. Svi četvoro prelaze na samom početku sezone 1863/64. u Zagreb gdje ih Freudenreich srađano prima jer je istovremeno ostao bez prvaka i jedinih pravih poznavatelja štokavštine Adama Mandrovića, Mace Peris i Stjepana Mihovilova, koji su prešli u Beograd, iako je Mandrović već više od godinu dana pregovarao upravo s SNP-om, ali je za njih bio pre-skup jer je njegov angažman uključivao i glumački i redateljski. Ružići su se u Zagrebu odmah svidjeli publici i kritici, naročito Draginja Ružić u komadu Čušaka na sve strane, u Debori i Prehvali. Ostali su u Zagrebu dvije sezone te se potom vratili, usprkos protivljenju uvrijeđenog Đorđevića. Kolarovići su, unatoč primijećenom angažmanu napustili Zagreb već nakon šest mjeseci uz teško razvrgavanje ugovora s Freudenreichom. Posrednik u tome bio je Subotić koji im je namakao i sredstva za put u Novi Sad. U jesen 1864., na preporuku Draginje Ružić, u Zagreb iz SNP-a prelazi Đura Rajković, a krajem 1866. Miloš Cvetić koji je ubrzo postao zvijezda zagrebačke publike te ostao u angažmanu sve do 1869, kada prelazi u novoosnovano Narodno pozorište u Beogradu.

stičkog ravnatelja u Zagrebu Dimitrija Demetra, s kojim krajem 1864. potpisuje novi „sporazum o uzajamnoj i solidarnoj suradnji”, pa iz Zagreba u Novi Sad prelazi veći broj glumaca, od kojih je prvi bio Stjepan Andrijević, poznat po ulogama „intrigantaha i viteških otacah”.²⁷ Nakon njega, trebala je tamo prijeći, ali nije uspjela razvrgnuti svoj ugovor s Freudenreichom, i najveća zagrebačka primadona Ivana Bajza. No, uskoro su u Novi Sad (1867) prešli Laza Popović i njegova supruga Marija Adelsheim, dotad jedna od najistaknutijih članica zagrebačkog ansambla.²⁸ Prirodno, odlaskom Đorđevića iz Novog Sada i Subotića iz Zagreba, ova će se kulturna zadaća gotovo ugasići (krajem osamdesetih godina, a definitivno 1892, prije trogodišnjeg zastoja u radu SNP-a, preselit će u Zagreb budući velikan hrvatskog glumišta Miša Dimitrijević), a ustrojbeno-produksijski problemi na obje strane gomilati. Zagreb će inzistirati na *sjedilačkom* modelu kazališne organizacije i junačko-salonском repertoaru te će Kazalište odbijati odlaziti na gostovanja²⁹, dok će Novi Sad često ostati bez predstavljanja jer je njihova trupa bila sklonija *nomadskom* modelu organizacije i autentično-satiričkom repertoaru pa će više nastupati u brojnim mjestima izvan Novoga Sada (Vojvodina, Slavonija, Bosna i Hercegovina, Hrvatska) nego u samome gradu. Razlike između dva nacionalnog glumišta postajale su tako s vremenom sve veće i dok je novosadsko definitivno oplemenilo misiju svojeg djelovanja čestim izbivanjem iz Novoga Sada, zagrebačko je kazalište do tog razdoblja definitivno izgubilo svaku fizionomiju trupe. Ni često prazna gledališta na tradicionalnim „par” i „ne-par” predstavama nisu ih mogla natjerati na gostovanja izvan

središta – za njih je takva organizacija (do danas uglavnom nepromijenjena) bila obično *torbarenje*, neprihvatljivo „kao što bi bilo nezamislivo od naših sudačkih spektabilisa zahtijevati da ostave svoje kancelarije i počnu suditi pod lipom” (Gavella, 1968:33).

Nedostatak kontinuiteta u suradnji kao posljedica razlomljene kulturno-političke prizme u brojnim državnim zajednicama XX stoljeća. Kako dalje u XXI stoljeću?

Sve su to razlozi zbog kojih nam preostaje zaključiti da se intenzitet suradnje između kazališta Zagreba i Novoga Sada smanjivao prema kraju XIX stoljeća, te dosegnuo najnižu točku u prvoj polovici XX stoljeća, gdje su jedini svjetli trenuci bili novosadsko gostovanje 1913. godine, kada su izvođeni ruski autori Potepenko i Turgenjev, te potom dvodnevno gostovanje dramskog ansambla HNK u lipnju 1921, kada su Zagrepčani izveli tri dramska komada u dva dana – Vojnovićeve Avet i *Suton* prvoga a Nušićevu *Protekciju* drugoga dana gostovanja. Uskoro, zbog teške financijske krize, Novosađani su (od 1928) ustrojbeno vezani s Osijekom te postaju *Osječko-novosadsko pozorište*, pravo „ambulantno kazalište“ organizirano za djelovanje u svim većim gradovima slavenskog sjevera i sjeverozapada. Na tom putu od Novog Sada, Subotice i Sombora, preko Osijeka, Vukovara, Vinkovaca do Varadina i Sušaka, posjećuju i Zagreb te tada u HNK-u izvode Vojnovićevu *Dubrovačku trilogiju*. Potom u svoje djelovanje uključuju i Split, Šibenik, Drniš, Knin, Sinj, Hvar i Mostar, pri-

²⁷ Debitirao u Zagrebu 1857, a u SNP prelazi nakon Freudenreichova prepustanja uprave Kazališnom odboru (ujesen 1864) te u Novi Sad donosi i neke dramske naslove nepoznate tamošnjoj upravi. U angažmanu je ostao pune tri godine, pa se vratio u Zagreb i ubrzo, zbog bolesti, prestao glumiti.

²⁸ Popović je na tom prelasku inzistirao kod Đorđevića od 1864, ali do toga tada nije došlo jer je Adelsheimova tražila plaću veću od najistaknutijeg člana SNP-a.

²⁹ O generiranju tzv. „poštene lažnosti i fiktivnosti salonskog repertoara“ u HNK u Zagrebu više u: B. GAVELLA, „Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu“, 27.

ključujući se tako novom kolektivu nazvanom *Narodno kazalište za Primorsku banovinu*. Repertoar je proširen i na hrvatske autore pa su se nerijetko na scenama širom današnje tri države zajedno izvodili Sterija, Nušić, Krleža, Vojnović i Begović. Kroz te čudne kazališne „tvorevine“ prošle su plesnade srpskih, hrvatskih i bosanskohercegovačkih glumaca i redatelja, no ta će tendencija kulturnopolitičkog *spajanja nespajivog* odvesti SNP u mračno razdoblje koje će potrajati još cijelo sljedeće desetljeće i pol.

Neki znatniji horizonti između Zagreba i Novoga Sada otvoreni su očekivano tek nakon II svjetskog rata, u desetljeću liberalizma kulturnih politika u Jugoslaviji tj. između 1951. i 1960. kada je HNK (od 1956. uglavnom na novoutemeljenom festivalu *Sterijino pozorje*), gostovao u SNP-u čak šest puta (1951: Krležin *Vučjak*, 1953: Brittenova *Lukrecija*, 1956: Marinkovićeva *Glorija*, 1957: Bihalji Merinova *Nevidljiva kapija*, 1958: Matkovićev *Heraklo* i 1960: Obrenovićeve *Varijacije*), a SNP u Zagrebu četiri puta (1958: Vojnovićeve *Maškarate ispod kuplja* i Domanović–Mihajlovićeva *Stradija*, 1960: Trifkovićeva *Izbitračica*, Lebovićev *Nebeski odred*, Konjovićeva *Ženidba Miloševa*, 1965: Lebovićeva *Haleluja*).

Svježi vjetrovi zapuhali su osamdesetih godina prošloga stoljeća za intendanture agilnog intendanta Marijana Radmilovića, koji je međurepubličku suradnju i ponajviše sudjelovanje na Sterijinom pozorju smatrao prioritetima te osiguravao, sa zagrebačke strane dosta statna sredstva iz tadašnjeg USIZ-a kulture. Tako je HNK u desetljeću prije rata prikazao u Novom Sadu tri naslova (Držićeva *Dunda Maroja* 1981, Krležina *Vučjaka* 1986, te Marinkovićevu *Zajedničku kupku* 1989, u sam osvit rata), dok su Novosađani posjetili HNK dva puta (1982. i 1986. godine) s Gombrovićevim *Venčanjem* i Stankovićevom *Koštanom*.

Nakon toga, zbog teških ratnih i poratnih prilika, kazališna komunikacija između javnih kazališta Hrvatske i Srbije prestala je na (pre)dugo desetljeće i pol, a nastavila se tek prije nepune dvije godine kada je SNP predstavio zagrebačkoj publici *Ujkin*

san Dostojevskoga, a prošle godine HNK, nakon više od dva desetljeća, u svojoj jubilarnoj sezoni odigrao pred novosadskom publikom Molière/Lullyeva *Građanina plemića*.

Zaključak

Hrvatsko narodno kazalište i godinu dana mlađe Srpsko narodno pozorište dva su vršnjaka koje bi, unatoč strukturno-povjesnim razlikama, trebalo puno više spajati nego razdvajati. No, iako je njihova najplodonosnija suradnja započela čak dva desetljeća prije njihova institucionaliziranja, stupanj suradnje im je nakon toga gotovo uvijek ovisio o kulturno-političkim prilikama koje su ih pozicionirale u središte državnog djelovanja, zahtijevajući od njih da nerijetko instrumentaliziraju i spektakulariziraju političku volju pojedinih moćnika i vlastodržaca. Upravo su u takvim, totalitarnim povjesno-političkim odsjećcima povijesti, prijateljska suradnja i međusobni (đorđevičevskim rječnikom rečeno) *duhovni saobraćaj* bile na najnižem stupnju. Između toga, samo onda, kada su umjetnici sami, vođeni pasioniranim znalcima iz struke željeli komunicirati i međusobno izmjenjivati umjetnička dostignuća, zajednički im je rad bio zamjetan i plodonosan, na tragu one davne 1840. kada je, slobodno možemo reći, bio epohalan.

Danas, početkom drugog desetljeća XXI stoljeća valjalo bi, uz osuvremenjeni pogled na misiju oba kazališta stvarati i zajedničku viziju vodećih ljudi obje institucije o redovitoj suradnji koja bi bila nadahnuta onim zajedničkim trenucima koji su umnogome i odredili stopedesetgodišnji kontinuitet obje kazališne institucije. U središte djelovanja nove europske zajednice stavljen je upravo naglasak na regionalnoj suradnji – na taj način Europa i njezino Vijeće postavljaju pred obje institucije nove izazove i ciljeve koje bi, kroz zajedničko nastupanje u strateškim i drugim fondovima EU te kroz mogućnost *kulturalnih mreža* kao „autentičnih izraza kulturne razmjene“ (Cvjetičanin, 2011:263) valjalo iskoristiti na obostranu radost u kreiranju novog i suvremenog umjetničkog stvaralaštva oba kazališta.

Literatura:

- Enciklopedija Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu*, HNK 1894–1969, GZH i HNK, Zagreb 1969.
- Pedeset godina hrvatskoga kazališta*, Hrvatsko zemaljsko kazalište, Zagreb 1910.
- Andrić, N., *Spomen knjiga hrvatskog zem. kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade*, Zagreb 1895.
- Banović, S., *Zgrada gornjogradskoga kazališta – kronika izgubljene i nenadoknadive vrijednosti*, kvalifikacijski rad za doktorski studij, Filozofski fakultet u Zagrebu, 2006.
- Batušić, N., *125 godina Hrvatskoga narodnog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1860–1985*, HNK u Zagrebu i ŠK, Zagreb 1985.
- Batušić, N., *Povijest Hrvatskog kazališta*, ŠK, Zagreb 1978.
- Batušić, S., *Hrvatska pozornica*, Mladost, Zagreb 1978.
- Bogdanović, M., *Teatarska stoletnica, Hrvatsko narodno kazalište 1860–1960. zbornik o stogodišnjici*, Naprijed, Zagreb 1960.
- Börnstein, H., *Ueber die Begründung einer illyrischen National-Bühne, Danica ilirska/2/0*, 16. XI 1839.
- Cindrić, P., *Hrvatski i srpski teatar*, Lykos, Zagreb, 1960.
- Cindrić, P., *Trnovit put do samostalnosti*, Enciklopedija Hrvatskoga narodnog kazališta, GZH, Zagreb 1969.
- Cvjetičanin, B., *Networks, cultural diversity and intercultural dialogue: new horizons, Networks – The evolving Aspects of Culture in the 21st Century*, ed. B. Cvjetičanin, Institute for International Relations/CULTURELINK Network, Zagreb 2011.
- Dotlić, L., *Novosadsko pozorište i zagrebačko kazalište u prvoj deceniji zajedničke egzistencije, Hrvatsko narodno kazalište 1860–1960. zbornik o stogodišnjici*, Naprijed, Zagreb 1960.
- Gavella, B., *Hrvatsko glumište – analiza nastajanja njegovog stila*, Zora, Zagreb 1982.
- Gavella, B., *Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu*, Rad JAZU, br. 353, Zagreb 1968.

Milan Simeonović, N., *Začetak i razvitak hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta*, Zagreb 1905.

Perković, M., *Srpski autori na zagrebačkoj pozornici, Hrvatsko narodno kazalište 1860–1960. zbornik o stogodišnjici*, Naprijed, Zagreb 1960.

Nehajev, M. C., *O stogodišnjici hrvatskoga preporoda 1830–1930*, Zagreb 1930.

<http://www.coe.int/lportal/web/coe-portal/what-we-do/culture-and-nature/european-cultural-convention?dynLink=true&layoutId=61&dlgroupId=10226&fromArticleId>

O autorki

Pozorišna rediteljka i vanredna profesorka na Odsjeku produkcije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, rođena je u Zagrebu 1963. godine, studirala francuski i španski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, diplomirala (1989) režiju na Akademiji dramske umjetnosti. Usavršavala se u Sjedinjenim Državama, Francuskoj i Velikoj Britaniji. Kao rediteljka postavila je četrdesetak predstava i scenskih događanja na pozornicama u Hrvatskoj i u inostranstvu. Autorka je i desetak pozorišnih adaptacija, sinopsisa i scenarija. Tekstove i recenzije na temu pozorišta, medija, kulturne politike i menadžmenta redovno objavljuje u dnevnoj štampi i časopisima, a u zemlji i inostranstvu učeštuje na brojnim simpozijumima, radionicama i okruglim stolovima s temom pozorište i kultura, o čemu je objavila više stručnih i naučnih radova. Bila je direktorka Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (2001–2002), predsednica vladina poverenstva za Dramu Dubrovačkih ljetnih igara (2001) i festivala Rachlin and friends (2007). Na katedri Teatrologije Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu završila je doktorske studije i 2011. odbranila doktorsku dizertaciju pod naslovom *Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941–1945*. koju će u martu ove godine objaviti izdavačka kuća Profil. Najviše se bavi nacionalnom pozorišnom kulturom i politikom u XX veku i tranziciji, uverena da su hrvatskoj kulturi neophodne korenite i sistemske reforme.



Miloš Hadžić

Uistinu, pozorišni život Miloša Hadžića dodirnuo je pozorišni život Jovana Đorđevića. Pa sad pozorišni život Jovana i Miloša naliče jedan drugome toliko da nas spopada romantična pomisao o reinkarnaciji! A sam Bog zna da li je rođenje Jovana ponovljeno u Milošu ili je Đorđević kroz vremena veka doviknuo Hadžiću: gde ja stadoh, ti produži!

A za hroničare i istoričare srpske kulture i istorije danas i ubuduće ostaje da se radi i uradi veliki posao, za koji Srbi jesu vični, ali nisu orni: da u pamćenje naroda ugrade dobre pozorišne godine u Novom Sadu.

Avaj, sve pozorišne godine Miloša Hadžića miruju svih deset godina u bledo izmaglici srpske ravnodušnosti i nacionalne neblagodarnosti, avaj...

A dva velika pozorišna upravnika u sto godina u srpskom narodu – to je milost Neba!

Dimitrije Đurković
(*Miloš Hadžić, 1921–1989*, zbornik, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad 1999)

R e f r e s h *

* Godine 2015. *Scena* će obeležiti pola veka izlaženja. Naredni brojevi časopisa donosiće tekstove kao izbor iz više od 6500 objavljenih napisu. Kriteriji evaluacije mogli bi se podvesti pod subjektivnu frazu 'Neko se (ipak) seća'.

PRVI PUT U NOVOM ZDANJU

Ponašanjem današnjim čovek određuje sebi položaj u sutrašnjici. Savest ili nehaj, poduzetnost ili ravnodušnost, ako se i ne zapaze u času kada su ispoljeni, u budućnosti najčešće bivaju verodostojno procenjeni. Po stepenu ispoljavanja jedne ili druge osobine, potomci određuju meru i razmeru dostoanstva predaka.

Šta tim, ne sasvim imaginarnim uostalom, potomcima ostavlja jedna, *samo jedna*, sezona u pozorištima u Vojvodini, ova što je za nama? Bez i najmanje proročanske ambicije, i bez strepnje u pouzdanost procene, lako je zaključiti: jedno nesumnjivo značajno zdanje koje će neizbežno trajno uticati, koje će morati da utiče, na teatarski život: novu zgradu Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. [...]

Već je bezbroj puta rečeno, no neće naodmet biti ako se i u ovoj prilici ponovi: tek u 120. sezoni Srpsko narodno pozorište ostvarilo je želju staru koliko i ova ustanova, dobilo je najzad pravi dom za sebe i svoje profesionalne ambicije. Istina je da je Srpsko narodno pozorište u dva maha imalo svoja zdanja. Najpre ono na današnjem Trifkovićevom trgu, po postojećim podacima sudeći dosta neugledno, s pozornicom na kojoj se je-

dva moglo igrati. Na zahtev ugarskih vlasti ta zgrada srušena je, s obrazloženjem da je sklona padu: kada psa treba tući, batina se lako nađe. Batinom je udaren teatar zbog svog i nacionalnog i narodskog opredeljenja. Građu srušene zgrade otukupio je veleposednik Laza Dunderski i na svom placu, u dvořištu današnjeg hotela „Vojvodina“ u Novom Sadu, o svom trošku podigao je pozorište koje je izgorelo 1928. I da nesre-



Pozorište Dunderskog

ča nije tu zgradu uništila, Srpsko narodno pozorište ne bi u njoj, odavno već, imalo prostorije odgovarajuće njegovom ugledu i ambicijama. [...]

Istina je da za dobru predstavu tehničke mogućnosti scene nisu ni jedini, ni najvažniji preduslov. Ali, istina je takođe i da dobri tehnički preduslovi omogućuju spektakularnost, koju vole i gledaoci, i reditelji i glumci. U Novom Sadu, od 28. marta 1981. vrata su joj širom otvorena. Tog dana – zabeleženo je u novinama – neposredno pred početak svečanog otvaranja teatra, u paraparčad razbilo se jedno krilo staklenih vrat na ulazu u zgradu. Za sujeverne, za one vraćanju sklone, to razbijanje stakla bio je srećni predznak budućeg pozorišnog života u Novom Sadu. Neka se taj srećni predznak i ostvari na najbolji način!

Prva predstava prikazana posle svečanog otvaranja nove zgrade, *Dolnja zemlja* Đorđa Lebovića, kao da je tim srećnim predznakom bila određena: njom su pokazane i vrline novog prostora za igranje, i vrline stvaralaštva u tom novom scenskom prostoru.

Samoj predstavi prethodio je jedan anegdotski čin, koji ne treba da ostane zabeležen samo u novinskim hronikama. Otkako je počelo zidanje nove pozorišne zgrade, raspravljalo se: ko će sa nove scene kazati prvu reč? U *Dolnjoj zemlji* prvi se sa scenе čuo Ljuba Tadić, uvodnim monologom Milana Narandžića. Njegova se reč, što je prirodno, čula pošto je zavesa podignuta. A onaj anegdotski, a verodostojni događaj, desio se neposredno pre podizanja zavese. Iz gledališta je, pre no što je predstava počela, u pratnji direktora Dramskog centra Nikole Petrovića, na proscenijum izašla dugogodišnja prvakinja Srpskog narodnog pozorišta Ljubica Ravasi. Obratila se gledalištu, prvim rečenicama podsećajući publiku na činjenice dobro znane: da je novo zdanje sreća za sve prisutne njegovom otvaranju i za sve one koji će u njemu igrati i u njega dolaziti. [...]

I, pošto je kazala šta je imala reći po redu koji su iziskivale pri-like, ispričala je anegdotu. U jednoj od prvih posleratnih sezona, dok je ansambl Srpskog narodnog pozorišta još igralo u zgradi u Katoličkoj porti, jedne večeri, u garderobi, u kojoj je prokišnjavalо, ona, Viktor Starčić i Milan Ajvaz, razgovarali su: kako bi dobro bilo kada bi brzo bila izgrađena nova pozorišna zgrada. (Nije rekla, ali se zna: da će ono brzo biti izgrađeno, to tada niko nije sumnjao. U vremenu verovanja u lako prevaziлаženje svih teškoća, naivno se mislilo da će zgraditi kamen temeljac možda i za samo koju sedmicu biti udaren, da je pitanje samo meseci, možda godinu-dve, kada će ono proraditi.) U razgovoru, tom tadašnjem, počeli su njih troje raspravljati: ko će prvu reč u novoj zgradi izgovoriti? Njih dvojica, stariji, smatrali su da im, i po godinama, i po ugledu, pripada veća čast no njoj. Ona, mlada, ambiciozna, smatrala je da na čast kazivanja prve reči može s pravom računati. I predložila je: da odrede stazu od sto-dvesta metara, pa da se utrukuju. Ko prvi na cilj stigne, kazaće prvu reč u novoj zgradi. Na taj predlog, Ajvaz je primetio: „Mani tu Bećkerečanku, mlađa je od nas i prva će stići.“ I, pošto je Ajvazove reči navela, odjednom je rasirila ruke, kao da bi celo gledalište da obuhvati, i iz punog glasa, žečeći da nametljivo svoje radovanje pokaže, publici je dobacila: „I, evo, stigla sam!“

Za istoriju i sudbinu predstave koja mu je sledila, taj anegdotski događaj pred zavesom bez značaja je. [...] On je i deo dugog čekanja na pozorišnu zgradu, maštanja o njoj, verovanja u nju. Uostalom, sve što je za početak rada nove zgrade vezano, treba da bude zapisano: bar sve što hroničari mogu zapaziti: Za sledećih vek-dva Novi Sad sigurno neće dobiti novo teatarsko zdanje, da bi se preko zbivanja povodom predstava i oko tek otvorenog moglo ćutke preći. I zato naglašeno želim da govorim o zbivanjima koja su u ovom novom zdanju bila *prva*.

Prva dramska predstava bila je *Dolnja zemlja*. Toj su predstavi, pre svečanog otvaranja, prethodile jedna priredba i dve

predstave. Priedba, na brzinu organizovana, značajna je jedino zbog činjenice da je bila prva u novoj zgradbi. Održana je 11. aprila 1979, u još nedovršenom zdanju, dva dana pre početka 24. jugoslovenskih pozorišnih igara [Festival Sterijino pozorje]. Te su godine dva ansambla, učesnici Igara, želela da nastupe u tom novom zdanju. [Predstave *Kamov*, smrtopis Slobodana Šnajdera, režija Ljubiša Ristić, HNK Zagreb i *Oslobođenje Skoplja* Dušana Jovanovića, režija Slobodan Unkovski, Dramski teatar Skoplje / van konkurenčije, kao prvonagrađena na sarajevskom MESS-u.] [...]

Neposredno pre početka Festivala neko se u Srpskom narodnom pozorištu prisetio: da bi prvu reč u novoj zgradbi, iako nedovršenoj, trebalo da kaže novosadski ansambl. Zvjezdani Šarić, tadašnjem dramaturgu SNP-a, povereno je da pripremi program, i ona je učinila što je na brzinu bilo moguće: komponovala ga je od fragmenata iz predstava i muzičkih numera. Izvođači programa bili su članovi Drame i Opere, te operski hor i orkestar, a konferansu je vodila glumica Milica Ostojić. U takvom sticaju okolnosti ona se u novom pozorišnom zdanju novosadskom prva obratila gledaocima. [...] Kazala je –

KAMOV, SMRTOPIS S. Šnajdera, r. Ljubiša Ristić, HNK, Zagreb, 1979.





„Dobro veče.“ A i šta bi drugo? Okruženi betonskim zidovima s kojih tek behu skinute daščane oplate, sedeći na betonskim sedištima iz kojih su još virili komadi armature... a u toj, proleću uprkos, hladnoj, vetrovitoj i kišovitoj večeri, gledaoci ni naložiti nisu mogli kako će taj ambijent izgledati kada zdanje bude dovršeno.

Dovršenog, videli su ga prvi put 9. januara 1981, kada je prikazana *Ožalošćena porodica* B. Nušića. Tu je predstavu dramski ansambl Srpskog narodnog pozorišta pripremio zajedno s ansamblom Ateljea 212, i ona je u Beogradu izvedena nekoliko sedmica ranije. Za Novosađane ova je predstava bila pred-

znak novog načina rada, novog organizacionog ustrojstva, predznak saradnje među pozorišnim kućama. Za Beograd bila je to jedna od premijera u nizu, a po jednodušnom zaključku kritike ostvarenje nevelikog značaja.

Reditelj Ljubomir Draškić, uvek sklon pristupanju delima na izuzetan način, uvek radoznao i spreman da u mnogo izvođenim delima otkriva neprimećene osobine, *Ožalošćenu porodicu* je formalno preinacio, ne mogavši da u Nušiću otkrije i novu sуштинu. [...]

Takva kakva je, ta *Ožalošćena porodica* bila je prva predstava igrana u Novoj zgradi Srpskog narodnog pozorišta, a prikazana je pred radnicima koji su je gradili: oni su prvi videli njene vrednosti, i dakako vrednosti svoga rada.

Pre službenog otvaranja nove zgrade u njoj je održana i jedna dramska premijera: *Slike žalosnih doživljaja* Deane Leskovar u režiji Slobodana Unkovskog. Mlada spisateljica Deana Leskovar je ovom dramom ambiciozno pružila povest o raslojavanju i degenerisanju jedne seoske porodice. U nas, odavno je u literaturi zapaženo, retke su porodice koje izdrže prelaz iz sela u grad. [...] Tamo gde tutnje invazije, svejedno koje zastave i vere, domoroci su zanemarljivi činilac u održavanju gradskih tradicija. I kada iz sela u takav grad bez tradicionalnog gradskog življa dođe nova krv, dođe novo shvatanje, gubeći stari način života i stare navike, u novim okolnostima oni puštaju samo plitke korene i brzo usahnu.

[...] Drama Deane Leskovar, posle novosadskog izvođenja, kao i posle izvođenja u Ateljeu 212, čeka svog pravog tumača. Kao i *Ožalošćena porodica* igrana na maloj sceni, premijera drame *Slike žalosnih doživljaja* bila je 23. januara 1981. U pozivnicama za ovu premijeru pisalo je da se njom gledaocima žele pokazati tehničke mogućnosti nove scene. Reditelj nije uložio preterani napor da bi ih pokazao.

Mnogo više vizuelnih atrakcija, koje su u novom pozorištu moguće, bilo je u predstavi *Dolnje zemlje*. [...] Uostalom, predstava *Dolnje zemlje* bila je sasvim nesvakodnevna, već i samim tim što je bila prva posle svečanog otvaranja nove pozorišne zgrade. Mogla je biti i bilo kako odigrana, svejedno bi, kao prva, izazvala izuzetnu pažnju. Ova je, srećom, pažnju izazvala vrednostima. Posle dužeg vremena, *Dolnja zemlja* je ostvarenje kojim se dramski ansambl Srpskog narodnog pozorišta može dičiti.

Dolnju zemlju Lebović je pisao polazeći od Jaše Ignjatovića. Po motivima Jašinih dela nastala je scenska povest o sudbinama Milana Narandžića i Branka Orlića, o dvojici prijatelja, ali po shvatanju života, po sopstvenim opredeljenjima prema događajima oko njih, po ličnom odnosu i prema četrdesetosmaškim događajima, dvojici protivnožnika. [...]

Dve su fakture, dva shvatanja u izlaganju Lebovićevog teksta, ali pri tome ipak jedna ruka i jedna ideja režije: da se pokaže da su svi ti ljudi, u vrtlogu vremena u kome su se razmahivali ili u njemu vegetirali, uspinjali se ili propadali, stremili ka nedokučivom, ili dovijali, ili čak gmizali, igrali žmurke u areni života – kako jedna ličnost u predstavi veli – da su, dakle, svi ti ljudi bili i ostali deo naše prošlosti, ali da su, samom činjenicom što su nam preci, temelje zgradi potomaka postavljali. Potomcima, kako to biva, kako to mora biti, temelji nisu uvek dovoljno čvrsti. Oni koje je četrdesetosmaška generacija Srba postavila nisu izdržali potrese i povodnje kasnijeg doba. Ali, trgovi njihovi izbrisati se ne dadu: arheolog naših današnjih mentaliteta, i današnjih, a jučerašnjih pogotovo, u nama ih bez velikih teškoća otkriva. [...]

Bilo je, dakako, ugodno videti i čuti ceo taj glumački ansambl, u kome su nastupili i veterani i poletarci, i iskusni i provereni članovi dramskog ansambla Srpskog narodnog pozorišta i studenti glume. Svi oni zajedno osvajali su 28. marta 1981. jedan

novi scenski prostor. Istovremeno, osvajali su i osvojili gledalište koje im je dalo hvalu aplauzima u čijem je tonu bilo mnogo više no konvencionalne i kurtoazne primisli.

[...] O *Dolnjoj zemlji* ipak treba kazati neku dodatnu reč. Posle ko zna koliko vremena, pred Srpskim narodnim pozorištem se, kada je ovo delo na repertoaru, čuo već zaboravljeni povik „Kartu više“. Ambiciozan trud uložen u ovo delo nije bio uzaludan.

Posle svečanog otvaranja zgrade, u njoj su u minuloj sezoni održana dva festivala: 31. susret pozorišta Vojvodine i 26. jugoslovenske pozorišne igre.

[Zbog prirode ove rubrike, izostavljene su, nažalost, recenzije predstava *Ožalošćena porodica*, *Slike žalosnih doživljaja*, *Dolnja zemlja* SNP-a kao i repertoara Susreta pozorišta Vojvodine.]

Hronika o *prvim* događajima u novoj zgradi pozorišta u Novom Sadu pomenutim predstavama ne iscrpljuje se. [...] U toj su zgradi održane i dve ambiciozno pripremane operske predstave: *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca i *Otelo* Đuzepa Verdića. Po nekoj čudnoj logici u nas se u revijama namenjenim pozorišnom životu o operskim predstavama ne piše, pa se o njima ni u *Sceni* ne govori: kao da operske predstave nisu deo pozorišnog života. Ali, nemar pozorišnih revija prema operi priča je za sebe. U ovoj prilici, u ovoj hronici o *prvim* događajima u novom Srpskom narodnom pozorištu ipak treba konstatovati: da je dramski ansambl ovog teatra koristio svaku mogućnost da svoj rad pokaže i pre svečanog otvaranja zgrade. Operski ansambl je, nažalost, prema toj zgradi bio ravnodušan. Oglasio se tek po njenom otvaranju.

Scena, 1981, br. 4–5, str. 90–97.

Priredila Aleksandra KOLARIĆ

F e s t i v a l i

Desire Central Station

POZORIŠTE KAO ZAVERENIŠTVO

Malo je događaja koji se na kulturnoj sceni nametnu tako brzo kao što je to uspelo festivalu Desire Central Station Pozorišta „Kostolanji Deže” u Subotici. Velika, gotovo inicijalna naklonost publike, medija, teatrologa, nije izneverena ni krajem novembra i početkom decembra prošle godine, u trećem izdanju popularnog Dezirea, kako se po nadimku Kostolanjija i programu kuće koja nosi njegovo ime naziva ovaj subotički festival savremenog pozorišta.

Intimistička atmosfera, otvorenost zasnovana na prihvatanju drugačijeg, sinergija grada, pozorišnih scena starog i novog Pozorišta „Kostolanji Deže”, scene „Jadran”, gostiju i domaćina, ponovo je uspela da rastera ono što u Subotici festivalski konspirator broj jedan, Andraš Urban, naziva karakterističnom jesenjom depresijom.

Depresije ove godine nije bilo samo u terminima psihološkog realizma, nego i ekonomskih okolnosti. Ne treba trošiti prostor na esej o tome zašto nam je potrebno pozorište. Gorka sreća, pa je Dezire mlad po opredeljenju, a ne samo po datumu proizvodnje. Konstituisan je fluidno, bez čvrsto zacrtanih protokola tipa žanrovi, selekcije, nagrade, simpozijumi. Njegov

najveći luksuz, zapravo, osnovna upotrebnna vrednost, jeste što neposredniji, što življi kontakt s aktuelnim umetničkim delima i stvaraocima koji stoje iza njih. Živo pozorište je pozorište u životom odnosu sa stvarnošću. Kultura je prelazna.

Zahvaljujući četvorogodišnjem opredeljenju da u fokusu budu famozne strane sveta, simbol razlika u mišljenju i predstavljanju, Desire Central Station 2011. je nakon Zapada, Severa/Juga, bio okrenut Istoku. S obzirom na naizgled sveopšte sputavajuće okolnosti u pogledu otvaranja, ne bi trebalo da bude iznenadenje ni ako sledeća godina bude rotirana hičkokovski – sever/severozapad.

Sa Istoka je zablistala isprva neprimetna, zatim grandiozna pojava Mina Tanake, plesača i koreografa koji je (sad će ovo biti namerno preterivanje) u pratinji imao još neprimetniju i grandiozniju Šiho Išihara. Njihov teatar svakako spada u teatar pokreta nazvan buto, ili ples tame. Na „Dezireovoj akademiji”, programu upoznavanja s raznorodnim sadržajima i ljudima u vezi sa pozorištem, Min Tanaka je priznao da je Tacumi Hizikata sa svojim buto izlaskom na scenu, bitno uticao na njegovo poimanje plesa, ali da je ono na kraju proizvod ličnog rada. U

Min Tanaka



polju na zemlji, i nebu koje se proteže od njene površine pa do kraja svemira, rekao bi vickasti Tanaka-san. U praksi, scenski plodovi su mu mnogo bolje uspevali od onih sa imanja u Japanu, jer je radio kao koreograf u svim većim plesnim trupa-

ma, baletima, pozorištima, od Tokija do Njujorka, sa obe strane planete. Sve što je ples, nije mu strano.

Min Tanaka nije bio ubedljiv samo u razgovoru, jer i sa scene je briljirao. Dramatika u sprezi sa duhovnošću i duhovitošću pokreta... Posebno uzbudjenje ipak je postignuto time što je Tanaka plesao na muziku Lajka Feliksa, još jednog lokalnog autora koji uspeva da zadobije poverenje na svetskoj sceni, ono što bi vrlo lako moglo da se desi, i već se dešava, upravo Pozorištu „Kostolanji Deže”.

Zahvaljujući gostima iz Japana, njihovoj inspirisanosti, Dezire je nehotično dobio i ekskluzivnu izvedbu – duodens, spontani *pas de deux* životnih saputnika nakon 18 godina.

Šta još izdvojiti iz programa, a ne zgrešiti? U doslovnom prevodu Austrija je Istočno carstvo. Brojem i svakako veštinom izvedbi, kao i koncipiranja predstave kao umetničkog dela, izdvojio se Ansambl Bele Pintera iz Budimpešte. Naravno, ne iz Istočnog carstva, ali svakako u vezi s njim. Sa evropskim civilizacijskim nasleđem, i kad je ono lepo, i kad ima lice tirana.

Ansambl Bele Pintera izveo je dve predstave novijeg repertoarskog datuma i sve evidentnijeg zaokreta od pretežno muzičke, kvazioperetske poetike, ka diskurzivnom, dramskom, naraciji i ideji katarze, mogućnosti iskupljenja u tragičkom smislu. A sve to, opet, u začudno satiričkom, pa i satirskom maniru (kad se u obzir uzme ipak ta muzička podloga svake Pinterove priče).

Kaisers TV, Ungarn je predstava o tome kako je sve moguće, pa i to da istorija promeni svoj tok, a sasvim opominjujuće, ostane ista. Okosnicu radnje čine likovi i događaji iz Mađarske revolucije 1848, odnosno poigravanje sa spektakularnošću pojma „otačastva“ nacije, naspram trivijalizacije njenog konkretnog individualnog oličenja u grešnom ljudskom obličju. Superioran scenski nastup glumaca iz ansambla, gotovo bizarna teatralnost dostašna najcrnoumornijih ostvarenja istorije savremene umetnosti, zavodljivost, potvrde su kvaliteta tog *enfant terrible*, Pinter Bele.

Autoironija kao temeljni zahtev savremenog teatra koji tako uspostavlja i distancu i bliskost sa preovlađujućim načinom



Kaisers TV, Ungarn, r. Bela Pinter

mišljenja, intencionalna emotivnost, karakteristike su i druge predstave ansambla s kojim Pinter razrađuje ideje, piše, režira i deli scenu. *Prljavština* takođe na potpuno neočekivan način, u očekivanoj priči na granici melodramskog, telenoveličkog, transponuje paradokse prirode i društva u kojem oba sistema teže harmoniji putem autoritarnosti koja iznova i iznova biva nadjačavana i određivana krhkotu ljudske jedinke. Uz sveprisutnu aluziju da upravo pozorište omogućava tu nadmoć, nakon lucidnog sveta u kojem krupne istorijske figure ma-

đarske istorije dele teren s pozorišnom „kreaturalnošću”, Bela Pinter kreira još lucidniji svet kroz svakodnevnicu mađarskog sela, u punom potencijalu značenja ruralnog, zdravog, njegove interakcije sa savremenom političkom i društvenom kulturom koja ga okružuje. U njemu će se ispostaviti da su (ne kao arhetipovi) još i te kako žive eleuzinske misterije – kultovi plodnosti, bogomdane institucije, neophodnost žrtve... Sjajno!

Podvođenje pod opštetsko okretanje festivala Dezire, recimo, u pravcu Rusije, odakle je poreklom nekoliko umetnika zastupljenih u ovogodišnjem programu (detalji su dostupni na www.desirefestival.eu) – nepotrebno bi bilo da se i dalje iscrpljuje, jer suštinski sve ostaje isto – različito i raznovrsno bez strogih određenja, sem onog o živosti i bitnosti prezentovanog za svet u kome živimo, kulturu koju delimo. Za nekoga je to pitanje političkog delovanja, provokacije, ponekad izvođačke virtuoznosti, a za nekoga pitanje intime.

Jožefa Nađa ne treba posebno predstavljati. I on je učestvovao sa svežim ostvarenjem, predstavom *Bez naziva*. Još jedan mistični i ljubavni duodens.

Viktor Bodo i njegovo Društvo za brodarstvo – Sputnjik – Laboratorija za moderno pozorište i istraživanje ponašanja, izveli su dosta traženu predstavu *Čovek kocke*. Svoj festivalski prestiž dokazala je dramaturškom i rediteljskom inventivnošću (reč je o inscenaciji kultne knjige Džordža Kokrofta alias Luka Rajnharta iz 1971) i sablasno moćnom glumačkom egzekucijom. Ideja je psihodelična već sama po себи: psihiyatru na ivici nervnog sloma odlučuje da se poigra sa svime što je od njega, njegovih bližnjih – porodice i pacijenata, napravilo projekt pro-palih ljudi, a to se podudara s rušenjem načelno konvencionalnih institucija naprednog zapadnog društva („kuća-posô-posô-kuća“, reče pesnik). Bacajući kocku, naš junak odlučuje šta će da uradi, bez straha da mora da se zabavi ili profitira. Svojevrsnu aleatoriku koristi i Viktor Bodo, režirajući predstavu kao kolaž sastavljen od mnoštva fraza, parafraza, citata, uglavnom podešenih na polzu komedije.



Bez naziva Jožefa Nađa



Patriotic Hypermarket M. Bogavac i
J. Neziraja, r. Dino Mustafić



Ožalošćena porodica B. Nušića, r. A. Urban, NP Niš

Koristeći priliku da se pred gostima pokažu ne samo kao vredni organizatori, na programu festivala Dezire ponovo je bio Andraš Urban i, naravno, Pozorište „Kostolanji Deže“. Izbor je pao na najnoviju produkciju *Dogs&Drugs* u kojoj su na osnovu dokumentarnih detalja, uz saradnju sa još tri reditelja – Jelenom Bogavac, Peterom Ferencom i Zoltanom Puškašem, Urban i njegov ansambl na veoma dinamičan pozorišni način, sa mnoštvom akcije, kreirali uznemirujuće ekspresivnu predstavu o narkomaniji, seksualnoj diskriminaciji i različitim vrstama nasilja (u porodici, na ulici), praktično institucionalizovanih ne samo u ovom društvu.

Dezire je nastavio da neguje vezu i sa BITEF teatrom, koji se ove godine predstavio kroz saradnju s asocijacijama „Kulturanova“ i „Multimedia Qendra“. Predstavu *Patriotic Hypermarket* Milene Bogavac i Jetona Neziraja, režirao je Dino Mustafić, a reč je, baš onako kako su to i autori nazvali, o postdramskom dialogu Prištine i Beograda.

Drugu godinu zaredom na festivalu u Subotici gostuje Narodno pozorište Niš. Zahvaljujući ovom gostovanju subotička publika je mogla da vidi potencijale južne scene Srbije, odnosno domete vlastite, jer je predstavu *Ožalošćena porodica* Branislava Nušića režirao Andraš Urban.

„Bacači sjenki“ su još jedna trupa koja se odomačila na programu. Oni su sada izveli deo svog četvorodelnog projekta *Muški/Ženski – Ženske/Muške*, a upravo zahvaljujući stalnim gostima (događaje uvek prate i brojni pisci, muzičari, subotički glumci), Festival se u trećem izdanju posebno zaokružio kao familijaran, „zaverenički“ događaj. Ta vrsta eklekticizma se ima zahvaliti dobrom iskustvu, kvalitetnim predstavama i reakcijama publike, želji za održavanje kontakta, ali i potrebi za takoreći gerilskim delovanjem na stvaranju scene. To su zaključci i optimizam koje treba tražiti ne u jednom od mnogih, nego u jednom specifičnom festivalu i sredini koja se sve više legitimiše kao veoma važan pozorišni centar, u kome je lokomotiva upravo tramvaj zvani Dezire, a putovanje slatka neizvesnost.

34. festival igre u Londonu

PUT DO TEATRA BUDUĆNOSTI

U Londonu je od 11. do 29. januara održan 34. festival igre (Mime festival), tradicionalna, godišnja i internacionalna revija eksperimentalnog, vizuelnog, plesnog, lutkarskog, neverbalnog pozorišta, zatim teatra u koji su uključeni novi mediji kao i elementi novog cirkusa (Festival je osnovan 1977. i tokom njegove istorije nastupili su autori poput Marsela Marsoa, Žaka Lekoka, Lindzija Kempa, Jožefa Nađa, Théâtre de Complicité). Ove godine na Festivalu je prikazano petnaest predstava koje su izveli solo performeri ili pozorišne kompanije iz Britanije (Blind Summit, NoFit State Circus, Gandy Juggling, Theatre ad Infinitum, Invisible Thread, Sugar Beast Circus), Švajcarske (Baccala Clowns), Francuske (Au-tour du Mime, Toron Blues, Compagnie Camille Boitel, Théâtre Tête de pioche), Belgije (Claudio Stellato), Španije (Kulunka Teatro), Japana (Hiroaki Umeda), Australije (Fleur Elise Noble). Svaka predstava igrana je u proseku tri do četiri večeri zaredom (neke predstave igrane su i u popodnevnim

terminima), na različitim londonskim prostorima: u centru Barbikan, Raundhausu u Kemden taunu, Sautbenk centru na obali Temze, u Pozorištu Soho, kao i na kamernoj sceni Linburi u Kraljevskoj operskoj kući. Nakon predstava održavani su razgovori umetnika, publike i kritičara/teoretičara, pri čemu je zanimljivo to što su moderatori razgovora iz večeri u veče bili različiti, od novinara do producenata i drugih stručnjaka za oblast u kojoj konkretni umetnici nastupaju. Tokom Festivala redovno su održavane i različite radionice – realizovano ih je sedam, jednodnevnih ili dvodnevnih. To su bile radionice za pantomimičare, animatore lutaka, praktičare umetnosti performansa i za poboljšavanje individualnih profesionalnih veština, poput tumačenja okruženja, nastupanja u svakodnevnom životu, izoštravanja, menjanja pogleda na svet itd. U ovom tekstu analiziraćemo najprovokativnija značenja najreprezentativnijih scenskih dela prikazanih na ovom festivalu.¹

¹ Festival sam pratila kao stipendista Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturni tekstovi dramskih umetnosti u medijima (Srbija 1989–2015)“.

Grupa Invisible Thread: lutkarsko-likovni spektakl

Englesku kompaniju Invisible Thread (Nevidljiva nit) osnovala je Liz Voker, koja je pre toga vodila grupu Faulty Optic (Pogrešan vid). Uz ogromnu podršku i oduševljenje publike, oni su igrali dvodelnu, uznemirujuće zavodljivu, brutalnu, ali i nežnu, potresnu, vizuelno fascinantnu predstavu *Iščupani* (Plucked). Na planu forme, predstava daje sintezu elemenata lutkarskog pozorišta, likovnih umetnosti, multimedijalnog, dramskog teatra (igrana je u kamernom prostoru studija Raundhaus). Određujući senzibilitet predstave je nadrealistički, mračan, groteskan – nastupaju lutke koje bazično opisuje gotičko raspoloženje, ali one istovremeno izazivaju i specifično sao-sećanje, zbog blage tuge koja prelazi preko njihovih androgeñih lica. Lutke imaju krupne, upečatljive oči, a dominantni osećaji starosti i umora prelivaju se iz njihovih izraza. Na ovom mestu posebno treba napomenuti koliko je važno imati i tačan osećaj za razumevanje likovnog izraza u procenjivanju ovako ozbiljnog lutkarskog pozorišta (između ostalog lutkarskog). Savremene izvođačke umetnosti su izrazito interdisciplinarnе. Pored lutaka koje imaju snažne vizuel-

ne identitete, u predstavu su uvedeni i crteži – projekcije likovnog rada slikara koji na desnoj strani pozornice slika u nekoliko scena predstave. Njegovi grafički prikazi daju skice prirode, šumu, livade, drveće itd. Crteži se projektuju na veliko platno, u crno-belim nijansama. Zanimljivo je to što je tehnika scenskog slikanja vrlo bliska postupcima u nekoliko poslednjih ostvarenja Jožefa Nađa, između ostalih i predstave *Vrana*, koja je igrana prošle godine na ovom festivalu. Sličnosti se ne završavaju na planu forme – kod oba izvođača/slikara preovlađuju motivi prirode i preplitanje života ljudi i životinja, racionalnog i mitskog sveta.

Na planu sadržaja, predstava *Iščupani* zasniva se na spoju različitih arhetipova, mitskih obrazaca koji uključuju teme potrage, nalaženja ispravnog puta, koegzistencije ljudskog i životinjskog sveta, smisla iracionalnog u čoveku, suočavanja s gubitkom mladosti i energije, teškoća da se suoči s gašenjem života koje donosi starost, posebno u životu žene. Vrlo je izražajna scena izvlačenja kosti iz tela, što simbolizuje bolno suočenje života – u razgovoru posle predstave rediteljka Voker napomenula je da je u radu prevashodno bila inspirisana problemom ulaska u menopazu s kojim se u to vreme suočavala. U narativu se prepoznaže glavni lik žene koja podseća na pticu, pratimo njene borbe, fizičke i emotivne, mučna suočavanja s gubitkom mladosti, izazovima bračnog života itd. Koreografija asocira na pokrete ptica, ali i vukova – pojavljuje se jedan lik koji liči na vuka-čoveka i može se prepostaviti da je on antiteza ženi-ptici. Predstava ima dva polučasovna dela; prvi je poetičniji, suptilniji, hipnotičkiji, definiše ga nežniji ženski senzibilitet, dok je drugi deo grublji, muški, groteskniji, agresivniji. Prikazuju se različiti stadijumi u životu žene, od mladosti do starosti, a u pojedinačnim motivima, likovi i radnja asocijiraju na „Ivicu i Maricu”, „Lepoticu i zver” itd. U određenim scenama preko zvučnika emituje se ranije snimljeni tekst koji izražava poetske refleksije o neophodnosti da se pronađe izlaz iz svakodnevnog mraka, o beskrajnoj tuzi zbog izgubljene mladosti, o metaforičkoj reci prolivenih suza itd.



Plakat za predstavu *Iščupani*, Invisible Thread

Ono što ovu predstavu izdvaja iz konvencionalnijeg lutkarskog pozorišta, obično namenjenog deci, jeste to što je ona miljama udaljena od koncepta bega od stvarnosti, nevinosti i naivnosti. Ona nije bajkovita u utopističkom, eskapističkom smislu, ne gradi nestvaran, idealan svet na pozornici. Naprotiv, nju odlikuje ključno prisustvo tamnih tonova, elemenata nasilja, košmarnosti, mračne seksualnosti. Ovde je reč o lutkarskom, marionetskom pozorištu za odrasle, možda otelotvorenu teatra kakav je priželjkivao Edvard Gordon Kreg, pozorišta u kome će igrati nadmarionete koje će zameniti glumce. Za Kregom je marioneta moćniji akter na sceni, izražajniji i dostojniji u predstavljanju ljudskih drama od glumca, specifična vrsta potomka kamenih idola drevnih hramova: „U marioneti se skriva nešto više od bljeska genija, nešto više od kićenosti razmetljive osobe. Čini mi se da je ona posljednji odzvuk plemenite i lijepе umjetnosti neke nestale civilizacije.”² On svoju tvrdnju potkrepljuje i navodom jedne od najvećih glumica njegovog vremena, Eleonore Duze: „Ako želimo spasiti Kazalište, moramo ga uništiti, svi glumci i glumice moraju pomrijeti od kuge. Oni okužuju zrak, oni umjetnost čine nemogućom.”³ Generalno, londonski Festival igre u brojnim segmentima je neka vrsta materijalizacije ideja o neophodnosti zamene glumca (nad)marionetama. Predstave u njegovom programu kao da



Parallelni svet, NoFit State Circus vs Compagnie L'immediat, foto: V. Beaume

ne poznaju tradicionalna aristotelovska pravila mimeze, tragičke katarze otelovljene kroz dramski lik, one tragaju za drugačijim jezikom, izgrađenim često na simbolima koji potiču iz sfere mašte, fantastike, iracionalnog, zaboravljenog, na jeziku koji je Kreg priželjkivao da vidi u teatru. On je još tvrdio da je loša umetnost ona koja upućuje tako emocionalan apel da gledalac, ponesen osobenošću i osećajem onoga koji upućuje poziv *zaboravlja suštinu stvari*.⁴ Nasuprot tome, predstava kao što je *Iščupani*, korišćenjem mitskih obrazaca, lutaka, simboličkih crteža, pokušava da komunicira upravo s tim nivoima ljudske svesti ili, tačnije, s čovekovom podsvešću, zaboravljenim znanjima koja su potisnuta pritiscima društvenog života. Ovome ćemo se vratiti kasnije, kada budemo govorili o predstavi *Translunarni raj* u kojoj se koriste maske, inspirisanoj Vilijamom Batlerom Jejt-

som koji je gajio blisko oduševljenje simbolima, iracionalnošću, misticizmom. Poput Kregove marionete, Jejtsova maska je sredstvo dopiranja do zaboravljenе *suštine stvari*, da namereno iskoristimo baš Kregov izraz.

NoFit State Circus vs Compagnie L'immediat – od autorefleksivnog do površno spektakularnog novog cirkusa Sigurno najzanimljivije delo novog cirkusa na 34. festivalu igre je predstava *Parallelni svet* (Mundo Paralelo), koprodukcija najznačajnije britanske (velške) kompanije koja se bavi novim

² Edward Gordon Craig, *O umjetnosti kazališta*, Centar za kulturnu djelatnost saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1980, 67.

³ Eleonora Duze, navodi Craig, *ibidem*.

⁴ *Ibidem*, 65.

circusom, NoFit državnog cirkusa⁵, Nacionalnog teatra Velsa i Tetoviranog pozorišta iz Francuske koje vodi Mladen Materić. Za *Paralelni svet* posebno je karakteristično da je njen autor pozorišni reditelj Mladen Materić⁶, poreklom iz bivše Jugoslavije. U razgovoru posle predstave, Tom Rek, jedan od producenata NoFit državnog cirkusa, rekao je da je glavna ideja ove produkциje bila da se u okvire cirkusa uvede pozorišni reditelj, kako bi se stvorila nova, izazovna, granična, hibridna, višeznačna forma, utemeljena na spoju cirkusa i teatra. Ta plodonosna formalna sinteza *Paralelnog sveta* podseća na predstavu *Urbani zečevi* Arpada Šilinga, koja je na sličan, višeznačan, autorefleksivan način stvorila spoj cirkuskih veština i (post)dramskog teatra (ovu predstavu je pre dve godine Šiling realizovao u saradnji sa studentima Francuskog nacionalnog centra za cirkusu umetnost).

Polazeći od forme cirkusa, dvočinska, dvosatna predstava *Paralelni svet* na planu strukture i sadržaja kreira nove, izazovne dimenzije. Stav koji smo izneli na početku da je to najizazovnije delo novog cirkusa prikazano na ovom festivalu, proizlazi iz lucidnog sudara dve umetnosti, cirkuske i teatarske, odnosno njegove konsekventne autorefleksivnosti. Predstava u više navrata ispituje svoje izvođačke potencijale, performativnost cirkusa, kao i teatra, u okvirima te složene forme. Brojni su načini na koje se uspostavlja autorefleksivnost; navešćemo neke. Prvo, to su scene u kojima akrobati, dok izvode uobičajene cirkuske tačke poput žongliranja i hoda po žicama, svesno pokazuju da izvode, u maniru Brehta: dok igraju, oni posmatraju reakcije drugih izvođača na sceni, koji tada preuzimaju ulogu gle-

dalaca, prate igru svojih kolega neverbalno izražavajući stavove o njihovom nastupu, bili oni pozitivni ili negativni. Dalje, u nekoliko scena izvođači nastupaju kao da je to proba, uvežбавaju tačke, posmatraju jedni druge dok uvežбавaju, nadmeću se itd. Zanimljivo je što su neki od izvođača kostimirani raskošno, barokno, glomazno, kao da su ispalili iz neke romantičarske tragedije; ovaj postupak na vizuelnom planu uspostavlja atraktivran spoj cirkusa i teatra koji dalje podstiče razmišljanja o iluziji (u konvencionalnom teatru) i njenom bazičnom odsustvu (u cirkusu, gde je opasnost igre izvođača *stvarna*). Izuzetno su provokativne, na značenjskom nivou predstave *Paralelni svet*, scene koje solo izvođači izvode na posebno podignutoj pozornici, „sceni na sceni“. Ovaj postupak dovodi do ispitivanja značenja predstavljanja i predstavljačkog, performativnog. Gledaočev pogled na solo tačke dopušta i određuje rasečeni otvor na pokretnoj kliznoj zavesi i tako čini dostupnim za gledanje samo određene delove igre na pozornici. Zavesa tako ima funkciju specifičnog montažera: u jednoj sceni posmatramo deo igre s kolutovima, zavesa se pomera i zatvara naš pogled na taj prizor, ali „otvara“ drugi prizor na izvođača koji žonglira itd. Korišćenje zavesa je teoretski podsticajno zato što postavlja pitanje okvira, onoga što vidimo i onoga što je od nas sakriveno, pogleda koji nam se nameće i dozvoljava i pogleda koji nam se ne dozvoljava. Tako se sugerije da je gledalac u teatru uskraćen, izmanipulisan – on ne vidi čitavu sliku, već deo radnje, onaj koji reditelj nametne. Iстicanje manipulativnog aspekta predstavljanja, kroz scensko namestanje pogleda ima određeni društveno-politički značaj, jer su

⁵ NoFit državni cirkus postoji od 1986., sa bazom u Kardifu (u vreme nastanka kompanije, njegova struktura i organizacija, pa i estetski dometi, imali su drugačiji, jednostavniji rudimentarniji oblik). Od 2004. grupa dobija podršku nacionalnog Umetničkog saveta, a u poslednje tri godine stiče izvanredne internacionalne kritike i izaziva poređenja sa kompanijama kao što je Cirque du Soleil.

⁶ Mladen Materić se osamdesetih godina istakao u Sarajevu, kao jedan od najznačajnijih stvaralaca Otvorene scene Obala. Njegova predstava *Tetovirano pozorište* tada je ostavila markantan trag u Jugoslaviji. Godine 1992. emigrirao je u Francusku, u Tuluz, gde je osnovao Tetovirano pozorište, trupu koja je proizvela niz zapaženih predstava: *Praznični dan*, *Nebo je daleko zemlja takođe*, *Mala zimska predstava*. Materić se 2005. vratio i započeo rad na ambicioznom projektu u Narodnom pozorištu u Beogradu, *Vreme kada nismo znali ništa jedno o drugom* prema tekstu Petera Handkea, ali do premijere, nakon ozbiljnih priprema, nikada nije došlo.

geriše potrebu za pogledom na celu sliku, a ne samo na jedan deo.

Kada je reč o sadržaju Materićeve predstave, izvan formalnih značenja, ključno se javlja motiv anđela. Oni se pojavljuju kao konkretna i simbolička dopuna igre akrobata. Bitno su uključeni u život ljudi, prate ih, igraju se sa njima, pomažu da prevaziđu okvire i granice materijalne egzistencije, pokazuju im put oslobođanja. U tome se i prepoznaje jedna od glavnih ideja novog cirkusa: ukazati na mogućnost oslobođanja od tela, bezgranični prostor slobode koji otvara prevazilaženje sopstvenih materijalnih ograničenja. *Transcendirati sebe kroz umetnost*. U nekoliko scena, u smislu bavljenja odnosom ljudskog i anđeoskog, racionalnog i iracionalnog, uključeni su teksualni segmenti – preko zvučnika se emituje ranije snimljeni tekst koji se poetski odnosi na pitanja prisustva anđeoskog, nematerijalnog u ljudskom biću.

Kvaliteti predstave *Paralelni svet* posebno dolaze do izražaja kada se ona uporedi s drugim delom u repertoaru 34. festivala igre, koje takođe pripada polju novog cirkusa ali je daleko slabije, jednostavnije, prozaičnije u pogledu sadržaja i strukture. Reč je o predstavi *Trenutak* (L'immediat) francuske kompanije koja se zove kao i predstava, Compagnie L'immediat/Compagnie de Camille Boitel (Kompanija trenutka), a vodi je reditelj Kamij Buatel. U osnovi predstave *Trenutak* je vrlo jednostavna ideja, to je neka vrsta vizuelno-koreografsko-akrobatskog komentara na nesigurnosti života u savremenom društvu. Tokom njenog šezdesetominutnog trajanja, sedam izvođača-akrobata pokušavaju da prkose vihoru nepredviđenih, elementarnih katastrofa s kojima se suočavaju, prilazeći im s optimizmom i crnim humorom. Scena je pretrpana đubretom, ofucanim stolicama, raspadnutim stolovima, pokvarenim mehaničkim delovima, otpadom koji su autori predstave sakupljali na pariskim ulicama i doneli na scenu. Izvođači se sapliču o beskorisne predmete, stvari se ruše na njih, zatrpuvaju ih, ljušte se zidovi, padaju lampe. Sve je u derutnom stanju s čime se izvođači strpljivo nose, nastojeći da ne



Reci mi istinu i druge priče, Autour du Mime i Theatre Ad Infinitum, foto: A. Brenner

izgube borbu s predmetima koji se na njih oborušavaju, da opstanu u tom opštem haosu.

Ništa od složene autorefleksivnosti i višeslojnosti predstave *Paralelni svet* ovde ne postoji. Nije sporno da su autori i izvođači *Trenutka* maštoviti u pronalaženju novih načina borbe s đubretom, ali pošto je idejni nivo predstave veoma tanak, ne napreduje prolaskom vremena, ne menja se, niti se razvija, zahtevniji gledalac ubrzo se zamori, predstava mu postaje monoton. Ipak, predstava *Trenutak* uspela je da zabavi mlađu londonsku publiku koja je oduševljeno pozdravila prizore iz bitaka s otpadom. Autor Kamij Buatel završio je cirkusku školu Ani Fratelini u Parizu i, uprkos našem stavu o predstavi, on je dobitnik mnogih prestižnih nagrada, značajnih na polju nove cirkuske umetnosti. Zato se i našao u programu ovog renomiranog festivala.

Dometi savremene pantomime – Autour du Mime i Theatre Ad Infinitum

Francuska grupa Autour du Mime (Oko mima), koju čine Sara Mangano i Pjer-Iv Masip, nastupila je u jednočasovnoj predstavi *Reci mi istinu i druge priče*, sastavljenoj od četiri minijature. Prva, *Dete sa visokih mora*, inspirisana je kratkim fanta-

stičnim pričama Žila Supervila (1931) – njen glavni lik je mornar koji dospeva na napušteno ostrvo gde postaje pisac, motivisan neophodnošću za begom od usamljenosti koja ga je tamo snašla. Tom prilikom stvara lik koji živi daleko preko okeana. Autor i lik sanjaju jedno o drugome, svesni da se nikada ne mogu sresti. U drugom, kraćem delu predstave *Trag*, problematizuje se stvaranje kao takvo – izvođač oblikuje ogromnu loptu od gline, praveći na njenom vrhu sitne predmete simboličkih značenja. Smisao ovog dela je da se postave pitanja o tome šta želimo da ostavimo na ovom svetu: od ljubavi i lepote do mržnje i razaranja. Akterka šestominutnog, trećeg dela *Plavi ram* je žena, lik slike u ramu; ovaj deo predstave postavlja pitanje o granicama koje društvo nameće pojedincu, posebno ženama. Četvrti deo traje 25 minuta, a bavi se aspektima disfunkcionalnih veza žena i muškaraca. Autori ovde predstavljaju grubost, različite oblike nasilništva, ispitujući odnos žrtava i krivaca. Predstava *Reci mi istinu i druge priče* ostaće zapamćena po izrazitoj suptilnosti pokreta, zanimljivim idejama i specifičnoj sintezi klasične pantomime (škole Marsoa i Dekrua) i savremenog plesa (Sara Mangano je edukovana i na ovom polju izvođačkih umetnosti).

Takođe pantomimska predstava *Translunarni raj* (*Translunar Paradise*) grupe Theatre Ad Infinitum (Pozorište bez granica) ostavila je znatno jači utisak zbog izrazite, nesvakidašnje emotivnosti igre, činjenice da su izvođači uspeli da komuniciraju s najdubljim osećanjima gledalaca i brojnih asocijacija koje su pokrenuli. Theatre Ad Infinitum je pozorišna kompanija koja je bazirana u Londonu ali ima multikulturalno poreklo saradnika grupe (između ostalog, iz Kanade, Izraela itd), ali i publike kojoj se obraća, odnosno sredstava izražavanja koje koristi u svojim predstavama (neverbalnost, muzika, maske, multietički simboli). Članovi grupe uglavnom imaju pantomimičarsko obrazovanje (Internacionalna škola teatra Žaka Lekoka u Parizu), do-

bitnici su brojnih nagrada i ljubimci publike (gostovali su i na sa-rajevskom MESS-u, kao i na Festivalu malih scena u Rijeci, gde su osvojili nagrade). Umetnički direktori grupe su Džordž Man iz Engleske (najčešće u funkciji reditelja) i Nir Paldi iz Izraela (dramaturg). Na kamernoj sceni (Pit) centra Barbican Theatre Ad Infinitum igrali su najnoviju predstavu *Translunarni raj*, inspiri-sanu pesmom Vilijama Batlera Jejtsa „Toranj“ (*The Tower*) – pojam *translunarni raj* pominje se u završnici ove Jejtsove pesme. Osnovna tema i motivi preuzeti su iz pesme Vilijama Batlera, nastale u kasnoj fazi njegovog stvaralaštva (1928). Reč je o la-mentu nad izgubljenom mladošću, odnosno nemoći života u sta-račkom dobu, uprkos prisutnosti mladalačkog duha i fizičkih že-lja tela. Osim Jejtsove pesme, Džordž Man je stvarao predstavu motivisan subjektivnim iskustvom, bolom zbog gubitka bliskih osoba. Smrt je bila neodvojivi deo njegovog života, kako je na-vedeno u programu predstave; Manova najbolja prijateljica umrla je od cistične fibroze kada je imao 21 godinu, a njegov otac umro je od raka posle pet godina borbe: „Moj otac koji je bio uplašen od smrti, s njom se suočavao izuzetno snažno. Taj paradoks u ljudima je ono što me fascinira. Možemo biti jaki i slabi istovremeno, kao što se u isto vreme možemo smejeti i plakati, ili voleti i mrzeti. To se u našoj predstavi prikazuje upotre-bom maski: vidite starog čoveka, ali istovremeno vidite mladića koji nosi tu masku – starost i mladost sede jedno pored dru-gog, dele isti prostor. Sećanje na držanje oca za ruku u trenutku njegove smrti motivisalo me je da napravim scenu smrti u pred-stavi. Smrt je tako brza, jednostavna, lepa i, suprotno mojim oče-kivanjima, uopšte nije strašna. Bilo je zapravo umirujuće videti oca kako se konačno opušta i oslobođa bola, oslobođa svega.“⁷ U toj tački saznanja o oslobođajućem smislu smrti, susreću se Manovo subjektivno iskustvo i Jejtsova romantičarska, mistična, subjektivistička, simbolistička poezija. U poslednjem, trećem delu pesme „Kula“, Jejts piše: „On sazda mesec i sunce, i pri-

⁷ Džordž Man, „Reč reditelja“, u programu za predstavu *Translunarni raj*, Barbican centre, City of London, 2012, strane su bez paginacije.

ču da vaskrsavamo posle smrti; san taj uvodi nas, onamo u translunarne Raj.”⁸

Izuzetno značajnu ulogu u predstavi *Translunarni raj* ima muzika koja se izvodi uživo na harmonici, u kombinaciji s vokalnim segmentima – autor i izvođač je Kim Heron, ujedno i dramaturg. Muzika zaista nije samo *soundtrack* za predstavu, muzička pozadina, već je aktivni elemenat koji komentariše radnju, naslućuje nova značenja, stvara ili pojačava na sceni već postojeće emocije, bitan je sastojak u stvaranju složenog, neverbalnog poetskog scenskog jezika koji duboko pokreće imaginaciju gledaoca. Na dramaturškom planu, u pogledu strukture predstave, bitna je repetativnost u čijoj se osnovi nalazi ideja puta kroz vreme – dinamika igre srazmerna je dinamici promenljivih, varljivih osećanja. Scene se tako ponavljaju, s različitim varijacijama, pri čemu akteri navlače i svlače maske, označavajući ciklične promene puta duše kroz različite oblike tela: život-smrt-novi život, *ad infinitum*. Pišući o Jejtsovom delu, Milovan Danojlić navodi tezu koja je u saglasju s navedenim tumačenjima predstave, dokazujući esencijalnu idejnu podudarnost Jejtsove i Manove imaginacije: „Priroda Jejtsovog dara težila je otkrivanju prvobitne, rajske, poetske postojbine čovekove, u kojoj su zemaljsko i onostrano u nerazlučivom jedinstvu, i gde se smrt nastavlja životom, život smrću.”⁹

Akteri predstave su Vilijam (Džordž Man) i Rouz (Debora Pju). Vilijam je glavni lik, narator u Jejtsovoj pesmi, dok je Rouz sekundarna. Ona je u pesmi vrlo daleka, neuhvatljiva, naslućujuća, dok je u predstavi njen lik razvijeniji – ona se polako približava Vilijamu, kao njegova anima, senka, komplementarni deo, inspiracija. Dok u predstavi *Iščupani lutki* animiraju glavni akteri, ovde glumci samo povremeno stavljuju maske, kada žele da pokažu nedokučiva, simbolička značenja radnje – starost, smrt, put duše, prelazak iz jednog tela u drugo, večitu cirkularnost tog

puta, kao i ambivalenciju življenja, kako je istakao reditelj u programu. Zajedničko za obe predstave je to što su izrazi maski emotivno veoma uzbudljivi, snažno komuniciraju sa gledaocem na intuitivnom, duboko nesvesnom nivou, zalaze u područje mašte, snova i sećanja. Kruta, nepromenjiva, zamrznuta statičnost maski obraća se potisnutoj prošlosti, dubokim antropološkim strahovima od smrti, starosti, usamljenosti, gubitka voljnih osoba. Na određeni način snažnije od konkretnog ljudskog, organskog lica. Maska je imala veliki značaj u Jejtsovom svetu, koncretan i simbolički. Jejts je ranije izrazio važnost koju je za njega imala maska, u pesmi „Maska” (1910) gde žena podseća svog ljubavnika da se njegovo interesovanje za nju oblikuje na osnovu njene spoljašnje pojave (maske), a ne zbog njenog skrivenog, unutrašnjeg *selfa*. U daljem tumačenju Jejtsove poezije, Danojlić takođe navodi važnost maske u pesnikovom svetu ne samo u dopiranju do onostranog, već i u društvenom smislu, svakodnevne performativnosti. To ćemo citirati zbog dubljeg razumevanja Jejtsa, a time i predstave: „Čovek je ono što sam od sebe učini; on sluti i izgrađuje samog sebe. Mi smo glumci koji neprestano biraju i menjaju uloge; u svakom trenutku nosimo neku masku... Ponovo se roditi, samoga sebe stvoriti, i stalno se preporađati.”¹⁰ Upotreba maski u predstavi ima, dakle, mnoga značenja, budi niz asocijacija.

Za kraj razmatranja programa 34. festivala igre vratićemo se ranijoj tvrdnji da on na određeni način otelotvoruje nade Edvarda Gordona Krega o svetlijoj budućnosti teatra ili teatru budućnosti u kome će doći do promena, što podrazumeva ukinjanje dominacije tradicionalnog dramskog glumca: „Iskreno se molim za povratak idola – nad-marionete u Kazalište; a kad se jednom pojavi i kad je ugledamo, bit će tako voljena da će se ljudi još jednom moći vratiti svome prastarom užitku u svečanostima – još će se jednom slaviti Stvaranje...”¹¹

⁸ Viljem Batler Jejts, *Kula*, prevod Milovan Danojlić, BIGZ, Beograd 1978, 118.

⁹ Milovan Danojlić, predgovor za *Kulu*, *ibidem*, 20.

¹⁰ *Ibidem*, 27.

¹¹ Craig, *op.cit*, 74.

Future MESS radionice

NA MLAĐIMA SVIJET OSTAJE

Stariji su pametniji, a na mlađima svijet ostaje. U takvom poretku stvari, na tradiciji iskusnijih i elanu dolazećih, trebalo bi da kao rezultat, iz godine u godinu, a naročito iz vijeka u vijek (ako prepostavimo da je milenijumski prelaz samo splet okolnosti za našu generaciju) imamo sve provokativnije, reakcionarnije, ako ne avangardne (danas je ta riječ pasé), a ono bar relevantne i aktuelne pozorišne predstave na vodećim festivalima u regionu, prije svega na najvećem (BITEF) i najstarijem (MESS). Ipak, pogledi na pozoršnu umjetnost „starih“ iz vremena kad su bili mlađi i nas „mladih“, drastično se razlikuju, te se čini da su predstave u Jugoslaviji nekad bile mnogo radikalnije nego u regionu danas. Tako, na primjer, *enfant terrible* hrvatskog pozorišta Oliver Frlić (sa po dve predstave u glavnim selekcijama ovogodišnjih izdanja oba festivala) za starije je retro, a za nas nov. U kolektivnim pozorišnim iskustvima mlađih, recitali SFRJ omladine na granicama hepeninga, gostovanja Living Teatra na oba festivala samo nekoliko godina nakon osnivanja trupe, postoje kao činjenice, a ne kao sjećanja. Za nas, šezdesete žive samo na anegdotskom nivou. Mnogi smatraju da BITEF Polifonija (postoji od 2000) i Future MESS (od 2008) danas nisu samo kontrapunkt glavnim programima, već

ono što su glavni programi nekada, kad su stari bili mlađi, u svojoj suštini i bili. Kako na našim prostorima funkcioniše prenošenje iskustava starijih na mlađe, jasno se vidi iz primjera ovogodišnjih Future MESS radionica.

Future MESS sastoji se iz tri programske cjeline: glavna selekcija, koja je ove godine dovela u Sarajevo šest predstava iz pet zemalja i jednu domaću produkciju; podselekcija International Young Makeres Exchange, mreže devet evropskih festivala (čiji je član, pored ostalih, i beogradski FIST) u kojoj se, među pet predstava, kao apsolutni pobjednik po glasovima publike izdvojila plesna predstava *Translunarni raj* britanskog pozorišta Ad Infinitum, zasnovana na Jejtsovom životu; radionice i masterklase koje su održali umjetnici iz raznih oblasti svjetskog pozorišta – od poljske glumice Ane Zubrzicki, preko meksičkog kritičara Fernanda de Ite i bugarskog dramskog pišca Hriste Bojčeva, do najinteresantnijeg – njemačkog reditelja Štefana Kaegija. Ovakvim predavačima pozorišni festivali u regionu uglavnom ne mogu da se pohvale. Čak ni BITEF, koji svake godine dovodi ne samo predstave nego i njihove autore, ne nudi direktni kontakt „mladih“ i „iskusnih“, kako to odnadvano radi Future MESS. Prisustvo „zvijezda-autora“, koje nisu

samo gosti već i predavači, mogu uglavnom da si priušte izvjesni filmski festivali i to na osnovu ličnih poznanstava organizatora i direktora, te velikih novčanih donacija sa raznih strana. Ipak, ove radionice, ni organizaciono, ni po broju učesnika, ni po tematskoj osmišljenosti, nemaju status i nivo Sarajevo Talent Kampa u okviru Sarajevo film festivala.

Hristo Bojčev, najnagrađivani bugarski dramski pisac, čije su drame izvođene u više od četrdeset zemalja svijeta, održao je brzi trodnevni kurs kreativnog pisanja za pozorište i film. Prvog dana težište je stavio na analizu svoje drame *Orkestar Titanik*, drugog dana analizirao se njegov nezavršeni scenario *Vendetta*, u okviru čega su učesnici davali svoje ideje za mogući rasples i kraj filma, a trećeg dana na primjeru filma iz 1974. *Veliki Getsbi* i njegove adaptacije istoimenog Ficdžeraldovog romana za pozorište, Bojčev je poredio pisanje filmskih scenarija i pozorišnih drama. Glavna vrijednost radionice ležala je ne u njenoj interaktivnosti, već u činjenici da je jedan veliki živi pisac podijelio svoja iskustva s mlađima, od anegdotskih – kako je, nakon kolektivne posjete radnika fabrike, u kojoj je radio, pozorištu, počeo da piše drame, do pragmatičnih savjeta da mladi moraju sami biti svoji agenti i promoteri. Sve to ipak spada u domen javnih prezentacija za raznoliku publiku, a ne za profesionalce, pa čak i informacija koje bi mogle da se saznaju i iz običnog intervjuja, te ne doprinosi istinskom unapređivanju zanatskih vještina mlađih dramaturga, niti proširuje njihova znanja o teatru. Za iduću godinu, kao predavač u ovoj oblasti najavljen je Goran Stefanovski, koji je trenutno profesor scenarija na Christ Church koledžu u Kenterberiju, a radionice bi trebalo da budu interaktivnije, što bi moglo da se postigne razmjenjivanjem radova predavača i učesnika i učesnika samih, određeno vrijeme prije početka Festivala.

Četvorodnevnu radionicu tehnike glasa za glumce održala je Ana Zubrzicki, koosnivačica trupe Piesn Kozla, njihova glavna izvođačica i profesorka na magistarskim glumačkim studijama na Manchester Metropoliten pozorišnom univerzitetu. Tako-zvana tehnika „koordinacije”, koju u svojim predstavama kori-

ste isključivo glumci i glumice trupe Piesn Kozla, bila je predstavljena polaznicima ove radionice. Ta tehnika podrazumijeva da glumac nije samo „talking head”, negira klasično glumačko obrazovanje i insistira na osvješćivanju glumačke ličnosti u svim prvcima: korištenju tijela, pokreta, misli, zajedničke energije saradnika i osluškivanju unutrašnjih i spoljašnjih melodija. Zubrzicki sa trupom na svakoj predstavi radi po nekoliko godina, a tvrdi da bi temeljnom analizom bilo kog minuta tih projekata mogla da se napravi ovakva radionica. Za mlade pozorišne kritičare održan je masterklas Fernanda de Ite, pisca, kritičara i novinara nekoliko vodećih meksičkih časopisa, ujedno i člana ovogodišnjeg festivalskog žirija, koji se fokusirao na društvenu ulogu pozorišne kritike uopšte. Poredio je političke situacije u Meksiku i Bosni i Hercegovini i opšta stanja pozorišne kritike u obe zemlje, pa je zaključio da se danas u kritici izgubila njena prvobitna uloga medijatora između gledaoca i autora, te da su kritičari postali eseisti o autorima. Iako je riječi stavio u centar pozorišne kritike, kao čin prevazilaženja značenja istih, De Ita je predavanje završio zamolivši sve učesnike da pročitaju po jednu ranije pripremljenu pjesmu na maternjem jeziku. Ipak, nijedan učesnik radionice nije bio pozorišni kritičar, pa bi o selekciji budućih, organizatori trebalo da povedu više računa.

Najkorisniji i najsveobuhvatniji masterklas održao je Štefan Kaegi o Rimini protokolu (njemačka trupa čiji je koosnivač sa Helgard Haug i Danijelom Vecelom i čiji je fokus na dokumentarnom teatru), održan pred brojnom publikom – koja je, nakon pauze, većinom napustila predavanje (nismo li ipak apatičniji nego oni prije nas?). Masterklas je završen otvorenom diskusijom o najrazličitijim pitanjima, pa i o naizgled najlakšem, a u suštini najtežem: šta je to pozorište danas? Kako u okviru Rimini protokola nastaju i projekti (*Call Cuta in a Box*, *Ciudades Paralelas*, *Cargo Sofia-X*, *100 Prozent Berlin*) koji se graniče sa video instalacijama, performansima, pervazivnim igrima, novinarstvom, sociološkim istraživanjima i dokumentarnim filmovima, postavilo se pitanje kako to da su oni ipak

legitimni pozorišni činovi? Kaegi je na to dao najjednostavniji, najtačniji, a ujedno i najhrabriji odgovor: pozorište je sve ono što njegovi autori kažu da jeste.

I, na kraju, ostaju pitanja bez odgovora: da li nas stvarno više nije briga, ili starije nije briga za nas, ili oni ne umiju da nam prenesu znanja, ili se pak svi kolektivno vraćamo unazad? Selma Spahić, selektorka Future MESS programa, u jednom razgovoru, komentarišući balkansku i evropsku pozorišnu produkciju, rekla je da, kad god putuje na pozorišne festivale u Evropu, vrati se u Bosnu i Hercegovinu sve uvjerenja da tu mora i treba da ostane, jer dok tamošnja omladina preispituje ulogu riječi u teatru, vidove i prekide komunikacije umjetnika, njegovog dijela i recipijenta, mi smo zaglavljeni u preispitivanju naših života, jer su nas kolektivno obilježili ratovi deveđesetih. Upravo zato, svi zajedno trebalo bi da se potrudimo da govorenje istine više ne bude izazov, već imperativ, a da formalno istraživanje teatra konačno postane naše trajno interesovanje. I, kao i uvijek u ciklusima, „avangrada” će da postane „establišment”, pa naziv Future MESS očigledno znači da smo mi za par godina sam MESS, a dotad nam ostaje da istražujemo, igramo se i maštamo, ako ništa, a ono bar ne bi li i o nama jednom pričali anegdote.

D i s k u r s i

RAVNOTEŽA SEMIOTIČKIH SUSTAVA

Redateljsko čitanje dramskoga teksta kao hermeneutički problem (na primjeru izvedbi Shakespeareovih tragedija u režiji Andželka Štimca, HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka: 1948-1961)

Tijekom godina stvorilo se u povijesti riječkoga teatra jedno savsim specifično ozračje u kontekstu izvedbi i režija Shakespeareovih dramskih tekstova. Odnosi se ono u prvome redu na učestalost njihova postavljanja što ih u kontinuitetu pratimo gotovo od samoga početka djelovanja ovoga kazališta (preciznije od 1948) pa sve do prve polovice šezdesetih godina prošloga stoljeća. Jednako tako, valja nam istaknuti kako je većinu komada spomenuta autora postavio redatelj Andželko Štimac koji je, tijekom dvadeset i pet godina djelovanja, u Rijeci ostvario niz uspjelih predstava koje svakako zasluzuju izdvojeno mjesto u povijesti ovoga glumišta. Osobitost je pak njihova uprizorenja u činjenici što je ovaj engleski dramski pisac za mnoge redatelje bio i još uvijek jeste temelj izgradnje osobnih metodologičkih sustava. Bio je to slučaj i u Štimca, pa je one Gavelline tvrdnje kako je Shakespeare za njega funkcirao kao ishodišna točka svih teoretskih analiza i kako su šekspirski zadaci bili glavni poticaji u cjelokupnom njegovu promišljanju teatra, moguće upotrijebiti i na primjeru onih izvedbi o kojima ćemo više u nastavku.

Prethodno je pak potrebno istaknuti kako je svaka od ovih režija predstavljala, s jedne strane, doista uspjela glumačka ostvarenja, a s druge su pak kvalitetom one ipak nadilaze sva ona inscenatorska načela što su u sveopćoj dominaciji naturalističko-realističkoga scenskoga koda nerijetko ostavljale dojam neprofesionalizma i diletantizma. Iako je Andželko Štimac djelovao upravo u takovu ozračju te, moramo priznati, nije bio sklon avangardnim i radikalnim scenskim rješenjima, često su njegove režije ipak odskakale od tada ustaljenih konvencija. Na njegov redateljski rad, međutim, značajan utjecaj ostvario je upravo spomenuti Branko Gavella koji u svojem zanimanju za Shakespearea nije slijedio samo redateljsku praksu *moderne*, već i, upozorava Batušić, inscenatorski preglednu bečku realističku tradiciju Laube-Dingelstedt koja je otvorila putove promišljanju Shakespeareovih komada ne samo na pozornici Burgtheatra nego i u okviru mnogo širih teatarskih parametara. Osobnu redateljsku metodologiju gradi tako Gavella upravo na spoju redateljske zamisli i njezina refleksa u tlocrtu, pa je promišljanje prostora kao i činjenica vizualne pre-

sudnosti u funkcioniranju kazališnoga čina, jedno od temeljnih načela njegove metodologije. U takvoj je konцепцији scena bila prvenstveno usmjerena glumčevoj igri – brzoj, nesputanoj, obijesnoj, ponekad čak i na granici komedije *dell'arte* – pa je ova metoda, čak i onda kada je bila *prakticistički efektna*, uglavnom proizlazila iz književno-teorijskih analiza. *One su utirale put svakom vidljivijem redateljskom koraku što je imao raspon od prostorno-tlocrtnih zamisli do suradnje sa scenografom i kostimografom, sve do konačne realizacije na pozornici u suradnji s glumcima* (Batušić 1983: 97). Riječ je o načelu koje, kako ćemo vidjeti, i u Štimčevu slučaju postaje izuzetno važnom smjernicom u funkcioniranju kazališne predstave. Osobitost je metodologije ovoga riječkoga redatelja, nadalje, zaokupljenost recepcijском funkcijom, kao i interesiranje nekim temeljnim postavkama tzv. *literarne režije* što nam otkriva redateljski postupak kao označiteljsku aktivnost prema kojoj se dramski tekst uzima konstitutivnim elementom scenskoga promišljanja. U takvoj percepciji tekst ne predstavlja nešto što postoji izvan, pored ili nasuprot pozornici. Upravo suprotno, njime se barata kao entitetom hijerarhijski jednakopravnim svim ostalim elementima scenskoga sistema (usp. Car-Mihec, Rosanda-Žigo, 2009: 192). U režijama je, stoga, Shakespeareovih komada – *Othello* 1948. (i 1954); *Hamlet* 1953; *Macbeth* 1958; *Richard III*, 1959; *Romeo i Julija*, 1961 – od neizmjernoga značaja upozoriti na osobitosti tumačenja predložaka, kao i način njihova transponiranja u jezik scene.

Štimac je, valja istaknuti, u prvoj redu bio analitičar dramske književnosti i svako promišljanje pozorničkoga čina rezultat je promišljanja dramskoga predloška. Budući da je, po uzoru na svojega učitelja, nastojao u samom dramskom predlošku pronaći upute i za scensku realizaciju,¹ zaključujemo kako nemu svojstvena spomenuta *literarna režija* pronalazi, baš kao u Gavelle, put k *ispitivanju mikrocjelina u Shakespeareovu tekstu na koje je, dakako, ukazivala svaka suvremenija književna interpretacija*, što nije tek puko traženje ideološkoga luka predstave niti detekcija bitnih uporišnih točaka u njenoj fizionomiji. Ovi literarno pomalo nesklapno ali redateljski precizno označeni, „počeci, dočeci i sekundarni polupočeci kao i sav ostali ritmičko-dramaturgijski materijal šekspirske strukture što ga redatelj nastoji pronaći, služe temeljem mnogim dalnjim inscenatorskim postupcima (Batušić, 1983: 110). Njegovi scenski postupci otvaraju zapravo problematiku dijalektičkoga odnosa između, riječima Pavisa, tekstualnoga sistema i predstave što se i drži središnjim parom velikoga broja rasprava o klasičnom kazalištu i režiji uopće. Riječ je o odnosu koji *proizvodi značenje kao međudjelovanje... te se nalazi na ključnoj točki fiksacijskoga govora koji je proizašao iz teksta, te je protumačen i konkretiziran u scenskom izrazu* (Pavis, 1984: 323). U Štimčevu promišljanju šekspirske pozornice presudnim držimo upravo moment adaptacije, čitanje dramskoga predloška, kao i otkrivanje ideje predstave. Zanimljiv je način scenskoga tretiranja dramskoga teksta, adaptacija kojoj je, bez obzira na

¹ Svakako, ovu tvrdnju možemo držati tek djelomice točnom. Naime, u Gavellinu je radu, kako tvrdi Lešić, moguće govoriti o tri različita razdoblja: 1. od studentskih dana u Beču do 1917 – naglašeni književni, odnosno znanstveni interes (kazalište tek dio njegovih književno-kritičkih zanimaњa).

2. razdoblje od 1917. do 1942 – režirao najveći broj predstava, a i bibliografija njegovih radova postaje sve siromašnija te ukazuje na dominaciju redateljske orientacije.

3. razdoblje od 1947. do 1962 – redatelja Gavellu postepeno zamjenjuje Gavella-knjževnik.

(usp. Lešić, 1988: 160) Možda bi ipak ispravnija tvrdnja bila kako je Gavella prvenstveno bio zastupnik *kazališta u književnosti*, koji je za svako dramsko djelo pronalazio prevashodno scenska sredstva koja su književno djelo posredstvom redateljske kreativne fantazije transponirala u „kazališno”, jer Gavella je bio ne samo istinski već i „naš najveći pjesnik scene” (isto, 162).

još uvijek prisutnu ovisnost o dramskom predlošku, eksplikite ukazivala na jedno sasvim originalno čitanje. Stvara se tako vlastita naknadna relativno slobodna interpretacija o kojoj, dakako, ovisi i organizacija mizanscene. Prema tome, ključni je moment ovih režija pristup dramskome tekstu, interpretacija koja, Pavisovim rijećima rečeno, u cijelosti proizvodi smisao, pa pozornički znakovi tako nastaju kao *proces strukturiranja i proizvodnje toga sustava* (Pavis, 2004: 141). Mizanscenu pri-tom shvaćamo kao konfrontaciju cjelokupnoga označiteljskoga sistema, pojednostavljenog, kao iskaz dramskoga teksta u predstavi u kojoj je taj dramski tekst shvaćen kao jedan od komponenata predstave, uz glumca, govor, tempo itd. (usp. Pavis, 1992: 25). Riječ je o strukturalnom² pojmu, teoretskom subjektu, ili pak objektu znanja pa ju je i moguće percipirati kao svojevrsno sjedište asocijacija i odnosa kojima se različitost scenskoga materijala ujedinjuje u označiteljski sistem kreiran predstavom i recepcijom (usp. isto).

Složit ćemo se s Pavisom i držati kako na dramski tekst i kazališnu predstavu valja u principu gledati odvojeno, budući da je riječ o dvama različitim semiotičkim sustavima, pa nam je iz toga razloga isticanje značaja adaptacije (kao i prepoznavanje ideje predstave) presudni moment koji nas i udaljava od književnosti te odvodi u isključivo razmatranje problematike pozornice. Pavis, naime, drži kako mizanscenu nije moguće postovjetiti s režijom, ali otkrivanje načina njezina organiziranja

u sustavnu i smislenu cjelinu smatramo nezaobilaznim momentom u rekonstrukciji kazališne predstave na temelju koje je i moguće tada iznijeti konkretniji sud o Štimčevoj redateljskoj poetici. Jednako tako, mizanscena nije niti redukcija, niti transformacija književnoga teksta u predstavu, nego prije njihova konfrontacija. I u tom procesu Štimčev pristup adaptaciji iščitavamo poput balansa, elementa koji uspostavlja ravnotežu između dvaju različitih semiotičkih sustava.

Iz toga nam je razlog i važno upozoriti na tvrdnje Elija Finci-ja koji je povodom izvođenja *Macbetha* u Beogradu zapisaо kako se upravo u tumačenju *monstruoznosti Shakespeareovog svijeta redatelj Andelko Štimac služio monumentalnom jednostavnošću* (Arhiv HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci), a čemu je u prvoj redu doprinijela scenografija Doriana Sokolića. Osironašenjem, dakle, prostora scenske igre, redatelj se okreće tekstu čime prvenstveno zadire u njegov semantički sloj. Dolazi tako do konstantnoga operiranja sa značenjskom dinamikom, a skraćivanjem predloška (što je osobitost svih komada ovoga ciklusa) scena se otvara brzoj igri, *zahuktalom tempu, u hitrim promjenama koje ipak ništa nisu izgubile od svoje karakteristične osobitosti* (Finci, Arhiv HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci). Tako je upravo *Macbeth* u razvijanju svoje zločinačke subbine, ističe Finci, dobio osobiti karakter neumitnosti koji je *otkrivao one etičke zakone na kojima je Shakespeare podigao cijelo svoje zdanje* (isto). Štimac uspijeva stvoriti tzv. *akcijski*

² U tom ćemo kontekstu prihvati mišljenje Borisa Senkera kako sve definicije strukture (bilo da je riječ o onima koje inzistiraju na činjenici kako sve što spoznajemo posjeduje strukturu pa čak i ono što je neovisno od naše spoznaje, ili pak one kojima se smatra kako su strukture u principu intelektualni modeli objekata koje spoznajemo i koje u stvari sami u njih projiciramo) – *ponavlja tri ključne značajke svake strukture:*

1. strukturu tvori manji ili veći broj elemenata, 2. za strukturu su odnosi među tim elementima jednako važni kao i njihova količina i kakvoća, ako ne i važniji od njih, 3. struktura je više od zbroja elemenata koji ju tvore ili se barem od toga zbroja kvalitativno razlikuje (2010: 170). Rekonstrukcija kazališne predstave može se, dakle, provoditi strukturalnom analizom budući da svaka strukturalna analiza razrađuje složeni predmet svojega zanimanja te taj predmet razgrađuje na elemente od kojih je sazdan, opisuje ih, proučava odnose među njima te ih, riječima Senkera, svojim tumačenjem, koje na ovaj ili onaj način slijedi *imanentni nacrt gradnje toga složenog predmeta, ponovno stapa u cjelinu, strukturu. Strukturalna analiza kazališne predstave rekonstruirat će neuhvatljivi, tranzitorni* (Batušić, 1991) predmet svojega zanimanja kao strukturu određenu skupom elemenata u ovako ili onako postavljenim odnosima, a tu će strukturu barem usporediti s drugim strukturama koje zajedno s njom oblikuju sklop ili sustav „*kulturalnih izvedaba*“ (isto, 170–171).

scenarij čime zapravo nastoji pomiriti sve heterogene elemente scene. U principu, na taj način nudi jedno od mogućih rješenja vezanih uz problematiku povezivanja velikoga niza pojedinih prizora o kojoj je raspravljao i Gavella (*O inscenaciji Shakespearea*, 1970). U inscenaciji primjerice *Macbetha* u prvi plan postavlja odnos Macbetha i njegove Lady, u *Richardu III* prizori su povezani isključivo glavnim junakom, dok je u *Othelu* osobiti naglasak na monologu čime doprinosi proširivanju literarnoga prostora te naposljetku postavlja uvjete za maksimalan razvoj glumačkih izražajnih mogućnosti. Omogućuje ujedno i ritmično, intenzivno nizanje prizora, što je u suprotnosti s količinom patosa i događaja toliko karakterističnim ovim dramskim tekstovima.

Njegove su adaptacije usmjerene na operiranje cenzurama (kojima inače obiluju Shakespeareove tragedije) koje se pojavljuju kao svojevrsno *prazno mjesto* za izgradnju vlastita pogleda upravo za ono psihološko. I bez obzira na sadržajnu složenost ovih tragedija, postoje u njima *naročiti uvjeti za zaseban umjetnički život pojedinih elemenata sadržajnoga materijala, postoje jasni akcenti različitih početaka i svršetaka* (1970: 117) koji i ukazuju na određene smjerove kretanja sadržaja. Doduše, spomenuti zahvati katkada neće polučiti zavidne rezultate, za što je primjer *Richard III*, a u čijoj je adaptaciji, zaobišavši strukturalne distingvitete u dramaturgiji ove tragedije (u odnosu na *Macbetha*) zanemario logiku usmjeravanja značenja, a kojoj je cilj zapravo stvaranje nove strukture. Tako se primjerice u *Macbethu* dramska radnja odvija u svojevrsnom psihološkom sazrijevanju glavnoga lika, dok je u *Richardu III* zločinački lik vojvode Gloucestera formiran već kod prvog nastupnog monologa i ne mijenja se do njegove propasti. Jer, *tragedija Rikard III sva je u akciji, u jednom jezovitom panoptikumu krvavih zlodjela, u kome su žrtve pohlepni mogućnici i nevinia djeca...* (Rošić, 1980: 97). Dakako, u trenutku konkretno-

ga postavljanja teksta na pozornicu vizualne događaje više ne možemo smatrati logičnim i kronološkim slijedom iznošenja/predstavljanja tekstualnih znakova. Dominantnima postaju jedan ili više elemenata koji utječu i na stvaranje cjelokupnoga dojma izvedbe. Mizanscena je, potvrđuju nam ove Štimčeve izvedbe, aktualizacija redateljskoga čitanja književnoga teksta, riječ je o razmjeni što se odvija na relaciji verbalno-neverbalno, pa je iz toga razloga njome i omogućeno *govoriti pokazivanjem, ne govorom* (Pavis, 1992: 30).³ Inicira se njome dijalog između onoga što je izgovorenio i onoga što je pokazano, odnosno riječima Viteza, kazališni užitak koji je smješten negdje između govora i vizualnoga momenta, a za kojega se čini da gledatelju predstavlja izvor ideje kako glumac nije pokazao ono što je i rekao (u Pavis, 1992: 32).

Redateljska interpretacija koja u principu slijedi, kako ističe Pavis, kretanje značenja prema referenciji odnosno vrsti svijeta koji se otvara na sceni, razvija nova posredovanja što se uspostavljaju između glumca i gledatelja i što se naposljetku pojavljuje kao hermeneutički problem razvijanja značenja iz poznavanja cjeline. Međutim, transformiranje adaptacije u Štimčevoj varijanti priziva teatarski čin koji je moguće sagledati u kontekstu međuscenskih odnosa koji na koncu i konstituiraju značenja. Upravo, dakle, logocentričnost njegova teatra poziva na hermeneutičko tumačenje scenske slike. Važno nam je, stoga, u nastavku iznijeti ukratko i neka općenita razmatranja o režiji i to upravo iz onoga rakursa što se odnosi na moment transponiranja dramskoga teksta u scenski znakovni sustav koji se, držimo, i ponajviše približava problematici tumačenja dramskoga predloška.

Režija je, naime, sama po sebi hermeneutički postupak pa takvo njezino određenje osobito dolazi do izražaja upravo u onih metodologija u kojih je predmet i cilj scenskoga transponiranja u prvom redu književni predložak u svoj njegovoj specifič-

³ Govorom u odsustvu govora, mizanscena predstavlja poricanje: govor bez riječi, razgovor o tekstu i to prvenstveno zahvaljujući spomenutoj različnosti semiotičkih sustava (tekst-predstava) koji na pozornici nije verbalni, nego ikonički (Pavis, 1992: 30).

nosti i totalitetu. Uloga redatelja tako postaje bliska nastojanjima svojstvenima kritičaru, a o čemu primjerice svjedoči i Dort: *Zar redatelj ne djeluje kao neki kritičar koji, također, stvara svoje djelo, polazeći od drugih djela i u neposrednom stalnom mijenjanju sa svojom publikom?* (u Lazić, 1978: 62) Bilo kako bilo, režija kao i svaki drugi hermeneutički postupak zahtjeva kvalitete različite vrste, u proturječnostima, discipliniranosti mašte i objektivnosti, pa je redatelj (za razliku od kritičara) interpret, napokon, tvorac scenskoga čina. Ono što, naime, na tematskoj razini povezuje gotovo sve Shakespeareove tragedije u prvoj je redu somnambulna, sotonska komponenta s konstantnim variranjem motiva krvi, ubojstava, samoubojstava, kobnih ljubavi i nadzemaljskih strasti, vješto i zakamuflirano zadiranje u čovjekovu spolnu prirodu s implicite prisutnim (homo)seksualnim aluzijama, te naglašavanjem mračnih i zlobnih ovozemaljskih moći. Elizabetinsko je doba bilo, upozorava Fischer-Lichte, specifično razdoblje tranzicije. I dalje se vjerovalo u hijerarhijski sustav vrijednosti koji je omogućavao uspostavu ravnoteže između svega postojećega i na temelju čega se i uspostavlja veza na relaciji mikro i makrozmosa. Srednjovjekovne pak ideje u Shakespeareovo su doba zadobile sasvim drugačiju vrijednost, osobito percepciju o čovjeku i njegov položaju u spomenutoj hijerarhiji, pa upravo kazalište postaje svojevrsnim laboratorijem za ispitivanje njegova identiteta, a što se implicite zapravo odražava u Štimčevoj scenskoj zaokupljenosti.

Interesira se, upozorili smo, prvenstveno idejnim slojem dramskoga teksta, pa njegovo prenošenje na pozornicu prepo-

⁴ Heidegger tako upozorava kako hermeneutički krug u principu skriva pozitivnu mogućnost najizvornijega spoznавanja. Prema takovu mišljenju onaj tko nastoji razumjeti neki tekst, prethodno sebi projicira smisao cjeline, čim se u tekstu pokaže prvi smisao. A prvi smisao se, opet, pokazuje samo zato što taj tekst čitamo s izvjesnim očekivanjem određenoga smisla. U izrađivanju jednoga takvog prednacrta, koji, naravno, stalno revidiramo. Polazeći od onoga što se otkriva u daljem prodiranju u smisao, sastoji se razumijevanje onoga što je tu (Gadamer, 1978: 299).

⁵ Od neizmjerne je važnosti spomenuti u ovom kontekstu i pojam iskustva koji, prema Gadameru, zauzima ključno mjesto hermeneutike te je kao takvo uključeno u samu strukturu hermeneutičke svijesti. *Iskustvo se stoga ima razumjeti kao supstancialni moment mogućnosti znanja, ne kao mjerilo podčinjeno znanju, nego ono samo postaje mjeru znanja* (Briski-Uzelac, 1997: 15).

⁶ Pritom krug percipiramo ne kao metodske krug, nego ono što opisuje ontološki strukturalni moment razumijevanja (Gadamer, 1978: 327).

stavlja razumijevanje koje je već intencionalno povezano s kontekstom, a što zavisi o „smislu napredujućega konkretiziranja“ o nedovršivosti djelatno-povijesne svijesti u hermeneutičkom krugu, o neprestanom križanju situacijske i povijesne sadržajnosti, o stapanju u hermeneutičkom modusu „cjeline ljudskoga iskustva i životne prkase“ (Gadamer u: Briski-Uzelac, 1997: 13).⁴ Drugim riječima, redatelj je pri svakoj scenskoj realizaciji i sam u nekom smisaonom horizontu razumijevanja koji mu omogućuje upravo predrazumijevanje razumijevanja (usp. isto). I bez obzira koliko je istina razumijevanja u principu uvijek upitna – on je, u našem primjeru, nastoji prenijeti prvenstveno glumcu koji potom i omogućuje neprestanu uvjetovanost horizonta smisla.⁵ Upravo poradi činjenice kako je redateljska istina često objektivno promjenljiva, glumcu je dana mogućnost i njezine scenske preinake.

Netom izneseno pretpostavlja tako kretanje pozorničkoga razumijevanja, Diltheyevim riječima rečeno, koje je u kontinuiranom tijeku od cjeline k dijelu i obrnuto. Koncentričnim se, dakle, krugovima⁶ proširuje jedinstvo razumljenoga smisla (usp. Gadamer, 1978: 325). Redatelj, pa potom i glumac, nastaje uklopliti sve pojedinosti u cjelinu što omogućuje razumijevanje teksta odnosno predstave naprsto iz nje same. Uostalom, to nam je i polazište u analizi ovih predstava kojom se nastoji doprijeti do Štimčeve verzije poimanja smisla Shakespeareovih tragedija. Ukoliko je, dakle, njegovo razumijevanje Shakespearea u potpunosti povezano s idejnim lukom tragedija, te ukoliko istovremeno on uspostavlja i odstojanje, ali i pripadnost tradiciji elizabetinskoga doba – utoliko držimo u

potpunosti opravdanim njegov režijski pristup. Nastoji Štimac prvenstveno zauzeti svojevrsni *međupoložaj* kojim uspijeva razjasniti uvjete pod kojima dolazi do razumijevanja predloška. Zaključujemo kako, riječima Gadamera, razumijevanje nije samo reproduktivno nego ujedno i produktivno ponašanje (1978: 330) – čime napoljetku i dovodimo Štimčeve scenske realizacije u relaciju s pokušajem aktivacije slike nesvesnoga. Netom izneseno približava nas zaključku kako se proces stvaranja predstave približava pojmu igre⁷ pa se režijski postupak ne mora promatrati kroz prizmu neke određene estetske svijesti, nego u prвome redu kao *iskustvo umjetnosti* koje u principu samo po sebi aktualizira pitanje o *načinu* postojanja kazališnoga djela (usp. Gadamer, 1978: 132). Svojim režijama Shakespeareovih tragedija Štimac zapravo otvara mogućnost, pogled na teatar koji relativizira poziciju subjekta, pa nositelj iskustva umjetnosti postaje sam kazališni čin koji potom i omogууje spoznaju scenskoga fenomena.⁸ Takva nam spoznaja pomaže zaključiti kako kazališna izvedba predstavlja red, sistematizaciju znakova, u kojemu samo od sebe dolazi do pokretanja igre i to u prostoru koji kao takav postoji upravo zahvaljujući samoj igri. Potencija za igru, odnosno uspostav-

ljanje ovoga reda omogućena je u prвome redu dramaturško-režijskim intervencijama u strukturiranju scenskoga znakovlja,⁹ a čiji je krajnji cilj isključivo njegovo prikazivanje. Međutim, ove su tvrdnje, s obzirom da prepostavljaju prostor igre koji je iznutra izmјeren i ograničen zakonitostima upravo te igre, a ne granicama slobodnoga prostora koji izvana ograničava kretanje (usp. Gadamer, 1978: 137), tek djelomice prihvatljive. Zakonitosti se Štimčevih predstava do određenoga stupnja mogu shvatiti poput zatvorena sistema znakova, no kao takav on isključuje njezino šire, odnosno kulturološko, sociološko, političko, uopće ideoško značenje pa u trenutku ove spoznaje predstava, kao i njezino tumačenje u skladu s ovim parametrima više ne može funkcionirati. Spoznaja je to koja odvaja moment režije od uloge recepcije. Drugim riječima, režiju poimamo kao hermeneutički postupak što nastoji doprijeti do dubine značenja dramskoga predloška. Riječ je o svojevrsnom tumačenju teksta, no njemu konačni smisao ipak pridaje isključivo gledatelj, njegova svjetonazorska pozicija uopće.

U ovom ćemo se tekstu zadržati uglavnom na razini tumačenja, redateljskoga čitanja literarnoga teksta, te nas prven-

⁷ Pojam preuzimamo u kontekstu Gadamerove terminologije kojega nastoji odvojiti od subjektivnoga značenja, osobito u Kanta i Schillera. Nai-me, autor objašnjava kako je uporaba pojma igre metaforička i posjeduje isključivo metodološko prvenstveno. Smatra kako igra sama po sebi uopće ne želi biti shvaćena kao vrsta učestvovanja, jer ako se promotri upotreba ove riječi u njenim prenesenim značenjima (igra svjetla, igra valova, igra snaga, igra komaraca itd.) uvijek je zapravo riječ o nekom kretanju (*tamo-amo*) koje u principu i nije vezano za neki cilj koji teži okončanju. Prema tome, igra je proces kretanja kao takvog, a način bitka igre nema obvezu uključivanja subjekta koji se ponaša kao da igra, *tako da se igra igrā*. *Najprvotniji smisao igre je, naprotiv, medialni smisao*. Tako, recimo, govorimo o tome da se nešto tamo i tamo ili tada i tada „igra”, da se nešto odigrava, da je nešto u igri (Gadamer, 1978: 133–134). Jednako tako, način bitka igre prema Gadameru vrlo je blizak ciklusima i kretanjima u prirodi pa se, stoga, i o čovjeku može kazati kako se igra, a njegova je igra konačno prirodni tijek. Njegova je igra samopredstavljanje, pa onda ako je priroda konstantno ponavljana igra bez svrhe i namjere i te kako može funkcionirati kao uzor umjetnosti. I Schlegel primjerice piše: *Sve svete igre umjetnosti su samo daleka podražavanja beskrajne igre svijeta, umjetničkog djela, koje se vječito samo obrazuje* (u Gadamer, 1978: 135).

⁸ Što je zapravo analogno Gadamerovu tumačenju prema kojemu *subjekt igre nisu igrači, već se samo preko igrača dolazi do igre* (Gadamer, 1978: 132).

⁹ Za što potvrdu nalazimo u sljedećim Gadamerovim tvrdnjama: *Ustrojstvo igre dopušta igraču da se istovremeno stopi s njim i time od njega preuzima zadatak inicijative, koja je stvarni napor opstojanja. To se vidi i u spontanoj težnji za ponavljanjem, do koje dolazi kod igrača i stalnog obnavljanja igre, koje daje pečat njezinom obliku (npr., refren)*.

stveno i zanima način njegova funkcioniranja u novome mediju. Iz toga nam razloga nešto više i valja kazati kako o glumačkoj igri, tako i o scenografskim rješenjima specifičnim ovim predstavama. Glumčevu apsolutno prepuštanje kreiranju uloge omogućuje, kako smo i spomenuli, nezaobilazna scenografija Doriane Sokolića. Povodeći se za *apstraktnom prazninom* Shakespeareove pozornice, scenografski se postav (u duhu tada popularne *exatovske figuracije i dizajnersko-arhitektonskoga oblikovanja*) – iscrpljuje u tipičnom postkubističkom slikarstvu kojega karakterizira masa i naglašena redukcija oblika (Dubrović, 1988: 16). Krajnje, dakle, *matematiziranje scene i razbijanje iluzije stvarnoga svijeta* (isto), u potpunosti udaljuje riječko šekspirsko prizorište i od najmanje oznake realnosti povijesnoga ambijenta. Pozornica u, primjerice *Macbethu*, raspona od šesnaest metara (proscenij stepenasto izbačen, u dnu scene podignuti masivni zidovi što se s desne strane produžuju s u dubinu podignutim stepeništem) – otvorila je redatelju mogućnost specifičnoga mizanscenskoga postava što, kako nam je suditi, uspostavlja gotovo izvanrednu uravnoteženost između strukture teksta s jedne, odnosno scenske arhitekture s druge strane (usp. Car-Mihec, Rosanda-Žigo, 2009: 194). Jednako tako, uporaba filmskih projekcija u *Othelli* (1954) što je umjesto tabli s opisom događaja i mjesta radnje pojedinih prizora – inzistirala na statičnoj sceni upravo nalik onoj Shakespeareovoj – izdvojeni je primjer dehijerarhizacije znakova u dramskom kazalištu. Nije ovdje riječ o dodjeljivanju dominantne uloge drugim elementima (što je primjerice slučaj u rastvaranju logocentrične hijerarhije u izvedbama postdramskoga teatra) – pa uporaba intermedijalnoga momenta ima ulogu osvještavanja svih specifičnosti u prvome redu teatarske umjetnosti, a koja osobito dolazi do izražaja upravo u vrijeme prodora filma. Bilo

kako bilo, scenski prostor u Štimčevu viziji otvara pokušaju obnove *izvorne, jednostavne i čiste kazališne pozornice kakvu poznavahu glumci elizabetinskoga teatra i komedije dell'arte...* (Misailović, 1988: 255). Ovakva očita redukcija slikarsko-arhitektonskih oblika što ne pretendira uspostavi mimetičkoga ili pak simboličkoga znakovlja, otvorila je prostor isključivo glumačkoj igri koja potom, pak, nužno pretendira apsolutnoj psihičkoj i fizičkoj angažiranosti (usp. Car-Mihec, Rosanda-Žigo, 2009: 194).¹⁰

Režijski se postupak usmjeruje glumčevu postizanju *unutarnjega dijaloga* koji se na pozornici prepušta vlastitom tijeku i kojemu je cilj ostvariti umjetnost što pretendira kreiranju isključivo sebi svojstvenoga svijeta (usp. Pignarre, 1977: 97). Riječ je o svojevrsnoj *struji svijesti koju odražavaju i stalno preusmjeravaju podsvjesni porivi i senzorni podražaji* (Roach, 2005: 271), a za što potvrdu nalazimo već u njegovoj inscenaciji *Othella* iz 1948. godine. Režije, nadalje, *Macbetha* 1958. godine, odnosno *Romea i Julije* 1961. svojim odmakom od tada sveopće politizacije scenskoga čina odaju Štimčevu težnju za izgradnjom vlastita metodološkoga sustava. Upravo stoga, u dramaturškim, ali i režijskim pokušajima iznalaženja rješenja za netom spomenuto psihičku stranu čovjekove ličnosti, nalazimo i jedan od najznačajnijih trenutaka njegova redateljskoga prosedea. *Macbeth*, a osobito vojvoda Gloucester predstavljaju zapravo sliku glumca i uloge kralja kao kazališne interpretacije koja konceptualizira dva tijela / dva identiteta (kralja) što metaforički predstavljaju cijelo kraljevstvo (usp. Fischer-Lichte, 2002: 56). Upravo, dakle, to inzistiranje na slikanju duševnoga stanja lika, što potvrđuje primjerice Veljko Maričić kao *Macbeth*, ali i Branka Verdonik kao *Lady Macbeth* pa i kao Gertruda (*Hamlet*), uloga kojom je uspjela ostvariti amalgam *zapletane ženstvenosti i snage ljubavi jedne prividno*

¹⁰ *Imaginarni svijet* na takvoj se pozornici ne slika i ne gardi, on će se ostvariti isključivo u igri kojom glumac na pozornici daje život dramskoj poeziji (Misailović, 1988: 255). Izlazak, dakle, u prazni prostor gologa podija i izlaganje pogledima punim očekivanja predstavlja za glumca, tvrdi Misailović, optimalni izazov koji čovjeka primorava da bude kreativan i da u kreaciju uloži svoje psihofizičke snage.

*otvrdle žene*¹¹ – otvara put psihološkom realizmu na kojemu je uvelike Štimac gradio svoju poetiku. Temeljna, dakle, redateljska koncepcija očituje se tako u inzistiranju na tumačenju šekspirskih likova u njihovu psihološkom razvoju (Vojislav Tomic) pa Štimčevo proučavanje fenomena glume možemo tako odrediti postavkama *magičnoga teatra*, odnosno kazališta koje kroz pokušaj potpunoga poistovjećivanja gledaoca s glumcem a glumca s dramskim likom (dakle: posredno i gledaoca s dramskim likom) (Senker, 1983: 87-88) pretendira izgraditi što potpuniju scensku iluziju. Otuda u Štimca i težište na dramskome tekstu, inzistiranje na glumačkoj igri te, što ga možda u najvećoj mjeri i približava spomenutu psihološkom realizmu – težnja za pozornicom koja nastoji biti uistinu životnom i na kojoj se nastoji u prвome redu igrati podsvjesna stvarnost. Drugim riječima, njegov režijski postupak inzistira na dovođenju glumčeva psihološkoga stanja u onaj poznati status *ja jesam*. Inzistiranjem, dakle, na stvaranju svojevrsne nad-osobe zahтjeva glumu koja pokazuje potrebu za iskazivanjem duha dramskoga lika u glumačkoj formi. Izravnim prodiranjem u imaginarni svijet dramskoga predloška glumac se okreće vlastitom nesvjesnom što direktno potom prenosi na scenu.

Siromašna scenografija, tako tipična u režijama ovoga ciklusa, uostalom i pokazuje kako dramsku radnju na pozornici može pobuditi tek glumčeva imaginacija, igra nesvjesnoga. Potvrdu netom iznesenom zasigurno nalazimo u Marićevom Hamletu (iz 1953, te u obnovi 1956. godine kada su u Rijeci gostovali Ljubiša Jovanović kao Klaudije, te Milan Vuјnović, Polonije) kao specifikumu glumačke individualnosti što je *od svog ple-*

menitog organa do posljednjega mišića tijela sve podredio vlastitoj koncepciji te uloge... (Novi list, 22. ožujka 1956) te ga s pravom i uvrštavamo u začetnike suvremenoga scenskoga izraza hrvatskoga glumišta uopće. Svakako, riječ je o ulozi koja u prвome redu predstavlja nevjerljivu zamršenost duševnih stanja, no Mariću uspijeva pravilno rasporediti gomilu doživljaja i emocija u logički, sistematski dosljedan red pa njegov ljudski duh tijekom razvoja radnje i zadobiva skladnu strukturu. Realizam unutrašnjega života kojega je moguće pronaći primjerice i u Othellovim, odnosno Jagovim monolozima pa Othellovo (Veljko Marićić)¹² vladanje pozornicom te dikcija i snažni emocionalni naboј u govoru – otvaraju mogućnost interpretiranja Štimčeve pozornice u kontekstu mehanizma funkcijiranja nesvjesnoga unutar kojega je moguće tražiti i porive za samo nadahnuće. Naime, *glumačke šablone* same po sebi ne mogu potaknuti gledateljevu uzbuđenost, za to su potrebni u principu neki drugi uzročnici, pa ono što držimo specifičnošću Marićevih šekspirskih ostvarenja – *virtuzozna mimika lica i izražajnost očiju, te bogatstvo i raznolikost geste, logično i duhovito predavanje tekstu* što potencijalno izaziva unutarnju ljepotu Shakespeareove riječi i misli, koje sabite u ne-savitljiv prijevodni stih ne dopiru inače uvijek do slušatelja... (S.N., 1959)¹³ – poistovjećujemo s tzv. *glumačkom emocijom* koja se u principu odnosi na *umjetno nadraživanje periferije tijela* (Stanislavski, 1989: 44), a u čemu se i krije uspjeh spomenutih uloga.

Međutim, kako nas je u istraživanju i u analizi spomenutih izvedba prvenstveno zanimalo redateljev odnos spram dram-

¹¹ S.N., *Dobra gluma*, u: *Slobodna Dalmacija*, 4. travnja 1958.

¹² Donosimo u nastavku izvadak iz onodobne kritike: *Otelo Veljka Marićića sigurno je ostvarenje, to je utjelovljenje prostodušnosti, hrabrosti, snage, to je čovjek osjećaja i prirode, iskren i ljudski velik. Njegova tradicija proizlazi iz sukoba jedne određene stvarnosti, shvaćanja i stila te stvarnosti, s jedne strane i njegove prirodnosti, neposrednosti, ljubavi i ljudskih sumnji, s druge strane. Ostvaren je oprobanim, ali raznovrsnim glumačkim sredstvima, psihološkim obratima i nekim diskretnim nijansama u glasu i pokretu, koje Marićić može još i obogatiti* (Vojislav Tomic).

¹³ U kritici pak za Štimčeva Richarda III stoji kako Marićića krasi prvenstveno *inteligencija u akciji* što se riječkom glumištu držalo nesvakidašnjom karakteristikom (Suvin, 1959).

skoga teksta, tj. pristup njegovu tumačenju, ovom ćemo prilikom neke od temeljnih karakteristika tehnike glume što ih je zastupao Stanislavski ipak ostaviti po strani. Od osobitoga nam je značaja bilo zapravo ukazati na specifičnu poziciju dramskoga teksta u odnosu na ostala sredstva scenskoga izražavanja. Moment je koji nas približava ideji i mogućnostima njegova posredovanja u scensko znakovlje, a budući da je to posredovanje po svojoj prirodi totalno (odražava se na sve elemente izvedbenoga čina), ono što se posreduje ukida sebe samo kao posrednika (usp. Gadamer, 1978: 150). Dolazimo tako do zaključka kako reprodukcija dramskoga teksta u sistemu kazališne predstave nije isključivo tematska, nego se njo me i u njoj prikazuje djelo, a što je, napoljetku, i sasvim dovoljna pretpostavka u razumijevanju režije/kazališne predstave kao autonomne, originalne umjetnosti. U Štimčevim se predstavama dramski predložak prilikom transponiranja u scenski znakovni sustav ne razbacuje u promjenjive aspekte sebe samoga. Rezultiralo bi to gubitkom njegova identiteta u potpunosti pa iz toga razloga i držimo kako taj predložak postaje dijelom svakoga kazališnoga znaka. O načinu pak na koji je taj postupak realiziran i koliko je uopće osviješten u redateljskom radu, ovisi, dakako, i uspješnost kazališnoga čina.

Literatura i izvori:

- Anđelko Štimac, 25-godišnjica umjetničkoga rada. 1951. *Riječki list*, rujan.
- Anđelko Štimac – životopis. Arhiv HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.
- B.B. 1958. Gostovanje drame Narodnog kazališta *Ivan Zajc* iz Rijeke. *Hamlet. Slobodna Dalmacija*. 29. ožujka.
- B.N. 1954. Shakespeareovim *Otelom* riječko kazalište otvorilo novu sezonomu. *Vjesnik*. 5. listopada.
- Batušić, N. 1983. *Gavella. Književnost i kazalište Zagreb*: Grafički zavod hrvatske.
- Belović, M. 1985. Mizanscen-ogledalo žanra. *Scena*, XXI, br. 1–2: 91–94.
- Briski-Uzelac, S. 1997. Uvod u načelo hermeneutičke interpretacije. U: *Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, 7–37. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Car-Mihec, A., Rosanda Žigo, I. 2010. Na tragu modernističkoga režijskoga postupka – Anđelko Štimac i izvedbe Shakespearea na pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca. U: Krležini dani u Osijeku 2009. – Hrvatska drama i kazalište i društvo (Zbornik radova), 190–202. Zagreb-Osijek: HAZU Odsjek za povijest književnosti i kazališta, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku.
- Dort, B. 1982. Reditelj – suveren koji se povlači. Doba velike predstave. *Scena*, III, br. 3: 19–31.
- F.T. 1958. Od legende do pozornice. *Novi list*, 15. veljače.
- F.T. 1958. Shakespeareov humanizam. *Novi list*, 28. veljače.
- Fischer-Lichte, E. 2002. *History of European Drama and Theatre*. London-New York: Routledge.
- 2010. *Povijest drame I. Razdoblje identiteta u kazalištu od antike do njemačke klasike*. Zagreb: Disput.
- Frković, T. 1959. Uz premijeru *Richarda III* u riječkom kazalištu. Polovični Shakespeare. *Novi list*, 4. studenoga.
- Gadamer, H. G. 1978. *Istina i metoda, Osnovi filozofske hermeneutike*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Gavella, B. 2005. *Dvostruko lice govora*, priredila Sibila Petlevski, Zagreb: Biblioteka Akcija.

- 1953. *Hrvatsko glumište: analiza nastajanja njegovog stila*. Zora: Zagreb.
- 1970. *Književnost i kazalište*. Zagreb: Biblioteka Kolo 8. Hamlet ponovno na riječkoj pozornici. 1956. *Novi list*, 7. travnja.
- Hribar, S. 1995. Anđelko Štimac, dramski umjetnik, doajen riječkog Teatra. Stvaralac u sjeni zbijanja. *Novi list*, 8. listopada. Jubilej-Veljko Maričić. 1956. *Novi list*, 30. kolovoza.
- Kostić, M. 1956. Kraljević Hamlet Veljka Maričića. *Novi list*, 16. ožujka.
- Lazić, R. 1987. *Traktat o režiji*. Zagreb: Cekade, Izdanja Centra za kulturnu djelatnost.
- Lešić, J. 1986. *Historija jugoslavenske moderne režije (1861–1941)*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik”.
- 1958. Gostovanje kazališta *Ivan Zajc* iz Rijeke. U naslovnoj ulozi Hamleta nastupio Veljko Maričić. *Novi list* 11. travnja.
- M.G. 1972. Komorni Shakespeare. *Večernji list*, 3. ožujka. Maričićev Hamlet ostat će neizbrisivo u sjećanju. 1956. *Novi list*, 22. ožujka.
- Misailović, M. 1988. *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik”.
- Pavis, P. 1984. Ka semiologiji režije? *Polja*, XXX, br. 306–307: 321–326.
- 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antabarbarus.
- 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*, London and New York: Routledge.
- Peruško, T. 1948. Premijera Shakespeareovog *Otela*. *Riječki list*, 25. siječnja.
- Repertoar hrvatskih kazališta: 1840-1860-1980, 1990, 1990. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb: Globus.
- Rošić, Đ. 1980. *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi*. Rijeka: Libernija.
- S.N. 1958. Dobra gluma. *Slobodna Dalmacija*, 4. travnja.
- Senker, B. 2006. *Bard u Iliriji: Shakespeare u hrvatskom kazalištu*. Zagreb: Disput.
- 2010. *Uvod u suvremenu teatrologiju I*. Zagreb: Leykam international, d.o.o.
- Shakespeare i njegov Otelo. 1948. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 5: 6.
- Stanislavski, K.S. 1989. *Rad glumca na sebi 1*. Zagreb: Prolog, Izdanja CEKADE.

ZA EMANCIPOVANU DRAMATURGIJU

I. Neka pitanja

Da li naš esej o stanju savremene dramaturgije možemo početi prepostavkom da razlike između teorijske i praktične dramaturgije danas nestaju, a da se dramaturške funkcije (ako parafraziramo termin Mišela Fukoa *funkcija autora*) stapaju? Da li možemo reći kako dramaturg (u nemačkom značenju reči) učestvuje u procesima koji se tiču umetničke strategije, razvoja teksta, čak shvaćenog kao predstava, ali da, paradoksalno, nikad nije shvaćen kao autor, čak i u smislu Fukoove funkcije autora? Da li, dalje, možemo da tvrdimo kako naziv dramaturg samo sporadično „prikazuje stanje diskursa unutar društva i kulture”, ali da se reči koje on izgovara na konferencijama za štampu ili koje piše u programskim knjižicama ipak često koriste kao oslonac u interpretaciji teksta i predstave? Praksa za koju Bart tvrdi da nije naročito relevantan i vredan poduhvat. A trebalo bi da se složimo s njim i u neobičnom slučaju izostavljenе ili potisnute autorske funkcije koju unutar pozorišnih krugova otelovljuje dramaturg.

II. Dramaturg kao emancipovani gledalac?

Mislim da možemo. Kada je naš danski kolega Bent Holm (u eseju „Dramaturški procesi: teorije u praksi“) postavio pitanje „Ko je onda dramaturg?“, dao je i zanimljiv odgovor: „On je desna ruka publike, idealni gledalac koji deluje u beskrajnim, dinamičnim procesima interaktivnosti i intertekstualnosti. To prepostavlja ideju da je neka vrsta komunikacije u tri dimenzije i pet čula moguća, čak poželjna. Da pozorište kao umetnička forma jeste ili treba da bude dijaloško, znači otvoreno. Namerno izostavljanje komunikacije, uključujući i tumačenje trenutaka kontakta kao tehničkih grešaka, najčešće se nalazi kod epigona, dok su majstori često jasni i jednostavnii: Kantor ili Vilson, na primer, ili Lepaž, ili Ostermajer. Pretendenti se osećaju obavezni da budu nejasni i nepristupačni, prepostavljaju da je pristupačnost umetnički kompromisni Pad; da ne biti dosadan znači ne biti umetnik.“ (Holm, „Dramaturški procesi: teorije u praksi“, 1)

Koristeći terminologiju semiotike pozorišta i teoriju recepcije, on bez ikakve sumnje zna da je idealni gledalac, poput Ekovog primernog čitaoca ili Izerovog impliciranog ili idealnog čitalaoca (ovde imam u vidu njegovu *teoriju estetskog odgovora* ili *Wirkungstheorie*), samo konstrukcija. U stvarnom životu čovek mora biti svestan relativnosti, složenosti i kontekstualnosti.

Umesto idealnog gledaoca, radije bih koristio emancipovani gledalac, termin koji je osmislio Žak Ransijer. Ako je, po Rolanu Bartu, publika stvarni tvorac predstave, onda bi dramaturg trebalo da deluje kao emancipovani gledalac.

U kom smislu?

Prvo treba da postavimo pitanje koje će citirati i parafrazirati iz Ransijerovog eseja i knjige *Emancipovani gledalac*. Da li možemo emancipovati gledaoca suprotstavivši se „opoziciji između gledanja i glumljenja”, shvativši da „očigledne činjenice koje čine odnose između gledanja, viđenja i delovanja pripadaju strukturama dominacije i potičnjavanja? (Ransijer, *Emancipovani gledalac*, 13)

Zatim treba da posmatramo pozorište i izvođačke umetnosti današnjice kao rezultat specifične *estetske revolucije* (u Ransijerovom smislu) *izvođačkog preokreta* šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka u izvođačkim umetnostima. Kao što je to opisala Erika Fišer-Lihte u *Ästhetik des Performativen*, ovaj naročiti preokret s referencijalne na izvođačku kulturu kao rezultat imao je razna istraživanja fizičkih i psiholoških granica, kako umetnika tako i publike. Pripadnici publike našli su se u središnjem položaju, u stanju graničnosti koja je proizvela destabilizaciju gledaočeve percepcije sebe, drugih i stvarnosti.

Ali ne bi trebalo da zaboravimo činjenicu kako je tokom duge istorije praktična dramaturgija uvek morala da se nosi s naiz-

gleđ novootkrivenim trendom izvedbenosti. U različitim istočijskim i društvenim uslovima dramaturzi su bili primorani da revidiraju činjenicu da se pozorište događa u interakciji s publikom. Prema tome, treba biti oprezan i ne razmišljati u kategorijama *ili-ili, pre i posle*.¹

Istorijski posmatrano, *koliko god neobično izgledalo*, logocentrično ili dramsko pozorište više je povezano s izvedbenim ili pred-postdramskim pozorištem koje je prethodilo reformama u osamnaestom veku. A upravo u tom trenutku može da se uvede ideja Žaka Ransijera o emancipovanom gledaocu u sklopu teorije dramaturgije gledaoca i uloge dramaturga u savremenom postizvedbenom i post-postmodernom ili alternativnom pozorištu današnjice.

Moglo bi se reći kako današnji dramaturzi ulaze u Ransijerovu alternativnu perspektivu u pokušaju emancipacije gledaoca: pomoći mu da namerno pokuša da premosti jaz koji deli aktivnost od pasivnosti pitajući se „da li je upravo želja za distancem ta koja ga stvara?” (Ransijer, 12)

Na početku 21. veka dramaturg treba da odigra emancipaciju gledaoca i izvođača. Mora da uspostavi politiku izvođačkih umetnosti koja spaja nehijerarhijski način dva obrasca estetske revolucije (Brecht i Arto). Po Brehtovom obrascu, dramaturgija treba da učini „publiku svesnom društvene situacije na kojoj se zasniva samo pozorište, primoravajući je da reaguje”. (Ransijer, 4) Ali u isto vreme – po Artoovoj shemi – dramaturgija i pozorište moraju učiniti da publika „napusti položaj gledaoca. Ne više u sedištima pred spektakлом, gledaoci su okruženi predstavom, uvučeni u krug akcije, koja im vraća njihovu kolektivnu energiju” (isto).

Ovaj gubitak iluzija često nagoni dramaturga i reditelja da pojačaju pritisak na gledaoca: Možda će on znati šta treba da se

¹ Za neke konceptualizacije polja dramaturgije vidi Leon Katz, „The Complete Dramaturg” u Bert Cardullo, ur., *What is Dramaturgy*, Peter Lang, New York 1995, Gad Kaynar, „Pragmatic Dramaturgy: Text as Context as Text” u *Theatre Research International*, vol. 31, 2006, Mary Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, Christian Biet i Christophe Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre?* Gallimard, Paris 2006, i Cathy Turner i Synne Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

učini ako ga predstava promeni, ako ga odvoji od njegovog pasivnog stava i učini aktivnim učesnikom u zajedničkom svetu. Ransijer smatra da je „ovo prva tačka koju reformatori pozorišta dele s obesnaženim pedagozima: ideja jaza između dva položaja. Čak i kad dramaturg ili izvođač ne zna šta želi da gledalac učini, on barem zna da gledalac mora nešto da učini: da se prebacи iz pasivnosti u aktivnost” (Ransijer, 11–12).

III. Preobražaj same uzročno-posledične sheme

Emancipovani dramaturg, prema tome, treba da cilja na preobražaj same uzročno-posledične sheme, odbacivanje skupa opozicija koji čini temelj procesa obesnaživanja. Treba da poništi opoziciju između aktivnosti i pasivnosti, kao i shemu jednakog prenosa komunitarne ideje pozorišta koja ga, u stvari, čini alegorijom nejednakosti. Prekoračenje granica i pobrkanost uloga ne pretvara „gledalaštvo u aktivnost pretvarajući reprezentaciju u prisustvo. Naprotiv, ono izlaže pitanje pozorišne privilegije žive prisutnosti. Proizvodi scenu jednakosti, gde bi razne vrste predstava bile prevedene jedna na drugu.”

U značajnom broju današnjih predstava umetnici stvaraju scenu na kojoj ispoljavanje i efekat njihovih kompetencija postaju nejasni. One zahtevaju gledaoce koji su aktivni kao tumači, gledaoce koji pokušavaju da izmisle svoj prevod ne bi li prisvojili priču za sebe i napravili od toga svoju priču. „Emancipovana zajednica u stvari je zajednica pripovedača i prevodilaca.” (Ransijer, 22)

Emancipovani dramaturg mora imati u vidu da je podvojenost logiocentričkog *naspram* izvedbenog, kao stvarne kategorije, pre nego analitičke strategije, teorijska, i ponekad potpuno beskorisna u praktičnom radu u pozorištu. Mora imati u vidu da izvedbeni čin na sceni sjedinjuje singularnu i pluralnu, tekstualnu i izvedbenu kulturu. Tako emancipovani dramaturg proizvodi ideju *umetnosti kao postupka istine* (Alen Badju). Takođe, uspostavlja singularitet pozorišnog čina, izved-

beno umetničko delo i njeno odvijanje kao naročitu vrstu događaja, „predstavu” u kojoj se umetnost doživljava ne toliko kao objekti koliko kao događaji – i to događaji koji se mogu stalno ponavljati a da nikad ne izgledaju potpuno isti (Derik Atridž). On stvara jedinstven događaj u kojem – da upotrebimo reči Žan-Lika Nansiјa – to što se računa u umetnosti, što čini umetnost, nije ni „lepo” ni „uzvišeno”, niti je „osećajno ispoljavanje” niti „postavljanje zarad istine” (Nansi, *Biti Singularan Pluralan*, 14). Sve to zajedno, ali drugačije: to je pristup razbacanom poreklu u samoj svojoj razbacanosti; to je pluralno dodirivanje singularnog porekla.

IV. Dinamično remek-delo singulariteta i pluraliteta

Emancipovani dramaturg mora ubediti izvođače i gledaoce da je pozorišni čin ili predstava prvenstveno dinamično remek-delo singulariteta i pluraliteta, otelovljenje činjenice da ne postoji biće bez „biti-sa”, da „ja” ne dolazi pre „mi” (tj. *Dasein* ne prethodi *Mitsein*), i da ne postoji život bez suživota (Žan-Lik Nansi).

Trebalо bi se, međutim, pridržavati i Artoovog snažnog utočijskog ubeđenja da pozorište može da izvede specifičan čin otelovljenog prekršaja, unutar kojeg telо u nastajanju služi kao mesto za restrukturiranje kulturnih sistema verovanja. Kao san ili, možda, pre kao srednjovekovno ludilo, savremeno pozorište odlikuje diskurs koji želi da se vrati svome poreklu kao „istina” sveta. Citirajmo metaforični i nekako proročki Artoov stil:

„Možda je tačno da otrov pozorišta, kada se ubrizga u telо društva, uništava to telо, kao što je sv. Avgustin tvrdio, ali to čini kao kuga, osvetnički bič, iskupljujućа epidemija kad su lakoverne epohe verovale da u njoj vide Božju ruku, dok nije bilo ništa drugo do primenjeni prirodni zakon, gde su svi gestovi izmešteni nekim drugim gestom, svaka akcija reakcijom.” (Arto, *Sabrana dela*, 20)

U tom smislu, dramaturgija bi danas trebalo da se pridržava onog što Badju naziva „opšte kolebanje“ u *Rapsodiji za pozorište*: „Pravo pozorište čini od svake predstave, svakog glumačkog pokreta, opšte kolebanje u kome razlike bez osnova mogu biti rizikovane. Gledalac mora odlučiti da li da se izloži ovoj praznini, i podeli bezgranični postupak. On se poziva ne na zadovoljstvo, već na razmišljanje.“ (Badju, *Rapsodija*, 91–92)

I – ovom mišlju završiću tekst – svakako je zadatak dramaturga da emancipuje samo zadovoljstvo misli i među izvođačima i među gledaocima, stvaraocima i publikom predstave.

(Autor je dramaturg u Mladinskom pozorištu, Ljubljana i asistent profesor na Fakultetu humanističkih nauka Univerziteta Primorska, Kopar)

S engleskog preveo Svetozar POŠTIĆ

BIBLIOGRAFIJA

- Artaud, Antonin. *Collected Works*, Vol. 4. Trans. Victor Corti, London: Calder & Boyars, 1974.
- Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London: Routledge, 2004.
- Badiou, Alain. *Rhapsodie pour le theatre: court traite philosophique*. Paris: Impr. nationale, 1990.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Holm, Bent. Dramaturgical processes: theories in practice. See: <http://ebookbrowse.com/chinese-boxes-nts-doc-d108769974>
- Nancy, Jean-Luc: *Being Singular Plural*. Trans. Robert D. Richardson & Anne E. O’Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Trans. Gregory Elliot. New York: Verso, 2009.
- Toporišič, Tomaž. „The essay on stage: singularity and performativity“, In: *Primerjalna književnost*. Letn. 33, št. 1 (2010): 217–232.

HAMLET & COLERIDGE 1812.

Leto gospodnje 1812. zabeleženo je kao jedno od burnijih u istoriji čovečanstva. Na njega nas podseća i istoimena uvertira Čajkovskog, koja na dramatičan način sukobljava ideje prosvjetiteljskog progresa oličenog u Francuskoj buržoaskoj revoluciji s jedne, i pravoslavnog horskog pojanja i istočnoslovenskog folklora s druge strane. Te godine odigrala se prva velika vojna najezda zapadnih Evropljana na Rusiju, koja je započela taktičkom pobedom Napoleonove vojske i ruskim spaljivanjem Moskve, a završila se, kako znamo, manje slavno po Francuze. Podvijenog repa i u paničnoj žurbi, tek dvanaesti deo ogromne ratne ekspedicije prepolovio je reku Berezinu i vratio se u domovinu. Otprilike u isto vreme, s druge strane Atlantika, odlučne trupe mlade američke nacije sukobile su se, ništa manje žestoko, s bivšim kolonizatorima, Britancima. Posle borbi koje su se najviše vodile oko Velikih jezera u Kanadi, rat koji nosi naziv po godini o kojoj je reč, završen je bez velikih dobitaka i gubitaka s obe strane. Iste godine braća Grim objavljaju prvi tom svojih *Bajki*, a prestonica Finske premeštena je iz Turkua u Helsinki. Rođen je i Čarls Dikens, a umro Majer Amšel Rotšild, osnivač poznate bankarske dinastije, ali on, koliko god značajan čak i za sadašnje ekonomске prilike, nije tema ovog članka.

Događaj koji izdvajamo učinio je jednu pozorišnu dramu verovatno najznačajnijom i najizvođenijom u narednih dvesto godina. Naime, pre tačno dva stoljeća, početkom 1812, Semjuel Tejlor Kolridž, najpoznatiji kao engleski romantičarski pesnik, održao je seriju predavanja o Šekspiru. Svojim revolucionarnim stavovima o *Hamletu*, on je kod publike i kritike promenio percepciju ove tragedije u tolikoj meri, da je od neshvaćenog i negativno ocjenjenog renesansnog komada ona postala jedno od najcenjenijih i najčešće proučavanih dela svetske drame, književnosti uopšte. Retko se događa da se individualnim naporom na taj način promeni prijem jednog umetničkog dela. Kako je Kolridž to postigao? Ukratko, on je u sebi prepoznao lik Hamleta i, budući jedan od najdarovitijih umetnika reči, naslikao složeni mentalni sklop danskog plemića na originalan, pronicljiv i krajnje zanimljiv način. Novim viđenjem lika i dela starog više od dvesto godina, Kolridž je potukao brojne predrasude o *Hamletu* i podstakao maštu budućih glumaca, dramaturga, reditelja i kritičkih tumača. Rečju, Semjuel Tejlor Kolridž učinio je veliko Šekspirovo delo nepresušnjim izvorom stvaralačkog nadahnuća.

Daleko od toga da *Hamlet* u prva dva veka svog postojanja na pozorišnim daskama nije bio zapažena drama. Izvedbe ove

predstave bile su poznate pre svega po pojavi Duha, čemu je Šekspir često pribegavao, ali možda manje dramatično i svršishodno, i po živopisnoj dramatizaciji melanolije i ludila. Ono, međutim, preko čega kritičari, pa ni publika pod njihovim uticajem, nisu mogli lako da pređu, bilo je dugo odlaganje Hamletove osvete. Da li je Šekspir samo nevešt i prevremeno sklopio zaplet, ili s glavnim protagonistom nešto nije u redu? „Ko je ovde lud, mi ili Hamlet?”, kao da su se pitali gledaoci. Naime, već u prvom činu danski princ ne samo što je uveren da zna ko mu je ubio oca već deluje i odlučno u nameri da ga osveti. To se ipak ne događa do poslednjeg, petog čina, a u međuvremenu Hamlet na različite načine uspeva da odloži taj neprijatni čin. U osudi i omalovažavanju Šekspirovog dela naročito su bili glasni Fransis Džentlmen, Džordž Stivens i Ejkensajd, ali Kolridževu reakciju najviše prouzrokuje kritika Semjuela Džonsona. Ovaj neumorni literarni veštak i jezički reformator imao je snažan uticaj na intelektualno mnenje u doba naglog razvoja engleskog građanskog i čitalačkog društva u 18. veku, i njegovu uvredljivu ocenu vredelo je opovrgnuti. Dr Džonson jednostavno nije razumeo lik Hamleta, smatra Kolridž.

Šekspir je Hamleta postavio u najstimulativnije okolnosti u koje ljudsko biće može biti postavljeno, tvrdio je romantičarski pesnik. On je prestolonaslednik, njegov otac umire na nerazjašnjen način, majka ga svrgava s prestola udavši se za Hamletovog strica. Ni to nije dovoljno. Pojavljuje se duh ubijenog oca da uveri sina kako ga je otrovaо sopstveni brat. I, kakvu reakciju to izaziva kod sina? Neodložnu akciju i osvetu? Ne: beskonačnu racionalizaciju i oklevanje, stalno podstrekivanje uma na delanje, i isto toliko stalno bekstvo od delanja. Ne prestano prebacivanje sebi zbog neodlučnosti i letargije, nemocno posmatranje kako energija prvobitne rešenosti postepeno isparava. Hamlet ne okleva zbog kukavičluka, uverava nas Kolridž, jer on je stvoren kao jedan od najhrabrijih likova svog vremena, niti zbog nedostatka promišljenosti i sporosti shvanja, jer on providi kroz duše onih koji ga okružuju. On odla-

že taj čin isključivo zbog averzije prema akciji, koja se ispoljava kod onih koji ceo svet drže u sebi. Rečeno modernim rečnikom psihanalize, Hamlet je introvertan, i kao takav okrenut unutarnjem carstvu svog uma.

Semjuelu Džonsonu naročito je smetala scena kada Hamlet s mačem ulazi u prostorije svog strica s namerom da ga ubije, ali se predomišlja pošto ga zatiče u molitvi. Za njega je Hamletov strah da će se stric spasiti ako bude ubijen u trenutku ispovesti i pokajanja toliko strašan, da nije dostoјan stavljanja u usta ljudskog bića. Odluka da dopusti kralju da izbegne smrt u tom trenutku samo je očekivani ishod neodlučnosti junaka, usprotivio se Kolridž. Hamletovo opravdanje treba shvatiti jedino kao izgovor da ne iskoristi savršenu priliku za osvetu. Dr Džonson takođe tvrdi da je Šekspir u svoje delo uključio Hamletovo putovanje u Englesku samo zbog toga što se ono nalazi u izvornoj priči o danskom prncu Fransoa de Belforesta, bez dramske celishodnosti te epizode. Ali autor vodi junaka na putovanje jer vidi da taj događaj doprinosi učvršćivanju i boljem objašnjenju istine svojstvene ljudskoj prirodi, smatra Kolridž. Hamletovom liku odgovara da se, upravo usred odugovlačenja i odlaganja egzekucije, odjednom preda sudbini i prepusti na milost i nemilost neprijatelju. Džonson je u ovoj oceni potcenio Šekspira, koji je po Kolridžu savršeno planirao svoje tragedije. Tragični značaj koji sebi pripisuju Gildenstern i Rozenkranc, Hamletovi pratioci na brodu za Englesku, potvrđio je i Tom Stopard. Mladi dramski pisac odlično je shvatio ulogu ova dva groteskna lika i vešto naslikao njihove absurdne pojave. Hamlet je pun rešenosti, uzviknuo je Kolridž, ali lišen osobine uma koja izvršava donetu odluku. On je čovek koji živi u meditaciji, priziva na delanje svaki ljudski i božanski motiv, ali, avaj, uzvišeni cilj njegovog života potučen je besprekidnim planiranjem.

Kako je Kolridž uspeo da tako precizno i uverljivo opiše Hamleta? Tako što se u potpunosti poistovetio s njim. U liku danskog plemića pesnik je prepoznao sebe, bezuslovnu posvećenost sopstvenim mislima i fantazijama, neodlučnost u delanju

i sklonost ka neprekidnom odlaganju. Većina kritičara i Kolridževih biografa slaže se u jednom: jaz između njegovih sposobnosti i njegovog umetničkog dostignuća nepregledno je veliki. Svako ko bi ga sreо osetio bi strahopоštovanje prema njegovoj rezonantnoj pojavi, ogromnoj erudiciji, intelektualnoj radoznalosti i životom, zavodljivom duhu. Za čoveka takvog potencijala, Kolridž je završio vrlo malo svojih radova. Tokom ne tako kratkog života, skovao je nebrojeno mnogo planova i projekata, ali nije posedovao upornost i strpljenje da ih završi. Čini se da se dotakao svakog mogućeg intelektualnog i kreativnog napora, ali fizički nije mogao da prati svoju nezajažljivu maštu. Zanimljivo je da je svoje najpoznatije pesme – „Baladu o starijem mornaru”, „Kubla Kan” i „Kristabel” – napisao za svega pola godine, a od ta tri dela samo je prvo priveo kraju. Nezavršenost neobičnog i izuzetnog „Kubla Kana” opravdalo je time što ga je poštار prekinuo u zapisivanju sna u koji je zaronio posle uzimanja doze opijuma, i nakon toga vizija mu je isparila iz svesti. Ako je neko, prema tome, mogao da razume suštinu Hamletove ličnosti, to je bio Kolridž. Ovom pesniku nije bilo dato da izvrši tako odgovoran čin kao što je ubistvo strica i kralja, ali zato je konstantno grizao sebe zbog neispunjene projekata. Kao i Hamlet, Kolridž je najlakše padaо u sigurnost svoje mašte i fizičke nepokretnosti.

Danski princ je u 19. veku u zapadnoj civilizaciji postao poznat kao jarki predstavnik određenog tipa ljudi. Kritičari i gledaoci različito su tumačili njegov lik, ali Hamlet nikog nije ostavljaо ravnodušnim. Turgenjev je, recimo, sve ljude podelio na dva tipa: ili si Hamlet ili Don Kihot. Ako Don Kihot predstavlja veru u nešto večno, u istinu koja se nalazi izvan svakog pojedinca, i posvećenost idealu, onda Hamlet simbolizuje nesposobnost pronalaska ideje vodilje, i osobu stalno opsednutu ne svojim dužnostima, već položajem. Hamlet je svestan svoje slabosti, smatra Turgenjev, ali svaka samospoznaja predstavlja silu – odатle potiče njegova ironija suprotstavlјena entuzijazmu Don Kihota. Kao i Kolridž, Hamlet je okrenut sebi i prebiva samo u sebi, što podrazumeva da za spoljašnje delanje nije sposo-

ban. I zato Kolridž zaključuje: „Akcija je krajnji cilj svega. Nijedan intelekt, koliko velik bio, nije vredan ako nas odvlači od akcije i vodi u razmišljanje sve dok trenutak za akciju nije prošao i više ništa ne možemo da uradimo. Neko mi je rekao, ‘Ovo je satira o sebi’. ‘Ne’, rekao sam. ‘To je elegija.’“ A elegije, kao što znamo, završavaju se tužno. Zato Hamlet, iako na kraju s ostvarenim ciljem, završava na zemlji proburaženog trbuha, a Kolridž duboko uveren da je u životu mogao postići daleko više, i zbog toga neutešno razočaran.

Bibliografija

- Farley-Hills, David, ed. *Critical Responses to Hamlet 1790–1838*. New York: AMS Press, 1996.
- Foakes, R. A., ed. *Coleridge's Criticism of Shakespeare*. London: Athlone Press, 1989.
- Harrison, G. B. „The Tragedy of Hamlet.“ *Hamlet, Prince of Denmark*. London: Penguin, 1997. 15–21.
- Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. London: Penguin, 1997.
- Тургенев, Иван Сергеевич. „Гамлет и Дон-Кихот.“ *Собрание сочинений*. Т. 4. Москва: Классика, 1999. 33–71.
- Yarlung, Geoffrey. *Coleridge and the Abyssinian Maid*. London: Methuen, 1971.

TO JE PRIČA KOJU HORACIJE PRIČA...

O *Hamletu* londonskog Kraljevskog nacionalnog teatra, u Beogradu, 2001.



Kraljevski nacionalni teatar iz Londona izveo je Šekspirovog *Hamleta* u beogradskom Narodnom pozorištu od 14. do 17. februara 2001, tokom tri večeri zaredom i jedan subotnji matine. U sali prepunoj gledalaca koji gotovo nisu disali, omamljeni mogućnošću da je svet ponovo počeo da dolazi u naša pozorišta. Ovo gostovanje realizovano je tačno četiri veka nakon pr

vog izvođenja *Hamleta* u Londonu, 1601. Povodom tog jubileja, Nacionalni teatar organizovao je veliku evropsku i svetsku turneju i na njenoj ruti našao se i Beograd.

Kada je, verovatno krajem 1600, Šekspir počeo da piše tragediju koja će postati najznačajnije i najfilozofski dramsko delo ne samo elizabetanskog doba, nad njim je lebdela nedavna smrt jedinog sina Hamneta i agonija ostarelog i osiromašenog oca Džona. Kontekst u kome je drama nastala imao je u vidu reditelj Džon Kerd, prevlačeći preko inscenacije patinu samrtog i prigušenog. Prvom izvođenju prethodili su i tragični događaji na širem planu. Upravo su bili pogubljeni erlovi od Eseksa i Sauthemptona, obojica Šekspirovi zaštitnici i mecene, dok je genija iz Stratforda najverovatnije spasla ogromna ljubav kraljice Elizabete prema pozorišnim iluzijama. Neko manje hrabar, primećuje šekspirolog Stiven Grinblat, odlučio bi se za komediju ili doskočicu; umesto toga Šekspirova trupa izvođi komad o izdaji i ubistvu kralja.

U Beogradu je predstava izvedena tokom prve mirne zime nakon dugog perioda previranja i trpljenja. Oduševljenje publike izvođenjem komada bilo je potencirano iskrenim uverenjem da je dolazak londonskih glumaca oblik izvinjenja zbog

svega što smo pretrpeli. Iako su muze progovorile odmah nakon što su topovi učutali, godine koje su protekle od tada do danas samo su još jednom potvrdile našu naivnost.

Britanska zvezda Sajmon Rasel Bil (1961), kome su ugledni pozorišni kritičari odavali priznanje da je najbolji u svojoj generaciji kada mu je bilo svega tridesetak godina, u naslovnoj ulozi razbio je predrasude o najpoznatijoj drami i njenom protagonistu kome je doba romantizma dodalo oreol vitkog, mladog, melanholičnog junaka u crnini. Hamlet nije vitak, ali je privlačan, nije veoma mlad, već u zrelim tridesetim, još nespričan da živi u zadatim okolnostima, nije melanholičan već rešen da se sveti, nije lud nego svestan zločina, nije zaljubljen u svoju majku već zgađen nad hipokrizijom. Njegovo ponašanje iniciraju osećanja sumnje i dezorientisanosti i tu zbumjnost Rasel Bil doveo je do vrhunca. To je Hamlet filozof, istovremeno željan da živi i okrenut ka samouništenju. Zbog toga se predstava završava bez Fortinbrasa, nema pobednika ni novih kraljeva, jer kada se leševi uklone, ostaje samo ogromna praznina. Ono što je reditelj izbacio iz integralnog teksta da bi se predstava svela sa šest na tri sata trajanja, govori kakvog su *Hamleta* želeli i reditelj i glumci; Džon Kerd veruje da je materijal o Fortinbrasu dodat kasnije i da nije funkcionalni deo tragedije. Teško je prikazati komad u kome su doslovno svi akteri na kraju mrtvi, ali Kerd podvlači da je plamičak nade koji ostaje upravo Horacije, zbog koga priča neće biti zaboravljena. I to je mnogo optimističniji kraj od Fortinbrasovog kraljevanja u praznom dvoru. Horacije je i jedini Hamletov naslednik, jer se u dubokoj razočaranosti kraljević prvo odriče ljubavne sreće i potomstva – sve je besmisleno u svetu kojim vlada mržnja. Nada se rađa kroz pokajanje, zato Gertruda (veoma upečatljiva Sara Kestelman) donosi vest o Ofelijinoj smrti i baca cveće u njen grob, žaleći što joj umesto svadbenog, plete posmrtni venac.

Sajmon Rasel Bil kreirao je svoga Hamleta vrhunskom glumačkom tehnikom i promišljeničku, u skladu s tezom o identitetu koji se formira tek u trenucima nacionalne, lične ili rodne

ugroženosti, kako je pisao Kristofer Marlou. Kao i svi ostali glumci u predstavi, besprekorne dikcije i odličnog vladanja telom, prati rediteljsku koncepciju u meri koja ne ugrožava individualnost. Duboka prostudiranost likova koja ide do poistovećivanja, prepliće se s finom distancicom bez koje se nijedan Šekspirov komad ne može odigrati s uspehom. Ili, kako to bolje kaže Prospero u *Buri*:

*Ovi naši glumci,
kao što sam ti već i rekao,
duhovi bili i iščezli su sad
u nevidljivi vazduh...*

Ipak, ova dvojnost glumačke interpretacije ne ugrožava stilsku i idejnu određenost predstave; od prve do poslednje scene mi smo u srednjovekovnom Elsinoru u Danskoj, jednoj od retkih tačno određenih geografskih koordinata u celom Šekspirovom delu, na raskrsnici osvajačkih i odbrambenih ratova i na poprištu događaja koji mogu ali i ne moraju da budu slični danšnjim.

Sajmon Rasel Bil kao osnovnu liniju tumačenja izvlači pitanje kako živeti u svetu u kome je sve obezvređeno i na to pitanje, naravno, ne nalazi odgovor. Ostavljujući svim svojim partnerima ravnopravno veliki prostor za igru, sveden je na pravu meru naročito u monologima, ubedljiv, bez patetike i isforsirane zanesenosti. Uspeo je da zaobiđe većinu klišea kreirajući najklašičnijeg Hamleta koji se može zamisliti.

Vrhunsku glumačku interpretaciju prikazao je i Piter Mekeneri u ulozi Klaudija. Fizički donoseći takođe neuobičajeno rešenje (Klaudije je obično ostareli, mlohat, polupijani uzurpator), Mekeneri se ne libi da bude uplašen, privlačan, razdiran grižom savesti, s nagoveštajima roditeljske naklonosti prema Hamletu. Posebno upečatljiv u sceni molitve, kreirao je Klaudija prema kome možete da gajite simpatije, čak i sažaljenje.

Ketrin Bredšo kao Ofelija, prešla je amplitudu od jednostaune, zaljubljene devojke do razočarane žene koja u teškom rastrojstvu podiže ruku na sebe. Dodatno sredstvo karakterizacije njenog lika su pesmice koje peva u sceni ludila, veoma

nadahnuto i intonativno perfektno. Scenu njene sahrane reditelj je kreirao imajući na umu da su za samoubice pogrebni običaji svođeni na minimum.

U cizeliranosti glumačke interpretacije išlo se do jedva prime-time promene izraza Klaudijevog lica – od nezainteresovanosti do panike u sceni *Mišolovke*, nervoznog nameštanja Gertrudinog ogrtača, zbacivanja očevih cipela s Ofelijinih bosih nogu, držanja knjige okrenute naopako u Hamletovim rukama, dok izgovara čuveno *Words, words, words...*

Očigledno da je rediteljski izraz odlikovala prostudiranost i briga o detaljima. Tako, na primer, u sceni Ofelijinog ludila masivni polijeleji s ugašenih sveća spuštaju se do samog tla, simbolišući pomračeni um nesrećne devojke.

Isti glumci igrali su Polonija i Grobara (krug se zatvorio kada je intriga prouzrokovala prvu smrt) i Duha Hamletovog oca i Kralja u pozorišnoj trupi (Kralj je Duh i Duh je Kralj), sledeći ovim tradiciju elizabetanskog pozorišta. Brzina izgovaranja stihova približila se renesansnom uzoru, kao i sve ostale komponente predstave *Hamlet*, zbog čega ona postaje zaokruženo, gotovo sinkretično umetničko delo.

Scenografija Tima Hatlija rukovodila se čuvenom Bekermanovom rečenicom *da se četiri petine scena iz Šekspirovih komada moglo igrati na potpuno praznoj pozornici*. Zato se Hatli odlučuje za desetak kasnogotičkih putničkih sanduka koji, po potrebi, mogu da budu i presto i Elsinorska kula i budoar nestalne Kraljice... Rediteljska ideja da cela priča zapravo staje u repertoar jedne putujuće pozorišne družine kojoj, jedini preživeli, Horacio, prepričava tragične događaje, oličena je takođe u putnim kovčezima koje sami glumci raspoređuju po sceni.

Kostimi, kao skinuti s minijatura braće iz Limburga iz XV veka, doprinose podvučenoj kasnogotičkoj atmosferi. Jasno je da renesansa još nije stigla, Hamletov život gasi se u srednjovekovnim sputanostima duha u koje još nije kročilo njegovo renesansno obrazovanje. Posebnu simboliku daje neobičajeni detalj: kraljević skida crninu neposredno posle

očeve sahrane, stvarajući time privid da prihvata novonastalu situaciju.

I kao što Hamlet, dajući uputstva gostujućoj glumačkoj trupi, kaže kako ne treba jeftine strasti cepati u dronje za prostu publiku koja stoji u gledalištu, tako i reditelj Kerd prati ova uputstva gracilnom svedenošću izraza u celoj predstavi. Taj izraz, gotski strog i precizan, nije ostavljao mesta improvizacijama, sledeći Hamletove reči ...*da oni što igraju vaše budale ne govore više nego što je za njih napisano...* s tim što su u elizabetansko doba takve poruke imale funkciju cenzure i autocenzure, dok danas mogu da budu protumačene samo kao težnja ka strogom poštovanju teksta.

Dizajn svetla u ovoj predstavi bio je spektakl sam po sebi, virtuzno dočaravanje atmosfere *srednjovekovnog mraka* u kome sjaj samo Duh Hamletovog oca na elsinorskoj kuli. Male crvene lampe u obliku gotskih crkvenih tornjeva predstavljaju rampu u sceni *Mišolovke*, ali doprinose i stilskom jedinstvu ukupnog scenskog izraza koji sugerise da se cela predstava odvija u magli i tami, mentalnoj i realnoj.

Originalna muzika Džona Kamerona je izvanredno interpretiran pastiš stilova Palestrine i Orlanda di Lasa. Živa muzika na sceni izvedena je na originalnim instrumentima i nisu zaboravljeni čak ni detalji kao što je zloslutni, oštri zvuk šalmaja u trenutku kada ubica-glumac sipa Kralju-glumcu otrov u uho. Zvučni efekti prate radnju dajući joj i dodatni smisao: cvrkut ptica je fon na kome se odvija razgovor Hamleta i Ofelije, grakanje gavranova jedina je muzika koja Ofeliju ispraća u grob. Suprotno tezama Jana Kota iznesenim u njegovom čuvenom eseju, ovo nije *Hamlet* koji kao sunđer upija večite ljudske dileme. Tačno je da se on njima bavi, ali kao glavna ideja ostaje da se one razrešavaju na način koji uslovjava Hamletovo doba. Jasnoj određenosti vremenskih koordinata doprinosila su identična rešenja početka i kraja predstave koreografski rešena u maniru renesansnih baleta. Svi akteri drame kreću se po zamišljenom tlocrtu, da bi iz ravne linije zauzeli mesta na bini i na kraju se vratili u identičan red, s tim što licem okrenut pu-

blici ostaje samo Horacije koji će pričati tragičnu priču o smislu za pravdu danskog kraljevića.

Predstava *Hamleta* imala je katarzičnu funkciju za sve one koji su uspeli da je vide. Savršeno donoseći kriterijume koje još ne možemo da pratimo, ali treba da ih imamo na umu, sećanje na *Hamleta* navodi na mnoga razmišljanja. U međuvremenu, naporima prevodica i izdavača, proširena je literatura o elizabetanskom pozorištu, pa tako danas, između ostalog, imamo briljantnu studiju Stivena Grinblata *Kako je Šekspir postao Šekspir*, knjigu o identitetu *Samooblikovanje u renesansi* istog autora, zatim sličnu, ali podjednako korisnu knjigu *Šekspir i družina* Stenlija Velsa, a mnogo godina nakon nekada jedine relevantne studije na srpskom jeziku *Šekspirov život i svet* Veselina Kostića, kao i politikom potisnutog dela Nikole Koljevića, napisana je odlična studija o značenju Šekspirovih stihova i reči *Šekspir iza ogledala* Zorice Bečanović-Nikolić. Na kraju, za one koji razmišljaju o postavljanju *Hamleta* na scenu, nije zgoreg da pročitaju i roman Džona Apdajka *Gertruda i Klaudije* koji iz drugog ugla posmatra Gertrudin, recimo ugovoren, brak s Hamletovim ocem i potonje događaje.

Kad sve uzmemo u obzir, sećanje na londonsku predstavu čini da lakše sledimo Hamletove čuvene reči o tome da, kada bi bio zatvoren i u orahovu ljušku, mogao bi se osećati kao kralj beskrajnjog prostora...



Sajmon Rasel Bil danas...

...i kao Hamlet pre desetak godina



**B e l e š k e o p o z o r i š n o j
s e z o n i 1 9 0 0 - 2 0 0 0 (V I)**

CEMENTNI KOKTEL

1946.

U Beogradu, 31. januara proglašen Ustav Federativne Narodne Republike Jugoslavije, a 1. februara Tito izabran za predsednika Vlade.

Građani Rijeke se 3. marta izjašnjavaju za pripajanje Jugoslaviji. Dva dana kasnije, u čuvenom govoru u Fultonu (Misuri), Winston Čerčil inauguriše termin „gvozdena zavesa“ (Iron curtain), kao simbol nove podeljenosti između Istoka i Zapada; rat se nije ni završio, a već otpočinje novi, kao odmeravanje između „slobodnog sveta“ i naraslog komunističkog bloka. I mi teramo svoje: 12. marta operativci OZNA-e Svetozar Lazarević i Milorad Pejanović hvataju Dražu Mihailovića. Druga (da li i danas tamna?) strana medalje: prvog maja, šezdeset hiljada omладinaca počinje gradnju pruge Brčko–Banovići. Balkan, u celine, još ne miruje, kako pokazuje razgorevanje građanskog rata u Grčkoj tokom marta.

Dok u Rimu kralj Umberto Drugi abdicira 13. juna, u Napulju, zahvaljujući sklonosti Eduarda de Filipa prema sestri, inače izuzetnoj glumici, na sceni se pojavljuje remek-deleno pučke i regionalne komedije s univerzalnom emocionalnom privlačnošću – *Filumena Marturano*. Fantastika se tih meseci izmešta sa scene: zategnutost između Jugoslavije i (zapadnih) saveznika

– zbog još nerešenih pitanja Trsta i Istre – kulminira 19. avgusta bizarnim incidentom, obaranjem američkog aviona DC-47 iznad Bleda.

U – još uvek! – Novom svetu trendovi idu različitim pravcima, kao što upečatljivo pokazuje, 22. avgusta, premijera novog primera *film noir* („crnog krimića“), ostvarenja *Veliki san* (The Big Sleep) reditelja Hauarda Hoksa, prema najčuvenijem Čen-



Bekol i Bogart u filmu *Veliki san* Hauarda Hoksa

dlerovom romanu. Bogi i Lorin Bekol overavaju se kao idealne figure čendlerovskog sveta – što im se, na kraju, ni u životu nije isplatilo.

Dvadesetog septembra počinje prvi filmski festival u Kanu; nagrađeno je devet filmova, među kojima i Vilderov *Propali izlet*, kao i *Rim, otvoren grad* Roberta Roselinija. U Nirnbergu se odvija mnogo mučniji ritual, čiji kraj, međutim, obeležava čin nužne pravednosti: dvadeset dva nacistička funkcionera osuđeni su za ratne zločine – od kojih Gering i Fon Ribentrop na smrtnu kaznu.

Drugog oktobra, Petrovgrad menja ime u Zrenjanin, a iste nedelje prvo izvođenje doživljava Anujeva *Medeja* (pozorište „preispitivanja mita“ je, barem u Francuskoj, na zalasku). Na Brodveju, Martin Bek Teatar je 9. oktobra pozornica za premijeru drame Judžina O' Nila *I ledar dođe* (*The Iceman Cometh*): uzbudljiva kombinacija aluzija na ratne i nacionalne manipulacije, s „nilovskim“ poniranjem u slojevito varljive biografije – no razuđenost motiva i prisustvo mnoštva karaktera učiniće ovaj komad (nepravedno) zapostavljenim u odnosu na ostala autorova dela.

Teoretičar ritualizma (u pogledu nastanka tragedije) Gilbert Mari objavljuje u novembru, u Oksfordu, svoje teorijsko zavешtanje *Grčke studije*. Na novembarskim izborima u Francuskoj komunisti osvajaju zavidan broj mesta, a s tim obećanjem? teretom?, nekoliko nedelja kasnije, 24. decembra, proglašava se Četvrta republika.

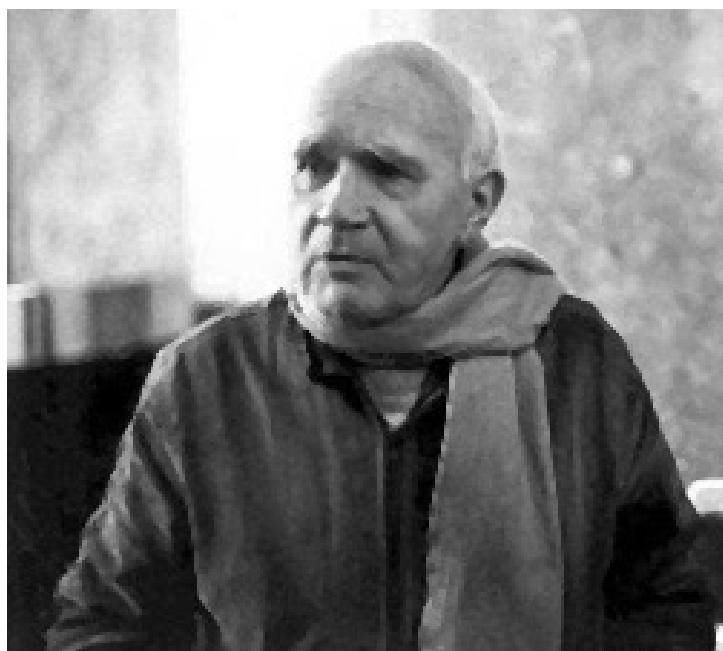
1947.

Drugog dana nove godine, u Istočnom Bengalu Mahatma Gandhi otpočinje čuveni Marš za mir. A pre kraja meseca, 29. januara, komodom *Svi moji sinovi* predstavlja se novo ime modernog pozorišnog realizma (naturalizma?), Artur Miler.

Dvadesetog februara, u Beogradu se osniva Gradsко pozorište – kasnije preimenovano u Beogradsko dramsko pozorište. Tri dana pre, sedamnaestog februara, kao jedno od najvažnijih oružja „hladnog rata“, pojavljuje se „Glas Amerike“, radio-sta-

nica koja emituje program usmeren ka Sovjetskom savezu: to će biti svojevrsna uvertira novoj doktrini za borbu protiv komunizma, koju Hari Truman obelodanjuje na preskonferenciji 12. marta. Na izvestan način uravnotežujući ideološke terazije, Džon D. Rokfeler 24. marta poklanja prostor na njujorškom Ist Riveru za izgradnju zdanja Ujedinjenih nacija.

U istom gradu, 16. aprila prvi put se testiraju sočiva na kamери koja omogućavaju „zum“ efekat. Dan nakon toga, kao svojevrsni teatarski „zum“ u još neistražene dubine ljudske unutrašnjosti, u pariskom Théâtre Athénée premijerno je izvedena drama Žana Ženea *Sluškinje* (*Les Bonnes*), u režiji Luja Žuvea. Kombinujući iluzionističku igru protkanu čežnjom i nasiljem s nemilosrdnim prezirom prema društvenim institucijama kao ritualima, Žene, prema rečima njegovog zaštitnika (i tadašnjeg mentora) Sartra, postavlja *dva* lika sluškinja „zato što je i sam Žene dvojstvo – on za sebe, ali i Drugi. Kao što je i jedinstvo uma uvek opsednuto, po Sartru, „fantomskom dvoj-



Žan Žene

Ana Frank



U vidu potrestne, individualizovane opomene na užase koje ni život ni pozorište još i ne pokušavaju da iskupe, 25. juna je objavljen, na holandskom, i pod nazivom „Iza kuće”, *Dnevnik Ane Frank* – povest o patnjama jedne od bezbroj porodica, žrtava holokausta. A kao tragikomični dokaz da se život „vrati i penuša” dalje, istoga dana svetu su predstavljene prve teniske patike.

Britanska princeza Elizabeta II i poručnik Filip Mauntbaten objavljaju svoju veridbu 9. jula, no sjaj ove imperijalne parade vrlo brzo, 15. avgusta, zaslepiće „britanska kruna” proglašenjem nezavisnosti Indije (i Pakistana, istovremeno). Medijski svet (Zapada) samo prividno nastavlja da živi „za sebe”: 27. avgusta prvu projekciju doživljava dokumentaristički zasnovan „film noir” Henrika Hataveja *Poljubac smrti* (Kiss of Death), u kojem se Ričard Vidmark proslavlja ulogom psihotičnog ubice. Kao svoj doprinos zaoštrevanju hladnog rata, Staljin 27. septembra, u poljskoj banji Škljarska Poremba, osniva Komunistički informacioni biro (Kominform). S druge strane Atlantika, istog meseca senatski Komitet za borbu protiv antiameričke

nošću”, tako su i Ženeovi likovi sluškinja, po svemu sudeći, progonjeni čežnjom kao fantomom sjedinjavanja. A kao neobična i iznenadna „fusnota” premijeri Ženeove „beskrajne serije ritualnih igara” (Martin Eslin), osamnaestog maja pojaviće se Artoov esej „Van Gogh: samoubica, žrtva društva” (Van Gogh le suicidé de la société).

delatnosti otpočinje hajku na levičare („komuniste”) na filmu: 41 umetnik (reditelji, glumci, producenti) pozvan je na senatsko saslušanje. Premda je bio jedan od devetnaestorice koji su odbili da svedoče, Breht se 30. oktobra ipak pojavljuje pred Komitetom: u smokingu, dimeći jetku „cigaru” i sprdajući se, tobže, na račun prevodioca s nemačkog, on izvrgava ruglu fanatizam i glupost Sile, poput svog junaka, sudije Azdaka, koji



Brando kao Stenli Kovalski u predstavi *Tramvaj zvani želja* T. Vilijamsa, r. Elija Kazan, Ethel Barrymore Theatre

tek treba da se pojavi na sceni – da bi sledećeg dana napustio Sjedinjene Države.

Nakon što 17. novembra Udruženje američkih filmskih glumaca unosi u statut „antikomunističku zakletvu lojalnosti”, senatski Komitet za antiameričku delatnost (HUAC) 24. novembra žigoše čuvenu „Holvudsku desetoricu” (među kojima su, između ostalih, Dalton Trumbo, Edvard Dmitrik i Ring Lardner), zbog njihovog odbijanja da priznaju – stvarnu ili nabeđenu – „komunističku prošlost” i levičarske veze.

Dok se novi „lov na veštice” širi Holivudom, u režiji jedne od njegovih budućih žrtava, Elije Kazana, 3. decembra, u brodvejskom Ethel Barrymore Theatre, održava se premijera Vilijamsove drame *Tramvaj nazvan želja* (A Streetcar Named Desire). Kazanova podela – Džesika Tendi (Blanš Diboa), Marlon Brando (Stenli Kovalski), Kim Hanter (Stela) i Karl Malden (Mič) – ubedljivo otelotvoruje Vilijamovo remek-delo koje govori o „seksualnoj politici”: snovima i iluzijama „večnog ženskog”, ali i o tragičkoj dimenziji „ženskog principa”. Premda, kao i većina analitičara, ne uviđa komplementarnost motiva *Tramvaja* s dimenzijom Ženeovih *Sluškinja*, Rošel Ovens jezgrovito primećuje kako Tenesi Vilijams „na zapanjujuće ubedljiv način secira psihološke kalupe i fantazije koje o sebi gaji američka srednja klasa.”

Glasine se, te hladnoratovske 1947, prepliću s istinama podjednako u životu i u teatru, da bi, upravo na dan Vilijamsove premijere, svet postao bogatiji za još jedno sredstvo koje će presudno doprineti takvim preplitanjima: u Belovim laboratorijama, Bardin, Bretejn i Šokli pronalaze tranzistor.

1948.

Početak godine, čiji značaj leži prevashodno u drugim oblastima života i umetnosti, obeležava pobeda filma: 24. januara odvija se prva projekcija dela Džona Hjustona *Blago Sijera Madre*, s Bogartom i Valterom Hjustonom, rediteljevim ocem, kao glavnim zvezdama (film je snimljen prema najpoznatijem romanu tajanstvenog B. Travena – čak se sumnjalo da pod

tim imenom svoj identitet skriva sin poslednjeg nemačkog kajzera).

Scena se potom premešta u Pariz, gde se na privatnom čitanju/panelu povodom Artoovog komada *Raskrstiti sa božjim sudom* (Pour en Finir avec le Jugement de Dieu) – dela koje je par meseci ranije zabranjeno na francuskom radiju – petog februara okupljaju Kokto, Elijar, Rejmon Keno, Žan-Luj Baro, Rene Kler, Žan Polan, Moris Nado, Klod Morijak i Rene Šar. Ipak, masovna podrška kulturne elite „velikom prestupniku” ne donosi rezultat i komad do daljnog ostaje zabranjen.

Za razliku od najvećeg dela sveta, u Kini se još vodi „vrući” rat: 15. februara, Maove komunističke armije zauzimaju Jenan. Istog dana, povratnik u Evropu Bertolt Breht postavlja u pozorištu u Čuru (Švajcarska), svoju adaptaciju Sofoklove *Antigone*, temeljenu na Helderlinovom prevodu, režirajući zajedno s Kasparom Nerom, dok Helena Vajgel startuje u naslovnoj ulozi. A na evropskom Istoku, politika se izoštrava do krajnjih konsekvensci: Komunistička partija preuzima svu vlast u Čehoslovačkoj.

Četvrtog marta umire Antonen Arto, ostavljen od svih, na psihijatrijskoj klinici; francuski radio ipak će, „samo” trideset godina kasnije, emitovati dramu *Raskrstiti sa božjim sudom*.

Kao simbolički – dakle suštinski – odziv pozorišta na konkretnе istorijske lomove, u pariskom Teatru Antoan, 2. aprila postavljene su Sartrove *Prljave ruke* (Les Mains sales), u režiji Petra Valdoa. Egzistencijalističke dileme antijunaka Igoa – načelo ili živi ljudi, koegzistencija ili radikalizam – ostaju životverne sledećih pola veka, a možda i danas, uprkos relativnoj starelosti Sartrove dramatičarske psihologije i nekonistentnosti intimne dimenzije zapleta. Uostalom, o načelnosti i apstraktnom nivou problematike svedoči i Sartrova nimalo slučajna naznaka ambijenta: *Prljave ruke* se zbivaju u neidentifikovanojistočnoj zemlji Iliriji – poprištu Šekspirove *Bogojavljenske noći*.

U novoj Jugoslaviji, dan kasnije, novostvoreno Jugoslovensko dramsko pozorište odigrava svoju prvu premijeru, Cankare-

vog *Kralja Betajnove* u režiji Bojana Stupice: kasnimo za svestom, ali nećemo još dugo.

Vratimo se za „polukorak” u mart, kada već proslavljeni Agata Kristi, kod američkog izdavača, objavljuje jedan od svojih najboljih krimića *Ko plimu uhvati* (There is a Tide); naslov je parafraza Brutovog govora iz IV čina Šekspirovog *Julija Cezara*: „Postoji plima u poslovima ljudi, ako je zgrabiš odvešće te ka sreći...” Taj trenutak plime očigledno hvataju jugoslovenski komunisti, čiji CK 13. aprila, u pismu Kominformu, odbacuje Staljinove ideološke optužbe, najavljujući prvo cepanje „istočnog lagera”.

Međunarodni sud pravde u Hagu ustanavljava se 18. aprila – što neće nimalo uticati na slučaj Glena Tejlora, senatora iz Ajdaha, koji je u gradiću Birmingemu u Alabami uhapšen 1. maja zato što je pokušao da u jednu javnu zgradu uđe na vrata označena sa „Samo za crnčuge”.

Četrnaestog maja, Izrael proglašava nezavisnost od britanskog protektorata, dok je jun mesec Staljinovih (protiv)napada usmerenih ka Zapadu i Titu. Devetnaestog sovjetske vlasti otpočinju blokadu puteva prema Zapadnom Berlinu. Zasedanje Kominforma/Informbiroa odvija se od 20. do 28. juna u Bokureštu: 25. juna Sovjeti prekidaju snabdevanje Zapadnog Berlina hranom i električnom energijom, tako da preostaje samo mogućnost „vazdušnog mosta”, koji postaje redovan tek za nekoliko meseci. Drugi rezultat pomenutog bukureštanskog zasedanja svakako je Rezolucija kojom je rukovodstvo jugoslovenskih komunista optuženo za napuštanje „marksizma-lenjinizma i neprijateljstvo prema SSSR”, a „zdrave snage” u zemlji pozvane su da preuzmu vlast. Tito se uspešno suprotstavio, ali je u borbi za osamostaljenje od „Lagera” upotrebio tipične staljinske instrumente – ideološki pritisak, otpuštanja, montirane procese (i Goli otok).

Dolaskom leta centar pažnje se, za izvesno vreme, premešta u osetno degradiranu britansku imperiju: 29. jula kralj Džordž VI otvara 14. letnje olimpijske igre u Londonu, a 29. septembra u Park Avenue Cinema pojavljuje se *Hamlet* u režiji Lorensa

Olivijea, koji tumači i glavnu ulogu. Posmatrači su jednodušni u priznanjima Olivijeovom glumačkom majstorstvu, ali brojni kritičari, tada i posle – najoštiriјi je Milton Šulman – sumnjuju u svrshodnost njegovih skraćenja (nedostaje gotovo polovina Šekspirovih dijaloga).

U dubokoj senci medijski naglašenih kulturnih zbivanja, ostaje prvo izvođenje Brehtove drame *Kavkaski krug kredom* (Der Kaukasische Kreidekreis), za koje su zasluzni Brehtov prijatelj i obožavalac Erik Bentli (koji je dramu preveo na engleski) i studentska glumačka trupa Karlton koledža u Minesotu. Brehtova pseudoromantična, jetka i ironična parabola o sluškinji Gruši i (samozvanom) sudiji Azdaku ukazuje se i danas kao relevantan dramski iskaz o potrazi za individualnim ispujenjem kroz ljubav, ali i o ljudskoj dobroti kao sredstvu protiv moralnog relativizma. Kroz postupak „drame u drami”, kao i korišćenjem epskih komentara i muzike, autor uspeva da virtuozno kombinuje distancu i saučestvovanje, iluzionizam i angažovanost. Ubrzo, krajem oktobra, u Hedgerow Theatre u Filadelfiji, Brehtov komad doživljava i profesionalno izvođenje (Bentli je reditelj).

Dvadeset četvrtog oktobra, međutim, stvarni rat na koji i Sartr i Breht ukazuju, dobija, zahvaljujući maštovitosti Bernarda M. Baruha, zvanični naziv „hladni”. Sasvim „indirektan” i nadasve maštovit odgovor teatra na ovu verifikaciju jeste scenско izvođenje Kamijeve drame *Opsadno stanje* (L'Etat de Siege), 27. oktobra.

Prvog novembra, zaokružujući polako svoju ratnu misiju, Maove trupe zauzimaju strateški grad Mukden u Mandžuriji. A ponovna победа Harija Trumana na predsedničkim izborima, objavljena istog dana, pokazuje da će, i u narednoj godini, globalni odnosi ostati manje-više isti.

1949.

Desetog februara, premijerom komada *Smrt trgovačkog putnika* (Death of a Salesman) u njujorškom Morosco Theatre, Arthur Miller ustoličuje se kao vodeći autor naturalističke, sim-

bolizmom protkane dramaturgije; njegov Vili Loman, moderni malograđanski antijunak (tumači ga Li Džej Kob u praizvođenju), postaje reprezentativna figura nove krize „američkog sna”.

Truman, još uspešni američki junak, 18. februara donosi odluku o tajnoj politici podržavanja Tita (*keeping Tito afloat*) kao „erozivne i dezintegracione snage... unutar sovjetske sfere”.

Haim Vajcman stupa na javnu scenu 27. februara kao prvi predsednik Izraela, a Džoe Luis se 1. marta povlači iz ringa kao nepobeđeni šampion teške kategorije. Pet dana kasnije, na Radio-Beogradu kreće emisija „Veselo veče”.

NATO, to jest North Atlantic Treaty Organisation ustanovljen je 18. marta; kao podsmeštiv odgovor, na pozorišnoj sceni, premijerom komada *Romul Veliki* (Romulus der Grosse) 25. aprila u Bazelu, javlja se Fridrik Direnmat.

Dvanaestog maja Staljin okončava blokadu Berlina, Savezna Republika Nemačka (Bundesrepublik Deutschland) proglašena je 23. maja (prvi kancelar je Konrad Adenauer), a dva dana kasnije Maova vojska zauzima Šangaj.

Osmog juna, Džordž Orvel objavljuje svoj najpoznatiji roman *1984*: kada se danas osvrnemo na njegova proroštva, ništa nas nije „naučilo pameti” – ni razotkriveni monopolji i njihovi finansijski skandali, ni studentske i „plišane” revolucije, ni dramske knjige (*No Logo*): mi danas toliko volimo Velikog Brata, da on nema ni potrebu da nas posmatra – sami to obavljamo, od tobruka do fejsbuka.

Drugog jula Georgi Dimitrov umire u Moskvi („umro u prisustvu vlasti”), a 9. jula osvanjuju prvi politički osuđenici na Golom otoku.

Drama Tomasa S. Eliota *Cocktail Party* doživljava premijerno izvođenje 22. avgusta u okviru programa Edinburškog festivala, a u glavnoj ulozi Nepoznatog gosta nastupa Alek Ginis. Karakteri ove satire koja lagano klizi ka tragikomediji neu Jednačene vrednosti, razapeti između solipsizma i težnje za ostvarenjem zadate vokacije, pokazuju duboku sličnost s motivima autorove kultne poeme *Pusta zemlja*.

Stvarnu igru iz „opustošenja zemlje” proširuje Sovjetski Savez 29. avgusta testiranjem prve atomske bombe, dok, kao vrstu pritiska, tokom čitavog meseca Staljin gomila vojsku na jugoslovenskim granicama. Laslo Rajk, mađarski ministar inostranih poslova, osuđen je 24. septembra na smrt kao „titistički špijun”. Istog dana, okončava se građanski rat u Grčkoj: poraženi delovi komunističke vojske počinju da napuštaju zemlju. A prvog oktobra, Mao Cedung, pred carskom palatom na Trgu nebeskog mira u Pekingu, proglašava Narodnu Republiku Kinu. Premijera *Pepeljuge*, prve predstave beogradskog Pozorišta lutaka u hotelu „Palas” (danas Malo pozorište „Duško Radović”) održava se 23. oktobra.

Informbiro na sastanku u Budimpešti 29. novembra donosi drugu Rezoluciju protiv Jugoslavije. Drugog decembra zvanično počinje da radi Univerzitet u Sarajevu, a 7. decembra vlada Čang Kaj Šeka, nakon poraza u građanskom ratu, završava evakuaciju na Tajvan.

Poslednjeg dana godine, izabran je prvi jugoslovenski radnički savet, i to u tvornici cementa „Prvoborac” u Solinu. Idejni fenomen samoupravljanja, koji je ovim cementiran, nije izdržao više od četiri decenije: na dobro ili na rđavo – jesmo li danas sigurni da to možemo prosuditi?

Nastaviće se.

**S c e n a i S r p s k i c e n t a r
M eđ u n a r o d n o g p o z o r i š n o g
i n s t i t u t a (I T I) ***

* Ovaj tekst *Scena* objavljuje kao prvi projekat saradnje s obnovljenim Srpskim centrom Međunarodnog pozorišnog instituta (Serbian Centre of International Theatre Institute), koji je počeo svoju delatnost 17. februara 2011. Tekst koji razmatra aktuelna pitanja pozorišnog života u Švedskoj dobijen je zahvaljujući Švedskom centru ITI (Svenska ITI) i ljubaznošću predsednice Centra Ann Mari Engel.

Obnovljen rad Srpskog centra Međunarodnog pozorišnog instituta

POVRATAK U SVETSKU PORODICU

Pozorišni stvaraoci Srbije najzad su se vratili u najstariju porodicu svetskih teatarskih profesionalaca: na osnivačkoj skupštini održanoj 17. februara 2011. u Novom Sadu, konstituisan je Srpski centar Međunarodnog pozorišnog instituta/International Theatre Institute ili ITI (u daljem tekstu MPI). Tako je, zahvaljujući predanosti i upornosti članova Inicijativne grupe (Ivan Medenica, Milena Dragičević-Šešić, Radivoje Dinulović i drugi), koja je afirmisala ideju obnove našeg članstva u MPI i radila na nacrtu Statuta, kao i pomoći pozorišnih kolega iz hrvatskog Centra MPI na planu organizacije i uspostavljanja kontakata, okupljena „kritična masa” stvaralaca potrebna za ute-meljenje organizacije koja će promovisati pozorišta Srbije u inostranstvu, ali i podsticati kreativni razvoj pozorišnih profesija u zemlji.

Na osnivačkoj skupštini kojoj su prisustvovala 22 pozorišna stvaraoca svih profila, usvojeni su Akt o osnivanju Srpskog centra MPI kao nezavisnog nevladinog udruženja, donesen je Statut udruženja i izabrani njegovi organi. Za članove Upravnog odbora izabrani su Jelena Kajgo, Dijana Milošević, Nemanja Ranković, Svetislav Jovanov i Dušana Todorović (sekretarica Udrženja). Članovi nadzornog odbora su Miroslav – Miki Ra-

donjić (predsednik), Bojan Đorđev i Kata Đarmati. Nakon toga, Upravni obor je za predsednika izabrao Svetislava Jovanova, koji je tako određen da zastupa Udruženje.

Nedugo nakon osnivanja, Srpski centar MPI otpočeo je aktivnosti. Naredni sastanak Upravnog odbora održan je 10. marta 2011. u Beogradu: dogovoren je da, u skladu s mogućnostima, počnu pripreme za izradu vebajta Centra (ili bar linka na sajtu Sterijinog pozorja); da se ispita mogućnost učešća članova u diskusijama i radionicama 45. Bitfe i da se pristupi rešavanju organizacionih problema (članarinu) i otpočnu regionalni kontakti. Ovi kontakti ubrzo su uspostavljeni, pošto su Dušana Todorović i Svetislav Jovanov – na poziv slovenačkog Centra MPI, a u okviru festivala Teden slovenske drame u Kranju (od 25. do 28. marta 2011) – učestvovali na zajedničkom sastanku predstavnika slovenačkog, hrvatskog i srpskog Centra MPI/ITI, kao i na međunarodnom Okruglom stolu „Dramski tekst u doba krize“ (učestvovao je i Jordan Cvetanović, dramski pisac iz Beograda).

Nakon verifikovanja članstva Srpskog centra na sastanku Izvršnog odbora ITI/MPI u Sankt Peterburgu, naši predstavnici Dušana Todorović i Svetislav Jovanov učestovali su – zahvalju-

jući ponajpre svesrdnoj pomoći Pokrajinskog sekretarijata za kulturu Vojvodine – na 33. svetskom kongresu MPI/ITI u Šijamenu (Xiamen) u Kini, od 19. do 26. septembra 2011. Na ovom značajnom skupu više od tri stotine pozorišnih poslenika iz čitavog sveta – srpski Centar pozdravljen je kao novosnovani i pozvan da se uključi u što više aktivnosti – ostvareni su brojni kontakti sa stvaraocima iz drugih zemalja, naši predstavnici izabrani su u određena radna tela, a ugovoreno je i učešće u raznim međunarodnim projektima. Dušana Todorović izabrana je za sekretara važnog Međunarodnog festivalskog foruma. Pored toga, na predlog predstavnika švedskog centra MPI/ITI, An-Mari Engel, dogovoren je zajednički projekat za 2012. godinu: radionica u okviru koje će švedski reditelj s grupom naših glumaca realizovati scensko čitanje dramskih tekstova iz obeju zemalja (tematski usmereno na predstavnike tzv. „ženskog pisma“). Najzad, s ITI centrima Hrvatske i Slovenije, u toku Kongresa razrađen je koncept projekta Regionalne dramske radionice. Reč je o projektu zajedničkog rada tri mlada dramatičara na individualnim dramskim tekstovima (po jedan iz svake zemlje), i pod vođstvom tri različita mentora, u tri faze (Kranj, Zagreb, Novi Sad) – dok će rezultati u vidu javnog čitanja biti prezentovani na Sterijinom pozorju, krajem maja 2012. Pripreme za ovaj projekat su okončane, a prva faza treba da počne 28. marta u Kranju. Učesnici radionice biće dramski pisci Simona Hamer (Slovenija), Lana Šarić (Hrvatska) i Sanja Savić (Srbija), kao i mentori Vinko Moderndorfer, Jasen Boko i Boško Milin.

Kao još jedan vid (međunarodne) delatnosti Srpskog centra MPI, u Novom Sadu, za vreme Sterijinog pozorja, održaće se radni sastanak rukovodstva Međunarodnog foruma pisaca/International Playwright's Forum (IPF), koji predstavlja značajno i veoma aktivno telo MPI – što će biti još jedna prilika za naše stvaraoce da učestvuju u razmeni iskustava i ideja.

Svetislav JOVANOV,
predsednik Srpskog centra MPI

SCENSKE UMETNOSTI I ODNOŠI MEĐU POLOVIMA

Dugi, vijugavi red, vodi do blagajne malog pozorišta Turteatern u stokholmskom predgrađu Kärrtorp, gde se, u saradnji sa Counter Force Production, trenutno igra *SCUM Manifesto*, komad radikalne feministkinje Valeri Solanas (1936–1988) iz 1968.

Izvođenje Solanasinog pravovremenog i otvorenog napada na patrijarhalne tehnike gušenja misli nije prošlo bez kontroverzi ni u Švedskoj, poznatoj kao „najslobodnija zemlja na svetu”. Zbog pretnji smrću članovima trupe, pozorište je bilo prinuđeno da zatraži zaštitu policije, internet je prepun poruka mržnje, neke stokholmske srednje škole otkazale su posete zbog toga što očevi ne žele da njihovi sinovi gledaju ovakvu vrstu „propagande”, a svaki pozitivni prikaz propraćen je komentarima tipa „užasno je primoravati omladinu da gleda ovo. Iako muškarci, srednjoškolci su ipak ljudska bića. Komad ne odražava naše viđenje društva i nema ništa značajno da nam saopšti”.

Spisateljicu Valeri Solanas otac je u detinjstvu seksualno zlostavljaо, da bi kasnije postala prostitutka; verovatno je najpoznatija po tome što je iz pištolja ranila Endija Vorhola, po-

što je odbio njen komad *Up Your Ass* (1967). Ubrzo nakon toga napisala je *SCUM Manifesto*, završila u zatvoru i naposletku u duševnoj bolnici.

Njen *SCUM Manifesto*, koji je opisala kao „šiljak za led u patrijarhalnoj guzici”, izuzetno je kontroverzan i u pravnom smislu može se smatrati podstrekavanjem na nasilje ali, s obzirom na autorkino surovo detinjstvo, delimično je i razumljiv. Primjer, njegov sadržaj ipak se mora shvatiti kao satira, danas već i prilično zastarela, iako to možda nije bila Solanasina namera. Jedan primer – Solanas objašnjava kako muškarci postaju hipici zato što žude za povratkom prirodi, u kojoj žive njihovi kosmati parnjaci – životinje, kao i zbog toga što žele da osnuju sopstveno pleme u kojem će slobodno upražnjavati grupni seks. Možda u tome ima neke istine, ali tekst se takođe može shvatiti i kao ironičan.

Mnogo je teže razumeti spisateljičino agitovanje za istrebljenje svih muškaraca. Naravno, ni ovo se u samoj dramatizaciji ne može shvatiti doslovno, jer uloga pozorišta je da predoči takav iskaz, doveđe ga u pitanje i propusti njegovo značenje kroz umetnički filter.

Kako god bilo, sve ovo su razlozi zbog kojih je Counterpart Production postavio ovaj komad s vidljivo problematizovanim, ili barem distanciranim, ambicijama. Režirao ga je muškarac, Erik Holmstrem, prilagodivši osvetljenje i scenografiju arogantnim tonovima Štrausove poeme „Tako je govorio Zarustra”. Humor je prisutan u svakom trenutku. Na primer, na početku predstave žene se pozivaju da uđu u salu pre muškaraca, gde ih čekaju meki jastuci i činije sa slatkisima, dok su muškarci smešteni na suprotnoj strani, na tvrdim sedištima i bez posluženja.

Glumica Andrea Edvards, posredstvom monologa sastavljenog od probranih odlomaka iz knjige – koje je prevela Sara Stridsberg – započinje postavku komada hrabro i s prkosom u očima.

Na zidovima vise vezovi sa sloganima koji inspirišu njene akcije. Recimo, „rat”. Zamislite rat koji je započela žena. Ili, pak, „država”. Koju državu je osnovala žena?

Pomrčinu razvejavaju zlatni i kristalni lusteri. Andrea Edvards poziva nas kao saučesnike u iluzornom zločinu, otvarajući prozor prema ulici, izlazeći napolje s mikrofonom u ruci i dobacujući ljudima koji na stanici čekaju tramvaj: „Da su muškarci pametni, bavili bi se biološkim istraživanjima koja bi ih pretvorila u žene”, da bi se zatim vratila na scenu, praćena grupom srednjoškolaca koji koriste priliku da uskoče kroz prozor, potpuno zbumjeni time što su se odjednom obreli u pozorištu. Navedeni smo da poverujemo kako su to stvarno ljudi s ulice, ali shvatamo da su i oni deo predstave u trenutku kad počnu uglaš da recituju tekst.

Tokom većeg dela predstave, Andrea Edvards nastupa leđima okrenuta muškom delu publike, ruga im se i ponižava ih, ali na kraju i oni su prihvaćeni toplim, uzajamnim aplauzom, što oduzima argumente brojnim kritičarima na internetu: teško da se ovo može shvatiti kao podstrekavanje na bunu protiv muškog roda, već pre kao podsmešljivo ogledalo, izvrtanje muške dominacije u čitavoj istoriji čovečanstva, ruganje stanju u kojem devedeset procenata resursa na planeti još pripada mu-

škarcima, a novi talas trgovine belim robljem žene pretvara u robu.

Program predstave, krcat citatima intelektualaca, takođe pruža uvid u iskrivljeni pogled muškaraca na žene tokom istorije. Filozof Fridrik Niče je, između ostalog, izjavio da „žene nisu prirodno intelligentne. Ako se, uprkos svemu, pokažu kao intelligentne, to znači da nešto nije u redu s njihovim genitalijama.” Citirane su i reči švedskog pisca Augusta Strindberga: „Žene su nam potrebne samo onoliko koliko su nam potrebni njihovi jajnici, materice, a posebno vagine.”

Osim toga, *SCUM Manifesto* mora se posmatrati i u svetlu drugog komada koji se igra u Turteaternu: dramatizacije romana Markiza de Sada *Žiljet*, koju je režirao Nils Poleti – a čija antiteza bi trebalo da bude: De Sadovo iskrivljeno i sadomasohističko viđenje žena kao kurvi i seksualnih objekata stoji kao protivteža Solanasinim 169 godina mlađim feminističkim stavovima, da bi zajedno razotkrili polarizovano viđenje muškaraca i žena i razoružali sve prošle i sadašnje kritičare.

Ako se neka kritika uopšte može uputiti pozorištu Turteatern, to je primedba da bi dve predstave trebalo igrati jednu za drugom, nakon čega bi trebalo organizovati raspravu o ulogama polova i pozorišta, što zasad nije upriličeno.

Međutim, *SCUM Manifesto* je samo jedna od mnogobrojnih predstava sa feminističkom tematikom koje su igrane na švedskoj pozorišnoj sceni tokom poslednje decenije, verovatno zbog aktivnog zalaganja, kako na državnom nivou, tako i među umetnicima, za mnogo veću ravnopravnost u scenskoj umetnosti – kako na sceni, tako i iza nje. Za prekretnicu se može smatrati osnivanje Komiteta za ravnopravnost u scenskim umetnostima 2004, sa glavnim zadatkom da „...predlaže rešenja pomoću kojih bi se rodna ravnopravnost i rodna perspektiva postavila kao uticajan faktor u scenskoj umetnosti... da analizira postojeće rodne strukture moći u scenskoj umetnosti i u visokom obrazovanju umetnika, kao i da predlaže načine na koje bi se te strukture moći mogle menjati...” To je praćeno obrazovnim projektom Pozorišne aka-

demije – u saradnji s najznačajnijim ustanovama visokog obrazovanja – u čijem okviru su identifikovane, analizirane i preispitane norme i odnosi moći između polova koji se prenose edukacijom; takođe i projektima koji su se bavili dramama čiji su autori žene, a pozorišna istorija ih je zaboravila. *Drama Web* (<http://www.dramawebben.se>), koji je nedavno dobio šest miliona švedskih kruna, izveo je revolucionaran poduhvat sakupljući i digitalizujući komade dramskih spisateljica koje su nekada bile cenjene, a danas se i ne spominju u pozorišnoj literaturi. To je rezultiralo projektom „Moderne žene“ Stokholmskog gradskog pozorišta i Nacionalnog pozorišta Östgötateatern, takozvanog „Čipkanog projekta“, gde su uspešno prikazane drame spisateljica kao što su Frida Stin Hof, Viktorija Benediktson, En Šarlot Lefler i Alfild Agrel.

Treba spomenuti i Odsek za teatrologiju Švedskog univerziteta gde se, zahvaljujući profesorki Tini Rozenberg, danas izučavaju i teorije polova. Ženska stručna mreža, WISP (Women in Swedish Performing Arts, <http://www.wisp.se>), ove godine organizovala je seminar o istoj temi za vreme berlinskog Teatertreffen festivala, koji je inspirisao nemačke pozorišne radnike da odmah pokrenu sličnu akciju i u Nemačkoj. Vredi poimenuti i program mentorstva za žene osnovan 2005, koji je u značajnoj meri doprineo da se broj žena – pozorišnih rukovodilaca – poveća sa dve u ranim dve hiljaditim, na čak 34 od ukupno 65, u 53 postojeće pozorišne institucije.

Moguće je da su navedeni naporci da se poveća jednakost u pozorišnom svetu rezultirali današnjim repertoarom i da su, nakon dve relativno tihe decenije (osamdesete i devedesete), preplavili pozorišta temama polova i perspektivama jednakosti, kako u drami tako i u plesnom teatru.

Obratila sam se Birgiti Englin, predsednici švedskog Narodnog pozorišta (Riksteatern: <http://www.riksteatern.se>), koja je izuzetno doprinela razvoju „pozorišta za sve“ i članici Komitea za jednakost u scenskim umetnostima koji je učestvovao u akciji „Mesto na pozornici“:

Na koji način je akcija „Mesto na pozornici“ uticala na švedsku scensku umetnost?

– Ova akcija, a posebno rasprave o tome, uticali su na upravljačku strukturu u industriji scenske umetnosti i u velikoj meri je izmenile. Taj problem sada je iznesen na videlo i ne može se više skrivati i poricati. Polovi i pitanja vezana za polove više nisu zasebna tema, već preduslov razvoja kulturnih radnika i same industrije.

Čak i izvan ove oblasti, pitanje je privuklo pažnju posredstvom akademskih istraživanja i reportaža u medijima o tekućim projektima, kao što je otkrivanje zaboravljenih žena dramskih pisaca, ili kao što je *Drama Web* Narodnog pozorišta, projekat koji je od Saveta za istraživanje nedavno dobio 6,1 milion švedskih kruna za digitalizovanje i objavljivanje pozorišnih komada. To uključuje i kodiranje dramskih tekstova i primenu novih metoda istraživanja putem kojih će, na primer, moći da proučavate razvoj odnosa muških i ženskih likova (uloga) s obzirom na količinu replika u dijalogu.

Različiti paralelni procesi u različitim oblastima utiču na pozorišni repertoar, izbor tema i tekstova, koji zauzvrat utiču na kvantitet i kvalitet umetnosti koja se predstavlja publici, a sammim tim i njenu svest o tome šta i ko predstavlja deo kanona.

Šta mislite da bi još trebalo da se uradi u toj oblasti?

– Čitava kulturna industrija treba da sarađuje na ovome, bez obzira na umetničke discipline. U tome će sigurno pomoći nedavne mere Vlade, koja se obavezala da ove napore podrži sa osam miliona kruna u periodu od 2011. do 2014. godine.

Osim toga, neophodno je da unutar kulturnog sektora iniciramo i ojačamo partnerstva sa drugim akterima civilnog društva. Potrebno je posvetiti više pažnje rodnim odnosima moći u našim strategijama i načinu na koji poslujemo. Faktori kao što su etnička pripadnost, klasa, seksualna pripadnost, starost, funkcija i slično, podjednako su bitni i za pol i za rod – a i sami su međusobno uslovljeni. Ne možemo delovati na osnovu jednog načina gledanja i ignorisati ostale. Takođe je važan konti-

nuitet u radu: do promena će doći postepeno, ali moramo biti svesni da je svaka promena u odnosima moći deo dugotrajnog procesa. Prekomerno ubrzavanje ili usporavanje delovanja može izazvati posledice koje će nas vratiti nekoliko koraka unazad.

Takođe je neophodno da unapredimo međunarodnu razmenu mišljenja – kakve je ko rezultate postigao i šta možemo da naučimo jedni od drugih. Nije neophodno da iznova otkrivamo „toplju vodu”. Zbog toga s nestavljanjem čekam Međunarodnu konferenciju ženskih dramskih pisaca u organizaciji pozorišta Al-Harah sa Zapadne obale i pozorišta Al-Medina iz Bejruta. To će biti uzbudljiv i poučan skup na kojem će biti razmenjena mnoga iskustva.

Danas se doslovno svi vidovi scenske umetnosti u Švedskoj razmatraju i sa feminističkog stanovišta; od švedskih pozorišnih kritičara očekuje se da predstave posmatraju u kontekstu razlika u polovima, bez obzira na to da li je taj kontekst prisutan ili nije. Istovremeno, vatrene rasprava povodom prikazivanja komada *SCUM Manifesto* govori da nas čeka još dug put do potpune ravnopravnosti na sceni. Feministička perspektiva neophodna je da bi pokazala kako uloga žene na sceni ne mora da bude svedena na izbor između kurve i žrtve – setite se niza uloga, od Ofelije u Šekspirovom *Hamletu*, do pijane majke Meri u *Dugom putovanju u noć Judžina O' Nila*, kao i mnogih drugih. A ovde govorimo, kao što sam već napomenula, o Švedskoj, koja se smatra „najravnopravnijom zemljom na svetu”.

Napomena

Još neki značajni projekti i nekoliko primera savremene švedske drame iz feminističke perspektive koje bi trebalo spomenuti u ovom kontekstu:

Jösses flickor, Suzanne Osten, Unga Klara 1974. i 2004.

I väntan på Vadå?; *Spinning Jenny*, Anna Granquist, Caroline Söderström i Daniel Nyström, Stokholmsko gradsko pozorište, 2007.

Bitterfittan po romanu Marie Svelands, tekst Marie Persson-Hedenius. Gradsko pozorište u Upsali, 2007.

Medealand, Sara Stridsberg, Dramaten, 2009.

Systrarna, Malin Lindroth, Pozorište Backa, 2011.

I u modernom plesu mnoge koreografkinje zasnivaju svoj rad na feminističkoj perspektivi, između ostalih Arena Baubo, Dorote Olesen i Malin Hellkvist Sellén.

Od feminističkih pozorišnih trupa treba spomenuti PotatoPotato i Teater LaCrimosa.

S engleskog preveo Nemanja JOVANOV

I n m e m o r i a m

Petar Kralj (1941–2011)

KRALJ



Sa dvadeset šest je, 1967, prvi put nastupio u ulozi srpskog se-ljaka Tole u monodrami Živeo život *Tola Manojlović* Mome Dimića, u režiji Pita Teslića, u roli koju će tokom karijere odigrati bezbroj puta. Na komemoraciji u Ateljeu 212, pozorištu u kojem je Kralj najduže radio (samo kao član ansambla od 1968. do 1979) i gde je najviše igrao, na proscenijumu su bila dva tro-nošča – jedan kao stočić na kojem su bili postavljeni čokanj, cigarete, pepeljara i šajkača, a drugi kao Tolina stolica. Bile su to scenografija i rekvizita iz predstave. Istina, Kralju sve to nije uvek bilo potrebno da bi odigrao svoju omiljenu ulogu. Jer, igrao je *Tolu* svuda i u svakoj prilici, neretko govoreći fragmente iz ove monodrame i kada bi to od njega zatražili vodi-telji televizijskih emisija, konferansije na prigodnim svečano-stima, publika nakon što bi odigrao neku drugu predstavu, ali i kada bi ga zamolili prijatelji u kakvoj nimalo teatarskoj prili-ci. Na sličan način vazda je bio raspoložen za recitovanje. Ne-umorno je govorio Kostićevu *Santa Mariju* ili stihove Brane Pe-trovića.

Daleko od toga da je Kralj bio od onih glumaca koji su, ne-zasiti i uvek željni scene, spremni da zamaraju auditorijum nastupima, redovno pripravni da, bez obzira na priliku, am-bijent i atmosferu, „iz džepa“ izvade poneki stih ili monolog. Naprotiv, Kralj bi recitovao na poseban način. Započinjao bi snebivajući se, kao da ga je pomalo stid, valjda svestan da, govoreći stihove, ulazi u prostore pesnikove, ali i vlastite in-time. A onda, kada bi „otvorio“ i intimu slušalaca, kad bi po-stao siguran da je sve prisutne uveo u poeziju koju govorи, prepoznavali smo ga kao pesnika sâmog, kao pesnikovu mi-sao, njegovo osećanje. Kao sâmu pesmu. I, bio je maestralan.

Nije zazirao od patetičnog stiha, niti odveć jake dramske replike, jer savršeno je kontrolisao način na koji ih izgovara. Umeo je da se poigrava visinama, tempom, ritmom rečenice, znao bi da zastane, načini pauzu, ili da naglo ubrza... Ne ve-rujem – a slušao sam ga kako određenu poeziju recituje i de-setine puta – da je dva puta na isti način govorio bilo koju pe-

smu. Nikada osrednje, bledunjavo ili ispod najvišeg prethodno uspostavljenog (vlasitog) standarda. Uvek je bilo uzbudljivo. Svaki put su Kraljevo recitovanje ili njegova scenska pojавa stvarali utisak da stih i rečenica koju izgovara, da pokret ruke, gest ili izraz lica lika koji igra, nastaju baš u tom času, da pri-padaju njemu, i samo njemu, da su deo sâmog Kralja, rezultat njegovih misli, stavova, emocija. I da to ne može da bude dru-gačije, niti je ikada moglo, niti će biti.

Kralj je bio Glumac! Možda naš najveći, ne samo svoje gene-racije ili u vremenima koja je s nama delio. Ne znam kako je moguće tvrditi da su Dobrinović ili Milutinović, na primer, naj-bolji glumci srpskog glumišta. Kritičarski zapisi i novinski tekstovi iz onog doba svedoče o divljenju stručnjaka ili oduševljenju pu-blike, no sve to pada u vodu kada čujemo kako Dobrica reci-tuje Đuru Jakšića. Tada, valjda, shvatamo da gluma, stil scen-ske igre, kao i sâm teatar, uvek pripadaju određenoj epohi, određenom senzibilitetu.

Ipak, način na koji je Kralj govorio stihove ili igrao pojedine ulo-ge, stvara osećaj da bi on podjednako dobar bio i u vremenima deklamovanja koje je bilo ispunjeno svečanim patosom, u doba „herojske glume“, ne zato što je bio podložan „horizontu očekivanja“ publike, niti što je bio sklon patosu, već otuda što su njegova cerebralnost i emocionalnost bile savršeno usklađene s duhom vremena, što je precizno osećao duh i dah sveta u kojem je živeo.

* * *

Pamtim ga, da ovaj put ostanem samo u domenu teatra i ne pominjem Kraljev angažman na televiziji, filmu i radiju, kao Iliju Garašanina, kuma Simeona Lupusa i familije Njegovan, u Pe-kićevoj *Korešpodenciji*, predstavi koju je na osnovu Mihizove dramatizacije režirao Arsa Jovanović. Bila je to *all star* podela s najmanje tri ili četiri životne uloge članova tadašnjeg Ateljea. Garašanin, ministar unutrašnjih dela u Srbiji kojom vladaju Karađorđevići, tajno povezan sa starim Simeonom, obrenovićevcem u bečkoj emigraciji, i duboko zagledan u vazda mračne

perspektive Države koju valja provesti između Scile i Haribde svetske politike.

Sećam se, velim, Kraljevih ruku koje neprestano šaraju vazduhom, kao da iscrtavaju mapu neke drugačije Srbije, kao da predu paučinu u koju će se već neko uplesti – Karađorđevići, Miloš Obrenović, ali i ruski, austrijski ili turski špijuni. Pamtim njegov naizgled nezainteresovani ton kojim izgovara tekst pisma namenjenog kumu u Beču i prividnu odsutnost koja ni malo nije u skladu sa sadržajem epistole.

U *Cincarima ili Korešpodenciji* Kralj nije igrao glavnu ulogu, niti mu je napamet padalo da u drugi plan potisne Danila – Batu Stojkovića, Miru Banjac, Zorana Radmilovića, Milana – Caciju Mihajlovića, Ružicu Sokić. Odredio je pravu meru za svog Garašanina i tom je ulogom ne samo zaokružio pekićevsko-mihizovsku i jovanovićevsku sliku gurbetsko-trgovačkog univerzuma Njegovana već je i, nemetljivo ali savršeno precizno, skicirao karakter ličnosti koja je obeležila značajan deo srpske povesti. Kralj je na sceni bio istorija sâma.

I sve je to stalo u tek nekoliko kratkih scenskih pojava: i diplomatsko-poličijska osobenost Garašaninovog karaktera, i nje-gove državničke ambicije, i jedna od istorijskih drama kroz koju je prolazila Srbija razapeta između dinastičkih borbi, sukobljenih interesa velikih sila i sopstvene, nacionalne nesigurnosti kada valja odlučiti kuda dalje. U tih nekoliko scena bili su, razume se, sadržani i fragment Pekićeve povesti Njaga i, konično, epizoda porodične intrige. Ali i ličnost velikog glumca koji ume da stvori privid kako tonom i pokretima ruku može da postigne – sve!

U Kraljevom Garašaninu bilo je, naime, mnogo dubljih slojeva ispod svedenog tona i stilizovanih pokreta rukama. I ovu ulogu on je, dabome, gradio iznutra, emocijama i pameću, promišljeno i sa savršenim osećajem za meru. Gestovi i način govora bili su tek manifestacija, ospoljavanje svega što je Kralj tananim nitima vlastitog talenta pažljivo i odmereno povezivao, balansirajući na tankoj žici i poigravajući se oneobičenom formom onovremenskog jezika, do patetike svečanim tonom ko-

jim je napisano pismo i fino uobličenom stilizacijom na gestualnom planu.

Pre nego što je zaigrao u *Korešpodenciji*, Kralj je već uveliko bio afirmisan kao tumač mnogih naslovnih i glavnih uloga, pa je tako bio i Maksim Crnojević Laze Kostića, Šekspirov Hamlet i Strindberg u Enkvistovoj *Noći tribada*, baš kao što je suvereno vladao scenom i u takozvanim malim rolama, kao što je to bio slučaj sa Skitinicom u *Čudu u Šarganu*. Uskakao je u već slavne predstave (*Kralj Ibi*, *Maratonci trče počasni krug*)...

Docnije će biti i Vladan Hadžislavković u Seleničevom *Kosančićevom vencu* 7, i Henrik Hefgen u *Mefistu* Klause Mana, i Đorđe u Kovačevićevom *Svetom Georgiju*, žandarm koji će prvi sa scene ili filmskog platna izgovoriti čuvenu repliku: „Lako mi je biti dobar kad mi ništa drugo ne preostaje.“

Sjajno je parirao Ljubi Tadiću – Seru, kao Norman u Harvudovom *Garderoberu*; bio je vedri zanesenjak, čovek iz senke velikog maga pozornice, skrajnuti garderober čija je moć zasnovana na povlašćenom položaju čuvara najveće pozorišne tajne i najmoćnije teatarske iluzije – istine o tome ko je i kakav je u stvari glumac privatno.

I kao što je u toj ulozi potvrdio svoju moć transformacije, kada polupijanog lakrdijaša Normana namah prepoznamo kao tragičku ličnost kojoj Glumčeva smrt oduzima jedinu priliku da se oseća posvećeno, tako će Kralj i u Mijačevoj režiji Šekspirovog *Troila i Kreside* biti Odisej koji je u isti mah potuljeni preprendjak i moćni demijurg čiji planovi nadilaze koordinatni sistem omeđen pojmovima dobra i zla. Sve u isti mah i u svakoj scenskoj pojavi.

U Romčevićevoj *Karolini Nojber* odigrao je ulogu Seljaka, još jednog od svojih običnih, beznačajnih, malih ljudi, čije sudbine istorija naglavačke tumba a koje povesničari ne pamte. I ponovo će od epizode, u jednoj jedinoj sceni, Kralj napraviti autentičan glumački biser, pretvorice roditeljski očaj zbog sina u ratu nestalog u naivnu ali srčanu veru u moć pozorišnog čuda. Sećam ga se i u *Mački na usijanom limenom krovu* Tenesija Vilijamsa, predstavi koju je u Srpskom narodnom pozorištu re-

žirao Ljuba Majera. Tada sam, kao kritičar, pisao: „Insistirajući na ogromnom iskustvu čoveka koji sa društvene margine stiže do vrha društvene hijerarhije, Kralj je ogromnu moć bogatog posednika plasirao kroz naglašenu složenost, umeo je da na sceni svoje vreme troši sporo, ne žureći, savršeno osećajući ritam predstave i režije, ali i igre svojih partnera. Pribran i kada ga razdire užasan bol, Kraljev Deka je u sebi pronalazio rudimentarnu snagu čoveka koji, premda star i na smrti, još može da se priseti vremena kada je uistinu bio srećan i oslobođen potrebe da laže...”

Šta je sve napisano, ali i šta bi sve još moglo da se napiše o njegovim ulogama...

* * *

Pre mnogo godina, znatno pre no što sam napisao prvu kritiku, nakon odgledane jedne od proba *Audijencije* i *Vernisaža* Václava Havela, dve jednočinke koje je u Podrumu i Salonu Ateljea Ljubomir Draškić svojom režijom spojio u dva čina jedne predstave, razgovarao sam s rođakom, i danas aktivnim teatrologom, mucavo mu, skromnim vokabularom mladog i absolutno neiskusnog zaljubljenika u pozorište ispovedivši svoju zbunjenost Kraljevom glumom. Rekao sam, naime, da me je na probi toga dana začudila glumčeva distanciranost, neka vrsta uzdržanosti. Iskusni dramaturg i pozorišni kritičar objasnio mi je da to nije moguće, ipak dozvolivši mogućnost da se Kralj samo čuvao za skorašnju premijeru.

Već sledećeg dana, međutim, na probi sam konstatovao da stvari stoje sasvim drugačije. Kraljeva indisponiranost od prethodnog dana bila je posledica prilično opuštene atmosfere koja je vladala na probi *Vernisaža* (proba *Audijencije* nije ni održana).

Ovaj put sve je bilo u redu, Muci je postigao odgovarajuću „radnu temperaturu”, glumci su bili ozbiljni i orni za rad (možda i zato što su osećali grižu savesti zbog jučerašnje „mlake” probe), pa je i Kralj potpuno drugačije funkcionsao, svakako nimalo distancirano ili uzdržano. Shvatio sam da se prethod-

nog dana osećao nelagodno, da mu nije odgovarala nedovoljna fokusiranost kolega, a nije želeo bilo šta da im zameri. Sada je, naprotiv, zračio sa scene, bez ikakvog taktiziranja ili namere da se prištedi za premijeru. Ulogu skromnog i povučenog Vaneka igrao je punom snagom, moćno, uprkos činjenici da je sve vreme trpeo radnju, bio pasivan. A sve to, opet, na svoj nemetljiv, neponovljiv i neuporediv način.

Na sceni se bio uspostavio kao svojevrsni lakmus koji precizno registruje stanje sveta koji ga okružuje – i dekadenciju dojučerašnjih prijatelja, i ispraznost njihovog života koji je zapravo rezultat izdaje vlastitih principa (*Vernisaž*), baš kao i štinsku nemoć silnika kojem prvidnu moć obezbeđuje funkcija na kojoj je (*Audijencija*).

* * *

U svojstvu posrednika nekom prilikom sam Kralja zamolio da u novosadskoj Gradskoj kući recituje *Santa Mariju*. Samo je pitao – kada? Prošle godine javio sam mu se s istom molbom, ovaj put za svečanu akademiju posvećenu Lazi Kostiću, a održanu u Srpskom narodnom pozorištu. Naravno, pristao je. Pošto sada više nisam bio samo posrednik, pitao sam Kralja kada je potrebno da pozorišni auto bude ispred njegovog stana i koji iznos da upišemo u ugovor. Rekao je, ne bez izvesne zbunjenosti, da će ga u Novi Sad dovesti prijatelj, da novac za benzin nije potreban, a što se honorara tiče bio je kratak: „Ma, nije bitno. Znam da para nema. Nemoj time da se opterećuješ. Meni je čast da govorim Lazine stihove u Srpskom narodnom pozorištu.” Toliko!

U SNP je stigao na vreme, ali vidno „raspoložen”. Naivan kao i uvek, uplašio sam se: prilika – svečana, sala – prepuna, u publici – SVI koji su najavili dolazak, program – planiran do u sekund jer će svečana akademija biti direktno prenošena... Uznemiren, otišao sam u gledalište i čekao. Šta će! A onda je Kralj izašao na scenu! Laka koraka, malo povijenih ramena, siguran. Prišao je mikrofonu i počeo: „Oprosti, majko sveta, oprosti...“ Besprekorno! Po ko zna koji put uzbudljivo i – drugačije u od-

nosu na sva dotadašnja njegova kazivanja ove pesme. Rečju, veličanstveno!

Kao i mnogo puta ranije, i tad u Novom Sadu, Kralj je na sceni bio Glumac. Sa sobom je na pozornicu, i tom prilikom, po-veo kompletну svoju ličnost – sav svoj talenat i vrhunsko zanatsko umeće, ali i svu svoju osećajnost, nežnost i dobrotu. S njim na scenu, međutim, nikada nisu kročili pozterstvo, šmira, laž, sujeta, potreba da zaseni, nekoga nadigra. Sve to, uostalom, nije ni posedovao – ni kao glumac, a ni privatno.

Nije se bunio kada su prepričavane kafanske zgode čiji je bio jedan od aktera, niti mu je smetalo kad bi ga zvali Naliv Pera, nastavljao je da stoji oslonjen o Ateljeov i druge šankove i sa strane posmatra „sav taj džez” pozorišni, izjutra mrzovoljan, čutljiv, a naveče raspoložen da, s vremena na vreme, dobaci kakvu ateljeovsku opasku. Ali, kada je on u pitanju, oštru na svoj, no blagu na tuđ račun. I njegova porodica bila je deo pozorišta. A i kako bi, u njegovom slučaju barem, moglo biti drugačije?

Jednom za svagda, Kralj je uspostavio vrhunske glumačke kriterijume koji će, bojim se, još dugo biti nedostižni. A ko će ga znati ima li nekih tajanstvenih veza između njegove ličnosti, privatnosti i intime, između njegovog pogleda na svet, njegove skromnosti i dobrote, s jedne, te njegove glume, s druge strane.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

Petar Kralj preminuo je u novembru 2011. u Beogradu, posle teške bolesti, u 70. godini.

Rođen je 1941. u Zagrebu, diplomirao je na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, a od 1968. bio je član Ateljea 212 do 1979, kada je prešao u slobodne umetnike. Igrao je i u Narodnom pozorištu, na filmu, a ogromnu popularnost stekao je ulogama u više televizijskih serija.

U karijeri je ostvario više od 200 uloga, a na pozorišnim daskama igrao je više od tri hiljade puta. Dobitnik je brojnih nagrada, uključujući nagrade za životno delo „Pavle Vučić”, „Dobričin prsten”, „Zlatni čuran”, dve Sterijine nagrade za glumu (1994 – Teodosija Mrkojević, *Lažni car Šćepan Mali*, JDP Beograd–ATL Beograd–GT Budva i 1999 – Seljak, *Karolina Nojber*, GT Budva) i Sterijinu nagradu za naročite zasluge, 2010.

Marina Čuturilo Hellmann (1957–2011)



Marina Čuturilo-Hellmann, scenografkinja

PREISPITIVANJE SEĆANJA

Na poziv Roberta Čulija otišla je u Nemačku 1990. i do 1993. bila stalni scenograf u Theater an der Ruhr. Tri godine kasnije seli se u Vupertal gde ostvaruje scenografije za dramu i operu i ima sreću da prisustvuje probama i stvaralačkom procesu Pine Bauš. Posle toga (1995) prelazi u Hamburg, u status slobodnog umetnika. Ostvaruje scenografije za pozorišta u Dizeldorfu, Bremenu, Majncu, Rostoku, Kili, Lincu, Libeku, Antverpenu, Klagenfurtu, Hanoveru, Hamburgu, Sarbrikenu, Vajmaru, Berlinu. Na poziv mlade Đurđe Tešić, u Ateljeu 212, 2003. ostvaruje scenografiju za predstavu *EVERYMAN (SVAKO)* po tekstu Gorana Stefanovskog.

— Ovamo me je, pre svega, dovela mogućnost da posle mnogo godina radim jedan Goranov tekst, i to u Beogradu, u Ate-

ljeu i s mladom rediteljkom Đurđom Tešić, koja je bila učesnik moje radionice pre tri godine, takođe u Beogradu. Privlačila me je nespektakularnost tog mog „povrata” u Beograd, normalna repertoarska produkcija, početak karijere jedne talentovane rediteljke, susret s glumcima i sa Goranom. Ili: Unutrašnji Ritual, neka vrsta zatvaranja krugova. Preispitivanje sopstvenog sećanja...

Šta Vas iz same drame privlači i šta, možda, prepoznajete kao sličnost s našim životima?

— Drama me je privukla zbog teme i dramske strukture. U zapadnom društvu „SMRT VIŠE NIJE U MODI”, kako u poslednjoj knjizi kaže Albahari. Medicina uspeva tehničkim dostignućima da produži život tela, da uspori starenje... Ali, šta je s dušom?

Čemu produžavanje života tela ako je duša već godinama mrtva? Mi živimo u vremenu globalne ideologije da se samo konzumiranjem može doći do sreće, a da, pri tom, ni u jednom trenutku ne pokušavamo da definišemo pojам sreće ili da preispitamo sopstvene životne modele. U zemljama u tranziciji konzumiranje poprima posebno neukusan, egoistički, površni i primitivni oblik društvenog ponašanja.

Da li je tu, kako Stefanovski reče, zaista smrt u krizi, ili su i daje, ipak, u krizi mali ljudi?

– Smrt nije u krizi, u krizi je naše poimanje smrti. U savremenim društvima smrt, bolest i siromaštvo shvataju se kao lični neuspeh. Mislim da nije reč o krizi malih ljudi, već o neokonzervativnom stavu da je svako sam kriv za svoju sudbinu (pojam „kriv“ često se krije iza pojma ODGOVORAN). Na Zapadu je konkurenčija tako surova! Od straha da ne izgube radno mesto ljudi kriju svoje bolesti. U 2003. u Nemačkoj je izostanak s posla zbog bolesti bio ispod jedan posto, i to ne zato što su svi fit i zdravi, već što je strah za egzistenciju nepodnošljiv. Bolest i smrt se tabuiziraju, odlažu, negiraju... prečutkuju.

Bilo je sentimentalnosti u susretu sa Stefanovskim; prepoznajete li to kao nostalgiju za zemljom iz koje ste otišli, ili pak niste uopšte nostalgični?

– Ako definišemo NOSTALGIJU kao bol za domovinom, ili čežnju za prošlošću, ili čežnju za povratkom, onda je moj odgovor: NISAM NOSTALGIČNA. Nostalgija je neka vrsta zamene za Utopiju, ili za ona vremena kada nam se činilo da je utopija moguća. U međuvremenu sam ostarila, ne verujem ni u svoje, privatne, ni u društvene utopije... Zemlja iz koje sam otišla pre 15 godina više ne postoji, moji prijatelji su rasuti po svetu, veliki povratak delim na puno malih povratak.

Mogućnost drugačijeg odgovora: Moja domovina je pozorište, tamo gde radim, tamo gde učestvujem u kulturnom životu. Tamo je moj centar. Ako sam nostalgična, onda sam nostalgična prema nekim pozorištima.

Posle niza godina radite među svojima; da li je to olakšavajuća ili otežavajuća okolnost?

– I jedno i drugo. S jedne strane ja poznajem svoj grad, pozorišta u kojima sam puno radila 80-tih, poznajem mehanizam procesa pravljenja predstave... ali, s druge strane, sve se promenilo, ulice imaju nova imena, društvo je kroz godine nezadovoljstva, rata i embarga ogrubelo, osiromašilo... Problem malih država je nedostatak kriterijuma, nedostatak produktivne konkurenčije i svega onoga sto čini društvo dinamičnim. U tom malom pozorišnom beogradskom kosmosu vladaju neki lobiji, male mafije koje poseduju moć i koje se međusobno mrze, tračare... kao da imamo sve vreme sveta za takve igrice!

Kad uporedite proces rada u beogradskom i nemačkom, ili nekom drugom evropskom pozorištu, šta uočavate?

– Na nivou teatra, u Nemačkoj postoji sasvim druga podela moći i odgovornosti. Prvo, intendant (direktor) pozorišta ima apsolutnu moć, ali i odgovornost za repertoar i uspešan rad pozorišta. On dovodi svoj tim: ansambl i saradnike. Što znači: niko nema doživotan ugovor, ni on sam, i sa svakim novim intendantom sve se menja.

Pozorište je dinamično i niko ne može sebi da dopusti uljuljivanje u sigurno radno mesto, igrao ne igrao. Ja kod nas često čujem glumce koji kažu: za 300 evra mesečno neću da igram dve ili tri godine! Kad izračunamo, taj glumac košta godišnje 3600 evra, plus penziono, socijalno i zdravstveno osiguranje... E, pa to nigde nema! Nema te zemlje koja nekome za nerad poklanja 3600 evra. Žao mi je što ovo tako brutalno kažem, ali to je istina.

Šta Beogradu, odnosno našim pozorišnim ljudima, nedostaje da bi dostigli evropske produkcijske standarde?

– Istraživanje i jaki dramaturško-rediteljski koncepti. Hrabrost čitanja tekstova na moderan način, istraživanje pozorišnih sredstava u odnosu na moderno društvo ili u odnosu na rasceljeno društvo kao što je naše. Šta je slika, šta je jezik, koje

se mogućnosti kriju u jeziku, sta je tišina, šta je čutanje, šta je telo, šta i kako upotrebiti nove medije u teatru... Kako prekinuti tradiciju linearнog pripovedanja...

Naše pozorište još je glumačko, dok je u Nemačkoj pozorište već decenijama rediteljsko-dramaturško, što ne znači da glumci nemaju šta da kažu, samo su zadaci drugačiji, hrabriji u konceptualnom čitanju teksta i u istraživanju. Glumci ne probaju, već istražuju unutar svojih glumačkih sredstava.

Osim toga, postoji jedan paradoks da u gradu u kome 40 godina postoji jedan od najboljih festivala, isti taj festival nije uopšte ostavio traga u pozorišnom životu.

Naprotiv, u beogradskoj pozorišnoj parohiji se „bitefovski“ ili „nemački“ koristi kao negativna odrednica. Pozorišna iskustva nisu nacionalna, ona su deljiva!!!

Šta nosite iz beogradskih susreta? Jeste li, ipak, imali nekih nadnutih razgovora?

– Nosim neka osećanja tuge i besa i bespomoćnosti. S jedne strane saznanje da je grad osiromašio, da penzioneri čeprkaju po kontejnerima... s druge strane raskoš, Prada-Armani-nosioci, besramno bogatstvo, a da niko to ne tematizuje. Kao i smrt, te teme nisu u modi ili su se ofucale kroz razna politička usta. S jedne strane površna imitacija Zapada, s druge šalteri na kojima se još mora stajati pognut pred bogom-službenikombirokratom. A upravo od tih šaltera počinje demokratija. Beograd je postao grad suprotnosti latinoameričkih razmera, grad koji se još ulijlikuje u svoj stari šarm velegrada a da ne primećuje kako ga iznutra izjeda provincializam.

Godinama ste bili nezamenjiv Mađelijev scenograf, tri godine ste radili u Čulijevom teatru u Milhajmu... Međutim, kažete da ne želite da budete ničiji doživotni saradnik i zato radite s mlađom Đurđom Tešić?

– Dugogodišnja saradnja s jednim rediteljem je, naravno, lepa, kao i osećaj zajedničkog stvaralaštva, formiranje rukopisa, zajedničko prolaženje kroz dobro i zlo pozorišnog pečalbarstva.

S druge strane, nastaje neka vrste rutine, rad prestaje da bude uzbudljiv, jer oba saradnika znaju šta onaj drugi misli. Osim toga, nastaje neka vrsta osetljivog spoja profesionalnog i prijateljskog, granice postaju nejasne, i mogućnost međusobnog povređivanja se povećava a da to nema nikakve veze s pozorišnim radom...

U prilici ste da prisustvujete procesu rada Pine Bauš; šta vas fascinira u njenom konceptu?

– Fasciniralo me je da Pina, iako svetska legenda, prilazi novim projektima još iz neke početničke nesigurnosti, nežno, pipajući, ne tvrdeći da zna put. Ta sposobnost: vratiti se u poziciju početnika, početničke naivnosti, nesigurnosti u radu na svakom novom projektu je, čini mi se, u pozorištu dragocena. Pozorište je jedino mesto gde se može sopstvena nesigurnost tematizovati. Mi radimo pomoću te nesigurnosti. A onda, slika te lepe žene, u muškom odelu, tihe i nežne, kako ide kroz pozorišnu kantinu i posmatra svoje umorne igrače kako gutaju kantinsku hranu...

Njene predstave imaju u sebi neku melanoliju sličnu melanoliji polupraznih vupertalskih kafea u kojima sedi grupica usamljenih kreatura... I uvek u njenim predstavama postoji samoironija ili ironično tematizovanje same sebe. Tu vrstu samoironije poseduju samo veliki umetnici; oni rade ozbiljno, ali sebe ne uzimaju ozbiljno!!!

Režirali ste i prvu operu HYPERION u muzičkoj akademiji u Rajzenbergu, što je možda neki Vaš novi put?

– Da, jedan od puteva kojim idem. HYPERION je savremena opera japanske kompozitorke Mayako Kubo. Mene zanima neka vrsta „primenjene režije“ ili režirane instalacije, a to ima veze s povezivanjem različitih umetničkih iskustava, od slikarstva, preko govora pa do muzike (nova muzika).

Ja sam u pripremi jedne muzičke instalacije o ukradenom mozgu Ulrike Majnhof, koji posle mnogo godina lutanja od laboratorije do laboratorije, biva pronađen. Naučnici su hteli da

istraživanjem njenog mozga dokažu da je terorizam posledica tumora u njenom mozgu! Za mene je zanimljivo pitanje zašto je mozak baš sada pronađen a, pri tom, takva interpretacija terorizma skida svaku odgovornost sa društva i stanja u društvu. Postavlja se pitanje: kada nastaje terorizam, da li je to politička kategorija ili fiziološka?

Kada razmišljate i radite tako mnogo, setite li se uopšte odakle ste?

– Mislim da rad nema ništa sa sećanjem. Sećanje dolazi neupitano i iznenada. Odakle sam? S Balkana, iz eks-Jugoslavije, iz Srbije, iz Beograda, ali slike sećanja uvek su fragmentarne, vezane za neki miris, ili boju, ili mirnu, široku ulicu u Banatu...

Šta danas znači biti Beograđanka, Srpskinja u Evropi?

– Danas ne znači ništa. U vremenima u kojima je naša zemlja bila svakodnevno na naslovnim stranama svetskih novina, to je značilo pitanje: ODAKLE STE? – Iz Jugoslavije. ODAKLE TAČNO? – Iz Beograda. Dug, ispitivački pogled, prekinut tok razgovora... Taj isti ispitivački pogled sada se zaustavlja na Avganistancima, Iračanima... Ipak, živeti u dve kulture, imati jedno drugo kulturno i istorijsko sećanje, biti integrisan u evropsku kulturu, biti stranac sa dva života, sve to osećam kao neopisivo duhovno bogatstvo.

Goran Stefanovski je otvorio zanmiljivu temu da nisu svi „emigranti“ iz Jugoslavije isti pred Evropom, kao što nisu isti ni posle povratka u zemlju. Ne može, naime, nekome ključni umetnički argument biti to da je otišao iz Jugoslavije. Niti bi to trebalo da mu bude privilegija u dobijanju posla. Jer mnogi su otišli bez biografija i takvi se i vratili?

– Ja sam otišla iz zemlje sa biografijom, na poziv Roberta Čuljija i shvatila da to na Zapadu nikog ne zanima. Ako ih i zanima, to je samo u kontekstu političkih zbivanja a ne zbog kvaliteta nosioca te biografije. Bilo je nekih naših umetnika koji su u takvim situacijama poverovali u sopstvenu važnost, ne pri-

mećujući da su manipulisani od jedne moćne političko-medijiske mašine. Ja sam u Nemačkoj gradila novu biografiju, i uspela da radim kontinuirano u svom poslu, velike projekte i u dobrom pozorištima. Ali, da budem pravedna, ni ovde nikog nije interesovala moja biografija, niti moje pozorišne nagrade. Kad sam odlazila, nijedno pozorište nije pokušalo da me zadrži, osim Tomaža Pandura u Mariboru. Ja nisam bila nikada primljena u Udruženje scenografa Srbije, nikada nisam dobila atelje ili stan, niti imam monografiju... Dakle, za mene je ključni umetnički argument isti i za odlazak odavde i za dolazak u Nemačku: TEATAR!

Šta je sada trend u pozorišnoj Evropi?

– Ne postoji trend; postoje trendovi, vezani za određene reditelje, njihov rukopis i poetiku. Ali svima je zajedničko: KONCEPT i ISTRAŽIVANJE. Po meni se u ovom trenutku vrlo radikalni koncepti dešavaju u operi!!! Na primer, režije Petra Konwitschny ili Jossi Wieler.

Novi sentimentalizam kao odgovor na brutalizam?

– Mislim da je reč o novoj ironiji, o saznanju koliko je teatar bespomoćan u odnosu na svet, društvo i globalizaciju nadolazeće katastrofe i koliko je smešno verovanje da teatar može da promeni svet, kao i da je teatar moralna institucija. Koješta! Ta nova ironija u odnosu na sopstvenu veličinu, čini teatar hрабrijim u korišćenju pozorišnih izraza, utoliko se može reći da je to i novi sentimentalizam, kao ironično poigravanje sa izgubljenim emocijama ili izgubljenom sposobnošću da zaista osećamo. Šta može pozorište svetu koji je izgubio lepotu? Ništa! Teatar nema nikakvu misiju u ovim vremenima. Samo mi, sa-mozaljbljeni umetnici, verujemo u tu bajku o teatru kao moralnoj instituciji. Teatar nema rešenja za svetske probleme (zašto bi, kad rešenja nemaju ni vlade ni stručnjaci?). U najboljem slučaju, teatar otkriva suprotnosti, postavlja pitanja, iritira i provocira. U najboljem slučaju!!! U najgorem slučaju, teatar služi da zabavlja mase. I, kako Handke kaže, pozorište nije

sredstvo kojim se proširuje svest gledaoca; njegova svest postaje PRECIZNIJA (u najboljem slučaju).

Razgovarala Branka KRILOVIĆ
(Preštampano iz „Scene“ broj 1, 2004)

Marina Čuturilo-Hellmann, velika srpska i jugoslovenska scenografkinja, preminula je 21. decembra u Dortmundu, u pedeset petoj godini. Marina Čuturilo-Hellmann bila je osamdesetih godina vodeća scenografkinja na jugoslovenskim prostorima, ostavivši duboki umetnički i ljudski trag u mnogim sredinama u kojima je radila. Beogradski đak, arhitekta po profesiji, radom sa najboljim jugoslovenskim i srpskim rediteljima, poput Vide Ognjenović, Dejana Mijača, Egona Savina, Paola Mađelija, Slobodana Unkovskog, Harisa Pašovića, Tomaža Pandura i drugih, donela je estetski preokret u poimanju scenografske umetnosti, radeći u pozorištima Beograda, Splita, Ljubljane, Zagreba, Sarajeva, Skoplja. Na poziv reditelja Roberta Čulja, 1990. odlazi najpre u Milhajm, u njegov Theater an der Ruhr, potom u Vupertal, gde sarađuje sa čuvenom Pinom Bauš, i nazad u Hamburg. Poslednjih dvadeset godina radila je u vodećim nemačkim pozorištima poput hamburškog Talija teatra, Dojčes teatra u Berlinu i mnogih drugih. Poslednjih godina bavila se i režijom, a od 2009. bila je predavač na Muzičkom i pozorišnom univerzitetu u Hamburgu.

Marina Čuturilo-Hellmann sahranjena je u Beogradu, 29. decembra.

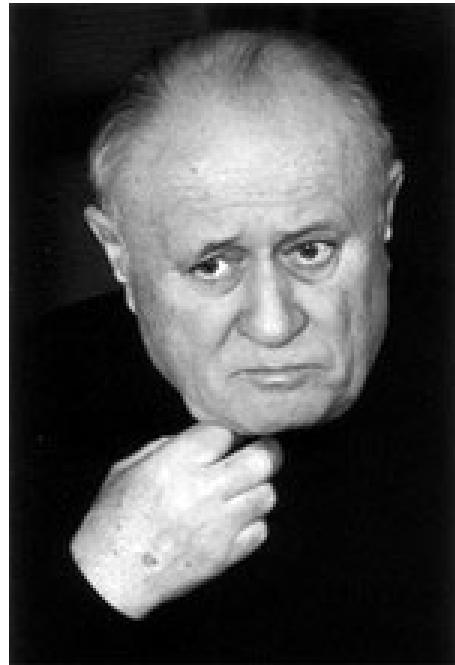
Scenografije Marine Čuturilo-Hellmann na Pozorju

- 1984 – *Korijen, stablo i epilog* Gojka Nikoliša, režija Vida Ognjenović, Studentski kulturni centar Beograd
- 1985 – *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića, režija Vida Ognjenović, Narodno pozorište Beograd
- 1988 – *Crna rupa* Gorana Stefanovskog, režija Paolo Mađeli, Makedonski naroden teatar Skoplje
- 1989 – *Tri čekića* Deane Leskovar, režija Egon Savin, Srpsko narodno pozorište Novi Sad
- 1990 – *Kula vavilonska* Gorana Stefanovskog, režija Slobodan Unkovski, Dramski teatar Skoplje
- 1990 – *Prozerpina ugrabljena* Ivana Gundulića, režija Marin Cařić, Kazalište Marina Držića Dubrovnik
- 2001 – *Elektra* Danila Kiša, režija Egon Savin, Crnogorsko narodno pozorište Podgorica

Sterijina nagrada za scenografiju: *Tri čekića i Kula vavilonska*. 9. međunarodni trijenale pozorišne scenografije i kostima, Sterijino pozorje Novi Sad, 1990: Zlatna medalja u kategoriji jugoslovenskih umetnika – za scenografije u predstavama *Baal B. Brehta i Bauhaus* Slobodana Šnajdera

Ferenc Deak (1938–2011)

POETA, ROMANSIJER, ALI PRE SVEGA, DRAMATIČAR



U Subotici je 23. oktobra preminuo dramski pisac Ferenc Deak. Karijeru je započeo kao pesnik, nastavio je kao novelista i, premda slikar po obrazovanju i autor više uspešnih i nagrađivanih radio-drama, Ferenc Deak je kao pisac drama debitovao pred sam kraj šezdesetih, kada je u Subotici, u režiji Mihalja Vičkara, postavljena njegova drama *Borovnice*. Tim komadom je, u vojvođansko-mađarskom dramskom stvaralaštvu, započeo proces modernizacije poimanja i forme poezije (drama je pisana u stihu), što su već u prvoj polovini decenije s uspehom demonstrirali pesnici okupljeni oko časopisa *Új Simposion* (Oto Tolnai, Ištvan Domonkoš, Kalman Feher, Katalin Ladik, Ištvan Brašnjo), a potom je taj proces obuhvatio i prozu, što je najčitljivije kroz rezultate proznih konkursa izdavačke kuće Forum. Uprkos činjenici da je tokom stvaralaštva, dugog skoro pola decenije, Deak objavio više zbirki pesama, novela i romana, njegova prava književna vrsta su komadi u dijalogu. Pored brojnih

radio-drama, on je autor i filmskih scenarija nagrađenih na festivalima (filmove je režirao Karolj Viček).

Na Jugoslovenskim pozorišnim igrama (Sterijino pozorje), 1969, Deak dobija Vanrednu Sterijinu nagradu za *Borovnice* s obrazloženjem da su u pitanju „izuzetni poetski kvaliteti drame u stihovima”, a glumica Ibi Romhanji, koja je tumačila glavnu ulogu u istoimenoj predstavi, takođe je nagrađena Sterijinom nagradom. Radnja nagrađenog dela odigrava se u manastiru, u zatvorenoj zajednici, "u procepu između stvarnosti i ničega", u koju, među prijatelje posrnule u grehove, na samom životnom dnu, pristiže mlad i jak čovek. Tog stranca zajednica prihvata, dok im on zauzvrat obećava izdašnu žetvu, obradivu zemlju, utovljenu stoku. Međutim, došljak, uprkos obećanjima, ne ispunjava očekivanja, prilagođava se svojoj okolini i gubi čistotu koju je sobom doneo. On se među muškim ljubavnicima pretvara u ženu, prouzrokujući tako da ga,

onog trenutka kada za svoje prijatelje izgubi prvobitni identitet, oni ubiju, što u kontekstu opšteg nemoralu, ne predstavlja ništa novo niti uzbudljivo.

Dok drama *Borovnice* prikazuje sindrom malih, zatvorenih sredina, Deakova druga drama *Žeđ za vazduhom* iz 1971. (u režiji Mihalja Viraga, izvedena u Subotici), prema mišljenju stručnjaka jeste *drama simbola*. Ovo sintetičko i višeslojno delo, u kojem autor na sukobu generacija i sukobu unutar iste generacije stvara porodičnu dramu, prikazuje svojstveni vojvođansko-mađarski svet sela, u kojem je svako svakome potčinjen i svako je u službi istorijski bliske prošlosti i recentnih političkih okolnosti. Oslikavajući ovaj komplikovani ljudski i društveni sistem odnosa, pisac ukazuje na važnost suočavanja sa samim sobom, potrebu da se oslobođimo sopstvene malodušnosti, nelagodnosti gušenja koje nas sprečava da se u većoj sredini osetimo jednaki s ostalima (o sličnoj temi govorи i u filmovima *Parlog* i *Teret*).

Obe Deakove drame izazvale su žustre rasprave, a naročito drama *Žeđ za vazduhom*, nakon Sterijinih igara. Ne može se isključiti mogućnost da je pod uticajem napadača Deak potom birao teme koje su manje potresne i da je duže vreme ostavio pisanje drama i okrenuo se romanu. Njegov povratak drami usledio je u drugoj polovini devedesetih, za vreme Miloševićevog doba, kada je bujao nacionalizam. Tada piše potresnu dramsku hroniku *Bezgranično*, u kojoj prikazuje suprotnosti nastale unutar porodica mešovitih nacionalnosti. Glava porodice, poreklom Srbin, zagrižen je gorućim velikosrpskim nacionalizmom. On veruje da u porodici, pored supruge Mađarice, i on sam dospeva u podređen položaj, iako je on sin i pripadnik izabranog, „nebeskog“ naroda, koga ponižava truli moral (srednje) Evrope. Ne samo što želi da nauči nekom redu svoju suprugu i Mađare koji žive u njegovom okruženju već kao čovek koji živi u zanosu nacionalne pomame i u ratu, i kome rođenog sina odvodi vojna policija, i sam odlazi u rat kao dobrovoljac. Uprkos tome što se kući vraća kao alkoholičar i invalid, on i dalje veruje u istinu te „stvari“. Tek kada su isti oni

koji su dotada predvodili rat, sklopili mir, on shvata da je prevaren, da je bio samo instrument u rukama politike. Predstavu je u subotičkom Narodnom pozorištu režirao Ljubomir – Muci Draškić, kritika je hvalila i reditelja i glumačka ostvarenja, a zbog političkih konotacija predstava je izazvala veliku pažnju javnog mnenja. Ali, uprkos prethodnim dogovorima, u Beogradu nije mogla da bude odigrana.

Poslednja prikazana drama Feranca Deaka *Gušenje*, u režiji Lasla Babarcija, napisana je za konkurs u znak sećanja na Revoluciju iz 1956, i osvojila je drugu nagradu u Kapošvaru. Mesto dramske radnje smešteno je u bačko selo na samoj mađarskoj granici, za vreme i neposredno nakon Revolucije, ali ne govori o samoj revoluciji. Jer, godina 1956. u ovom slučaju je tek kontekst, nedavna prošlost koja guši i podiže tenziju u neizbežno narušenim ljudskim odnosima.

Bogat dramski opus pisca Feranca Deaka je u Subotici, u okviru programa kojim se obeležava dan vojvođansko-mađarske drame, zaokružilo delo s istorijskom temom, pod naslovom *Parničari*.

Laslo GEROLD
S mađarskog prevela Ivana RISTOV

Ferenc Deak je rođen 1938. u Novom Itebeju. Bio je urednik omladinskih novina *Kepeš Ifjušag*, a nakon toga dramaturg u Radio-Novom Sadu. Obavljao je i dužnost glavnog urednika petojezičnog dramskog programa tog radija.

Između 1982. i 1986. bio je ambasador tadašnje SFR Jugoslavije u Zapadnoj Africi, a nakon povratka u zemlju bio je urednik i glavni urednik dramskih programa Televizije Novi Sad, do penzionisanja 1999. godine.

Vaclav Havel (1936–2011)

OD DISIDENTA DO DRŽAVNIKA

Češki književnik i bivši predsednik Vaclav Havel umro je 18. decembra prošle godine u svojoj vikendici na severu Češke, u 75. godini. Preminuo je u snu, posle učestalih problema sa zdravljem koje je imao u poslednje vreme, kada je od marta prošle godine sve češće otkazivao susrete, menjao program i sve više vremena provodio u svojoj vikendici. Havelu je 1996. operisan rak pluća, a dve godine kasnije za dlaku je izbegao smrt pošto mu je u Innsbruku, tokom odmora u Austriji, perforiralo debelo crevo. Havel je rođen 1936. u Pragu, u imućnoj porodici intelektualaca. Po završetku obaveznog školovanja od 16 godina, bila su mu zatvorena vrata za dalje studije, jer ga je režim koji je preuzeo vlast 1948., označio potomkom porodice klasnog neprijatelja. Stoga je bio prinuđen da školanje nastavi dopisno, pohađao je večernju školu i radio kao hemijski tehničar, da bi u periodu između 1962. i 1966. studirao dramu na Praškom univerzitetu umetnosti.

Bio je i scenski radnik u nekoliko manjih pozorišta u Pragu, pa je tako počeo da piše kratke komade, a potom i drame. Nakon ulaska sovjetskih trupa izbačen je iz svih pozorišta, njegove drame bile su zabranjene i oduzet mu je pasoš, a on je mogao da se zaposli jedino kao pomoći radnik u jednoj pivari. Na ponude iz inostranstva da napusti zemlju u kojoj ga proganjuju, Havel je odgovarao da „rešenje za nehumano stanje u Čehoslovačkoj nije u odlasku iz zemlje“ i nastavio da piše – na desetine političkih eseja (samizdat) i drama (štampanih i igranih u inostranstvu, pa i u Beogradu).



Vaclav Havel je u politiku ušao šezdesetih, a nakon Praškog proleća sve više se politički angažuje. Godine 1977. stiče svetsku slavu lidera čehoslovačke opozicije, budući da je bio jedan od inicijatora pisanja Povelje 77. Zbog kritikovanja komunističkog režima, sedamdesetih je služio niz zatvorskih kazni. Kada je u Čehoslovačkoj uhapšena i osuđena poznata rok grupa „The plastic people of the Universe“, Vaclav Havel je bio među inicijatorima pisanja Karte 77, manifesta otpora intelektualne javnosti tadašnje Čehoslovačke kojim se, uz poziv na otpor režimu neslobode, formulise i nekoliko temeljnih vrednosti tog otpora, među kojima su, na prvom mestu, moralnost i sloboda građanina pojedinca,

onako kako je to zapisano u Helsinškoj povelji o ljudskim pravima. Pisanje Karte 77 koštalo je Havela četiri meseca zatvora, a kada je nešto kasnije osnovao i Komitet za odbranu nepravedno osuđenih, to mu je donelo četiri i po godine robije uz težak fizički rad. Havel je poslednji put uhapšen neposredno uoči „plišane revolucije”, u kasnu jesen 1989.

Havel je bio prvi demokratski izabran predsednik posle „plišane revolucije” u Čehoslovačkoj, kojom je okončana četvorodecenijska vladavina režima koga je on nazivao „Apsurdistan”. Vaclav Havel je bio pisac-disident koji je uveo pozorište u politiku (i obrnuto) kako bi mirnim putem doveo do pada komunizma u Čehoslovačkoj i time postao heroj epske borbe kojom je okončan hladni rat.

Kao predsednik nadgledao je prelaz zemlje ka demokratiji i slobodnom tržištu, kao i mirni razlaz Češke i Slovačke 1993. Povukao se 2003, deset godina posle raspada Čehoslovačke i nekoliko meseci pre nego što su se obe zemlje priključile Evropskoj uniji.

U vreme njegovog mandata, Češka je ušla u NATO.

Nekoliko puta bio je nominovan za Nobelovu nagradu, a dobio je na desetine drugih nagrada širom sveta.

Jedan od poslednjih prijatelja iz sveta koji je Havela posetio bio je tibetanski duhovni vođa dalaj-lama koji je boravio u Pragu na poziv Havelove fondacije „Forum 2000”. On mu je dao i tradicionalni tibetanski lek.

Iako je neprestano insistirao na moralu u politici i verovao da je ljudsko dostojanstvo jezgro svake pravne države, a laž prezirao kao instrument podjarmljivanja naroda, 1999. bio je jedan od onih evropskih zvaničnika koji su naglas podržali bombardovanje Beograda.

– Havel je važna ličnost u našem repertoaru, u našim karijerama. Atelje je davao njegove predstave u vreme kada su iz SSSR-a stizale jasne zabrane i dok je on bio u zatvoru. Imao sam

priliku da ga sretнем i rekao sam mu to. Pitao sam ga i da li su mu stizali programi Ateljea koje sam mu slao, a on mi je vrcao odgovorio da je šef zatvora verovatno bio ljubitelj pozorišta, pa je programe zadržavao za sebe. Kako bilo, ne mogu da razumem ni zaboravim njegovo opravdanje za bombardovanje Beograda, ma kakav režim bio aktuelan. To ne mogu da mu oprostim ni danas. Ipak, on je bio hrabri satiričar koji je u najteža vremena prkosio totalitarnom SSSR-u – rekao je, povodom Havelove smrti, Jovan Ćirilov.

– Slavu Vaclava Havela u Istočnoj Evropi i njegov prinčevski položaj među disidentima i dramskim piscima uzdigao je i održao upravo Atelje 212. Tih godina kada su i češka i ruska ambasa da izričito bojkotovale Havela, Atelje je igrao njegove komade i hranio njegovu porodicu dok je bio u zatvoru. Sloboda javne reči bila je na prvom mestu. Ipak, Vaclav se, kada je to bilo najpotrebnije i kada nam je bilo najteže, nije odužio, nije pokazao emociju, čak ni prema Ateljeu, kao ni prema čitavoj Srbiji – rekao je, istim povodom, Kokan Mladenović.

Komadi Vaclava Havela u srpskim pozorištima

Prema podacima Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, naši teatri igrali su nekoliko Havelovih komada. Narodno pozorište u Beogradu izvelo je 1982. dramu *Memorandum* (režija Vladimir Aleksić), *Protest-atest* (režija Želimir Orešković) dve godine kasnije. Beogradsko dramsko pozorište je 1985. postavilo dramu *Largo Desolato* (režija Dejan Mijač), a pet godina kasnije, isti komad prikazalo je i pozorište u Šapcu. Malo pozorište „Duško Radović“ je 1989. prikazalo *Nepodnošljivo lako* (režija Egon Savin). Knjaževsko-srpski teatar u Kragujevcu je 2005. prikazao *Audijenciju*, koja je od 1981. do 1989. igrana u Ateljeu 212 gde ju je režirao Ljubomir Draškić, a igrali su Danilo Stojković, Svetlana Bojković, Bora Todorović, Vlastimir Stojiljković, Petar Kralj...

Priredila: D. N.

Bogdan Ruškuc (1936–2012)



RULE ILI VEŠTINA SKRIVANJA VRLINA

Bogdan Ruškuc, pozorišni i televizijski reditelj, dugogodišnji urednik Muzičke redakcije Televizije Novi Sad, preminuo je početkom februara u Novom Sadu.

Izuzetan erudit (što ne čudi ako se zna da je, nakon gimnazije i srednje muzičke škole u rodnom Novom Sadu, završio i Klavirski odsek Muzičke akademije u Beogradu, u klasi Dušana Trbojevića i režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, u klasi Miroslava Belovića, da je studirao engleski i ruski jezik na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu), duhovit i šarmantan kozer, ali iznad svega veoma skroman, nesklon bilo kakvoj vrsti samopromocije, to je Bogdan Ruškuc, za prijatelje Rule, kakvog pamtim, od prvog trenutka našeg poznanstva, od 1972. Sećam se i kako je, nekako sa zadrškom, gotovo izvinjavajući se, ponudio prošlog proleća svoj tekst za *Scenu* – svedočenje/podsećanje na Brukovu režiju opere *Karmen*, a u povodu 50. godišnjice od tog događaja. Tekst sam s velikim zadovoljstvom objavila u *Sceni* 1–2/2011. Sećam se i njegove

diplomske predstave; bili su to Mrožekovi *Emigranti* u Ateljeu 212, na koje je, ne bez izvesne samironije (budući da se tada već bližio četrdesetoj) pozvao prijatelje... Ne znam kako bih (a da se patetično ne pozivam na etičke principe), sem „dobrim ukusom” ili „dobrim vaspitanjem” nazvala to što nikada, ni privatno, ni za eventualnu karijeru, nije isticao niti koristio činjenicu da potiče iz ugledne i poznate novosadske porodice i da je njegov otac Đorđe bio prvi direktor Sterijinog pozorja. Na vest o smrti Bogdana Ruškuca, njegova matična kuća, sada RT Vojvodine, odala mu je priznanje da je „bio predstavnik generacije koja je tadašnju Televiziju Novi Sad pozicionirala visoko na mapi nekadašnje Jugoslovenske radio-televizije”. Posebno se apostrofira njegova TV režija drame *Divlji svetac* Vojislava Despotova, o mladom Dositeju, kao jedan od nezaobilaznih uspeha novosadske TV kuće: „Kao televizijski reditelj ostaće u sećanju po svom odmerenom, muzikalnom rukopisu u televizijskoj drami *Divlji svetac*, drami posle koje se

više nije oglašavao kao reditelj”, kaže se, pored ostalog, u tekstu sećanja na Bogdana Ruškuca, emitovanom na RTV.

Bogdan Ruškuc bio je saradnik redakcije ozbiljne muzike Radio Novog Sada (1962), korepetitor Baletskog odseka Pozorišne škole u Novom Sadu (1963–64), urednik redakcije zabavne muzike Radio Novog Sada (1964–1972), urednik muzičkog programa Televizije Novi Sad (od 1972). Kao saradnik u redakciji ozbiljne muzike i urednik u redakciji zabavne muzike RNS napisao i režirao više stotina emisija (*Lastama se sunce rađa*, *Fantasia Hexapodica*, *La paloma*). Autor je 677 muzičkih emisija, scenarista pet muzičkih emisija, muzički saradnik na 36 dokumentarnih filmova (Lovćen film, Budva, Filmske novosti, Beograd, Neoplanta, Novi Sad, TV Novi Sad). Objavljuvao je muzičku kritiku u listovima *Dnevnik*, *Pozorište*, časopisima *Nový život*, *Híd*. Autor je dva baletska libreta, *Kleopatra* (ne-izvedeno) i *Orion*.

U periodu 1975–78. u svojstvu docenta, vodio i izveo prvu generaciju na Odseku glume Akademije umetnosti, Novi Sad. Režirao dramski i operski repertoar, dramatizovao i adaptirao dela, pojavljivao se kao muzički saradnik u predstavama SNP-a, Újvidéki Színháza, Narodnog pozorišta, Sombor, Beogradskog dramskog pozorišta, Ateljea 212.

Značajnije predstave: *Dom Dejvida Storija*, *Hasanaginica* Lj. Simovića, *Dogodine u isto vreme* Bernarda Slejda, *Oluja* A. Ostrovskog, *Zla žena i džandrljiv muž* J. St. Popovića, *Obešenjak* B. Pekića, *Audijencija* V. Havela, *Staklena menažerija* T. Vilijamsa (sve u SNP), *Emigranti* S. Mrožeka (Atelje 212 i Újvidéki Színház), *Malvina* M. Kovača (Atelje 212), *Lasal ili nepouzdan prijatelj* Ivana Ivanjića (Beogradsko dramsko pozorište), *Gospođica Julija* A. Strindberga (Narodno pozorište, Sombor). U Operi SNP postavio *Lučiju od Lamermura* G. Donicetija, *Pokondirenu tikvu* Mihovila Logara po komediji J. St. Popovića (izvedena je na Sterijinom pozorju 1993, u čast nagrađenih) i *Majsku noć* Nikolaja Rimskog-Korsakova.

D. N.

K n j i g e

I POSLE ARISTOTELA – ARISTOTELOVCI

Florans Dipon, ARISTOTEL ILI VAMPIR ZAPADNOG POZORIŠTA, Clio, Beograd 2011.

Lanac kriza dramske forme nastavlja se! To su u (post)semiološkim, poststrukturalističkim i eklektičkim metodološkim pristupima pokušali da lociraju i analiziraju teoretičari pozorišta i drame Erika Fišer-Lihte, Gerda Pošman, Hans-Tis Le man, Patris Pavis i dr. Pri tome, baratali su činjenicom da su u XX stoljeću model literarnog pozorišta i logocentrizam dramskog pozorišta doživeli relativizaciju, ali ne i ukidanje. Paralelno s tim tragali su i za novom definicijom za tekstualno, dramsko, odnosno „ne više dramsko” ili postdramsko u savremenom teatru. No, postojala je i svest, a nju ističe Erika Fišer-Lihte, da je istorija drame samo „deo istorije pozorišta, a ona je istovremeno samo deo istorije književnosti”.

Florans Dipon, u provokativnoj knjizi *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta* (u prevodu Mirjane Miočinović), sugerise da odbacimo učenje po kojem su tekst, fabula i režija tri vrhunaravne kategorije pozorišne analize. Njena glavna name ra doista je radikalna – hoće da nas dekonstrukcijom Poetike oduči od njenih etnocentričnih postulata.

Međutim, autorka se s krajnjim oprezom ustremljuje na Aristotelovu *Poetiku* i na rušenje potpornja tog zdanja – *mythos*, jer ne može da mu porekne centralnu ulogu a da, pri tom, ne potkopa sve savremene forme pozorišne estetike. Stoga, s punom svešću da nije lako biti ne-aristotelovac, Florans Dipon premešta težište istraživanja na pitanje „kakav to tajni sporazum postoji između naših savremenika i aristotelizma”?



Odgovarajući na to pitanje, autorka u prvom poglavlju naslovljenom „Tragedija izvan takmičenja”, najpre objašnjava da je *Poetika*, taj mitski tekst zapadnog pozorišta, bio priručnik o „pozorišnom sastavu” namenjen pesnicima, odnosno pokušaj tekstualne analize atinske tragedije bez obzira na uslove izvođenja, muziku, koreute, glumce i ostale estetske komponente, bez osvrta na kontekst iskazivanja. Istimčući potom da Aristotel, budući neposvećeni posmatrač atinske tragedije, nije poznavao izvođačke zakonitosti pa ih zato zamjenjuje tekstualnim zakonitostima, autorka upozorava na razliku u upotrebi izvorne grčke reči *mythos* kojom se označava čin govora, „stavljanje u priču”, a ne stara i legendarna priča skrivena iza modernog pojma „mit”. *Mythos* je, dakle, središte Aristotelovog sistema i svi drugi delovi tragedije podređeni su mu, naročito karakteri. Ni Edip, u mreži peripetija, nema karakter nezavisan od okolnosti.

Nadalje, Florans Dipon registruje Aristotelove teškoće u definisanju hora, opisuje funkciju misli u saglasnosti s logikom priče, kao i strukturu *mythosa* koji nema smisla sam po sebi, nego se procenjuje prema svrsi koju ima. Aristotel mu pripisuje svojstvo izazivanja *pathē* (osećanja) kod gledaoca ili čitaoca. Autorka uočava da Aristotel odvaja „pozorišnu praksu od procene komada. Da gledaoci uživaju u izvedenoj tragediji, to je u redu, ali ne treba mešati uživanje u pozorištu sa vrednošću date tragedije”. Sažaljenje i strah su osećanja koja, prema Aristotelu, izaziva *mythos*, a ne spektakl. Time se ponovo daje prednost govorenju nad činjenjem, *mythos* za Aristotela biva samodovoljan diskurs za koji nije neophodno scensko predstavljanje da bi izazvao osećanja publike. Otuda se Dipon nimalo ne usteže kada tvrdi da je *katarza* „Aristotelova izmišljotina” proistekla iz njegove teorije tragedije kao teksta, bez dodira s realnom praksom pozorišta.

Da se Aristotel i danas meša u svaki diskurs o zapadnom pozorištu, dokazuje i frekvencija imenice drama i prideva „dramski” koji se označava sve što se piše o pozorištu danas, a koji je inaugurisao upravo tvorac *Poetike* kako bi svrstao sve tek-

stove u kojima su predstavljeni ljudi koji delaju. Pod ironičnim podnaslovom „Kada drama zamenjuje mythos: Aristotel žrtva aristotelizma”, autorka objašnjava težnju modernih teoretičara pozorišta da Aristotelu pripisu na silu ono što će kasnije biti shvatanje tragedije – na dramsko pozorište onako kako ga shvata Peter Sondi za koga je „dramski tekst zatvorena celina s odsutnim piscem i zanemarenim gledaocima”. Ona takođe smatra da je Lemanova definicija „postdramskog pozorišta” spasonosna, ali primećuje da on ne ide daleko u kritici aristotelizma, svodeći ga na ideologiju podražavanja. Dakle, najveća zamerka Aristotelovojoj *Poetici* upućena je stoga što se, svođenjem tragedije na literarnu dimenziju, oduzima pozorištu snaga institucije, bez performativne snage, bez korišćenja metateatralnosti. Florans Dipon tvrdi da je estetika aristotelovskog pozorišta politički projekat usmeren protiv identiteta, slobode gradova. Prema njenoj oceni, *Poetika* je uticala da se zasnuje „jedno literarno, elitističko, profano, ozbiljno i samotničko pozorište, bez tela i muzike, pozorište čitalaca. Kategorije, razrađene kako bi se stvorio takav sistem, imaju dakle samo ideološku podlogu... One ne govore ništa o atinskom pozorištu.”

U poglavlju „Širenje poštasti: tri aristotelovske revolucije” Florans Dipon podseća da su u letopisu evropskog pozorišta zabeleženi otpori Aristotelu koje su pružali Breht, Arto, Žene, te da su se njegove matrice uspeli da oslobode Kantor, Pirandello, Dario Fo, Bob Wilson.

Prva aristotelovska revolucija, početkom XVIII veka uzdiže iluziju. Goldoni progoni Arlekina, maske su zbačene, a sačuvan i inoviran tekst postaje spomenik. U to vreme Didro formuliše četvrti zid, Talma pretumbava konvencije tragičkog pozorišta. Za drugu aristotelovsku revoluciju karakteristična je pojava reditelja koji pristupa čitanju teksta i od njega stvara pozorišnu predstavu, odnosno pozorišno tumačenje teksta. Tekovina ove revolucije je i semiologija pozorišta, zahvaljujući kojoj se gledalac preobražava u čitaoca... Treću aristotelovsku revoluciju obeležila je brehtovska distancijacija koja rezultira „fabulom”,

to je dominacija priče, suverenost *mythosa*. Zanimljivo i duhovito, autorka sve tri aristotelovske revolucije zaključuje istim rečima, „Iz tog nismo izašli”. To deluje kao refren, kao opšte, ali neizbežno mesto...

U trećem poglavlju ukazano je na činjenicu da su nedramska, nearistotelovska pozorišta postojala i pre nego što je ustavljen pojам postdramskog pozorišta. Dakle, i pre i posle Aristotela bilo je pozorišta, i u antičkom razdoblju i u francuskom klasicizmu, koja su izmicala svrstavanju u istoriju pozorišta kao baštinici aristotelovskih kategorija *mimeze, katarze i mythosa*. Tako je u središtu antike trajala, kao nedramsko pozorište, rimska komedija. Nedramskim performansom rimsku komediju čini ritualni kontekst – prolog (koji obično ne pripada priči, koji nema ulogu, ali ima „telo glumca”) i ritualni završetak – izmamljivanje aplauza od publike, što svedoči o njenom aktivnom učešću ili takođe nema veze s dramskom pričom. Ritualna metateatralnost, poigravanje pozorišnim kodom, razdvajanje priče od spektakla, karakterise Plautove i Terencijeve komedije. Molijerova komedija-balet *Građanin plemić*, koja se obično posmatra kao komedija naravi i društvena satira, nema pravolinjsku i dramsku strukturu; njen dramski ili narativni sloj rastače se na izvođačkom planu: šta mi danas znamo o načinu na koji je ova komedija izvedena, šta znamo o koreografiji? Odgovor ostaje izvan dramskog teksta! U ishodu svojih istraživanja Florans Dipon postavlja pitanje šta raditi danas s atinskim tragedijama? Ako se oslobode aristotelizma, smatra autorka, reditelji mogu pročitati tekst kako zapoveda savremena kultura, tako da on ne bude sklerotično, nego živo pozorište, pozorišni praznik oslobođen tiranije smisla, ali koje čuva identitetsku, antičku vrednost.

U zaključku studije *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta* Florans Dipon ističe da reditelj nije dužan da bude dramaturg, niti da smišlja rediteljski koncept na osnovu teksta. On ima pravo da upotrebljava tekst kao materijal na osnovu kog gradi predstavu, čije značenje se ne zasniva samo na tekstu. Ali, upozorava autorka, iako komad nije pisan za određenu vrstu spek-

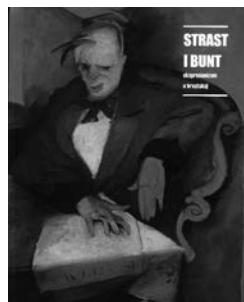
takla, s kodifikovanim likovima, svaki raskid s tradicijom koja je zajednička s gledaocima, a nije poigravanje tradicijom, samo zbumuje publiku.... Šta nam to govori – ironija, parodija, intertekstualnost, metatekstualnost jesu sredstva kojima savremeno pozorište može nadvladati hiperaristotelovsku pošast.

Milivoje MLAĐENOVIĆ

JAKI ODJECI EKSPRESIONIZMA NA POZORIŠNOJ SCENI

STRAST I BUNT – ekspresionizam u Hrvatskoj (Katalog izložbe), Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 6. septembra–6. novembra 2011.

Nakon vrlo uspešne i zapažene izložbe „Tiha pobuna – najveći majstori nemackog ekspresionizma”, održane krajem 2008. u Galeriji Klovićevi dvori, želja ove institucije bila je da u vidu sveobuhvatne postavke ukaže na doprinos hrvatskih i jugoslovenskih stvaralaca u jednom od najvećih pokreta u umetnosti na početku 20. veka. Antologijskom izložbom „Strast i bunt – ekspresionizam u Hrvatskoj” sa oko 300 eksponata, prvi put se celovito valorizuju i prezentuju dosezi ovog pravca u svim umetničkim delatnostima. Vrhunskim likovnim ostvarenjima slikarstva, skulpture, grafike i grafičkog dizajna, arhitektonskim rešenjima kao i vrsnim književnim, pozorišnim, filmskim i muzičkim delima, izložba rekonstruiše duhovnu i kulturnu klimu u kojoj nastaje ekspresionizam u hrvatskoj sredini i uključuje se u tokove evropskih umetničkih strujanja.



Izložba je predstavila umetničke priloge mnogih poznatih autora poput Miroslava Krleža i Antuna Branka Šimića u književnosti, Blagoja Berse i Borisa Papandopula na području muzike, zatim pionirskih radova Drage Iblera i Ignjata Fišera u segmentu arhitekture, kao i slikarskih inovatora Save Šumanovića, Ljube Babića, Petra Dobrovića, Marina Tartalje, Vilka Gecana i Milivoja Uzelca, da spomenemo samo neke. Osim prof. dr Zvonka Makovića, koji je autor stručne koncepcije izložbe i uvodnog teksta u katalogu, u pripremama je učestvovao niz eminentnih stručnjaka relevantnih za pojedina područja – Tvrto Jakovina (istorijski kontekst), Lovorka Magaš (grafika), Jasna Galjer (grafički dizajn), Dragan Damjanović (arhitektura), Krešimir Nemeć (književnost), Ana Lederer (pozorište), Eva Sedak (muzika), Maja Đurinović (balet) i Daniel Rafaelić (film). U uvodnom tekstu („Umjetnost rođena iz kaosa“), Zvonko Maković napominje da su se ekspresionizmom u hrvatskoj kulturnoj sredini prvi put jasno artikulisale strategije avangarde i beskompromisno udaljavanje od postojećih praksi. Ovde bi se vremenske granice unutar kojih se otkrivaju ekspresionistički impulsi mogli odrediti u rasponu od 1914. do 1928. Jasan je da se u književnosti i slikarstvu pokret formirao pre nego u drugim područjima. Miroslav Krleža, A. B. Šimić i drugi protagonisti književnog ekspresionizma nakon 1922. menjaju svoj jezik, dok se u pozorištu upravo tada ekspresionizam razvija u punoj snazi. U arhitekturi, muzici, baletu, pa čak i u filmu, osobine ovog pravca prepoznaju se još kasnije. Ekspresionizam je prodirao u sva umetnička područja i vrlo brzo nakon što je prihvaćen postao je pomodni pravac, zbog čega su posebno kritički reagovali istinski protagonisti pokreta. Maković ističe da su i u Hrvatskoj časopisi odigrali presudnu ulogu u konstituisanju načela na kojima se formirao ekspresionizam (*Vihor* iz 1914, *Kokot* iz 1916). U rasponu od 1919. do 1921. on će postati najvažnija umetnička opcija, čemu je sva-kako doprinela pojava novih časopisa, kao što su *Juriš* A. B. Šimića, *Plamen* Miroslava Krleže i Augusta Cesarcia, i, konačno, *Zenit* Ljubomira Micića. Ratne, 1916, slikari pokreću manife-

staciju Hrvatski proljetni salon gde se pokazuju recentna dela s evidentno ekspresionističkim odlikama. Treba, međutim, istaći da umetnici koji su učestvovali na izložbama Salona nisu ključne uzore ekspresionizma tražili na izvorima, odnosno u slikarstvu drezdensko-berlinske grupe „Most”, nego su se oslanjali na sekundarne uticaje – od bečkog kruga (G. Klimt, E. Šile) do praških ekspresionista i drugih, neslikarskih uporišta kao što su pozorište i film.

U poglavlju „Jaki otisak na kazališnoj sceni”, Ana Lederer piše da se, prošavši na različite načine Prvi svetski rat (na frontu, na inostranim akademijama), tek nakon njegovog završetka u potpunosti afirmisala nova generacija protagonista ekspresionizma u našem pozorištu – Miroslav Krleža, Branko Gavela, Tito Stroci, Josip Kulundžić, Milan Begović, Ahmed Muradbegović, Dubravko Dujšin. Dramski tekstovi ekspresionizma u Hrvatskoj nastali su uglavnom ranije od vremena njihovih scenskih realizacija, pa se hrvatski dramski ekspresionizam javio sa zakašnjenjem. Za taj vremenski pomak, drame Miroslava Krleže predstavljaju zasebno poglavlje u istoriji „propuštenih umetničkih prilika”. Kada Krleža 1918. objavljuje knjigu u kojoj su i *Kraljevo i Cristoval Colon*, za njega u pozorištima nema scenskog rešenja, pa čak ni Gavela, Krležin prvi reditelj, po sopstvenom priznanju, nije pronašao „inscenatorski ključ”. Danas je već opšte mesto konstatacija kako su Krležini ekspresionistički dramski tekstovi poseban prilog tom stilu, a za naš pozorišni trenutak prerano su se pojavili (*Mikelanđelo Buonaroti*, *Adam i Eva*, *Golgota*). Napisana 1915. kao delo ranog radikalnog ekspresionizma, groteska *Kraljevo*, po mišljenju Ledererove, spada u vrhunska evropska dramska dela nastaladaleko pre reprezentativnih nemačkih drama ovog stila. U hrvatskom pozorištu ni kasnije nije bilo uspešnijih scenskih rešenja za *Kraljevo* ili *Kristofora Kolumba*, pa stoga u prilog tezi „o dovršenju avangarde u neoavangardnom teatru” od pedesetih do sedamdesetih ide niz predstava neizvedenih avantgarističkih tekstova, među kojima i *Kraljeva* u Varaždinu (1953) i Dramskom kazalištu Gavela (1970). *Kraljevo* je jedna

u nizu legendi čije je teatarsko „rešavanje” na neki način naznačilo kraj avangarde.

Iz aspekta avangardnosti i ekspresionizma, prva scenska izvođenja Krležinih drama dogodila su se, kao što je rečeno, sa zakašnjnjem. Režije Branka Gavele, u kreativnoj saradnji sa scenografom Ljubom Babićem, nedvosmisleno imaju epohalnu važnost – *Golgota* (1922), *Vučjak* (1923), *Mikelanđelo Buonaroti* (1925), *Adam i Eva* (1925). Ledererova smatra da je Gavela u tim dramama pronašao znakove za konstituisanje ekspresionističke scenske slike. Tako je u režiji zabranjene *Galicije* u primarni autorov scenski naturalizam uneo ekspresionističke akcente. Napisana u godini kraja književnog ekspresionizma, *Golgota* (1922) metamorfizuje aktivistički, utopijski model ekspresionizma „prema levom političkom teatru”. Konačno, režijom antologiskog, u pravom smislu ekspresionističkog teksta Begovićevog *Pustolova pred vratima* (1926), Gavela završava svoje zagrebačko razdoblje, nakon kojeg odlazi u Beograd.

Mnoge scenske realizacije dramskih dela ukazuju na primere nekih temeljnih načela dramskog ekspresionizma. Ledererova navodi da ni Kulundžić, kao ni Gavela, neće eksplicitno upotrebljavati termin ekspresionizam, iako će svi drugi pojmovi u njegovom diskursu (akcija, simbol, ritam, reč, dinamika) upućivati upravo na taj scenski stil. Pobornici „novog teatra” nisu ni insistirali na modelu ekspresionističke drame, a za Kulundžića su „nova” i „ekspressiionistička” drama, u teoriji i u sopstvenom dramskom pismu, zapravo sinonimi. On, između ostalog, piše kako je promena u strukturisanju dramskog lika jedan od najvažnijih inovacijskih pomaka koje je ekspresionizam doneo modernističkoj dramaturgiji – dramski lik se depersonalizuje postavši simbol, više nema ime, nego postaje imenica (Čovek, Mladić, Žena, Brat, Život, Smrt).

Naši teoretičari „novog teatra” istovremeno s programskim tekstovima nemačkog ekspresionističkog pokreta, pisali su o reči kao „glavnem faktoru” scene i novom stilu scenskog izražavanja. Da ekspresionističke figure nisu naturalistički individualci u kon-

tekstu specifičnih socijalnih okolnosti, i da je mimetička gluma tu stilski zaista neadekvatna, bilo je lakše teorijski obrazlagati nego sprovesti na zagrebačkoj pozornici. Stoga se ne može govoriti o „glumačkom ekspresionizmu” kao stilu karakterističnom za pozorište u Zagrebu s početka dvadesetih godina, već samo o povremenim ekspresionističkim pr dorima u mirnije toke u kojima se ono kretalo. Ako nije u dovoljnoj meri mogao da se razvije moderniji glumački govorni i izražajni stil, spoljne pozorišne forme bile su daleko modernije. Pozornica postaje scenski prostor, i to dominantno ekspresionistički u likovnom aspektu kao i u dramaturško-funkcionalnoj upotrebi svih scenskih znakova (rasveta, muzika, scenski efekti). Bez obzira na vremensku zakasnelost, ekspresionizam je u hrvatskom pozorištu ostavio jak scenski pečat svog stila, i to višestruko – u dramskim tekstovima, u likovnosti predstave, ali i kao pokretač profilisanja našeg rediteljskog pozorišta.

Siniša KOVAČEVIĆ

OSTVARENJA POLITIČNOST

Atila Antal, POLITIČKO U POSTDRAMSKOM POZORIŠTU, Recentni opus Andraša Urbana, FOKUS, Fondacija za omladinsku kulturu i stvaralaštvo, Subotica 2011.

Naslov knjige Atile Antala *Političko u postdramskog pozorištu, Recentni opus Andraša Urbana*, nedvosmisleno ukazuje na ključne pojmove ove studije. Iz naslova „čitamo” potrebu i opredeljenje autora da govorí o političkom u okviru teatrološke studije, što je logično s obzirom na činjenicu da pozorište (od)uvek postoji unutar određenog političkog i društvenog konteksta. Tako, malo koji aktuelni pozorišni događaj, analiza ili fenomen, nema potrebu da se, na neki način, deklariše kao

politički, aktuelan ili angažovan. Upravo zato je važno pojavljivanje ove analitičke studije. Ona ne nudi samo analizu predstava Andraša Urbana kao jednog od najvažnijih savremenih pozorišnih stvaralaca u našoj zemlji, već daje i definiciju političkog u postdramskom pozorištu, oslanjajući se na neke ključne istorijske tokove.

Usmeravajući analizu na četiri predstave iz rediteljevog opusa, autor knjige, na samom početku, formira osnovne parametre tog postupka. Oni podrazumevaju definisanje političnosti i postdramskog u odnosu na istorijske izvore. Antal kreće od Piskatorovog *političkog pozorišta* koje je za cilj imalo okupljanje i osnaženje radničke klase pokrenute idejom socijalizma. Kritičan spram nekih Piskatorovih stavova, kao njegov savremenik, Breht svoju političnost iskazuje kroz postulate *epskog teatra*. Za njega je gledalac aktivni svedok društvenih dešavanja i njihov sastavni deo. Predstava zahteva od gledaoca aktivan stav, a od glumca poseban način igre. Kao uzor specifičnog rada s glumcima i formiranje grupe kroz zajednički proces, Antal pominje i pozorišne principe Ježija Grotovskog. Ističući probleme zapadnoevropskog pozorišta, posebno klasičnog koje je odvajalo telesno od duhovnog, Grotovski se posvetio glumcu kao *svetom entitetu*, koji odbacuje sve naučene i ustaljene oblike ponašanja na sceni, kako bi telo ospособio za reagovanje na istinske i duboke impulse. Ritualizujući pozorišni čin radi prodiranja u kolektivno nesvesno, Grotovski teži ostvarenju pozorišnog čina čiji je cilj u samom procesu stvaranja odnosa glumca i gledaoca.

Danas, informatičko društvo obeleženo je obiljem slika koje reprodukuju stvarnost mahom manipulišući recipijentima. Slika, kao moćno sredstvo, jeste privid besmrtnosti. Osećaj da je bilo koji događaj iznova moguć, generiše ličnost/društvo lišeno volje za akcijom. Takva ličnost, u ovom slučaju – gledalac, postaje pasivan, odnosno apolitičan. Oslanjajući se na teorijske stavove Gija Debora i Žana Bodrijara, izvodeći iz njihovih razmatranja pomenute teze, Antal ih koristi za poređenje masmedijskog sistema i klasičnog pozorišta. Dramsku formu, u su-

štini zatvorenu strukturu, on vidi kao podložnu ponavljanjima i smatra je, poput medijskih slika, generatorom neefikasnosti i odsustva društvenog angažmana. Tako se dogodila *smrt lika* u savremenoj dramaturgiji i gledaoci je percipiraju kao njima daleku. Pozorište može da deluje politički samo ako osvesti gledaoca, suoči ga sa sopstvenom smrtnošću i navede na delanje. Takav zaključak autor temelji na tezi Hansa-Tisa Lemana o *estetici odgovornosti* kao bitnom faktoru političnosti pozorišta. Za postizanje aktivne veze gledaoca i izvođača, prema *estetici odgovornosti*, neophodno je da proces rada na predstavi bude drugačiji od onog u klasičnom pozorištu. To podrazumeva promenu u hijerarhiji, posebno promenu uloge reditelja, koji polako gubi funkciju suštinskog nosioca celine. Krećući se tom linijom, Antal uvodi pojam *virtuelno političko*. U sistemu postdramskog i postrediteljskog pozorišta, u kome se ruše dotadašnji oblici hijerarhije, kako unutar pozorišne grupe tako i u odnosu na gledače, svrha je da svi zajedno postaju kreatori pozorišnog čina. U takvoj strukturi ne stvara se jasna društvena poruka koja se odašilje ka gledaocu, već se stvara nova struktura. Ona se ogleda u samom procesu kreiranja pozorišnog čina, drugačijoj razmeni i komunikaciji.

Termine *estetika odgovornosti* i *virtuelna političnost*, Antal koristi za iscrpnu analizu četiri predstave Andraša Urbana. Polazište pronalazi u činjenici da je Urban svoje predstave zasnovao na zajedničkom radu sa četvoro glumaca (Arpad Mesaroš, Andrea Erdelj, Marta Bereš, Imre Elek Mikeš) i, kasnije, Gáborom Mesarošem, koji podjednako uzimaju učešće u kreiranju. Predstave su slika procesa i razvoja same trupe, ali i suočavanje gledaoca sa suštinom (čovekove) egzistencije. Upravo zato drugi deo knjige nosi naslov *Suočavanje čoveka sa sobom*.

Početak suočavanja je predstava *Brecht – The Hardcore Machine*. Telo u savremenom društву postaje odvojeno od komunikacije i stvara se utisak da je moguć duhovni život bez telesnog. Ali, Urban suočava gledaoce s telom kao prostorom za rađanje potreba, želja, htjenja i nadasve – života. On „prika-

zuje“ slike tela koje proživljava razna stanja duha, svesna i nesvesna. Izlaženje iz naučenih i prihvaćenih telesnih okvira u novo, zajedničko iskustvo na sceni, jeste početak formiranja glumačke grupe i postavljanje osnova za budući rad.

Taj rad nastavlja se predstavom *Urbi et Orbi*, koja se bavi istraživanjem sopstvene ličnosti kao sudara istinskih strasti, prirodnih potreba čoveka i granica koje su postavljene društvenim normama. To istraživanje u ovom slučaju ostvaruje se javno, pred svima, pred publikom postavljenom u situaciju da je u svakom trenutku moguće da i sama bude ispitana i kažnjena zbog onoga što jeste, ili bi mogla da bude, baš kao i akteri na sceni.

Nakon suočavanja sa sopstvenim svesnim i nesvesnim, sledi formiranje ličnosti u kolektivu i spram njega. Predstava *Turbo Paradiso* tematizuje pripadanje zajednici. Iako postavljena u okvir vojnog kolektiva, biranje ratne i miltarne tematičke nije političnost sama po sebi. Ona se ponovo ogleda u načinu, ovaj put u direktnom suprotstavljanju publike i glumaca. Odnos onih na sceni i onih u gledalištu osvešćuje se nizom sredstava i završava direktnom mogućnošću igre rata, u naizgled naivnom napadanju/gađanju glumaca. Time se zaokružuju pitanja o zajednici, zajedničkim motivima delovanja. Lično nestaje i lako može postati deo mase, bez (lične) odgovornosti.

Bilo kakva odgovornost ili mogućnost uticaja isključena je u predstavi *The Beach*. Ona se bavi izolovanom na nekoliko nivoa: na ličnom, u kojem su naša dela i što nas čini onim što jesmo, i na društvenom, u odnosu na tokove dešavanja, na koje gledalac nema mogućnost da utiče. Zato samo sedi i posmatra one koji to čine umesto njega.

Knjiga Atila Antala ne završava se rečima, već fotografijama Edvarda Molnara iz četiri analizirane predstave. One prenose neke od najekspresivnijih trenutaka ovih predstava i skreću pažnju na glumce, ističući tako njihovu ulogu u kreaciji predstava Andraša Urbana. Atila Antal u ovoj studiji izlazi iz uobičajenih okvira teatrološke analize i, kao pripadnik iste zajed-

nice, saradnik i kolega Andraša Urbana, gradi dodatni, lični nivo. Pisana u gotovo eseističkoj formi, ova studija jeste i vrlo prijemčiv vodič za upoznavanje sebe i pronalaženje sopstvenih umetničkih potreba i htjenja.

Vanja NIKOLIĆ

KAO NADA, KAO GOVOR

SERBSKA RULETKA. DRAMAT SERBSKI PO 1995 ROKU, Tom 1 i 2, Autorki wyboru: Agnieszka Cieleska i Dominika wierzchowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.

Savremena srpska drama dobila je 2011. nekoliko poljskih izdanja, a samim tim i priliku za promociju srpske dramaturgije u Poljskoj. Jedno od najreprezentativnijih izdanja objavljeno je krajem prošle godine, u biblioteci „Alia universa”, Šlonskog univerziteta u Katovicama. Štampanje je potpomoglo Ministarstvo kulture, informisanja i informacionog društva Republike Srbije. Autorke ovog izbora su Agnješka Cjelestka i Dominika Zvježhovska, uz Lešeka Malčaka, istovremeno i redaktorce izdanja. Izdanje sadrži dva toma, oba imaju podjednak broj strana, 228, znači, na ukupno 456 strana predstavljeno je ono što, po mišljenju priredivačica, reprezentuje srpsku dramu posle 1995. godine.

Na samom početku, poput nekog lajtmotiva, nalaze se jedine srpske reči „kao nada kao govor”. Potom slede dva predgovora. Prvi, „Srpska drama posle 1995. godine”, napisali su redaktori zajedno, uvodni deo, potom pojedina poglavља samostalno Dominika Zvježhovska ili Agnješka Cjelestku. Na tridesetak stranica, počev od činjenice da je priprema ovog izdanja trajala više meseci i da su u prevođenju učestvovali brojni saradnici, iznosi se opšti pogled na savremenu dramsku

produkciju u Srbiji, nabrajaju se antologije drama koje su poslužile kao uvid u stanje i koje su izdvajile najbolje ili najautentičnije drame, a potom razlozi za prevođenje pojedinih drama i autora, odnosno opravdava njihovo mesto u pregledu, ili antologiji, *Srpski rulet. Srpska drama posle 1995. godine*.

Redaktori pominju *Antologiju savremene jugoslovenske drame*, koju je sačinio Ognjen Lakićević, kao jednu od prvih koja je pokušala da predstavi najznačajnije savremene drame na jugoslovenskom prostoru, kao i činjenicu da je od tada prošlo više od dvadeset godina, pa je bilo neophodno sabrati ono što je objavljivano u časopisima (u *Sceni*, najviše), i sačiniti novu, savremenu antologiju. Kao dobar primer, Cjelestka navodi antologije koje su sastavili Vesna Jezerkić i Svetislav Jovanov, *Predsmrtna mladost. Antologija najnovije srpske drame (1995–2005)*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2006. i *Istorija & iluzija. Antologija najnovije srpske drame (1995–2005)*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2007.

Srpska drama kraja XX veka i početka XXI doživljava brojne promene, podjednako na umetničkom, kako formalnom, tako i na idejnem pogledu na svet. Taj „novi talas”, koji nosi istinsku transformaciju srpskih pozorišta, najčešće je označen kao *nova drama* i reprezentuje, najpre, mладо ili mlađe pokolenje srpskih pisaca.

Pozivajući se na Jovanova i Jezerkićevu (na ono što su isticali u predgovoru svojim antologijama), odnosno na Miloša Lazina (i njegov tekst „Nova drama – nova gluma?“), Cjelestka ističe osnovne karakteristike nove drame, njene naturalističke tendencije, zainteresovanost savremenim temama, kao i neke druge elemente koje zapaža kod pojedinih odabralih autora. Pominju se i neki autori koji nisu uvršteni u izbor (Uglješa Šajtinac, Filip Vujošević, Dimitrije Vojnov), kao važni za sagledavanje pomenute problematike, odnosno kao podjednako bitni segmenti nove srpske dramaturgije. U ovu antologiju nije uvrštena ni Biljana Srblijanović, jer je već dovoljno poznata i izvedena u Poljskoj, pa su priredivačice smatrale da je potrebno

ukazati i na druga imena, ne sumnjujući da je dramama Biljane Srbljanović ovde mesto.

Svoj deo predgovora Dominika Zvježhovska naslovila je kao „*Dramatis personae, ili ko?*”, jednostavno ih pobrojala i opisala njihove drame u najkraćim crtama. *Lice od stakla* Marije Karaklajić nije formalizovan dramski tekst, naglašava polifoničnost, simultanost događanja. Tekst Maje Pelević *Možda smo mi Miki Maus*, eksperimentalna je, poetska forma. Milena Marković u *Brodu za lutke* spaja konvencionalnu bajku sa savremenom problematikom. Milena Bogavac, u *Crvenoj*, pokreće osetljiv temat – pobačaj, i naspram poražavajućih statistika stavљa neobične kreacije svojih junakinja. Ženski likovi u dramama Markovića, Ojdanićke, Romčevića i Nedovića, takođe su tretirani kroz nasilje, što Zvježhovska pripisuje postdramatičkim formama.

Na taj, pre svega politički aspekt savremenih srpskih drama, poziva se Nebojša Romčević, u tekstu koji je poslužio kao drugi predgovor, „Pozorište u Srbiji, u godinama 1990–2010”. Tragični događaji i promene koje su usledile u nekadašnjoj Jugoslaviji, odrazili su se indirektno i direktno na sve, pa i na dramske pisce.

U prvom tomu objavljeni su prevodi drama: *Dolce vita* Svetislava Basare (u prevodu A. Cjelesti i D. Zvježhovske); *Krajina tame* Miroslava Nedovića (dum-dum antibajka, u prevodu Eve-line Frit i Karoline Vlodarčik); *Trag ljudskih zuba* Mirjane Ojdanić (ženska drama / drama žena, u prevodu Malgožate Juščak, Karoline Mac jonge i A. C. i D. Z.); *Karolina Nojber* Nebojše Romčevića (u prevodu Dominike Kovol).

U drugom tomu su: *Willa Sachino* Gorana Markovića (pozorišni komad u četiri čina s epilogom (prevele Malgožata Staniš i Marta Drahal); *Brod za lutke* Milene Marković (prevela A. Cjelesti); *Crvena. Seks i posledice* Milene – Minje Bogavac („tragedija toka svesti; spoznaja ženstvenosti kroz bol”, u prevodu Malgožate Cekjera); *Lice od stakla* Marije Karaklajić (u prevodu Ivone Hanečok) i *Možda smo mi Miki Maus* Maje Pelević (u prevodu D. Zvježhovske).

Na kraju drugog toma nalaze se beleške o autorima drama, sa fotografijama. Lična karta savremene srpske dramaturgije, koja bi, naravno, mogla u ponečemu da se dopuni, ili izmeni, ali je i ovakva ne samo pregledna već i reprezentativna. Pred poljskim čitaocima, a naročito pred dramaturzima poljskih pozorišta, nalazi se velik poduhvat, koji su načinili redaktori i priredivačice, a potom i autorke prevoda ovih tekstova.

Zoran ĐERIĆ

STUDIJA O DUBROVAČKOM POZORIŠNOM ŽIVOTU 19. I 20. VEKA

Miljenko Foretić, KAZALIŠTE U DUBROVNIKU, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2010.

Knjiga Miljenka Foretića *Kazalište u Dubrovniku* predstavlja izbor tekstova ovog značajnog istoričara i teatrologa. Tokom višegodišnjeg naučnog istraživanja autor se najviše bavio proučavanjem dubrovačke pozorišne istorije, a studije iz ove oblasti publikovane su u većem broju časopisa, novina, zbornika, pregleda repertoara hrvatskih pozorišta. Iz velikog Foretićevog opusa, izdvojeni su radovi o dubrovačkom pozorišnom životu 19. i 20. veka, koji čine najveći deo knjige. Autor iznosi podatke u širokom rasponu, od otvaranja Bundićevo kazališta (1865), preko rada brojnih amaterskih grupa i družina, do osnivanja institucionalnog teatra i njegovog samostalnog delovanja tokom prve tri decenije Dubrovačkih ljetnih igara.

Istražujući same početke novovekovnog teatra, Foretić помиње да je od vremena starog pozorišta u Orsanu 1780. pa sve



do druge polovine 19. veka (1874), italijanski jezik gospodario dubrovačkom scenom. Štaviše, do pada Dubrovačke republike 1808, zatim vremena francuske vladavine, kada je pozorište bilo premešteno u dvoranu Velikog veća, te za vreme austrijske vlasti, kada je kuća porodice Gučetić preoblikovana u pozorište – repertoar je bio većinom sastavljen od komada koje su izvodile italijanske dramske i operske družine. Osim toga, tadašnje pozorište nije odgovaralo svojoj svrsi, bilo je pretesno, skromnih tehničkih mogućnosti, pa se javila potreba za izgradnjom novog. Planirano je da bude podignuto na mestu nekadašnje Većnice, a 1862. počeli su radovi na izgradnji teatarske zgrade.

Kao glavnog organizatora i finansijera izgradnje Foretić pominje vlastelina Luku Bundića, koji je mnogo doprineo da se podigne novi teatar. Zgrada je otvorena 1. januara 1865, i tako je stvorena mnogo povoljnija situacija za razvoj pozorišnog života u Dubrovniku. I dalje u pozorišnom životu grada preovladavaju italijanske putujuće družine, a uporedo s njima dešavaju se i značajno gostovanje Hrvatskog dramatičnog društva iz Zagreba 1875. i prve predstave dubrovačkih amaterskih grupa. U pomenutom zagrebačkom ansamblu bili su zastupljeni svi najpoznatiji predstavnici ne samo hrvatske nego i srpske glumačke umetnosti. Naime, kada je ministar Stojan Novaković 1873. raspustio beogradsko pozorište, niz istaknutih glumaca prešao je u angažman u Zagreb, pa je učestvovao i na ovoj turneji.

Foretić iznosi podatak da je na jednu od ovih predstava došao Franc Jozef i prisustvovao prvom činu. Takođe je zanimljivo da je ansambl na gostovanju u Dubrovniku, pored ostalog, odigrao i *Školskog nadzornika* Koste Trifkovića. Neposredni odjek ovog gostovanja bilo je buđenje amaterskih pozorišnih grupa, koje su od tada redovno nastupale prilikom svečanih akademija ili priredbi organizovanih u humanitarne svrhe. U tim prilikama često su igrane *Pola vina, pola vode* i *Izbiračica* Trifkovića, a zabeleženo je da je 15. avgusta 1882. odigran komad Jovana Sterije Popovića *Svetislav i Mileva*. Istorjsko-romanti-

čarski komadi iz nacionalne prošlosti imali su značajnu kulturno-nacionalnu misiju, te nije čudno što ih je publika primala s oduševljenjem. Tako su na dubrovačkim scenama igrane *Mejrima Matije Bana* i *Boj na Kosovu ili propast srpskog carstva* Jovana Subotića.

S vremenima na vreme, u grad dolaze putujuća društva koja svaki put dubrovačkoj publici predstave i pokoje novo delo. Foretić navodi da se prilikom gostovanja družine D. Ginića 1902., u Dubrovniku prvi put prikazuju Nušićevi komadi *Knez Ivo od Semberije* i *Običan čovek*. Oni se dosta rano pojavljuju na dubrovačkoj pozornici, posebno ako to uporedimo sa Zagrebom, gde se Nušić prvi put daje 1901. Osim prolaznih letnjih kratkih nastupa Krsmanovićevog društva (1903) i Stojkovićevog (1905), značajnije gostovanje imala je Protićeva pozorišna družina. Dubrovačka publika imala je prilike da upozna istaknute glumce Mišu Dimitrijevića, člana beogradskog, novosadskog i zagrebačkog pozorišta i Dobricu Milutinovića, koji je svojim kreacijama Romeoa i Kralja Lira predstavljao „vrhunac i kraj našeg scenskog romantizma”. U jesen 1906. gostuje Pozorišno društvo Mihajla Markovića, koje će od tada češće posećivati Dubrovnik.

Foretić ističe da je ova družina pozvala Branislava Nušića da prisustvuje izvođenju njihovih pozorišnih komada. Pisac se oda-zvao, te je od 10. do 13. decembra 1906. boravio u Dubrovniku i prisustvovao predstavama *Knez Ivo od Semberije*, *Običan čovek*, *Pučina* i *Tako je moralo biti*. Prema pisanju pozorišnih recenzentata, izvođenja su bila dosta dobra, a sam pisac dao je nekoliko saveta glumcima i reditelju. Nušić je u Dubrovniku bio veoma srdačno primljen, tako da su mu, uz već uobičajene poklone i vence, ispevali i prigodni sonet. Kada govori o spektakularnim prijemima tadašnjih pozorišnih poslenika, Foretić navodi primer glumca Andrije Fijana, čije se gostovanje pretvorilo u spontanu svečanost neshvatljivu za današnje pojmove. Uz komentare da se u pozorištu orio pljesak, kritičar lokalnog lista seća se slikara Vlaha Bukovca koji je hrvatsku pozorišnu umetnost personifikovao u Mariji Ružički-Stroci i An-

driji Fijanu, čije je „portrete ovekovečio na zavesi hrvatskog kazališta u Zagrebu”.

Bez obzira na oduševljenja i prijeme, u sveukupnoj problematički pozorišnog života tadašnjeg Dubrovnika, naročito kad se uzme u obzir retka gostovanja profesionalnih teatara kao i neshvatanja vlasti, grad je još prolazio početnu fazu pozorišnog razvoja. Foretić pominje da, koliko god je u drugim umetnostima ova sredina davala značajan doprinos i plodne rezultate, u pozorišnoj umetnosti se, nakon svog zlatnog doba renesanse i baroka, nalazila u velikom zakašnjenju. Osim toga, narodnim komadima koji su mnogo izvođeni na dubrovačkim scenama, publika je bila zasićena. Iz strane dramske književnosti davale su se većinom otrcane lake komedije i šale, zato nije čudo što se posle gostovanja profesionalnih pozorišta i družina s repertoarskom fizionomijom primećuje evidentno nazadovanje dubrovačke pozorišne scene. Kritika je u tom periodu na dosta niskom nivou i naivnom terminologijom ne ulazi dublje u analizu same predstave ni u igru glumaca.

Iz osvrta reczenzata može se videti da su glumci putujući družina naginjali patosu, deklamatorskom stilu glume, za šta im je posebno dao priliku repertoar s nacionalno-istorijskim dramama. Foretić navodi da su se glumci mnogo bolje snalazili u komadima iz narodnog života nego u francuskim vodviljima i komedijama. Naporan život putujućih glumaca i brojna izvođenja različitih komada bez temeljnih priprema, uticali su na vrednost glume. Pozorišni izvori gotovo uopšte ne pominju režiju, što je očigledan znak da joj se nije poklanjala pažnja i da su glumci često bili prepušteni improvizacijama. Putujuće družine s ustaljenim repertoarom, u vremenu kada se realizam potpuno afirmisao i kada je pojавa hrvatske i srpske moderne značila vidno osveženje, nisu mogle više da zainteresuju publiku, a njihova pojавa označavala je tipičan primer provincijske sredine. Karakteristika pozorišne delatnosti u periodu od 1880. do 1914. bila je heterogenost, kako u repertoaru i izvođenjima, tako i u organizacionom i tehničkom pogledu.

Nova zgrada pozorišta (Bundićev – Bondin teatar) omogućila

je i rad amaterima, koji su negovali dramsku reč i ipak doprinisili ponovnom pozorišnom buđenju grada. Foretić napomnije da je dubrovački pozorišni život u periodu od 1918. do 1941. raznovrsniji i sadržajniji, zahvaljujući kvalitetnijem nivou i dominaciji narodnog jezika, koji je često bio ugrožen gostovanjima italijanskih „stagiona“ i „campagnia“. Uz povremena okupljanja grupa gradskih amatera i relativno česta gostovanja naših profesionalnih teatara (zagrebačkog, osječkog, beogradskog), najvažnije je bilo delovanje Dubrovačkog kazališnog društva (od 1924. do 1941). Krajem decembra 1944. sazrela je ideja o osnivanju stalnog, profesionalnog pozorišta. Tako je počelo da deluje Okružno kazalište Narodnog oslobođenja Dubrovnik, a prva izvedena predstava bila je Nušićeva *Sumnjivo lice*. Tokom 1945. ime je promenjeno u Okružno narodno kazalište, a u jesen u Narodno kazalište Dubrovnik. Time je grad dobio stalno profesionalno pozorište koje kontinuirano deluje do danas, promenivši 1967. ime prema svom najznačajnijem dramskom piscu u Kazalište Marina Držića.

Ozbiljnijom analizom delovanja dubrovačkog pozorišta u periodu od 1945. do 1980. uočava se da se to razdoblje, po bitnim karakteristikama estetskih dostignuća i osnovnim pitanjima organizacionog ustrojstva, može podeliti u dve zasebne faze. Prva se proteže od osnivanja 1945. do leta 1958, a druga od leta 1958. do 1980. Foretić navodi da su se u samom početku delovanja i stasavanja mladog kolektiva ispoljavale sve boljke uobičajenog pokrajinskog pozorišta. O nekom konceptu i duhovnom svetonazoru dubrovačkog teatra u to doba nije se moglo govoriti. Repertoar je donekle bio „dirigovan“ iz Zagreba, često neprilagođen mogućnostima i sastavu nevelikog regionalnog ansambla. Tako je Eli Finci (1948) ukazao na potrebu podizanja nivoa dubrovačkog pozorišta, pri čemu je istakao bogatu teatarsku tradiciju i mogućnost da ono bude „presentant naše dramske umetnosti pred inostranim svetom u toku leta“.

Delovanje dubrovačkog pozorišta tih godina obeležavali su slični problemi prethodnog vremena – manji glumački ansambl,

skromni domet izvođača, rediteljsko sivilo i, uglavnom, loše predstave. Foretić smatra da je jedan nastup na dubrovačkom festivalu 1953. ulivao nadu u moguću prekretnicu rada. Bilo je to izvođenje trećeg dela Vojnovićeve *Trilogije (Na Taraci)*, u vrsnoj režiji Branka Gavele. Na ovom primeru otvarala se mogućnost daljeg usmerenja dubrovačkog pozorišta. Spasenosno rešenje tražilo se u angažovanju istaknutog reditelja, ujedno i pedagoga, koji bi mogao radikalno promeniti celovito nezavidno stanje. Foretić napominje da su tadašnje uprave i umetnički direktori (Zlatko Kauzlarić, Ahmed Muradbegović, Tomislav Tanhofer) imali sluha za promenu situacije, ali su i oni tonuli u ravnodušnost i neosmišljene projekte. U takvoj atmosferi između stvarnog stanja i pokušaja traganja za nužnim rešenjima, odvijalo se svekoliko delovanje dubrovačkog pozorišnog organizma od 1945. do 1958.

Godina 1958. značila je prekretnicu u radu ovog teatra. Bilo je to vreme kada je mlada generacija, uglavnom učenika Branka Gavele, krenula u pozorišni pohod, ostavljajući pečat najkvalitetnijem delu posleratnog hrvatskog glumišta. Foretić naglašava da je ta grupa uočila posebnu privlačnost dubrovačkog ambijenta i mogućnosti ostvarivanja projekata koje je, verovatno, bilo nemoguće realizovati u Zagrebu. Tako su ugledna imena poput Vlade Habuneka, Koste Spaića, Georgija Para, pa još češće Joška Juvančića, Tomislava Durbešića i Vanče Kljakovića, postala stalni nadzornici i tvorci rasta zapuštenog dubrovačkog ansambla. Pored toga, uprava je počela da neguje praksu stipendiranja studenata Akademije za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, kao ispravan zalog budućoj delatnosti. Dubrovačko pozorište tako je uz svoja dva temeljna stožera, Mišu Martinovića i Milku Podrug-Kokotović, dobilo svežije, mlađe snage i time mogućnost usklađenije glumačke podele. Pozorište u Dubrovniku u tim godinama definitivno izlazi iz anonimnosti užeg gradskog tkiva, priređuje turneje i nastupa širom Jugoslavije. I u centrima i na uglednim festivalima (Sterijino pozorje i drugi) dočekivano je sa znatiželjom i izuzetno toplo. Srećom, ti zvučni talambasi nisu uspavljivali pozorišne

delatnike, koji su realno gledali na teatar kao na kompleksno organizacijsko telo. Otvorenost, neviđena u pokrajinskim okvirima, nezačaurenost u vlastitoj samodovoljnosti, omogućiće dubrovačkom teatru dugotrajnu stabilnost. Unutrašnja volja za regeneracijom prilikom kriznih perioda i stalno obnavljanje uz izdašnu pomoć pozorišnih znalaca iz većih centara, osnovna je karakteristika dubrovačkog pozorišta ovog perioda (od 1958. do 1980), ali i dobar putokaz kojim putem bi trebalo da krene svako pokrajinsko pozorište, a i svaka pokrajinska ustanova kulture.

Iako knjiga Miljenka Foretića (1938–2003) nije napisana kao celovita sinteza dubrovačke pozorišne istorije novijeg doba (19. i 20. vek), u njoj su istaknuta sva značajnija događanja pozorišne delatnosti u Dubrovniku. Na osnovu većeg broja arhivskih istraživanja i uvida u periodičnu građu, ova temeljna studija pruža brojne informacije o repertoaru, glumcima, pozorišnim upravnicima, a autor povremeno daje i značajne sociološke analize, uključujući i ekonomski aspekti produkcije.

Siniša KOVAČEVIĆ

Učešća Kazališta Marina Držića na Sterijinom pozorju

11. JUGOSLOVENSKE POZORIŠNE IGRE (3–12. maja 1966)
Petar Kočić – JAZAVAC PRED SUDOM (predstava odigrana 8. maja)

Reditelj: Joško JUVANČIĆ, scenograf i kostimograf: Zvonko ŠULER, asistent reditelja: Mato BOKOVIĆ

Sterijine nagrade:

Glumačka ostvarenja

Izet Hajdarhodžić (David Štrbac)

18. JUGOSLOVENSKE POZORIŠNE IGRE (21–28. aprila 1973)
Ivo Vojnović – EKVINOCIO (predstava odigrana 22. aprila)

Reditelj: Ivica KUNČEVIĆ, scenograf i kostimograf: Zvonko ŠULER, muzika: Đelo JUSIĆ

Sterijine nagrade:

Glumačka ostvarenja

Miše Martinović (Niko Marinović); Milka Podrug-Kokotović (Jele)

19. JUGOSLOVENSKE POZORIŠNE IGRE (17–27. aprila 1974)

Ivan Gundulić – DUBRAVKA (predstava odigrana 17. aprila)

Reditelj: Ivica KUNČEVIĆ, scenograf: Zvonko ŠULER, kostimograf: Ika ŠKOMRLJ

Sterijine nagrade:

Adaptacija

Ivica Kunčević, PRIKAZIVANJE „DUBRAVKE“ LJETA GOSPODNJEG 1973. Ivana Gundulića

29. JUGOSLOVENSKE POZORIŠNE IGRE (16. maj–4. jun 1984)

Janko Polić Kamov – MAMINO SRCE ili PROPAST KUĆE BOŠKOVIĆA (predstava odigrana 27. maja)

Adaptator i reditelj: Želimir MESARIĆ, scenograf: Marin GOCE, kostimograf: Jasna NOVAK, muzika: Vesna ŠIR, lektor: Miše MARTINOVIC

35. JUGOSLOVENSKE POZORIŠNE IGRE (26. maj–2. jun 1990)

Ivan Gundulić – PROZERPINA UGRABLJENA (predstava odigrana 2. juna)

Reditelj: Marin CARIĆ, scenograf: Marina ČUTURILO, kostimograf: Diana KOSEC-BOUREK, muzika: Neven FRANGEŠ, sceniski pokret: Miljenko VIKIĆ, lektor: Miše MARTINOVIC, Josip VONČINA, dramaturg: Hrvoje IVANKOVIĆ

Sterijine nagrade:

Kostimografija

Diana Kosec-Bourek

U TRAGANJU ZA NOVIM POZORIŠTEM ZA DECU

POZORIŠTE ZA DECU – UMETNIČKI FENOMEN, zbornik rada, knjiga 2, Pozorišni muzej Vojvodine, Međunarodni festival pozorišta za decu, Otvoreni univerzitet Subotica, Novi Sad–Subotica 2011.

Rezultati istraživanja pozorišne umetnosti za decu i mlade koje je preduzeo Međunarodni festival pozorišta za decu u Subotici, sabrani u zborniku radova u dve knjige, još su jedan bitan prilog prevazilaženju perifernog statusa teatra za najmlađe. S tom namerom, Siniša Jelušić u radu koji se bavi ontologijom igre, naglašava fundamentalnu funkciju koju lutka ima u razvoju ličnosti i u procesu socijalizacije ličnosti. Mihal Babiak ispituje vidove interpretacije bajke u dečjem, odnosno u pozorištu lutaka, ukazujući na kompleksnost problema u pretvaranju epske u dramsku strukturu. Ida Hamre analizira maske, marionete i mešovite oblike u teatru animacije, naglašavajući da je praksa pozorišta marioneta otvorena za dodire s različitim umetničkim disciplinama. Preispitivanje pozorišne prakse u potrazi za novim konceptom pozorišta za decu u središtu je interesovanja Eve Tomaševske, koja je opisala sopstvene eksperimente čija je suština kreativno, interaktivno učešće publike u procesu nastajanja predstave. Gouri Nilakantan Meheta razmatra mehanizam adaptacije pozorišnog čina namenjenog deci, naglašavajući značaj tehnike dramskog pisma i odlike stila.

Kratak istorijski pregled evropske književnosti za decu, pozorišta za decu i pozorišta lutaka, predmet je rada Geze Baloga koji se potom usredsređuje na sistematski istorijski pogled na pozorišta za decu u Mađarskoj, ističući teatar Jozefa Leonarda Šmida, prvog pozorišta koje je bilo posebno namenjeno dečjoj publici. Zoran Đerić u svom radu istražuje poreklo, formu, funkciju i značenje lutaka, oslanjajući se na najveće autorite-

te iz oblasti teorije lutkarstva. Osobenosti lutkarstva s kraja XX i početka XXI veka predmet su rada Viktora Ignatijevića Klimčuka. Njegovo glavno zapažanje tiče se sve izvesnije „invazije“ dramskog glumca u područje lutkarstva, što autor smatra smetnjom na planu scenskog jezika lutkarske predstave. Konceptija sovjetskog modela „pozorišta dečje radosti“ predmet je opsežnog rada Olge Leonidovne Glazunove, u kojem se ističu specifičnosti ove vrste teatra, najznačajnija pozorišta za decu (Moskovsko pozorište za decu, Lenjingradsko pozorište mlađih, Pozorište mlađih u Rigi itd.) i najveći stvaraoci pozorišta za decu (Brjancev, Obrascov, Knebeljova, Korogodski, Šapiro itd.). Veoma je zanimljiv pristup Ane Helgesen norveškim narodnim pričama i njihovoj sudbini u norveškom pozorištu za decu. Ona razmatra istorijske, političke i kulturne razloge koji su uticali na to da narodne priče polako iščezavaju iz repertoara norveškog teatra za decu. U kratkom pregledu hrvatskog lutkarstva, Livija Kroflin podstavlja primere iz istorije i savremenosti kojima podupire svoju tezu o tome da hrvatsko lutkarsko pozorište nije jasno opredeljeno, „niti da je kazalište lutaka samo za djecu, niti da nije za djecu“. Milan Mađarev identificira različite istraživačke pristupe u radu s decom u srpskoj pozorišnoj praksi, dok Adrijana Teodoresku opisuje specifičnosti rumunske pozorišne svakodnevice.

Cilj rada koji je na subotičkom simpoziju izložio Orek Ormondi je da se ukaže na stanje i položaj dece u Africi i upotrebu drame i pozorišta kao obrazovnog sredstva. Polazeći od činjenice da su deca u Africi ugnjetena i bez mogućnosti neometanog obrazovanja, autor utvrđuje da drama i pozorište mogu biti „impresivan instrument koji može da ima osnovnu ulogu u oblikovanju sveta sutrašnjice, sveta tolerancije, mira i pravde“. Đula Urban podseća stvaraoca teatra za decu da ne podilaze publici, jer će tako dobiti staromodni, izveštaćeni teatar, nego da u komunikaciji sa decom, pojave iz sveta odraslih uvek prevode na specifični jezik deteta. Sličnog usmerenja je i rad Panča Pančeva koji naglašava koliko je štetno potcenjivanje dečje publike. Nadalje, autor navodi primedbe koje se

tiču dramskih žanrova namenjenih deci, dijaloga, likova, zastupljenosti stiha i drugih elemenata drame koji utiču na vrednost dramskih i pozorišnih dela namenjenih deci.

Zbornik radova o pozorištu za decu koji je nastao zahvaljujući Međunarodnom festivalu pozorišta za decu (priredili Henrik Jurkovski i Miroslav Radonjić) jeste dragocen prilog teoriji i praksi pozorišta za decu, tim dragoceniji što sabira iskustva pozorišnih stvaralaca iz svih delova sveta.

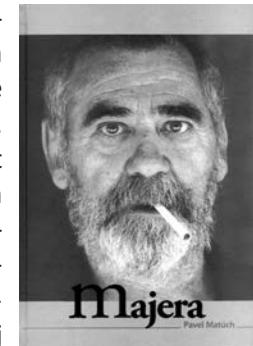
Milivoje MLAĐENOVIC

USPOMENE POD ORAHOM

Pavel Matuh, MAJERA, Slovački izdavački centar, Bački Petrovac 2011.

Knjiga jednostavnog naslova *Majera*, izšla je povodom dva jubileja umetnika koji je u dobroj meri obeležio poslednje decenije pozorišnog stvaralaštva u nas. Reč je o šezdeset godina života i trideset pet godina umetničkog rada Ljuboslava Majere. Priredio ju je, uz očito veliko poštovanje i pažnju, publicista Pavel Matuh, sabravši priloge sedamdesetak odašnjih i autora iz Slovačke, uz veliki broj fotografija (najviše, naravno, iz Majerinih predstava), pozorišnih plakata, karikatura... Ovaj svojevrsni zbornik objavljen je na slovačkom, a nadajmo se skorom izdanju i na srpskom jeziku.

Sačinjena od uvodnog dela (biografski kroki „Uspomene pod orahom“ nastao kroz razgovore s priređivačem knjige Matuhom) i još deset tematskih celina, knjiga ima prevashodnu na-



meru da ličnost i stvaralaštvo Ljuboslava Majere osvetli iz različitih uglova i uz raznovrsne pristupe autora. Ona nema teatrološke pretenzije, ali će, dakako, biti nezaobilazno štivo za one koji će se Majerinim opusom baviti s naučnog stanovišta. U velikoj mozaičnoj strukturi svakako ima i priloga koji su pisani s teatroloških pozicija, uz iscrpnu inventuru Majerinih pozorišnih, radio i televizijskih režija, izvoda iz pozorišnih kritika, ali i intimnih zabeleški iz privatnog života, uspomena brojnih Ljubinih saradnika i prijatelja. Reklo bi se da i sama knjiga nosi onu vrstu razbarušenosti koju poseduje i umetnik kome je posvećena.

Teško je i nezahvalno prosuđivati pojedinačne priloge u ovom zborniku (ako je to uopšte i potrebno), jer svaki autor bira svoj pristup, kao što bira i sadržaj onoga o čemu će pisati. Tako se mogu naći tekstovi koji pokušavaju da razmotre određene segmente Majerinog stvaralaštva (rad u pojedinim pozorištima, učešće na Sterijinom pozorju i slično), do onih o pojedinačnim predstavama ili, pak, o intimnim, ličnim sagedavanjima ličnosti i umetničkog delovanja Ljuboslava Majere. Jednako težak bio bi i pokušaj da se izvede nit koja bi mogla slaviti kao zajednički imenitelj objavljenih priloga, osim ako ona ne glasi jednostavno – Majera.

Iz obilja tekstova, bilo da su pisani analitički, impresionistički, intimistički, dâ se izvući ta majerovska nit. Ilustracije radi, dajemo izvode iz nekolikih tekstova.

”U Majerinom rediteljskom načinu rada zapaža se izvesna težnja ka scenskom minimalizmu, što je u stvari njegov način savladavanja izazova oponašanja i nepotrebne deskripcije”, piše Vida Ognjenović u tekstu „Majera – krotitelj scenskog lava”. „To kontrolisano i dizajnirano svođenje na najnužnije, ujedno je i usmerenje na značenjski prednapregnuto jezgro, odnosno bekstvo od misaone lenjosti ilustracije i jalovog učinka scenske slikovnice. To je dakle hvale vredan rediteljski napor ka koncentrisanju energije oko idejnog i znakovnog središta glumačke igre, iz kojeg pulsira napon predstave i razvijaju se svi njeni značajni pravci.

Ljuboslav Majera je reditelj iz čijih se predstava vidi da on glumca i njegovu igru smatra za stožernu vrednost pozorišta. Glumac je za Majeru početak, rezultat i epilog svake pozorišne priče. Tako i radi sa njima, s voljom, poverenjem, punim poznавanjem i, zašto ne, divljenjem za tajne te igre. Ponekad mi se čini da bi Majera i od živahne skupine pozorišnih bubašava, koje su uz glumce, najuporniji, neuništivi obožavaoci scene, mogao da napravi odličan ansambl. One bi se, verujem, odlično provele.”

Na sličnom fonu je i zapažanje Jovana Ćirilova: „Majera se razlikuje jednostavnošću sredstava kojima režira predstavu. Većina njegovih predstava gotovo da i nema dekor. A one su ipak veoma likovne. Pre svega mizanscenom kojim vizuelno izražajno grupiše glumce na sceni.”

Semantička preispitivanja, bavljenje znakom i značenjem, bitna su karakteristika Majerinog rediteljskog postupka. Tome on pristupa i hermeneutički i heuristički, kao tumač i kao istraživač. Ljubomir Simović piše: „Majera je reditelj koji predstavu ne zasniva na samo jednom, nego na više značenja.”

U tom smislu zanimljiva je i analiza Milene Leskovac predstave *Kir Janja* Srpskog narodnog pozorišta: „Ta slamarica je, uz Kir Janju, i glavni lik. Ona simbolizuje ceo Kir Janjin život, sve ono što on ima, ali i ono što nema, i ono što želi i ono što mu ne daju da ima. Slamarica je partner Kir Janji, 'živo biće' koje igra sa glavnim junakom. (...) Majera minimalizuje prostor, daje akcenat na slamaricu koja je simbol i mesta gde se čuva novac, ali i simbol geografskog pojma dešavanja, pojam njegovog nepripadanja sredini u kojoj je, ali nijednoj drugoj sredini, pojam večnog putnika i pojam večnog stranca. Kir Janja ne bi menjao enterijer bilo gde da živi, tu gde je ili u željenoj Americi. Ovakvo scenografsko rešenje simbolizuje i Kir Janjinu škrrost. Majera na najbolji način pokazuje da je slamarica pojam Kir Janjinog celokupnog sveta, odnosno blago koje se nalazi u slamarici, jer blago i jeste njegov jedini svet.”

Pored pomenutih autora, u knjizi se nalaze i prilozi Dejana Penčića-Poljanskog, Branislava Šibula, Vesne Krčmar, Ale-

ksandra Milosavljevića, Milivoja Mlađenovića, Vladimira Valentika, Kate Đarmati, Borisa Liješevića, Miloša Nikolića, Željka Hubača, Nebojše Romčevića, Antona Kreta, Ivane Janakove, Dejana Mijača, Katke Mišikove, Mihala Babjaka, Miodraga Petrovića, Predraga Momčilovića, Dare Džokić, Sonje Damjanović, Lidiye Stevanović, Branislava Kneževića, Radoja Čupića...

Za kraj, eventualnom istraživaču Majerinog stvaralačkog opusa, od pomoći će, sigurno, biti iscrpan popis pozorišnih, te radio i televizijskih režija koje potpisuje ovaj autor. Za ovu priliku samo podsećanje da je Ljuboslav Majera režirao kako u profesionalnim, tako i amaterskim pozorištima, u Slovačkoj i Srbiji, na slovačkom, srpskom, mađarskom, rumunskom i rusinskom jeziku i tako došao do 125 pozorišnih režija.

Goran IBRAJTER

D r a m a

JOVANA BOJOVIĆ

MIROVNA MISIJA



JOVANA BOJOVIĆ

Dramska spisateljica. Živi u Podgorici, gde je i rođena 1989. Student je specijalističkih studija dramaturgije na FDU, Cetinje. Dobitnik je Trinaestonovembarske nagrade grada Cetinja (2010) za izuzetan uspeh postignut tokom studija; nagrade Univerziteta Crne Gore za najboljeg studenta FDU (2011); nagrade Atlas Fondacije za najboljeg studenta FDU, Cetinje (2011) kao i stipendije koju dodeljuje Ministarstvo prosvjete talentovanim studentima.

Na festivalu Kotor art radila je na osmišljavanju projekta „Pisanje grada“ i kreirala dramske forme prilagođene otvorenom ambijentu grada Kotora.

Autorka više neobjavljenih drama i scenarija za dugometražne filmove i seriju. Dramom *Mirovna misija*, krajem 2011. pobeđuje na međunarodnom konkursu koji je raspisao Kazališni epicentar Zagreb u saradnji s pozorištem Company of Angels, London. Kao nagrađeni tekst iz Crne Gore, *Mirovna misija* biće objavljena u Južnoslovenskoj čitanci, na izvornom i engleskom jeziku, te promovisana u zemljama srednje i jugoistočne Evrope i u Londonu, 2012.

PUT SLOBODE I CIVILIZACIJE

Iako je odlazak, osvajanje slobode, od romantičarskih početaka bila jedna od bitnih tema evropske dramaturgije, njena uloga se menjala u zavisnosti od društvenog konteksta u kom je ostvarivana. Jedan od njenih oblika, od devedesetih godina, postaje veoma popularan na studijama dramaturgije na ovim prostorima, pa smo tako i u filmovima i na pozorišnim scenama često imali prilike da gledamo (uglavnom mlade muške) likove koji odlaze ili žele da odu na neko srećnije mesto, daleko od ratova i siromaštva. Za ovu liniju *dramaturgije bekstva u slobodu* mogli bismo da kažemo da je društveno uslovljena. U pitanju su ljudi koje su društveno-političke okolnosti prisile da sreću potraže negde drugde. Drugu liniju mogli bismo nazvati *put inicijacije*, gde junak ne odlazi na put da bi pobegao od okolnosti, nego da bi se u njih uključio. Junak ne menja kontekst, on odrasta, menja sebe.

Drama *Mirovna misija* Jovane Bojović ne pripada ni jednoj struji, ili pre – pripada i jednoj i drugoj. Glavni junak njenog komada, dvadeset osmogodišnji Veljko, ne živi loše. Oko njega ne besni rat, ima dobar posao, devojku koja ga voli, prijatelje... Ali, Veljko nije srećan. On se stalno svađa s roditeljima (pričazani su kao karikature patrijarhalne, ksenofobične Crne Gore), devojka mu je izgleda dosadila, a najbolji prijatelj stalno mu do-sađuje zbog propuštenih (zajedničkih) pisanstava. Veljko tako odlučuje da napusti dom i ode u Avganistan kao pripadnik „mirovnih trupa“. Ali pre nego što ode, pristaje na sve što je činilo da se oseća loše: ženi se devojkom Milom koja ostaje trudna i useljava se na sprat kod roditelja.

Ono što stvara utisak o hibridnom karakteru komada (kada je u pitanju pristup temi odlaska), jeste činjenica da, iako Veljko

ne živi loše, imamo osećaj da njegov problem nije samo njegov, da je to, u najmanju ruku, generacijski problem. Ipak, on ga ne rešava *odlaskom u neki bolji svet* (kao što bi se očekivalo u *dramaturgiji bekstva*), nego *odlaskom u rat*. Sukob Veljka i Ratka, Veljkovog tradicionalističkog oca, nije sukob o tome da li je potrebna inicijacija, uključenje u svet odraslih (i otac je imao svoj rat), već šta za koga predstavlja taj svet *u koji se treba uključiti* – da li je to globalni svet koji ne samo što ima legitimitet već i etičku dužnost da se bori za „slobodu“ na globalnom političkom polju, ili prostor patrijarhalne Crne Gore, gde se dužnost svodi na zasnivanje porodice i pronalaženje dobrog posla.

Jovana Bojović, dakle, otvara radikalno nov pristup temi *osvajanja slobode*, u kojem je manje bitno to što se ovde sloboda osvaja ukidanjem nečije tuđe slobode (okupiranog Avganistana). Mnogo važnije pitanje je gde se nalazi sukob – između Veljka i njegovog oca ili Veljka i društva uopšte.

Užas u kom se junak nalazi na srećnom kraju ovog komada, u izboru između dva zla: robovanja patrijarhalnom „površnom i jebenom stabilnom životu“ i odlaska u rat (porobljavanja drugih naroda) – on bira oba. To je trenutak kada u ovakovom čitanju postaje vidljivo kako se dve dominantne ideologije (nacionalistička i neoliberalna) u međusobnom sukobu hrane, dopunjaju i na kraju izmiruju ili, recimo, trenutak koji će u rediteljskom čitanju odlučiti da li je ovaj komad laka komedija mentaliteta smeštena u pomalo neobičan kontekst ili priča o savremenoj muškoj Nori koja nema kuda da pobegne.

Milan MARKOVIĆ

VELJKO (28)
MILA (29) Veljkova djevojka
DOBRINKA (60) Veljkova majka, službenica u penziji
RATKO (62) Veljkov otac, nastavnik u penziji
IVAN (30) Veljkov kum

Dešava se u Crnoj Gori, danas.

PRVA SLIKA

Dnevna soba. Ambijent spremanja na put. Na kauču veliki crni putnički ranac; na stolu naslagane stvari. Veljko je u donjem dijelu vojničke uniforme i bijeloj triko majici. Oblaci se usporeno. Kad je potpuno obučen, staje ispred zidnog ogledala i „vježba” predstavljanje.

VELJKO: Džaković Veljko. The first contingent army of Montenegro.

Svjestan sam da rizik nije mali. Ali, učiniću sve da zadatak izvršim na pravi način, kako to priliči pripadniku Vojske. Dobrovoljno odlazim i na taj način dokazujem svoju odlučnost i profesionalnu odgovornost. Ovo je put koji svakom pojedincu pruža šansu za lično usavršavanje. Put slobode i civilizacije!

Brzim vojničkim koracima odlazi do kauča.

U Avganistan. Džaković ujutro odlazi u Avganistan.

Naglo sjeda.

DRUGA SLIKA

Ratko je za trpezarijskim stolom, Dobrinka postavlja jelo i sjeda. Vrijeme ručka.

DOBRINKA: Zovi ga opet.

RATKO: Zvao sam, ne javlja se.

DOBRINKA: E, ovako mi prijedne i jelo i sve. Zvoni li?

RATKO: Zvoni, ne javlja se. Sa đevojkom je sto posto.
DOBRINKA: A ko ti ga zna. Može se bar na telefon javit'. Svašta se danas radi. Ču li za onoga te ga pred kafanu izbodoše usred bijela dana? U, daleko bilo. Pa onu đevojku, prije mjesec dana u park što nađoše, cip cijela ruka joj okinuta... Zvoni li?

Ulazi Veljko.

VELJKO: O, dobar dan, dobar dan. Živa mi majka.

Ljubi Dobrinku.

VELJKO: Kako pritisak, Dobrinka? Nizak, visok, hipertenzija, hipotenzija?

VELJKO: Đe si, Ratko, kralju stari.

Veljko sjeda na kauč.

DOBRINKA: Neka tebi izvođenja, vidiš kol'ko je sati?!

VELJKO: Tačno je petnaest sati i trideset dva minuta.

RATKO: Deset puta te zovemo, ti se ne javljaš. Znaš valjda u koliko je ručak!

DOBRINKA: Mi brinemоđe si. Pusti roditelj samo brine i strepi. Ču li za onoga te ga pred kafanu izbodoše, moј Veljko...

VELJKO: Čuo sam, čuo sam. A jesи ti čula, majko, za onu đevojku što je nađoše u park prije mjesec dna, cip cijela noga joj okinuta... Inače, zvono mi bilo ugašeno.

DOBRINKA: Ruka, Veljko, ruka. Nije to jedini slučaj. Svašta se danas radi. A ti se cijelo jutro ne javljaš!

RATKO: Nije mi jasno za šta služe telefoni kad gasite zvono?

DOBRINKA: Ajte, ajte, bilo je šta je bilo...

VELJKO: Čuš bilo je što je bilo. Još da znam što je bilo... Samo vi jedite, ja sam u grad jeo.

DOBRINKA: Preljepo. I kome ja spremam? Za koga se ja mučim? Od tog koncentrata što u grad jedeš su bolešćine i čuda. Ali Dobrinku niko ne sluša! Prišjede mi ovaj zalogaj!

RATKO: Niko nikog ne sluša. Kod nas se znalo ranije. Doručak tad, ručak tad. Ako ne dođeš – nema ti. Pa onda gladuj.

VELJKO: Pa nek nema. Ljudi, jeo sam. Nisam gladan!

Stavlja hranu u tanjur i sklanja ga sa stola.

VELJKO: Evo. Računajte da sam ja ovo pojeo! I to je to!

DOBRINKA: Neko ljeba nema, a moj sin oče hranu da baci. Bruka i sramota.

RATKO: Đe ne ostade cijeli dan u grad! Nego, njega neko iznervira u grad i onda izduši u kući.

VELJKO: Ko me iznervira? Jeste li vi normalni? Ja sam došao raspoložen, normalan. Je li frka ako sam jeo? Ako ne mogu te krompire da jedem? Dizete paniku kao da imam petnaest godina. Ne javlja se na telefon. Kakve veze ima što se punih pola sata nisam javio na telefon? Pet propuštenih poziva? Šta ste mislili? Oteli me, ubili, zaklali?

RATKO: Eto zašto propada država! Eto ti je omladina! Ima sve, pa pobješnjelo!

VELJKO: Ko je bijesan? Nije mi jasno kakve veze ima sad ta priča?

RATKO: Kako će ti biti jasno? Vi, sve ove generacije... Vi kô da ste svi slijepi, ni o čemu vi veze nemate... A zašto? E, zato što vam se mnogo dalo! Mi radili da školujemo đecu, da imaju da obiju, da prezuju, da prošetaju, da pojedu i popiju, a ono danas uzelo, pa baca hranu.

DOBRINKA: Nemojte danas, molim vas. Ja sam kriva, đe išta pominjah. I taj krompir, Bog me ne ubio. Ako ču više i kuvati išta, nego svako svoja posla. Najpametnije ti je Dobrinka da čutiš.

VELJKO: Uf.

Veljko izlazi.

RATKO: Evo, ovo je poštovanje. A ne, lud ja što očekujem poštovanje. Kad te svoje dijete ne poštuje, kako će drugi? Dobro je dok ne počne da te tuče. Nemam petnaes' godina. Nemaš, slobodno, no dvadeset osam. Ja sam sa dvaes' osam imao ženu, dvoje đece i stabilan posao. A ono uhvatilo modu deset godina u nekoj „vezî“. Kakva ženidba, kakav brak. Nama je ovačko lijepo, kažu. Lijepo slobodno. Kad mi se ćefne sloboda, evo je. Kad treba roditeljski ljeb – evo ga. E, to nam je zapad donio. Daj tu so, Dobrinka!

TREĆA SLIKA

Dnevna soba. Veljko i Mila na kauču. Pokriveni jorganom. Vode ljubav. Veljko naglo ustaje, sjeda na krevet. Mila sjeda do njega.

MILA: Šta je?

VELJKO: Nešto me fiska kroz glavu.

MILA: Fiska, aha.

VELJKO: Šta aha? Jutros sam popio dva brufena i ništa. *Mila se brzo oblači.*

MILA: Znači, oni naj naj najseljačkiji izgovori. Oni najbanalniji primjeri...

VELJKO: Kao da me neko nožem u desni dio glave...

MILA: Dobro nisi rekao da te je grč u desnom dijelu noge uhvatio...

VELJKO: Kakva ti je to priča?

MILA: Meni kakva je priča? Vidiš ti kako se ponašaš?

VELJKO: Ne ja. Uh.

MILA: Vidim ja u čemu je stvar. To može i ljepše da se kaže. Nema potrebe za ovakvim stvarima.

Veljko je grli, počinje da je ljubi.

VELJKO: Ne glupiraj se, stvarno me zaboljela... Ti znaš ko je moja mačkica najmilija...

MILA: Pušti me sad. Neka ti te fore. Viđela sam prije. I nije prvi put. Ako sam ti dosadila, lijepo reci. Neću umrijjeti.

VELJKO: Jes' dosadila si mi pa ja nisam znao kako to da ti kažem, nego sam našao momenat usred seksa. Smislio sam da me boli glava i prekinuo. I to sve s namjerom da shvatiš kako si ti meni dosadila. Shvataš li kolika je to količina gluposti. Kakva je to glupa ženska logika.

MILA: Nije to glupa logika. Ja, kao žena, to vidim. Ti nemaš više nikakav osjećaj. Samo onako, radi reda.

VELJKO: E, baš dobro vidiš... Kako me provali tako...

MILA: A nije, nego me nervira, sve nam je nekako postalo normalno...

VELJKO: Mora postati normalno. Treba li poslije deset godina da se ustručavam od svoje đevojke? Ako me boli glava boli, poštenije je to nego da izigravam nešto... Dođi...

MILA: Da te pitam nešto, ali iskreno da mi kažeš?

VELJKO: Ja sam uvijek iskren.

MILA: Jesam li ti sad isto privlačna kao prije?

VELJKO: Ne. Sad si više.

MILA: Ali stvarno te pitam? Stvarno, stvarno, stvarno...

VELJKO: Stvarno ti kažem.

MILA: Čitala sam da su neki naučnici otkrili da ljubav i seksualna zainteresovanost za jednog partnera prestaju poslije četiri godine.

VELJKO: Kako si sad načitana, i to.

MILA: Mrš... Ozbiljno ti kažem. I dolje pišu tačno sindromi koji se javljaju kod partnera.

VELJKO: E, i?

MILA: Kako „e, i”? Tebe to ne zabrinjava?

VELJKO: Što bi mene to zabrinjavalo?

MILA: Ništa, ništa. A znaš koji je jedini način da se to sprijeći? Prevara. Sad ču ozbiljno da te pitam. Ali stvarno očekujem iskren odgovor. I nemoj sad namjerno da me ne bi povrijedio i tako to... Ja sam potpuno spremna da čujem svaki odgovor. Mirna sam. Smirena sam. Pitanje glasi: jesli ti mene ikad prevario?

VELJKO: Pitanje je prelijepo. Onako dubokoumno i na mjestu. Ja vjerujem da ti je za njega trebalo dosta pripreme i prethodnog rada.

MILA: Bitno je da za tvoje glupe fore ne treba nikakva priprema. Ne moraš ni da odgovoriš. Baš mene briga. Radi šta oćeš. Ali ako saznam...

Uzima je u naručje. Ljubi je. Potom spušta na krevet.

VELJKO: Volim te.

ČETVRTA SLIKA

Dnevna soba.

IVAN: Što je s tobom, inače?

VELJKO: Sa mnom?

IVAN: Viđi, da preskočimo sad uvod: što, sa mnom ništa, a jes nešto, a nije. A znamo se dva e's godina jes nešto. I onda pauza. Ćutanje. I čujem tvoje riječi kako dopiru do mene: Teško sam bolestan. Ostalo mi je još malo. Imam rak.

Obojica se smiju.

VELJKO: Ništa mi nije. Ali baš, bukvalno ništa.

IVAN: Aj opet da budem sudija. Mila?

VELJKO: Ništa, okej.

IVAN: Veliko radno mjesto u crnogorskom Telekomu?

VELJKO: Okej.

IVAN: Znam! Ratko je bolestan! Ili Dobrinka?

Veljko se smije.

IVAN: Dobro, nije to...

VELJKO: Toliko su bolesni...

IVAN: Ozbiljno. Kapiram ja što je frka. Ratko je navro na priču o ženidbi. Dobrinka ga začinjava unučićima i to ... Onda ti se smuči i oćeš glavom bez obzira... Ali ono... To je zbog prostora. Što ne pređeš na taj jebeni sprat? Vjerite se, kao, nešto. Što znam ja. Telekom lagano. Povećali vam tri'e's posto. Šta te briga. Opušti se...

VELJKO: Ti ili crno ili bijelo.

IVAN: Nego šta je?

VELJKO: Ništa konkretno. Zamućeno je malo. Nekako mi je sve malo...

IVAN: Tebi je, brate moj, vrijeme da se ženiš! To ti je taj sindrom!

VELJKO: Šjedimo ođe kao dva đeda. I pričamo kao dvije žene.

IVAN: Brate, kume, da se ženiš. Da se ugasimo. A ne kâ na moju svadbu...

VELJKO: Moraš li mi to svaki put pominjat'?

IVAN: A ne moram, brate... Nego, đe si vidio da je kum na svadbu potpuno trijezan...

VELJKO: A što sam imao temperaturu četrdeset, to ništa?

IVAN: Dobro, samo kažem. Ali na tvoju čemo da se ugasimo...
Eee, kume, da se ženiš!

PETA SLIKA

Ambijent kao u prvoj sceni. Veljko u vojničkoj uniformi sjedi na kauču.

VELJKO: Džaković ujutro odlazi u Avganistan. Avganistan, to je ona država na jugozapadu Azije.

Njena površina iznosi šesto četrdeset hiljada petsto kvadratnih kilometara.

Dužina granica: pet hiljada petsto dvadeset devet kilometara.

Klima: umjereno suva; hladne zime i vruća ljeta.

Najviša tačka: Naušak, sedam hiljada četrsto osamdeset pet metara; najniža tačka: rijeka Amu-Darja, dvjesto pedeset osam metara.

Glavni grad: Kabul; veći gradovi: Kandahar, Mazar-i-Šarif, Čarikar i Herat.

Broj stanovnika: oko dvadeset osam miliona.

Nacionalnost: Avganistanci; etničke grupe: Paštuni, Tadžici, Hazari, Uzbeci.

Religije: suniti, šiiti i drugi.

Jezik: Paštun, avganistanski persijski (dari), uzbečki i turkmenški.

Pismenost: trideset šest odsto (muškarci – pedeset jedan odsto, žene – dvadeset jedan odsto).

Telekomunikacije: dvadeset devet hiljada telefonskih linija.

Jedna aktivna AM stanica, jedna FM stanica i jedna s kratkim talasima, koje svoj program emituju na paštun, dariju, urduu i engleskom; desetak TV stanica (jedna centralna u Kabulu i devet regionalnih).

Internet: Kod Avganistana je .af; postoji samo jedan internet

provajder na teritoriji države.

Luke: Kejrabad i Šir Kan.

Aerodromi: ukupno četrdeset sedam, od toga deset s asfaltnim pistama, pet sletališta za helikoptere.

Vojска: Vojne snage Avganistana i dalje su podijeljene na brojne frakcije po nacionalnoj i vjerskoj osnovi. Muškarci se pozivaju na služenje vojnog roka sa dvadeset dvije godine, a za Vojsku se godišnje izdvoji oko petsto dvadeset miliona dolara.

Džaković Veljko. Ujutru putujem u Avganistan.

ŠESTA SLIKA

Veljko, Ratko i Dobrinka u dnevnoj sobi.

RATKO: Doći će radnici sjutra.

VELJKO: Kakvi radnici?

RATKO: Zvao sam keramičare, da završe ono kupatilo gore na spratu.

DOBRINKA: Jeste, sine, vrijeme je više da se sprat privede kraj, pa ti i Mila, ako Bog da, da stvarate svoj dom. Da dočeka baba Dobrinka unučice. Jes' imam i Marijinu đecu, al drugo je unuče od sina, drugo. Uh...

RATKO: Neka, Dobrinka, ja pričam.

DOBRINKA: Dobro, ja sam samo htjela da kažem da mi to radimo zbog njega, to jes' zbog njih...

RATKO: Pa normalno da radimo zbog sina. I mislio sam da li jepo razgovaramo kao otac i sin. Kad ti planiraš da se ženiš?

VELJKO: Moramo li danas o tome?

DOBRINKA: Ne moramo, nego mi zvali radnike...

RATKO: Neka, Dobrinka, majku mu staru, oli me puštit da završim?

DOBRINKA: Oću. Nego... Ćuti, Dobrinka, najpametnije ti je da cutiš.

RATKO: Ja mislim da je došlo vrijeme da se to ozvaniči.

VELJKO: Pa ozvaničeno je. Vi poznajete Milu, ja poznajem nje...

RATKO: Veljko, sine, nije šali uvijek mjesto. Jer, ja razumijem druge generacije, druga shvatanja, to sve što nam je zapad donio...

DOBRINKA: Svaka mu je druga „zapad”.

RATKO: I baš zbog toga što razumijem... Šta ćeš ti sa nama starcima? Ti se ljutiš na nas, mi na tebe... Sve su to gluposti i bespotrebne stvari. I mislim se nešto jutros, okrenuću keramičara... Završićemo taj sprat. Eto, koliko smo mi u mogućnosti, pomoći čemo...

DOBRINKA: Za svoje dijete je čovjek uvijek u mogućnosti. Eto, Marija, em je uodata, em u drugom gradu, pa gledam teglu ovog, teglu onog da joj pošaljem. Nije što ona nema, nego milo majci... Viđećeš kad svoje budeš imô.

VELJKO: Dobro, ja ču svakako dati dio para za sprat. Pa kad bude gotov. Ne žuri se...

RATKO: A, ne žuri se... Odmiče vrijeme. Ovako. Danas jedi crva, sjutra će on tebe.

VELJKO: Dobro, kad napravimo sprat, pa čemo viđeti, ne kažem da se ne žuri. Nego, ne mora svaka ljubav da se završi brakom. Mi smo mislili da živimo zajedno. Za početak...

DOBRINKA: Vi se, sine, i ovako ne razdvajate, vi i sad živite zajedno.

RATKO: Za početak? Poslije deset godina, za početak. Eto, i poslije kaže, što stalno pominjem zapad? Nego što, nego da pominjem? Ovo nam je Amerika kriva! Da živimo zajedno! Dvoje ozbiljnih, zrelih ljudi, ima platu, ima sve, fala Bogu Gospodu, i našlo pa se đetinji.

VELJKO: Što je bolje s potpisom na papiru? Pri tom čemo mi potpisati, niko ne kaže da nećemo... Samo ne mogu da vjerujem da ti možeš, kao obrazovan čovjek, da kažeš takvu treće-razrednu frazu „Amerika nam je kriva”.

RATKO: Nema tu obrazovan, neobrazovan. To i slijep vidi. Neka što uvozimo meso i mlijeko, ugalj i šta ti ja znam, lako čemo za to. Nego što smo modu uveli... A kakvu modu? Pljuni na onog ko te je stvorio!

DOBRINKA: Neka, Ratko...

RATKO: Nije, neka, Ratko, nego je tako...

VELJKO: Ti sve bukvalno shvataš. U pitanju je demokratija. U Francuskoj, na primjer, roditelji šalju djecu s petnaest godina od kuće, i nek se snalazi. Sam bira sebi put. Nema gušenja. Radi se o slobodi! Bez slobode nema ljubavi. Ni u kući, ni iđe. I zato se ljudi međusobno poštuju i cijene.

RATKO: Jebem ti ja to poštovanje kad sina vidiš jednom u tri godine.

DOBRINKA: E, to je u pravu, ja Mariju dvaput mjesечно vidim, pa plače majka, misli na svoje dijete, na unučice svoje...

VELJKO: I ti, Dobrinka, ne prećeruj, dolaze nam svaki vikend. Jes', vidiš sina jednom u tri godine, ali zato nema svađa, nema tenzija, samo ljubav, poštovanje tuđeg rada. Uostalom, poštovanje tuđeg života.

RATKO: Tuđeg života? Život svog đeteta – tuđi život! Tako je! Samo pratimo BBC 1, BBC 2, Glas Amerike neđeljom u pola jemanest, da vidimo šta ima novo da nam poruče!

VELJKO: Ne, nego treba da budemo divljaci! Da ukinemo i televiziju i radio i sve veze sa svijetom. Da živimo u čoporu, da koljemo jedni druge, ali da smo zajedno! Da spolja sve izgleda sjajno, porodica celija društva, a iznutra – trulež. I kad taj trulež ne može da se izdrži – diž' ruku na onog do tebe. Malo se poubijajmo, i tako... I kad jedna normalna svjetska sila, Amerika, ili cijela Evropa, uostalom, ili još bolje svijet to vidi i oče da pomogne...

RATKO: Ko oče da pomogne? Oni što su sebi izmislili istoriju? Oni što su potomci zatvorenika i robova i tamo nekih Vikinga... Ne zna se ni ko su... Hvale se demokratijom i danom nezavisnosti... Zakolju čurku jednom u godini, pa se skupe i „we are happy family”. Jebala ih čurka njihova!

DOBRINKA: Uh, uh, uh... samo li se politike dovate... Politika narod uništi, ako mene pitate...

SEDMA SLIKA

Veljko i Mila u dnevnoj sobi. Veljko leži na kauču, Mila se dotjeruje.

MILA: Ide li ti se više u bioskop ili neće drugo?

VELJKO: Kako god ti očeš. Meni je sve jedno.

MILA: A ne kako god ja oću, nego će se tebi više ide? Ako nećemo u bioskop, možemo da šetamo ili nešto... Na neko pićence, a?

VELJKO: Možemo.

MILA: Šta možemo?

VELJKO: Možemo i jedno i drugo. Prvo u bioskop, onda neće drugo. Ili ako ćeš da kupimo nešto, a filmova ima na TV, pa ovde.

MILA: Eto ga! Tu sam te čekala! Ovdje!

VELJKO: Nemoj da počinješ, molim te.

MILA: Nije to „nemoj da počinješ“. Neću ja da počinjem, nego ne mogu da shvatim toliku tvoju... Ne znam ni kako da nazovem to, pi! Tako meni i treba!

VELJKO: Samo sam predložio da možemo ovde. Ići ćemo u bioskop, i tačka.

MILA: E, nećemo ići u bioskop! Nećemo! Nije u tome poenta oćemo li ići u bioskop ili nećemo.

VELJKO: Nego u čemu je poenta?

MILA: U tvojoj nezainteresovanosti i u tvojoj ohlađenosti! Eto u čemu je poenta!

VELJKO: Toliko sam ohlađen da sam predložio da ostanemo kod kuće.

MILA: Nemoj mi te fore glupe, znaš. Muka mi je od njih. Smučilo mi se od toga! Smučilo mi se od mojih pokušaja! Ispadam kao glupača koja se kao nešto trudi. I šta dobijem na kraju? Ništa!

VELJKO: Meni nije jasno šta ti, u stvari, očeš?

MILA: Zajebavaš se malo, a? Znaš šta oću? Oću da se ovo završi! Oću kraj!

VELJKO: Ne histeriši! Pogledaj se. Nikad ničim nisi zadovoljna.

Samo tražiš podlogu za histeriju. Ja mislim da ti, u stvari, voliš da se svađaš.

MILA: Oćeš da kažeš da sam ja luda i tako izmišljam, je l', bez ikakvog povoda? A ti si toliko živahan, pun života i onako, što bi se reklo, borben. Ne borben, nego preduzimljiv. To, preduzimljiv je prava riječ! I onda te ja, brate, kočim, sve nešto zanovetam. Prava sam dosadna žena, je li?

VELJKO: Od svih tvojih načina razgovora ironiji dajem deset bodova. Ironiji deset, histeriji osam...

MILA: Daj sebi bodove, znaš! Od zadnjih deset puta našeg, inače vrlo uzbudljivog seksualnog života, pet puta imаш jake bolove u glavi, dva puta si jako uzbuđen, da nije bitno jebeš li mene ili prodavačicu iz trafike, a preostala tri ti ni rakija nije pomogla.

VELJKO: Šta fali prodavačici iz trafike? Vidiš, nije loša ideja, inačko se palim na nju... Mislim na onu plavu iz prve smjene.

MILA: Baš sam sad ljubomorna, znaš! Frka će mi biti kad pođeš za novine. Sad si me kao uvrijedio, je l'? Ti imаш problem, ej, ne ja! Ti nemaš motiv za život, sa dvadeset osam godina strepiš oće li te roditelji zateći u boksericama u dnevnoj. Ne bi imao đe ni dovesti tu prodavačicu, koja je, pri tom, ravna kao daska!

VELJKO: O, šta fali piljari, pult, polica, rashladna vetrina, samo kad nema histerije...

MILA: I posle kažeš da se nisi ohladio. Hvataš sam sebe u laži. U stvari, nije ni bitno, znaš. Deset gdina života sam ja tebi žrtvovala! Ja sam svoje strpljenje, ja sam svoje živce, u stvari ci-jeli svoj život uložila u ovu vezu. Očekujući nešto. I šta dobijam od tebe? Ravnodušnost koju pravдаš „dobro se pozajmimo“. Đe je osjećaj, ne onaj s početka, nego bilo kakav osjećaj kod tebe? Dolazim ti na kuću bukvalno, dobiješ što očeš, ili nećeš, praktično živimo zajedno...

VELJKO: Mila, ja stvarno ne vidim u čemu je problem. Ja ne shvatam o čemu mi uopšte razgovaramo. Ratko je zvao majstore za sprat. Ubrzo ćemo živjeti zajedno, nećemo se razdvajati...

MILA: Majstore za sprat? A što? Na spratu će nam biti bolje? Nikad nam neće biti bolje! Nikad! Nikad!

VELJKO: Kad prelaziš kod mene?

MILA: Da trpim Ratkovo gundanje o vanbračnoj zajednici, je li? Ja više ovako neću da živim, shvataš li? Neću!

VELJKO: Otkad ti brineš o tome? Ti si prva predlagala „življene zajedno” jer, citiram, „brak je institucija koja ruši ljubav”.

MILA: Odsad! Neću da zapadam u ovakve situacije, znaš, ni u braku, ni u vezi, ni u čemu... Veljko, meni je stvarno muka. Pričaćemo kad se dogovoriš sam sa sobom. Trebalo bi da porazmisliš.

Mila uzima stvari i kreće ka izlazu.

MILA: Ako misliš da treba da završimo, OK. Ako bježiš od mene...

VELJKO: Ne bježim ja ni od čega.

Mila izlazi. Veljko je sam na kauču. Počinje da viče.

VELJKO: Ne bježim ja ni od čega, čuješ li?!

OSMA SLIKA

Veljko i Ivan na kauču, ispunjavaju tikete za kladionicu.

IVAN: Ako mi ovo dođe iz iksa, ja sam srećan čovjek! A osjećam da oće. Slušaš li ti mene? Opet neraspoložen. Što, brate, ne zovneš neku pičku da te oraspoloži?

VELJKO: Nije ti fora nikako.

IVAN: Nisam ni htio da bude fora. Ozbiljan sam, da ti razbijes monotoniju. Super je Mila i to. Ali promjena je promjena. A noćas, daće Bog, slavimo. Samo uđem u kladionicu, mrtav ozbiljan, stavljam tiket na šalter, nazovimo ga pult. Ona kraljica prvo pogleda tiket, pa mene, ja i dalje ozbiljan, onda ona opet pogleda tiket i kaže: dvije hiljade devetsto devedeset eura. I dalje sam ozbiljan, zadrži kusur, kažem, doviđenja, doviđenja. A dvojica iza mene, „Viđi ovoga debila tri hiljade dobi”. Mislim u sebi tata ti debil, kralju. Ivan's got some money and could buy you. Mogu da ih kupim, ej.

VELJKO: Kakva ti je to priča, stari. A viđi, ne vidim ja nikakvu monotoniju. Ti si zvao Ivanu kad je trebalo da se ženiš, je l’?

IVAN: Nije se zvala Ivana, ja mislim. Može li ova košarka doći, zaboga? Ali bila je... Isja... Crnka!

VELJKO: Pi, kako je to...

IVAN: Uuu, što si mi ti ispravan u pičku materinu...

VELJKO: Nemam ja strah od braka i to... Nego mi je sama ova atmosfera crna. Pritisak i to... U stvari, sve je došlo do neke granice...

IVAN: Do granice kad treba realno da se pogleda na život, a? Da se digne kredit, uradi sprat, prave đeca i tad život tek počinje.

VELJKO: Tebi je tad počeo, je li?

IVAN: A što znam...

VELJKO: Možda ja nisam sposoban za ovakav život.

IVAN: Jes, to je početna faza – nije to za mene. A jes, brate moj, jes. Kâ za tebe, kâ za mene.

VELJKO: Meni treba sloboda, a ne to.

IVAN: Kakva sloboda? Pa raskini s Milom. Možda je to ružno što pričam, ali jebiga.

VELJKO: Ne mislim samo na tu slobodu. Treba mi sloboda izbora. Meni treba da budem potpuno sam... Da budem siguran kako ću dalje... Da nađem neki konačni smisao i da onda nastavim da živim.

IVAN: Konačni smisao? Aaa, sloboda duha, ooo, pa ti se primio na umjetnost. Svi smo mi slobodni, izrazimo svoje emocije jer to je način da pokažemo svijetu koliko vrijedimo, ee-heeee... Da ostavimo trag u ovoj prolaznosti. Konačni smisao, jebote. Pi, kako mi prije ne reče da to postoji, pa da ga i ja tražim.. And, how old are you Veljko? Sixteen? O, my dear teenager...

VELJKO: Kakav si ti parazit! Pričaće: onaj Ivan što je sinoć dobio na kladionicu. „I'll get some money”, jebote, kakve debilizme ti pričaš... Znaš što ćeš ti biti za dvije godine. Čovjek parazit sa debelom, masnom stomačinom, nabrekлом od piva, koji šjedi pred televizorom, gleda neku od serviranih TV

emisija ili šjedi ođe i ispunjava kladionicu. Onda ćeš se uvaliti u krevet, mirne savjesti, onako nekako zadovoljan. Pa kako ne bi bio zadovoljan? Onaj čovjek iz reportaže ima osmoro đece koju ne može da prehrani, đece koja nemaju gdje da spavaju. E, a ti, hvala Bogu, imaš dobar, nov krevet, kupljen doduše na otplatu, ali šta mari. Polako, možda jednog dana kupiš i stan. Samo predano i vrijedno radi i uspjeh je zagarantovan. Ili odigraj kladionicu ponekad, pa ako ti se posreći... Wau.

IVAN: Idi ti u manastir. Primi se na asketizam. Moli se za naše prodane duše. Primi se na neki post i to... Samo, ja ne mogu da slušam tu priču... Idem, kralju, idem da uplatim tiket, da dobijem pare, da se opjam. Da nabijem debelu masnu stomačinu, to mi je cilj.

Ivan kreće ka izlazu.

IVAN: A da nisi ti pička, a? Aj' razmisli o tome dok se ne vratim.

Veljko ostaje sam na kauču.

VELJKO: Vi ste svi idioti!

DEVETA SLIKA

Ambijent spremanja na put, kao u prvoj sceni. Veljko sjedi na kauču, čisti čizme.

VELJKO: Avganistan, to je ono mjesto, znate, gdje svaki dan pogine na hiljade ljudi. Gdje se u dvadeset prvom vijeku gazi preko slomljениh nogu i ruku koje se valjaju po zemlji. Gdje ženama sijeku nos ako učine neku potpuno normalnu stvar koju ta kultura smatra greškom. To je ono, znate, što se svaki dan pojavi na dnevniku kao udarna vijest. „Najmanje šesnaest policijaca ubijeni su juče u tri pobunjenička napada na sjeveru Avganistana. Devet policijaca je poginulo kada je desetine pobunjenika napalo kontrolni punkt u pokrajini Kunduz. A u eksploziji bombe ubijeni su čelnik policije, kao i njegov vozač, dok je u napadu ranjeno još dvoje ljudi”, otprilike ovako zvu-

či ta vijest u toku koje se prebacuje kanal. Abdila Marifi, to je žensko ime isto kao Dobrinka Džaković. Potpuno isto.
Veljko obuva čizme, ustaje.

DESETA SLIKA

Dnevna soba. Dobrinka i Ratko za ručkom.

DOBRINKA: Kuku meni kukavici...

RATKO: I ti, samo slutiš! I poslije otkud slabo srce! Izmjeriću ti pritisak.

DOBRINKA: Ne slutim ja. Daj bože da mu nije ništa. Oladi se ručak. Nije mi za ručak, đavo ga ponio, samo da je on živ i zdrav. Šta ti Mila tačno reče?

RATKO: Evo, opet zovem, ne javlja se. Ču šta mi reče. Nije s njom, nisu se čuli jutros.

DOBRINKA: Eee, kuku majci, što će me u grob očerati...

RATKO: Ma, ako ne dođe za pola sata, odoh ja u grad da ga nadem. Ili MUP da zovemo?

DOBRINKA: Eee, što me danas snađe... Cijelu noć i cijelo jutro da se ne javi.

RATKO: Šjedi, Dobrinka, znaš što ti je doktor rekô.

DOBRINKA: E, ne zna doktor što sam ja sanjala. Sve crni leptirovi po dvorištu, a ja i' čeram s cvijeta, a oni navrli na cvijet...
Ulazi Veljko.

RATKO: Sram da te bude!

VELJKO: Što je?

RATKO: Što je? Pitaj majku koliki joj je pritisak?

VELJKO: Koliki je?

DOBRINKA: Sad je dobar, samo kad si ti meni živ i zdrav.

VELJKO: A što ne bi bio, Dobrinka, živ i zdrav?

RATKO: Reče li ti da ćeš se vratiti kući uveče?! Ako ćeš sat ostati, reči sat, ako ćeš godinu ostati, reči godinu, jebem mu majku! Ol ovako život da nam skratiš?

DOBRINKA: Svaki mi dan s jadom dođe...

VELJKO: Drogirate li se vi?

RATKO: Kakav je to razgovor s ocem? Drogiraš li se ti? I kakav je to toliki problem s tobom? Ako je ručak u tri onda je u tri!

VELJKO: Aj' reci: dok si pod ovim krovom.

RATKO: Nije to smiješno! Jeste, dok si pod ovim krovom, jeste!

Evo ti sprat pravim, sve ti dадох што имам, а како ми враћеш!

Nekulturom i nepoštovanjem! Da bar нешто цијениш! Твој живот, твоја ствар, не интересује мene то, али како ће ти мајка сјутра жива остати?

DOBRINKA: Dobro sam ja sad. Ajmo, dok se se ovo ne oladi...

RATKO: Dobro si sad. A sjutra opet treba po starom, je li? Dok je neđe ne prekine!

Ratko baca tanjur sa stola.

DOBRINKA: Neka, Ratko...

RATKO: I ko te stvori takvog ludog! Život nam uzimaš!

VELJKO: A da vi meni мало живот не uzimate, a?! Šta da se stvarno drogiram, da prodajem televizore, da trošim vaše pare? Da dovodim kojekakve u kuću, da pijem, da se tučem?

RATKO: Samo bi nam još to falilo! Što se mene tiče, radi šta oćeš, idi где oćeš, само ne na moje oči! Ne na moje oči, razumiješ li!

VELJKO: Pa i neću! Idem odavde! Idem iz ovog zatvora. Iz ove jebene malograđanštine. Iz ovog prividnog doma. Muka mi je od vaše potrebe da pomognete! Neću nikakav sprat da mi pravite i da mi ga nabijate na nos narednih dvaes godina. Neću da ostanem ođe zbog toplog smrdljivog krompira i ispegljanih čarapa. Vi ste ucjenjivači, eto šta ste! Muka mi je od vaših brig-a i strepnji! Jesam li jednom došao kući i čuo pitanje „kako si se proveo u grad, jesli li srećan?“ Ne. Sve što čujem je crna kukavica, crni leptir, crna mačka, sve vam je crno i onda ga uvijete u jebenu svijetu toplinu roditeljskog doma! E, iz toga će Džaković Veljko da ode! Maći će se iz ovog površnog i jebenog stabilnog života.

Veljko izlazi.

RATKO: Samo ne znam где ćeš!

JEDANAESTA SLIKA

Dnevna soba. Mila i Veljko na kauču.

MILA: Imaš li rešenje?

VELJKO: Mila, idem u Avganistan.

MILA: Srećan tebi put. Pitam imaš li rešenje za nas ili je ovo definitivno kraj?

VELJKO: Ozbiljan sam.

MILA: Važi, i ja sam. To je način da mi kažeš da je gotovo, je li?

VELJKO: Aj sad sjedi lijepo i osvijesti se. Još malo treba da se podnesu prijave. Mislim da je to ono što me interesuje u životu...

MILA: Šta te interesuje u životu?

VELJKO: Mila, idem!

MILA: Čuješ li ti sebe?

VELJKO: Nemam života za raspravljanje.

MILA: Ne, ti ovo ne govorиш. Ja ovo ne čujem. Ovo se ne dešava. Ovo ne može da se desi. Ako hoćeš da me ostaviš...

VELJKO: Neću da te ostavim. Nikad u životu ne bih mogao da te ostavim. Vratiću se...

MILA: Ti niđe ne ideš, čuješ li me! Ne ideš! Imam pravo da ti zabranim! I ja i svi! Zna li ti Ratko za to? Dunulo mu u Avganistan, misliš to je kao idem na more? E, pa nije! Tamo se umire, Veljko, umire!

VELJKO: A ođe se živi, je li?

MILA: Raskinućemo, nikad se više nećemo čuti, videti, ali ti ne ideš.

VELJKO: Mila, ne pričam o tome hoću li ili neću. Saopštavam ti svoju već donesenu odluku.

MILA: Ja pričam! Prva stvar, zbog tebe samog, to mi je gadno, odvratno. Ne mogu ni da pomišljam da si tamo neđe, pi. A drugo, zbog nas. Šta će ja? Reci mi šta će ja? Sa trideset godina i stalnim zaposljenjem, da trunem? Stvari se ne rade tako, Veljko! Ne može tek tako da se ode.

VELJKO: Nije tek tako... To je bilo u meni. I kad sam čuo da mogu da se prijavim... Prvo su pripreme...

MILA: Ne pričaj mi o tome, kad od toga neće biti ništa! Neću to da slušam!

VELJKO: Znam da nećeš to da slušaš. Jer ne umiješ da čuješ. Ni ti, ni Dobrinka, ni Ratko ni Janko ni Marko... Znaš zašto? Jer mislite da se odnos dvoje ljudi sastoji u brizi o tome kako, šta, hoćemo li ovamo, onamo, je li ti hladno ili ti vruće, jesи li gladan? Znaš li ti da ja ne mogu da zaspem nakon dolaska s posla koji prezirem iz dna duše? Nikad se ne pitaš zašto sam nezadovoljan, nego sama postavljaš pitanja i daješ glupe ogovore koji izlaze iz kalupa banalnosti. Imaš ljubavnicu, oladio se. „Jesam za vanbračnu zajednicu, ali naši će se ljutiti, neću da trpim ovo, neću da trpim ono.“ I sama si mrtva, nemaš petlje. Ako nećemo, brak nećemo, ako oćemo, oćemo. Reci, priznaj da bi voljela lijepi ušuškani sprat i potpis na papiru. Meni to nije problem. Samo, otvorite se, ljudi, zaboga, maknite više te gadne slojeve sa lica...

MILA: Nisam znala, izvini, idem.

VELJKO: Čekaj... (*Vuče je, privlači sebi.*) Čekaj, kad ti kažem.

Veljko klekne ispred nje.

VELJKO: Udaj se za mene!

MILA: Kakav je ovo cirkus?

VELJKO: Udaj se za mene, prije nego što odem!

MILA: Nemaš pravo na to.

VELJKO: Udaj se za mene!

DVANAESTA SLIKA

Dnevna soba. Veljko i Ivan piju.

VELJKO: Prva vijest je da sam zvanično pitao Milu da se uda za mene, a druga je da... Idem u Avganistan.

Ivan se smije.

IVAN: Ladno te uvati poslije dva piva. Ja lijepo kažem ako čoek izgubi ritam, nema što pit'. Znači tako... Ti i Mila odoste u Avganistan. Ako to nije najpametnije, ubi me... Pa da nam se vratite sa talibancićima...

Smije se.

VELJKO: A ne, idem sam.

IVAN: Ček, ček, ček, ako sam dobro čuo, pitao si Milu da se uda za tebe zvanično, i to sve, a ideš u Avganistan sam...

VELJKO: Prije nego što odem. Prije neki dan saznao sam da mogu da se podnesu prijave, iako nisi po profesiji vojnik. Pripreme traju relativno kratko. Dosta je bezbjedno...

IVAN: Ti si mi neki ajduk Veljko, a? Ne, no narodni heroj, kâ Veljko Vlahović. Što, on je u Španiju, ti u Avganistan. Ljepota. Pa da ti Dobrinka zakuka na Aleji velikana. Vidiš, to je vrlo bitno da li si sahranjena na Aleji velikana ili u nekoj zabiti. Onako te milina poslije u grobu uhvati kad znaš da si zaslužan za nešto. Vidiš, ima nešto u tom imenu Veljko... Bra'o ti ga, brate moj! Živio!

Ispija čašu.

VELJKO: Zdrav bio! Je li ti dolazilo kad da se boriš za neki cilj?

IVAN: Svaki dan se borim. Kako ču kraj s krajem. Kako će mi žena uzeti slobodnu neđelju da pođemo za vikend na more.

VELJKO: Da se boriš za ideju?

IVAN: Za kakvu ideju?

VELJKO: Bilo kakvu. Za čvrsto uvjerenje, ono, fora, da uradiš nešto za sebe jer si siguran da ti baš to treba.

IVAN: A, baš sam razmišljao da se borim za mir u svijetu. Za mir u svijetu, eeeeeej. Kako da mi nije dolazilo. To dođe i onim masicama prije nego uzmu pare, samo zato što su kao lijepi. Ono što bih ja voljela jeste da u svijetu vladaju mir i ljubav. Takođe bih željela da svi na svijetu žive srećno i zadovoljno. Fuck it, my friend. Fuck it.

VELJKO: Ti si legenda.

IVAN: Pa e. Aj, popi, popi, eto te ka' na moju svadbu.

Veljko ispija nekoliko čaša zaredom.

VELJKO: Evo. Oču li se ikad iskupiti za tu svadbu, a? Oćeš li to cijelog života da mi nabijaš na nos?! Jebi se, znaš!

IVAN: Samo lagano, brate moj. Idi ako ti se ide. Neću ti ja psihoterapeuta izigravati. Srećan tebi put.

TRINAESTA SLIKA

Ambijent iz prve scene. Veljko leži na kauču podignutih nogu.

VELJKO: Nije Avganistan deleko, kao što se ovom današnjem čovjeku čini. Udaljenost je riječ koju je on izmislio da bi se lakoše ogradio. Da bi se bolje nastanio u svojoj čauri. Da bi stvorio svoj oklop i našao opravdanje za svoju nemoć.

Veljko ustaje i počinje da pakuje stvari.

Zašto ja uopšte govorim? Zašto imam potrebu da govorim? Zašto uopšte mislim? Nisam nesiguran. U toku priprema nijednog trenutka nijesam osjetio strah. Ne osjećam ga ni sad. Zašto stalno gledam na sat? Još par sati, Džakoviću, još samo par sati. Bolje je što sam budan. Ako zaspem, mogu zakasniti. Ako zaspem, mogu sanjati. To ne bi valjalo. Važno je ostati budan. Budan i spreman kao pravi vojnik. Samo još malo i neću biti ovđe. Samo još malo i biću u srcu ratišta. U srcu borbe za život i opstanak. Samo još malo i biću u Avganistanu.

ČETRNAESTA SLIKA

Dnevna soba. Ratko, Veljko.

VELJKO: Moramo da razgovaramo.

RATKO: Što će to biti?

DOBRINKA: Samo da nije o politici...

VELJKO: Ništa, mislio sam da ti saopštим dvije vijesti. Kao sin ocu.

RATKO: Konačno! Je li moguće? Je li Bog dao?

VELJKO: Pitao sam zvanično Milu da se uda za mene.

DOBRINKA: Dočekala majka, Bogu hvala, još unučiće da dočekam...

RATKO: Znao sam ja da će nas Bog pogledati! To je moja krv!

DOBRINKA: I moja i tvoja, boga mi.

RATKO: Pušti sad to, Dobrinka. Biće sad posla oko toga... Ali, dobro, pomoć'emo mi kol'ko se god mogne...

DOBRINKA: Slatke su to muke. Slatke!

RATKO: Svadba zajednička! S naše će ih najmanje sto biti. Ku-mova će samo biti petorica, pa njihove familije. Računam da će ih samo s moje strane bit' šezdeset.

DOBRINKA: Pušti, Ratko, sad, vidiš da je i on zbumen, nešto si ublijedio, Veljko. Jede li ti što danas?

VELJKO: Jesam jutros, majko.

DOBRINKA: A, slabo je ono bilo, boga mi. Sad će tebi majka da spremi... A jeste li odredili datum?

VELJKO: Ne još, ali sam mislio sad neđe, ovog mjeseca...

RATKO: A prvo vjeridbu da odredimo...

DOBRINKA: A majki puno srce. Puno!!! Sad ču ja tebi da spremim da ti meni jedeš, mladoženjo...

Dobrinka izlazi.

VELJKO: Druga vijest je da odlazim u Avganistan kao član prвog kontingenta Armije Crne Gore.

Ratko skače sa stolice.

RATKO: Šta pričaš to?

VELJKO: Odlazim u Avganistan kao član prвog kontingenta Armije Crne Gore.

RATKO: Kakva je ovo zajebancija?

VELJKO: Donio sam odluku. Ubrzo počinju pripreme... Potpisuju ugovor...

RATKO: Kakav ugovor? Kakav Avganistan? O čemu ti pričaš? Jesi li pri svijesti?

VELJKO: Ratko, donio sam odluku. Oženiću se i otići ču kao dobrovoljac.

RATKO: Čuti! Ne daj bože da te ko čuje šta pričaš! Porodicu mi brukaš. Ime da mi za navijek ocrniš!

VELJKO: Borim se za slobodu.

RATKO: Ti da budeš borac za slobodu? Za čiju slobodu?

Veljko čuti.

RATKO: Pitam za čiju slobodu?! Za američku slobodu?

Pauza.

RATKO: Još si ti zelen, moj Veljko. Vidiš, posmatram ja tebe daima. Misliš ne vidim ja da u tebi ključa nešto. Rođeni otac, pa

da te prosto ne prepoznajem. Mislim, on brine o svadbi. Pa se i ja pričutim, iako sam stariji. A ne, njega je zapad uzeo pod svoje. I te knjige što čitaš, sve je to zapad uvezao. Da nas zatruje, da nam klicu posadi, pa da se razorimo. Da nas razdvoji jedne od drugih. Ali ne! Neće im uspjeti! Ja danas, kad konačno vlađa mir, treba sina da šaljem u rat?

VELJKO: Danas vlada mir? A šta je sa hiljade ljudi koji svakodnevno ginu? Šta je sa majkama koje kukaju po pustinjama?

RATKO: Šta je bilo sa našima? Ko je nama pritekao u pomoć? Ko će nama ikad priteći u pomoć? Shvataš li ti da niko nikog više brani. Svoju politiku sprovde, a znaš li šta si im ti? Ni koliko pijun.

VELJKO: Pijun, koji neće protraći svoj život i neće se stopiti s masom. Pijun koji će dati svoj doprinos ideji u koju vjeruje.

RATKO: Miloš Džaković, tvoj đed, tri pune godine je bio na Golom otoku. Tri pune godine. Borio se za svoju ideju u koju je vjerovao. Zbog njega smo mi praznih stomaka pred tuđim kućama sjeđeli. I neka smo! Ali to je bila ideja!

VELJKO: Za tebe je to bila ideja, za mene je ovo ideja. Niko nikog ne treba da ubjeđuje.

RATKO: Nego treba da puštim sina da gine za Ameriku? Ne puštam, ne zvao se ja Radovan Džaković!

VELJKO: Ideš u krajnost. Nije to davanje glave. Zna se da je dosta bezbjedno.

RATKO: Dosta je bezbjedno? Ma nemoj? A što gospoda ne šalju svoju đecu kad je bezbjedno, a?

VELJKO: Niko nikog ne šalje. Ide se dobrovoljno.

RATKO: A je li? Ako si već htio da se borиш, što nisi od dvaes godina išao, a? Što se tad nisi borio, u našoj zemlji, za naš narod?!

Što se nisi borio kad su oni nas bombardovali, puna sedamdeset i dva dana, a? Kad su naši ljudi ginuli? Đe ste tad bili, omladino?

VELJKO: Kad sam ja imao dvadeset godina, ti si mi plaćao fakultet ovdje. Fakultet koji nijesam smio da napuštim jer je

tako bezbjednije. Kad sam ja imao dvadeset tri, ti si mi ovdje našao posao. Posao koji nisam smio da napuštim jer je tako bezbjednije. Kad sam ja imao dvadeset pet, našao sam i honorarni posao, posao koji je bio zauvar i omogućavao vrlo prijestoljan život. Već sam imao stabilnu vezu. Kad sam mogao da se borim? Kad? Osim toga, to nijesu bile ideje za koje se vrijedi boriti.

RATKO: Ti treba da si srećan što nikad nisi osjetio što znači rat. Od toga sam te ja čuvao, Veljko. Rat je najveće zlo. A i to što kažem naši i njihovi, svi su ti oni isti. Jedan gine za jedne, drugi za druge. A obojicu majke oplakuju. Više ne postoje ljevica i desnica, postoji samo svoja guzica, omladincu! Svoja guzica! I to Amerika vrlo dobro zna!

VELJKO: Tačno! Protiv toga se i borimo! Protiv podjela. Čovjek je isti, ma gdje god da živi. Ciljevi borbe više nijesu kao nekad. Ideje nijesu iste. Svijet je napredovao. Zapad je stvorio civilizaciju. Civilizaciju koja će nam podariti svjetliju budućnost. Ratko, ovo nije rat, ovo je mirovna misija.

RATKO: Ni za te naše te ne bi puštilo! Ni za moju glavu, roditeljsku da ideš, ne puštam te! Zapadnjačka govna. Nama su našli da prodaju svoje bolesne ideje. Videli đe je pogodno tlo. Videli, mi prihvatom sve, samo dajte! Ali ne! Ti ne ideš niđe! Jesi li me čuo? Niđe!

Ulazi Dobrinka, nosi jelo.

DOBRINKA: Jeste li se dovatili zapada, jeste!

RATKO: Pitaj sina đe je naumio? Reči majci svojoj, šta joj spremiš, serdaru? Reči u kakvu nas nesreću nagoniš... Reči ako smiješ!

VELJKO: Idem u Avganistan kao član prvog kontingenta Armiјe Crne Gore.

DOBRINKA (*Kao da tuži.:*): Kuku majci u dom, kuku... Za šta sam sina 'ranila da mi ulud glavu daje... Kuku meni za vazda!

PETNAESTA SLIKA

Dnevna soba.

MILA: Biraj!

VELJKO: Što je to?

MILA: Tunis ili Grčka?

VELJKO: Šta Tunis ili Grčka, što je to?

MILA: Naš medeni mjesec! Ili, nazovimo ga predsvadbeni mjesec. Nema neću, nema ne mogu i bla-bla-bla... Idemo da uživamo. Znaš, ja tebe, u stvari, u potpunosti shvatam.

VELJKO: Ne shvataš.

MILA: Mislim to za Avganistan i to. Svakome to dođe. Ja sam žensko, pa mi dođe. Mučnina od svega ovoga. Budim se ujutro i ono: isti posao, ista ulica do posla. Sve isto, jebote. Ista ulica do moje kuće. Ista ulica do tvoje kuće. I, u stvari, nekako je normalno da sam ti dosadila. Ne mislim sad ono dosadila, dosadila. Nego, nekako, kad se na sve navikne, i šta onda?

VELJKO: Od kad se ti tako osjećaš?

MILA: Odavno, Veljko. Svako to pokazuje na svoj način. Ako ti nešto zanovetam, to je iz istog ovog osjećaja, shvataš li? A ti misliš, ti si jedini.

VELJKO: Ali ne preuzima svako iste mjere.

MILA: Ne... Ja sam preuzela svoje. Grčka ili Tunis? Brzo, brzo, brzo!

VELJKO: Svejedno.

MILA: Dobro, ja ču reći: Tunis. Znaš, Grčka mi je oduvijek bila nešto bezveze. Ne, okej, kultura, spomenici, bla-bla... Ali, ruku na srce, nije egzotična. Nema mi ono...

VELJKO: To je zato što ti voliš ekstremno.

MILA: Pa ti je Tunis ekstreman?

VELJKO: Nema tu dozu istorijske obaveze.

MILA: Ja volim istoriju...

VELJKO: Ti voliš istoriju informativno, ali ti ne uranjaš u nju. Ne-maš potrebu da izvlačiš zaključke iz onoga što je bilo. Ti ideš

dalje, ti živiš...

MILA: Kako to sve znaš?

VELJKO: Poznajem te. A Tunis ti pruža mogućnost da spustiš svoje preplanulo tijelo na pjesak, svjesna ljepote koju nosiš u sebi, da gledaš kamile i nomade koji idu pustinjom i da zamišljaš kako bi i ti živjela tako neopterećeno, pod šatorom, pod vedrim nebom, bilo gdje... Pruža mogućnost da vidiš slobodu... Sloboda ima u sebi nešto ekstremno.

MILA: Eto zašto te ja najviše, najviše, i jedino volim. Na svjetu cijelom! A i ti više voliš Tunis, priznaj. Znam te. Znam te.

VELJKO: I ja više volim Tunis.

MILA: Da rezervišem za ovaj mjesec, prije vjeridbe?

VELJKO: Može, bolje što prije, dok mi ne počnu pripreme.

MILA: Nema priprema, Veljko, kakvih priprema! Uvijek sve pokvariš! Izbači tu glupu ideju iz glave više! Dogovorili smo se za Tunis. I tu je tačka.

VELJKO: Mila, potpisao sam ugovor. Ne rešava se stvar boravkom deset dana u Tunisu, u hotelu sa tri, četri ili pet zvjezdica. Ne rešava se stvar odlaskom negdje na neko vrijeme, a onda po starom. Traži se korijen, Mila. Možda ja griješim, ali oču da shvatim da griješim. Da se vratim i, ako treba, počнем da cijenim odvratni Dobrinski krompir. Oču da osjetim ljubav prema ovim glupim ulicama kojima prolazim svaki dan. Oču da vodimo ljubav zbog nekontrolisane potrebe, zbog neizdržljivosti da budemo razdvojeni, zbog konstantne svjesnosti šta jedno drugom predstavljamo. Vi ne shvatate da ovo radim za naše dobro. Treba mi srž, suština. Oču da se probudim, Mila. Odlazak u Tunis na deset dana to mi ne pruža.

MILA: Svaka čast! A Avganistan ti to pruža, je li? A šta meni pruža Avganistan?

ŠESNAESTA SLIKA

Ivan i Veljko.

VELJKO: Potpisah ugovor.

IVAN: Lažeš, brate.

VELJKO: Juče.

IVAN: Ko zna za ovo?

VELJKO: Svi znaju manje-više.

IVAN: Ratko zna? A ti si još uvijek živ?

Veljko se smije.

VELJKO: E'o viđi. Nije loše bilo. Rekao sam mu da se borim za slobodu. On je odma pomislio da mislim na slobodu mladih Avganistanaca. Istutnjô je svoje, o đedu i zapadu i američkim govnima, ali ono, iskulirah.

IVAN: Kume, brate, nek je srećno. Svaka čast, kume! Ovo mora da se zalije! Da se proslavi!

VELJKO: Zajebavaš se malo, je li?

IVAN: Ču, zajebavam. Ne ja. Znaš li ti kakav je to korak? Jesi li ti u stvari svjestan šta radiš?

VELJKO: Do juče si pljuvao na moju ideju.

IVAN: Stani, da se mi razumijemo. Ja tu tvoju ideju ne podržavam. Meni je sve to uludo i glupo. Meni je to čak i smiješno. Ali ako ti to smatraš... Ugovor, ejjj... Crno na bijelo. To je već druga stvar! Pare, kume, pare!!!

VELJKO: Popij, kume, ne stidi se...

IVAN: Ti mene da čeraš da pijem? Ti koji si...

VELJKO: Ja koji na tvojoj svadbi nisam kapi popio, a kum sam bio. Ja koji tu veliku sramotu nosim na duši, tebe čeram da popiješ. Jesi to htio da kažeš? E, aj sad popij!

IVAN: Čudno je to, znaš. Zajebano je to s idejom. Ja bi, vidiš, možda imao ideju. Lijepu, razrađenu ideju. Uveče kad legnem, ili na plaži, na planini, moja bi ideja cvjetala i vjeruj mi, dostizala nivoe najvećih svjetskih umova. Ali, čim bi se od mene tražilo da učinim bilo kakav korak da je sprovedem u nešto, u taj tvoj ugovor, ja bi stao.

VELJKO: Onda tvoja želja nije dovoljno jaka.

IVAN: Pušti sad želju i ideju. Nek je tebi sa srećom.

VELJKO: Hvala, kume.

IVAN: Što ču ja da radim kad ti odeš?

VELJKO: Kume, počelo je da te vata. Nekad si ti mogo litar iz cuga i ništa. Sad, bogami, čaša, dvije, i to je to. Lijepo ja kažem, ko ne uvati ritam ne treba ni da pije.

IVAN: Ozbiljno, što ču ja po ovim ulicama... Ionako mi je sve nešto postalo... Milica, đeca... Nekako je sve malo...

VELJKO: Popij, kume, ne stidi se.

Smije se.

IVAN: A kad kreće drugi kontingent?

SEDAMNAESTA SLIKA

Ambijent iz prve scene. Pretura po rancu.

Još samo par sati i krećem. Tačnije, još sat vremena i pedeset četiri minuta. Dobro, jakna je tu. Trik majice i donji veš su tu. (*Pretura po torbi.*) Četkica za zube, tu. Dobro, sve je tu. Još sat i pedeset dva minuta. Da me nije ko zvao? Nije, dobro. Misle da spavam. Ljudi obično vole da spavaju pred put, da bi sjutra bili, kao nešto odmorni. Teško mi je da spavam. Nisam uznenimren, ali me strpljenje polako izdaje. Kakvo strpljenje? Da mi je krenuti. Samo da mi je krenuti, osjetiti da se avion odvaja od piste... Osjetiti da se ja odvajam od piste... Da konačno zagrizem tu slobodu, da je povučem za rukav... Jedina sloboda je biti sam i osuđen na sebe... Teško je objasniti drugome. Sve što kažemo drugom, prosipa se kroz njegovo sito. Veljko je dane provodio uklapajući se u tuđi okvir. U tuđe iskusnije i tačnije. Nikad se nisam upušto – pa šta bude. Ja sam oličenje kukavičluka. Njegov najbolji predstavnik. Tako mlad, a tako uspješan. Zajebi. Tako mlad, a tolika kukavica. Ali tom kukavičluku ubrzo dolazi kraj. Za sat vremena i pedeset minuta... Jedina sloboda je biti sam i osuđen na sebe... Jedina sloboda je iskusiti granicu, a ne misliti o njoj sa strahom. Sat vremena i četdeset devet i po minuta...

OSAMNAESTA SLIKA

Dnevna soba. Za stolom Ivan, Ratko, Veljko (u uniformi), Mila postavlja sto, Dobrinka leži na kauču.

RATKO: Ti si, Ivane, pametan i obrazovan čovjek. Ti sigurno viđiš da je ovo sve jedna velika glupost...

IVAN: A, dobro, čika Ratko, svako ima svoje... Nego, nek je vama srećna snaha, i da ga više ispratimo, ako Bog da. A dobro mu stoji ova uniforma, majku mu!

RATKO: Nikome uniforma ne stoji dobro! Ti to nikad ne bi uradio. Odgovoran si i stabilan. Ali ovaj gospodin, ne. Istu ste školu učili, sve isto i reci ti meni, molim te, ko njemu utuvi u glavu ovaj zapad?

IVAN: Nije to baš utuvljivanje, to dolazi po sebi, to je ono što zahtijeva budućnost.

RATKO: I ti si znači! Svi ste vi otišli dodavola. Svi ste vi pod njihovim uticajem! Svi! A vi ćete ispaštati i vaša đeca, ja neću sigurno! Idite u Avganistane, Turkmenistane, Tadžikistane, Irake! Idite! Dajte im svoju snagu, nek istroše iz vas sve što mogu, bravo! Svaka vam čast.

VELJKO: Ratko, moraš li opet?

RATKO: Moram! Srećan tebi put! Ali ja nikad, nikad nisam poštovao, niti ću poštovati tu odluku!

VELJKO: Nemoj da vičeš, doktor joj je strogo zabranio da se uz nemirava...

DOBRINKA: Dobro sam ja sad, dobro, biću ja dobro...

RATKO: Niko nikad neće biti dobro! Jer je klica razora ubaćena u narod. Svi ćemo mi da odemo u pičku lijepu materinu. Svi.

VELJKO: Jesi li mjerila jutros pritisak?

DOBRINKA: Jesam, jesam, biću ja dobro. Samo se ti majci čuvaj.

Počinje da jeca.

VELJKO: Neka, majko, aj' povešćemo te u sobu.

Mila i Veljko uzimaju Dobrinku, izvode je.

IVAN: Pratite li, vi, čika Ratko, fudbal više? Znam kad ono izgubismo, zakleli ste se da nećete nikad više...

RATKO: Ma, kakav fudbal, sve je to otišlo, nije to više igra, nego biznis! Biznis! Poslušaj ti Ratka. Kad sam ja igrao...

Ulaze Mila i Veljko.

MILA: Oću li da Vam sipam rakiju, čika Ratko?

RATKO: Naspi, sine, naspi! Kad sam ja igrao, drugačije je to bilo. Mi smo znali, okupimo se... To je bio fudbal. Jesam li ja tebi pokazivao one moje medalje?

VELJKO: Jesi, Ratko, sto puta.

IVAN: Niste, niste, čika Ratko.

RATKO: Dođi vamo! Sad ću ja da ti pokažem, sve ih čuvam.

VELJKO: Pušti ga, Ratko, s tim.

RATKO: Ti, vojniče, da čutiš! Jasno!

Ivan i Ratko izlaze.

MILA: Baš si seksu u toj uniformi, znaš.

Ljubi ga.

VELJKO: Neka, vratiće se...

MILA: Trudna sam.

VELJKO: Šta?

MILA: Trudna sam.

VELJKO: I to mi govorиш noć pred odlazak?

MILA: Nego šta je trebalo, da ti kažem ranije, da te spriječim da ideš svojim putem, je li? Niko nema pravo nikog da zadržava. Biću dobro, napravićemo sprat dok se ne vratiš. Ovo je put slobode i civilizacije, Veljko. Miiirnoooo!

VELJKO: Volim te.

MILA: Bez patetike, vojniče! Čekamo te na spratu.

DEVETNAESTA SLIKA

Ambijent iz prve scene. Ranac je spakovan. Veljko sjedi na kauču.

VELJKO: Još šesnaest minuta i dvadeset četiri sekunde. Dijete. Imaću svoje dijete. Ako bude muško zvaće se... Još samo petnaest minuta i pedeset sekundi... Pokazaću mu gdje sam prvi put igrao žmurke. Pokazaću mu zgradu u kojoj sam rođen, na

petom spratu sa velikim balkonom. Balkon sa kog me Dobrin-ka zove da požurim na večeru. Ali neću mu govoriti kako je naj-bolje živjeti. To će morati sam da otkrije.

Veljko staje ispred ogledala.

VELJKO: Džaković Veljko. The first contingent army of Monte-negro!

Uzima ranac i odlazi.

KRAJ

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

792

Scena : časopis za pozorišnu umetnost / glavni i
odgovorni urednik Darinka Nikolić. - God. 1, br. 1 (1965)-
. - Novi Sad : Sterijino pozorje, 1965-. - Ilustr. ; 22 cm

Dvomesečno

ISSN 0036-5734 = Scena (Novi Sad)

COBISS.SR-ID 319245

> 190