



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

45

Уредништво

Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ

(главни и одговорни уредник)

Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН,

др КАТАЛИН КАИЧ, мр ДУШАН МИХАЛЕК (Израел),

др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (заменик главног и одговорног уредника),

др ДУШАН РЊАК, др Јадвига СОПЧАК (JADWIGA SOB CZAK, Пољска),

академик ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

НОВИ САД

2011

САДРЖАЈ CONTENTS

Реч Уредништва	9
Editors' Preface.	10

ВЕЉКО ПЕТРОВИЋ

Поводом сећања на новосадско Српско народно позориште	13
---	----

МИЛОШ ХАЦИЋ

Почетак	17
-------------------	----

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др ПЕТАР МАРЈАНОВИЋ

Оснивање и рад Српског народног позоришта у Новом Саду (1861–1914)	23
PETAR MARJANOVIĆ, PhD	
The foundation and work of the Serbian National Theatre in Novi Sad (1861–1914)	50

Др МАРТА ФРАЈНД

Домаћа мелодрама на сцени Српског народног позоришта у 19. веку – Комади Манојла Ђорђевића Призренца	53
MARTA FRAJND, PhD	
Native melodrama on the stage of the Serbian National Theatre in Novi Sad – Plays by Manojlo Đorđević Prizrenac	66

Др ДРАГАНА ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ

Српско народно позориште за време управе Бранислава Нушића 1904–1905	67
DRAGANA ČOLIĆ BILJANOVSKI, PhD	
Serbian National Theatre during the administration of Branislav Nušić 1904–1905	78

Мр ЈЕЛЕНА ГЛУШИЦА

Петар Коњовић и Српско народно позориште	79
JELENA GLUŠICA, MA	
Petar Konjović and the Serbian National Theatre	91

Мр МИРОСЛАВ РАДОЊИЋ

Мажуранићева <i>Смрт Сmail-аге Ченгића</i> у сценском виђењу Јована Путника	93
MIROSLAV RADONJIĆ, MA	
Mažuranić's <i>Death of Smail-Aga Ćengić</i> as seen on stage by Jovan Putnik	100

Др НАДА САВКОВИЋ	
Музика на сцени Српског народног позоришта (1861–1914)	101
NADA SAVKOVIĆ, PhD	
Music at the stage of the Serbian National Theater (1861–1914)	116
Др СВЕНКА САВИЋ	
Кореографи у Балету Српског народног позоришта: Ико Отрин (1963–2011)	117
SVENKA SAVIĆ, PhD	
Choreographers in the Ballet of the Serbian National Theater: Iko Otrin (1963–2011)	135
ГАБРИЕЛА ТЕГЛАШИ ВЕЛИМИРОВИЋ	
Балет Српског народног позоришта у новој згради.	139
GABRIELA TEGLAŠI VELIMIROVIĆ	
Ballet of the Serbian National Theater in the new building	163
МИЛИЦА ЗАЈЦЕВ	
Хроника догађаја у области уметничке игре на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду у листу <i>Позоришће</i> (за период 1993–2003. година, а поводом обележавања 150 година рада нашег најстаријег позоришта).	165
MILICA ZAJCEV	
Chronology of events in the field of artistic dancing on the stage of the Serbian National Theater in Novi Sad in the paper <i>Theater</i> (for the period 1993–2003, on the occasion of marking 150 years of our oldest theater) .	179
СВЕТОЗАР РАПАЈИЋ	
Први период рада Новосадске опере (1947–1961)	181
SVETOZAR RAPAJIĆ	
The first period of work of the Novi Sad Opera (1947–1961)	196
Др АНДРЕЈ МАЋАШИК, Братислава	
Путеви од Дунава ка Дунаву	197
ANDREJ MATIŠIK, PhD, Bratislava	
Paths from the Danube to the Danube	207
Др ВЕСНА КРЧМАР	
Срце у „сламарици“, Љубослав Мајера у Српском народном позоришту	209
VESNA KRČMAR, PhD	
Heart a in “Pallet”, Ljuboslav Majera in the Serbian National Theater . .	228
Др ЛАСЛО ГЕРОЛД	
Двоје глумаца Српског народног позоришта на сцени Újvidéki Színháza	229
LASLO GEROLD, PhD	
Two actors of the Serbian National Theater on the stage of the Novi Sad Theater – Újvidéki Színház.	233

ЗОРАН Р. ПОПОВИЋ	
Савремени драматичари на сцени Српског народног позоришта (1990–1999)	235
ZORAN R. POPOVIĆ	
Contemporary playwrights on the stage of the Serbian National Theater (1990–1999)	265

Мр МИЛЕНА ЛЕСКОВАЦ	
Осврт на петорицу сталних сценографа Српског народног позоришта	267
MILENA LESKOVAC, MA	
A retrospective of five permanent set designers of the Serbian National Theater	278

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ВЕСНА КРЧМАР	
<i>Позориште</i> – први позоришни лист и издавачка делатност Српског народног позоришта	283
VESNA KRČMAR, PhD	
<i>Theater (Pozorište)</i> – the first theatrical paper and publishing activity of the Serbian National Theater	292

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др ЉИЉАНА Ж. ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ	
Ново лице узорне студије: Петар Марјановић, <i>Почеци српској про- фесионалној националној позоришћа. Уметнички развој Српској на- родној позоришћа у Новом Саду 1861–1868</i> , Друго проширено издање, Нови Сад 2009: Позоришни музеј Војводине, стр. 568.	293
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР.	299

РЕЧ УРЕДНИШТВА

Уредништво *Зборника Майице српске за сценске уметности и музику* придружује се обележавању 150-годишњице Српског народног позоришта овим тематским бројем.

За то постоје вишеструки разлози. Првенствено, то је неговање позоришне традиције у Срба; затим, значај првог професионалног позоришта, чији оснивач није била држава већ сам народ. Српско народно позориште представља, симболично, континуитет позоришног трајања на нашим просторима, увек подложним ратним ветровима. Као плодан „расадник“ добрих глумаца оно нас подсећа на постојање позоришних великана, узорних следбеника богиње Талије.

Садашњи историјски тренутак, пред улазак наше државе у Европску унију, даје посебну важност преиспитивању властите театарске прошлости, али и доприноса домаћег културног наслеђа у будућој породици европских народа.

Зато стављамо на чело *Зборника* два особена прилога: први, академик Велка Петровића, угледног књижевника, објављен поводом стогодишњице СНП-а, и други, Милоша Хаџића, дугогодишњег успешног управника СНП-а, изговорен 1986, пре четврт века, под симболичним насловом *Почетак*.

Оба прилога, чини нам се, симболично означавају континуитет позоришног живота у Војводини и Србији, чувају свест о нашим духовним извориштима и историјским коренима, и тиме уједно указују на видан траг континуитета српског историјског наслеђа као залог даљег развоја националне културе, позоришне уметности посебно.

За мото овог тематског броја *Зборника* наводимо речи из позива на оснивање Српског народног позоришта у Новом Саду 1861, који су потписали др Светозар Милетић, Стефан Брановачки, Јован Ђорђевић и Јован Јовановић, потоњи Змај:

„Сјално народно ѿпозоришће основати значи не само ѿпозоришно зданије од солидној материјала ѿдићи, него значи: ѿпозоришну вештину

у нашем народу поодићи, њен обичајанак и развијак стално утврђији и на свагда обезбедији; народној драми, а с њоме и народној књижевности нов пољет даји; школу и семенитије установији за оне рода наше синове и кћери, који се овој племенијој вештини посветији желе; позоришну струку струдом и искусивом вешти, изображени и одушевљени мужева на онај степен висине и савршенства узвести, са која ће нам позориштије за цео народ постојати школа морала, узором и образцем доброг укуса, носиоцем просвете и изображености, будилником народне свести, чуваром народног духа и језика, огледалом сјајне и туђе прошлости и благовесником срећније будућности наше“.

Одиста, наведене речи побуђују на размишљање и преиспитивање, шта смо од наведених завета предака испунили, докле смо, данас и овде, стигли, и које смернице нам доноси нови дан.

На нека од тих питања одговарају, на свој начин, двадесетак прилога угледних сарадника у овом тематском броју, посвећеном 150-годишњици Српског народног позоришта, у години која тече.

EDITORS' PREFACE

The editors of the *Matica Srpska Proceedings for Performance Arts and Music* join the celebration of 150 years of the Serbian National Theater with this thematic issue.

There are multiple reasons for this. Primarily, because of nurturing the theatrical tradition among Serbs, then because of the significance of the first professional theater, which was not founded by the state but by the people themselves. The Serbian National Theater is a symbolic continuation of theatrical existence in this region, which has always been a target of the winds of war. As a fruitful “garden” of good actors, it reminds us of the existence of the great people of the theater, followers of goddess Thalia.

The current historical moment, before our country enters the European Union, is particularly important because of the questioning of our own theatrical past and the contribution to our cultural heritage in the future family of European peoples.

That is why we chose to start the *Proceedings* with two special texts, the first one by academician Veljko Petrović, a respectable writer, published on the occasion of a centennial of the Serbian National Theater, and the second one by Miloš Hadžić, a long-time successful manager of the Serbian National Theater, read in 1986, a quarter of a century ago, under the symbolic heading *The Beginning*.

Both texts seem to symbolically mark the continuity of the theatrical life in Vojvodina and Serbia, preserve the consciousness of our spiritual sources and historical roots, and thus indicate a visible trace of continuity of the Serbian historical heritage which is a pledge to the further development of our national culture, especially theatrical art.

As a motto of this thematic issue of the *Proceedings* we are quoting the words from the invitation to establish the Serbian National Theater in Novi Sad in 1861, which was signed

by doctor Svetozar Miletić, Stefan Branovački, Jovan Đorđević and Jovan Jovanović, later known as Zmaj:

“To establish a permanent national theater is not only to build an edifice of concrete material but also to raise the theatrical skill in our people, to establish and constantly secure its survival and development, to give to the national drama, and hence national literature, a new enthusiasm, to establish a school and a seminary for the sons and daughters of those families who wish to dedicate themselves to this noble skill, to take the theatrical profession to a higher level with effort and experience of educated and enthusiastic people, so our theater may become, for all people, the school of moral, ideal and pattern of good taste, the bearer of education, the one that awakes the national consciousness, that guards the national spirit and language, a mirror of a glorious and sad past and a herald of a better future for us.”

These words truly inspire us to think and question which of these requests of our forefathers we have fulfilled and how far we have got today, as well as what directions will the new day bring. Some of their questions are answered in their own ways in around twenty articles by respectable associates in this thematic issue dedicated to 150 years of the Serbian National Theater in the current year.

Вељко Пеџровић

ПОВОДОМ СЕЋАЊА НА НОВОСАДСКО СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

У једном народном огранку, – као што је било Српство у некадашњој такозваној Јужној Угарској а данашњој Војводини, – одвојеном од свог етничког, језичког и културног стабла, а с којим тежи да по сваку цену одржи везе идејно-моралне истоветности, у таквом, мање-више изолованом и нагризаном одломку, ужлебљеном сред једног туђинског, моћног државноправног и културног организма, и поједини органи духовне, просветне делатности стекну нарочит значај. Они ту, поред свог професионалног позива, преузимају на себе и улогу чувара народности и унапређивача свог аутономног друштва.

Тако, на пример, и Српско народно позориште у Новом Саду, (требало би рећи „из Новог Сад“, јер је било амбулантног карактера), и кад је давало забавне представе, с разних језика преведене мелодраме, водвиље и лакрдије, није било само обичан увесељивач. Зна се међутим да је упоредо с тим лаким репертоаром оно приказивало и такозване стандардне актуалитете светске драматике као и класична дела великих трагеда и комедиографа из прошлости. И *Мамзел Нийџиш* с Пером Добриновићем и *Шоља чаја (џеја)* с Динчићем, а камоли Ибзен са Спасићем и Милком Марковићком и Шекспир с Д. Ружићем, дизали су дух и срца целе једне средине, изложене вековима, и рафиновано и свирепо, шовинистичком притиску владајућих, премоћних, класа, племена и веровања, и произвољно троване комплексом недораслости за виши културни живот.

За разлику од остлих артиста, у прошлом веку су се глумци називали „свештеницима Талије“; но, ови наши из војвођанске групе (тако, а не трупе!) осећали су се још и као своје врсте мисионарски ред. И сам народ их је за такве држао, као такве посматрао, и у приватном животу а не само иза осветљеничке рампе. Данас, донекле, сладуњавао звучи кад чу-

јемо да су Српско народно позориште називали „Наше мезимче“, али то је била само малограђанска стилизација истинске љубави, и стрепње да нам се таква једна буктиња не угаси, а и као, по тадашњем укусу скована сугестивна, пропагандна парола: – да га шире народне масе не упусте.

Шта све човек временом не заборави! А то Позориште, његове представе и његове глумце неће заборавити никада, до смрти, ко је у некадашњој Војводини рођен а одрастао био у српској кући. Само кривоумни и злодушни снобови могу поругљиво да упоређују те наше представе, често на нерендејисаним даскама, с блештавим сценама Француске комедије, Бургтеатра и московских художественика. Познато је колико су пута ти наши светски људи и куповали позоришне улазнице, место оне за варијетее и орфеуме; а већ ко је ђаковао у великоме свету сетиће се, бар једном, како је тешко могао, пред крај студија, да одвоји понекога другара од карташког стола у Суфлеу или у Пауланерхофу; да бар једном види својим очима те стране бине и славне артисте чијим ће се именима после, можда, разметати. И тај ко је имао прилике да присуствује извођењима великих позоришта по метрополама, и славних стајона – гостовања с великим италијанским, француским и немачким уметницима, могао је не снебивајући се да мисли на наше, јер се морао уверити да је размер између ово пар надахнутих уметника и осталих рутинираних вештака био и ту и тамо исти. Али количина и величина талената зависи и од случаја, као и родне и неродне године. Међутим, одржати један, ове врсте, ансамбл, на изнадпросечној висини, без помоћи државе или сталожене класе плутократа, то може само једна средина, још ако је уз то не многољудна и лишена пуне слободе располагања собом, само таква средина која је национално и културно прилично свесна. И која је способна да, за сложене и рафиноване потребе и послове, нађе добре стручњаке и вештаке, довољно одушевљене да би се хтели измирити са скромнијим наградама. И баш на овоме месту треба навести општу, у југословенским размерама, историјску улогу Српског народног позоришта у Новом Саду.

Као и свака друга значајна наша културна творевина и ова је при оснивању већ замишљена а у пракси упућена у широком југословенском духу. Не само да су први утемељитељи њени међу првима одиграли у Загребу, у Илирској читаоници, Кукуљевић-Сакцинског и Деметрове драме, већ и касније очували најприсније везе са свима хрватским и словеначким бинама. Нови Сад, Београд и Загреб, до извесне мере и Љубљана, и у најодречнијим политичким односима, чинили су једну југословенску, просветну, уметничку, професионалну заједницу. Мандровићеви, Степи-

ћеви, Нигринова, Борштник, само неке да поменем, заједничке су звезде као и загребачки Миша и Мила Димитријевићеви, Савићеви, Рашковић и толико други до данас. А тај дух узајамности, јединства, створили су људи Јована Ђорђевића и они пре њега из „Војводине Србије“. То наше скромно, полупутујуће позориште било је бесумње надахнуто некаквим омамним чаром: преко пола века је умело да задржи најбоље глумце (Ружић, Добриновић, М. Марковићка, Спасић, К. Васиљевић) а да, тако рећи, остане школа и расадник врло истакнутих уметника у Београду и Загребу, који су, целог живота и под бољим материјалним условима и поред гласнијих успеха, с топлом носталгијом помињали ово Позориште осећајући га као своје родитељско легло.

Јер – што данашњи човек не може ни да замисли а кад замисли он се снисходљиво осмене – у многим војвођанским местима звона су свечано и весело јављала да су стигли глумци господина Тоне или чика-Тоне. Вароши и варошице као да су били празнично расположени цело време, оно неколико недеља док би се чудни, обријани на особен начин фризирани људи с високим, сјајним цилиндрима, или са црним шеширима великих обода на глави, шетали, све ми се чини, помало се и шепурили, као пауни, по главном тргу. Породице су сматрале за част кад би им месни Позоришни одбор доделио познатог глумца на становање, а цела кућа се пријатно узбуђује када неког од њих који их је синоћ заносио на обед очекује. И деца се за ту прилику облаче у новије одело и подучавају пристојном понашању: да не буље без престанка у Краљевића Марка, у Максима и Џесику. Никада не би штиво, лектира – и када би била обичајно обавезна код нас, а није ни онда била као ни данас! – никад она не би могла утиснути у душе наших паланчана онолико ликова, појмова, мудрих и звонких израза из светских књижевности и из „Великога Света“, као што су при томе успевали исти наши артисти у, исувише, многобројним и разним својим ролама. И када прође гостовање, од недеље-две дана, од једног, највише два месеца – а оно док траје произведе читаво грозничаво стање у устајалом животу тадашњих градова, варошица и села – остају трагови и одјечи са представа и од улога. Месецима, годинама ће омладина, и ђаци и шегрти, подражавати Ружићевом загрцнутом басу пред насилном, трагичном смрћу Максима Црнојевића или неупоредивој гримаси Добриновићева Максима у *Ђиди* или, истог ненадмашног „Општег комедијанта“ у највишем смислу, у *Послови су њослови*, час умилно час суво пословном шиштању па тврдом, продорном свирепом наметању у опљачканој жртви, и, напослетку, општи крик рањене звери, забезек-

нутог родитеља кога рођено дете изобличи. Могле су се често чути, и с усана малих грађана без средње школе, занатлија, чак и у полусељачким предграђима, као пословице, изреке знаменитих светских аутора, примењиване при свакодневном саобраћају и пословању.

Толико снажан утисак и успех мора се приписати и вођству и колективном духу и подржаваним амбицијама појединих чланова. Јер, у доба кад је ритам рада био полагању, као што је, уопште, и живот тада био мање журајив, у том позоришту се радило много. И сам стари Тона Хацић, и као управник а и као драматург и редитељ, био је вредан и тачан. Наш је нараштај њега оштро критиковао, имао је права кад је замерао његовој књижевној радњи и политици у Матици, али нисмо били праведни према његовим театарским настојањима, према његовим политичким бригама да ту народну установу обезбеди од подозрења пештанских силеџија.

Глумци су и знали и дубоко осећали да су народни посленици, да су награђивани од народних прилога, и то им је, вероватно, давало махове; из непосредног искуства знам да су се и корифеји Српског народног позоришта подједнако паштили, шминкали, знојили, „ешофирали“, и на недељним поподневним представама за децу, и по српским местима, по дашчарама, на позорницама дигнутим на местима крчмарских келнераја.

Када је један наш славни композитор, један од оснивача модерне музике у нас, на почетку своје уметничке каријере, присуствовао таквој представи за децу у Бечеју, и видео како је стари Ружић, чини ми се и управник у то време а деценијама обожавани носилац шекспировских јунака, задихан, изнурен, после представе брисао с лица црну маст – играо се *Краљевић Марко и Арајин!* – па га у чуду жалећи питао – па, зар, и за децу, у овакво глумачко невреме, мора толико да се залаже? – стари, честити, изистински „народни художник“ му је одговорио, отприлике:

Кад уметник само прихвати своју алатку, само се маши длета, четке, пера и ћемана, без обзира на место, награду и публику, он не сме цицијашити са својим даром и вештином. А деца су дивна, најозбиљнија публика – треба само осетити с бине њихове очице! – то је девичанска њива, тек узорана; богато она после плаћа, ако је здравим семењем засејана била!

ПОЧЕТАК

Излагање на Свечаној седници Позоришног савета
28. марта 1986.

После љубави, најшира комуникација међу људима је говор. Говор, као слика најсуптилније појаве људске, био је и остао, заувек, опсесија игре судбине, мишљења, морала и љубави. Стога је разумљиво да су све цивилизације, од памтивека, биле праћене тим заносом, који је указивао на једну другу стварност, да би се вратио оној суштаственој, која је човеку постављала најсудбоноснија питања. Тако је настала једна од најлепших људских страсти која ће, у разним видовима, пратити сва раздобља и историје свих времена. Веома давно су, измешани људи и божанства, поставили битна питања човека и отворили многе слутње, моћи, немоћи, слабости, охолости, трајања, смрти и љубави како би баш њему казали зависности од разних сумњивих и неодгонетљивих сила. Варијације ових кардиналних питања кроз историју скоро свих народа умножаваће се унедоглед и бити третирани у разним видовима његових поетика.

Тако ће бити са нашим народом, са његовом, углавном, мучном прошлошћу. Њу ће пратити, баш у најгорем, злу добу његова витална способност да изрази идеје и идоле, у првом реду, у сјајној нашој народној песми. Драма одржања и снаге, сва у сили жељеног, али не и увек достигнутог, чврсто ће се и нераскидиво везати за неизвесност и вољу борбе за опстанак у сазвежђу силних животних неприлика. А то ће, кроз векове, трајати управо до наших дана.

Не могу улазити у сав тај рани развитак игре која је основана на речи и мишљењу. Међутим, чињенице говоре да ове идеје нису баш пролазне и у закашњењу за осталим народом.

Када се ради о једној појави која се зове позориште модерног времена, она, засигурно, не настаје одједном и не на начин који је одједном био стабилно формулисан.

Но било како било, идеја позоришта код нас родила се, као што је познато, још са Мануилом Козачинским, у школским потребама Сремских Карловаца. Биће ту још и других, многих, истина краткотрајних покушаја и појава. Но, како су протагонисти били више плен жеља и ентузијазма

него знања и заната, њихова претходница у историји нашег националног позоришта је неизбежна. Сви ти трудољубиви покушаји, пуни илузија, биће историјска претходница једном стабилном, значајном позоришном догађају: новосадском Летећем дилетантском позоришту.

Можемо сматрати да је то идеја будућности, а такве идеје имају неку чистоту и невиност и не обазире се на тешкоће стварности.

Дабоме, о дотадашњој прошлости, о којој с правом говоримо да се мењала и осцилирала не би ли се коначно привела свом стабилном циљу, треба рећи и да је повремено изгледала сасвим друкчије. Тако, уосталом, бива са сваком будућношћу када једном постане прошлост.

Не можемо смести с ума да далеко пре тог времена делује мудри Доситеј, зраче идеје ослобођене свести и сналажења у силним појавама живота, чежње за чињеницама које морају бити блиске разумним људима. Наравно да било каквог мишљења или идеја о позоришту не може бити без тужног, или можда чак меланхоличног Стерије. Наша култура, књижевност и филозофија, не могу замислити такав развитака какав се збио историјом без те колосалне појаве. Наш народ и наше позориште имали су огромну срећу да им литерарни родоначелник буде овај даровити и образовани муж. Он, међутим, није имао нарочиту срећу с нама. Морао је да мисли и пише на једном малом језику, у оквирима једне културе у повоју, спреман унапред да остане у уским оквирима наше регионалности.

Ваља рећи да се у овим нашим крајевима не зна баш много о свакодневном животу Летећег дилетантског позоришта, чак се неупоредиво мање зна у односу на темељна испитивања и научне резултате до којих су дошли хрватски научници. По мишљењу др Павла Циндрића, историчара позоришта из Загреба, новосадско Летеће дилетантско позориште је „постало прва професионално казалишна дружина код Јужних Словена“.

Забележио је Васа Стајић да је прва представа, према расположивим изворима, одржана у Новом Саду још 1793. године. Године 1825. Нови Сад, говоре извори, има и позоришну зграду, *Theatro publico*. Те 1825. године забележено је да извесни „Константиновић износи пред магистрат како је дознао да позоришту прети опасност да се сруши ако се убрзо не опорави, па је изаслан заменик капетана да с мерним Урошевићем изађе и прегледа зграду“. Улица у којој се налазила ова зграда, звала се Позоришна, *Platea theatralis*.

Тих, дакле, година после сијасет перипетија, Максим Брежовски и Јован Капдепорт саставили су, упорношћу и трудом, трупку која је давала

представу у Новом Саду, Земуну и Панчеву под цитираним именом, трупу која ће означити чврст и трајан почетак позоришта код нас.

Како је изгледало и како је компоновано становништво Новог Сада тих времена не могу поуздано рећи. Сваки посматрач могао би претпоставити да је том атмосфером владао дух прагматизма, јер су два главна сталежа били занатлије и трговци. Та околност може дати лак увид у ефекте њихова пословања. Историја, међутим, казује и нешто друго. Српски народ већ има Матицу српску и Гимназију и увелико се историјски припрема да створи стално позориште.

Слободан сам да замислим како су изгледали ти новосадски трговци. Ваљда нешто слично Јашином Софри Кирићу. Кад би се саставила група од више њих, изљубили би укућане, опасали оружје и кренули на прилично неизвестан и далек пут, понекад чак и до Кракова. Не могу да претрчим ни преко судбине Софриног сина Шамике, који се већ у првој генерацији сломио зачуђен и загледан, не приметивши околности свакодневне и време које неумољиво пролази, што је на узбудљив начин показала и представа Димитрија Ђурковића. Наравно баш све и није било тако. Многи су припадници средњег слоја, па они богатији, знали да се одвоје од дневних проблема и да сагледају будућност којој је потребан развијен дух и висока свест. Они су често, чак и издашно, помагали своје народне институције. Тако ће бити и са „Народним мезимчетом“, како су из милоште називали тек у будућности настајуће Српско народно позориште.

Године 1808. у Нови Сад долази и оболели Вук Стефановић Караџић. Прихватиће га Марија от Станисављевић. И платиће његово лечење. У знак захвалности Вук ће јој, у *Песмарици*, написати ову посвету „добро не чини онај који може, него онај који чувствује, радост учинити га“. Таквих људи, на срећу наше културе и националне историје, било је много.

У оваквим друштвеним условима освањује антиципаторска идеја Летећег дилетантског позоришта да се гостује у Загребу. Тако је у Петроварадину, 19. маја 1840. године, лајтнант Јован Шиматовић потписао уговор са Новосађанима о гостовању трупе у Загребу. Очигледно да је клима у Хрватској, у вртлогу свежег и видовитог илирског покрета, била зрела. Зато је Шиматовић, овлаштен од Друштва Илирске читаонице, и могао потписати уговор о овоме гостовању.

По извештајима тадашњих листова, гледалиште у Загребу је са усхићењем, са сузама и овацијама дочекало новосадску трупу. Јер не треба

заборавити да су загребачком сценом тада владале немачке драмске дружине и италијанске оперске трупе.

Новосађани су врло мудро одлучили да као прву представу прикажу *Јурана и Софију* хрватског аутора Сакцинског. У одушевљењу и тим чином, велики наш песник Иван Мажуранић написао је поздрав у стиху који је пред казалишним застором прочитао глумац Јован Капдепорт

Из долњих сѣранах
домовине наше
Ево нас овде за њрокушај
оно,
Шѣо никад ниѣко њокушао
није
На месѣу овом! – О колике
сметѣње
Надвладај има, кои новом
сѣазом
Прам циљу иде! Сад кроз
ѣерње и шуме
Треба му њроћи; сад ѡреѣзѣи
воду;
Сад ѡреко сѣене, која ѡуѣ
нам ѡречи,
Скочѣи му ваља; ѣа најѡсле
када
И ѣу ѡревали, најѣзи на
вука,
Ком ако уѣече, разбојник ѣа
сѣѣѣне, –
О колико ѣу серца и знања
ѣреба
За славно добиѣи све оне
заѣреке,
– Које се у свакој новој
сѣвари дижу
Баш кано да се из облака
ѣлоде! –
Дробно је зрно, и, кад се
ѣрими у руку,
Једва се види; ал из ѣеѣ, кад
се метѣне

У илодну земљу, велик храси̑
се ди̑не.
И уморан се по̑д њим пу̑шник
хлади.
.....О ја̑ји̑е семе,
За које ће вас бла̑оси̑а̑и̑
геца,
И си̑омени̑е се, да, ако се
ни̑да
Храси̑ не по̑сади, ни̑да ја̑
би̑и̑ неће...

У годинама 1840. и 1841. трупa је у Загребу приказала четрдесет и седам драмских дела хрватских, српских и страних аутора. Сем реченога Ивана Кукуљевића Сакцинског извођени су текстови Димитрија Деметера, Јована Стерије Поповића, Јоакима Вујића, Стефана Стефановића и других. Најзаступљенији у репертоару је био Стерија. Одиграно је шест његових комедија и трагедија. После Загреба ово позорште, које је тамо изводило представе под именом Домородно театрално друштво, наставио је гостовање у Сиску и Карловцу.

Пишући о овој, дотле непознатој појави у културама наших народа, угледни историчар уметности и позоришта, доктор Славко Батушић овако коментарише историјску улогу Летећег дилетантског позоришта: „публицирано је, од скоро, неколико докумената, који су мање познати, но који су толико важни, да на њих треба упозорити управо у овој прилици, кад се истиче значење Новог Сада у стварању наше казалишне културе, и кад се даје заслужено признање оним скромним идеалистима, ученицима Јоакима Вујића, који су први у читавој казалишној хисторији Јужних Словена одлучили да се театру посвете потпуно и неограничено, и да то несигурно знање, сусретано с малограђанским неповерењем и предрасудама, одаберу као своје животне позиве, као егзистенцију“.

Све ово што говоримо у овој прилици највише је због тога да истакнемо видовитост и потребу тадашњих људи да се стални театри, заслугом Летећег дилетантског, оснују у Новом Саду и Загребу, а потом у Београду.

Потреба за заједничким националним, културним и идејним циљевима од древних је времена. Још пре девет векова на чувеној Башчанској плочи измешане су глагољица, ћирилица и латиница. Како је било тада – остаће кроз све силне векове – све до Јајца, 1943. Тај историјски пут и његова жива и витална линија поред осцилација, напада и рушења не-

ће бити прекинути све до данашњег дана. Да се ботаничким термином изразим: из његова корена ницали су и други, адвентивни. Али често и изрођени. Национализам није само наша, него је и стара појава. Нобеловац Чеслав Милош каже: „Ја сам се према националистима односио с гађењем. Сматрао сам их штетним глупацима који дреком и буђењем узајамних мржњи међу разним националним групама ослобађају себе од дужности да мисли“ (Цитат по Мирку Ковачу).

И због тога сматрамо да ваља поновити: без новосадских дилетаната, као прве професионалне трупе код нас, вероватно би био сасвим другачији пут у настојању наших националних позоришта.

Савршено свесни управо овакве мисије театра, у позиву народу на оснивање Српског народног позоришта Светозар Милетић, Стеван Брановачки, Јован Ђорђевић и Јован Јовановић потоњи Змај могли су да објаве: „*Сјално народно ѿозоришће* основати значи не само позоришно зданије од солидног материјала подићи, него значи: *ѿозоришћину вешћину* у нашем народу подићи, њен опстанак и развитак стално утврдити и на свагда обезбедити; народној драми, а с њоме и народној књижевности нов полет дати; школу и семениште установити за оне рода нашег синове и кћери, који се у овој племенитој вештини посветити желе: позоришту струку трудом и искуством вешти, изображени и одушевљени мужеви на онај степен висине и савршенства извести, са кога ће нам позориште за цео народ постати школом морала, узором и образцем доброг укуса, носиоцем просвета и изображености, будилником народне свести, чуваром народног духа и језика, огледалом сјајне и тужне прошлости и благовестником сретније будућности наше“.

Минуло доба нас, ето још једном, уверава да и појединци, и покрети, и идеје увек показују тежњу да трају и живе. А будућност је, заборавити не треба, вазда била и строги и праведни судија свакој прошлој садашњости. Оно што је од значаја задире у следећи свет, неједнако дуго. Некад чак и вечно, у славу слободе мисли и развитака.

Слободно можемо рећи да су Летећи Новосађани својом мудрошћу и одушевљењем корачали судбином нашег братства и нашег опстанка, на начин који је и данас жив и незавршен.

/ *Позоришће*, број 8, април 1986 /

Петар Марјановић

ОСНИВАЊЕ И РАД СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У НОВОМ САДУ (1861–1914)

САЖЕТАК: У уводном делу расправе аутор сажето представља рад три најзначајније српске позоришне дружине које су између 1850. и 1861. године имале, свака на свој начин, заслуге за оснивање првог српског сталног професионалног националног позоришта у Новом Саду (1861). У претежном делу расправе, служећи се театролошким методом, аутор прати оснивање и уметничке активности Српског народног позоришта у Новом Саду од 1861. до 1914. године, не посматрајући их издвојено од општих средњоевропских друштвено-политичких и позоришних прилика. Основне теме главног дела расправе јесу: Српско народно позориште као превасходно национална установа која је активна у туђој држави; организациони модел (Друштво за Српско народно позориште); утицај позоришта немачког и мађарског говорног подручја на српско позориште; остварења глумаца (скице портрета најистакнутијих) и особености режије, ликовног и музичког оквира новосадских представа; посебно је назначена активност Српског народног позоришта у српском културном простору од 1861. до 1914. године.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Српско народно позориште, Нови Сад, Друштво за Српско народно позориште, Јован Ђорђевић, Светозар Милетић, национално професионално позориште, репертоар, српски драмски писци, глумци, редитељи, Драгиња Ружић, Димитрије Ружић, Лаза Телечки, Пера Добриновић, Милка Марковић, Царевина Аустрија, Аустроугарска монархија. Будим, Пешта, Беч.

Пролог

У првом десетлећу друге половине XIX века, образовани, материјално добростојећи и предузимљиви Срби (и они који су живели у Царевини Аустрији и они из Кнежевине Србије) организовали су многе

позоришне дружине. Оне сведоче о све већој омиљености позоришта у Срба, као тежњи за културним напретком, али и наглашеној потреби за јавним местом са којег би се чуле речи које би подстицале и јачале народносну свест. Разуме се да је ова активност била подстакнута не само друштвено-политичким збивањима него и минулим позоришним радом Јоакима Вујића, Јована Ст. Поповића, Атанасија Николића, Николе Ђурковића и гостовањима средњоевропских страних путујућих позоришних трупа. Поменућу, у оквиру ове расправе, само три најзначајније српске позоришне дружине – које су приказивале представе између 1850. и 1861. године, и имале, свака на свој начин, заслуге за оснивање првог српског сталног професионалног националног позоришта у Новом Саду (1861).

* * *

Активност прве („Друштво српског позоришта“) почела је оснивачком скупштином, одржаном 12/24. марта 1850. године у Сомбору. Покретач још једног буђења позоришног живота у овом граду био је Јован Ђорђевић, који је у Сомбору живео између новембра 1849. и априла 1852. године и радио као дневничар у канцеларији великог жупана Исидора Николића. Одбор ове аматерске дружине (секретар је био Јован Ђорђевић) замолио је Српску читаоницу да позајмицом материјално помогне припремање позоришних представа, позвана је на сарадњу мања група свирача, а од немачког позоришта тражена је техничка помоћ. Подстицај за рад било је и то што се за чланове Друштва пријавило и осам сомборских девојака.

Сомборски аматери извели су девет драмских дела из уобичајеног репертоара дилетантских трупа тога времена („сала је стално била препуна, а овацијама није било краја“). У јануару 1851. године Друштво је обуставило рад, али је за собом оставило отворене могућности за даље позоришно деловање у Сомбору: изграђену бину и завесе, најпотребнији декор, доста костима и већи број позоришних дела. Сву своју имовину и документацију Друштво је оставило Српској читаоници.¹

У време свог живљења у Сомбору и рада у дружини сомборских позоришних аматера, Јован Ђорђевић је, први међу Србима, размишљао о стварању српског националног репертоара и поставио, у наглашено осећајним исказима, захтев да наши књижевни ствараоци усмере теме својих драмских дела садржајима из српског народног живота и да их остварују у духу осећања и мишљења српског народа:

¹ Божидар Ковачек, *Јован Ђорђевић*, Матица српска, Нови Сад 1964, 100–107.

Драме нам дајте – нове, изворне драме! Та сваки вам догађај из старе, нове и најновије повеснице довољно материје даје какве ни Шекспир није имао када је безсмртна своја дела писао! Ено вам златна и крвава времена Немањића, ено вам сјајнобледа епоха српски деспота, ено вам јуначког гнезда Црне Горе, ено вам тужна епоха србског сужањства и турског зулума, ено вам Црног Ђорђа и Мишарског Поља, ено вам србско-мађарског рата и србобрански бедема! Пишите драме, тако вам бога! У својственост народног живота, у оно вечито и неисцрпно врело народне поезије и драматургије јошт нико није ни дирнуо; – у сниске колибе и густе гајеве наше простоте јошт нико ни завирио није да, по примеру туђинаца, наше праве врлине покупи и обелодани, да свет с правим српским мишљењем, осећањем, говором и делом упозна. *Пишииће србске, њраве србске њозоришииће ииће, њако вам боја!*²

Са правом је запажено и то да се у овом Ђорђевићевом ставу види не само ново гледиште на национални позоришни репертоар него и залагање за веродостојнију српску књижевност.³

* * *

У Пешти и Будиму, око 1860. године, постојала је бројна српска насеобина имућних и солидно образованих грађана. У Пешти је у то време седиште Матице српске, која је смештена у здању студентско-ђачког дома Текелијанум. У та два града, 1861. године, почела је активност аматерска позоришна дружина („Драговољачко /на неким плакатима Добровољно/ позоришно друштво у Будиму“) чији су чланови били српски студенти и ђаци, од којих ће многи постати познате личности културног и политичког живота. Захваљујући основним подацима које је дао Јован Ђорђевић (1873) и темељним истраживањима Божидара Ковачека (2002, 2003), данас се знају временски редослед и место извођења представа ове дружине, репертоар, имена извођача (и њихови сажети животописи) и особености сценског извођења.

Извесно је и то да су представе приказиване (од фебруара 1861. до августа 1861) у дворани и на летњој позорници у кући богатог трговца Јосифа Станковића, која се налазила у Табану, тадашњем српском делу Будима. Ковачек истиче и важност спремности девојака из угледних породица да као глумице учествују у извођењу позоришних представа. То је

² *Србске новине*, бр. 128, Београд, 14. новембар 1850, 490.

³ Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне кришике /1817–1860/*, Рад, Београд 1957, 368–370.

у знатној мери ублажавало неповерење које је у то време у српском народу постојало у односу на морал жена које су наступале на позорници. У кући Станковића приказано је осам представа (последња је била 2/14. јула 1861), а девета је изведена у Новом Саду (18/30. августа 1861. године, у арени код „Зеленог венца“, приликом прославе стогодишњице рођења великог народног добротвора Саве Текелије). На репертоару будимских позоришних аматера биле су три српске комедије (*Тврдица* и *Покондирена џиква* Јована Ст. Поповића и *Пријатељи* Лазара Лазаревића) и две стране шаливе игре (*Инкојнишо* Јана Паљарика – посрбио Коста Руварац, и *Кобно име* непознатог немачког аутора – посрбио Коста Руварац). *Тврдица* и *Пријатељи* изведени су по три пута, *Инкојнишо* и *Кобно име* два пута, и *Покондирена џиква* једанпут. Представе је видело око пет стотина гледалаца.

У свих девет представа учествовало је шеснаесторо глумаца (међу њима биле су четири девојке). Дружина је имала и свој свирачки збор од осам чланова (сви су били средњошколци). Јован Ђорђевић сведочи да су свирали изврсно и најтеже комаде. На челу ове аматерске дружине био је Антоније – Тона Хацић (1831–1916), у то време средишња и најутицајнија личност међу младим Србима у Пешти. Састав чланова дружине, преузет из наведене расправе Божицара Ковачека, навешћу само именом: Паулина – Пава Станковић, Марија Розмировић, Марија Дукина, Паулина – Пава Дукина, Лаза Костић, Ђорђе – Ђура Вуковић, Михајло – Миша Сабовљевић, Стеван Пантелић, Ђорђе Максимовић, Димитрије Крестић, Васа Ђурђевић, Тома Адамовић, Станоје Бошковић, Јован Петровић, Васа Пушибрк, Милош Ракић, Коста Руварац, Исидор – Иса Стојковић, Коста Трифковић и Петар Црногорац.

Готово је сигурно и то да су представе будимских аматера и акција за оснивање сталног српског професионалног националног позоришта коју је у то време у *Србском дневнику* водио Јован Ђорђевић биле непосредно повезане. Ове младе образоване особе виделе су у позоришту значајну националну установу, и својим представама давале су подстицај за његово оснивање. Њихово гостовање у Новом Саду, на прослави стогодишњице рођења Саве Текелије, био је запажен допринос овом општенародном јавном догађају. Млади аматери су отварали нове просторе за будућу српску сцену: учешће девојака из угледних породица у позоришним представама; сазнање о потреби неговања националног репертоара (то је био подстицај за писање оригиналних драмских дела), али и свест о потреби превођења драмских дела писаца света на српски језик. Посете

мађарским позориштима и представама које су изводили на гостовањима познати глумци света биле су им драгоцене за стицање практичних позоришних знања. Зато ће неки од младих српских родољуба, активних у будимској дружини, бити током следећих десетлећа непроцењиво важни за рад првог српског националног професионалног позоришта (Антоније – Тона Хацић, Лаза Костић, Коста Руварац, Коста Трифковић, Ђорђе Максимовић).

* * *

Активност треће дружине, чији се рад одвијао у Царевини Аустрији, везана је за име Јована Кнежевића, живописну личност и најзначајнијег управника српских позоришних дружина до 1861. године. Још током гимназијског школовања основао је дилетантску дружину и удружио је са трупом Лазара – Лале Миросављевића у Врањеvu (1844). Био је глумац у позоришној дружини у Кикинди и у Ђурковићевом Позоришту „Код јеле-на“. Радио је касније различите послове и имао узбудљив живот.

У јесен 1857. године, после неколика неуспешна покушаја, Кнежевић је успео да добије дозволу за оснивање професионалног позоришта у Врањеvu и да почне са приказивањем представа у средњем и северном Банату. Реч је о позоришној дружини коју је водио, још једном са Лазаром Миросављевићем. Исте године активност ове дружине је забрањена. Ваљало би нагласити и то да се у основи Кнежевићевих проблема са влашћу не налазе приватни разлози (морални, финансијски и духовни) него они из друштвеног окружења. Подсећам да је реч о времену када су у Царевини Аустрији биле укинуте политичке слободе и појачано вршено насилно понемчавање. То је раздобље Баховог апсолутизма у којем је оснивање и вођење позоришних дружина условљавано моралном и политичком подбношћу (то је подразумевало неспорну приврженост царевој власти).

У Српском Чанаду, у јесен 1859. године, представе је приказивала немачка позоришна дружина Карла Буша. У једној од њених представа играли су и млади мештани српске народности. Када је Бушова позоришна дружина напустила Српски Чанад, месни винарски трговац Карло Мај предложио је српској младежи да оснују путујућу позоришну дружину (чије би представе доносиле приход) и понудио 2.000 форинти за набавку костима, позоришног декора, књига и за друге потребе. Понуда је прихваћена и чанадској дружини (на чијем су челу били Андрија Путић и Стеван Протић) прикључују се, у мају 1860. године, многи будући

познати глумци, међу којима и Драгиња Поповићева (потоња Ружићка) и Јован Кнежевић.

Посебно истичем и то да је Јован Кнежевић био не само обдарен глумац и редитељ способан да запази даровитог глумца него и добар познавалац тадашњег скромног репертоарског програма. Зато је његова реч приликом избора драмских дела, које је ова дружина приказивала током лета 1860. године, била одлучујућа. У Српском Чанаду и током летњих месеци 1860. године, на гостовањима у Великом Сент Миклушу, Великој Кикинди (тада је Јован Кнежевић преузео вођство дружине) и Старој Кањижи, приказана су дела: *Ајдуци*, *Милош Обилић*, *Светислав и Милева*, *Тврдица*, *Женидба и угадба*, *Покондирена њива*, *Зла жена и Лажа и њаралажа* Ј. Ст. Поповића, *Пријатељи* Лазара Лазаревића (са новим насловом *Несћа блаја, несћа пријатеља*), *Дивљаци* (превод Екартсхаузен-новог комада *Фернандо и Јарика* који је сачинио Јоаким Вујић), *Пијанице* (драма Коцебуа коју је посрбио Никола Ђурковић) и *Зидане Раванице* Атанасија Николића (приказано десет пута, са великим успехом, у Старој Кањижи, месту у којем је српско становништво било у мањини). И поред успеха код публике, дружину, после гостовања у Кикинди, напуштају поједини глумци (Стеван Протић и Андрија Путић). Оне који су остали у трупи Кнежевић води на два месеца у Врањево, где јој приступа још неколико будућих познатих глумаца: Љубица Поповићева (потоња Коларовићка), Лаза Поповић, Никола Недељковић, Драгиња Данкулова, Милица Грунчићева, Милош Цветић и Васа Марковић.

Кнежевићева дружина одважила се да дође на гостовање у Нови Сад (23. новембар – 20. децембар 1860) у вишеструко повољном тренутку. Публика је била жељна представа на српском језику, а група познатих српских високо образованих људи и уметника већ је размишљала о потреби да се оснује стално српско професионално позориште. Природно је било и то што ниједан историчар српског позоришта, који се бавио овим раздобљем, није пропустио да помене пет знаменитих чланова Јована Ђорђевића, написаних 1860. и 1861. године, који су имали пресудан значај за оснивање Српског народног позоришта у Новом Саду. У првом,⁴ полазећи од идеје о значају националног театра коју је поставио Мађар Ференц Келчеи, Ђорђевић наглашава потребу и задатке националног позоришта, подржава постојање и успехе мађарског националног театра, отварајући посредно могућност да га добију и Срби у Војводи-

⁴ *Србски дневник*, бр. 95, 1. децембар 1860, 1.

ни. У другом⁵ истиче да је реч о сталном националном позоришту којем треба обезбедити новчана средства, управу, позоришну трупу и репертоар. Карактеристично је било указивање на полет који би српска драмска књижевност добила оснивањем сталног позоришта, као и предлог да се усавршавање будућих глумаца решава слањем у Пешту и Беч. У трећем⁶ присутан је и политички чинилац: позориште треба да буде општенародна установа чији је циљ одбрана националних интереса. Требало би да буде под покровитељством народних читаоница, у којима у то време имају превласт грађански а не црквени кругови, а седиште да му буде Нови Сад. Први пут Ђорђевић у овом чланку предлаже да његово име буде Српско народно позориште, што је значило, на посредан начин, признавање војвођанских Срба као нације. У четвртном⁷ истиче да ће новосадска Читаоница преузети старатељство над будућим позориштем и поставља као веома важно питање постојање сталне позоришне зграде. У петом⁸ предлаже да се приступи изради позоришног статута и да се, поред главног позоришног одбора у Новом Саду, оснују и други широм Војводине. Залаже се за разборито трошење средстава („Највише би се потрошило за друштво само, на његово изображеније и усавршење и на подизање наше народне драматургије.“).

* * *

Новине *Србски дневник* (уредник и издавач Јован Ђорђевић) објављивале су извештаје о свим изведеним представама Кнежевићеве дружине, те је без тешкоћа било могућно утврдити њихов репертоар „из дана у дан“. Гостовање Кнежевићеве трупе неочекивано је прекинуто 20. децембра, када се на представи *Тврдице* слегао зид позоришне дворане хотела „Царица Јелисавета“, те је дружина била принуђена да напусти Нови Сад. Потребно је нагласити и то да током целе своје активности као управник позоришне дружине Кнежевић, очито, није показивао наглашењу нији смисао за финансијске послове. Зато је дружина пролазила – на дуготрајним и напорним турнејама, уз мале плате које су притом нередовно исплаћиване – кроз сталне кризе. После гостовања у Руми, Сремској Митровици, Земуну и Великом Бечкерекy (где у условима номадског живота нису имали услове за припремање нових представа) поново су дошли у

⁵ *Србски дневник*, бр. 98, 11. децембар 1860, 2–3.

⁶ *Србски дневник*, бр. 13, 12. фебруар 1861, 1–3.

⁷ *Србски дневник*, бр. 18, 2. март 1861, 1–2.

⁸ *Србски дневник*, бр. 36, 7. мај 1861, 1–2.

Нови Сад и, од 17. јуна до 16. јула 1861. године, приказали претежно стари репертоар, што је условило мањак неопходних новчаних средстава.

У то време је акција Јована Ђорђевића за оснивање Српског народног позоришта била на врхунцу (поменути чланци у *Србском дневнику* отворили су пут за оснивање Српског народног позоришта). Кнежевићева дружина била је, вероватно, у најозбиљнијој кризи (нередовно и скромно плаћаним глумцима претило је и снижење плата), те је њих деветоро, очито после договора са Ђорђевићем, 16. јула 1861. године поднело молбу Српској читаоници да на њих рачуна приликом оснивања позоришта. За Светозара Милетића, који је тада био и градоначелник Новог Сада и најистакнутији српски политичар, идеја о оснивању сталног српског професионалног народног позоришта била је изузетно значајан задатак. (После његовог избора за председника Читаонице, 2. марта 1860. године, ова обновљена установа покренула је многе нове културне подухвате.) Остварење замисли о сталном српском позоришту (то се види из многих досад објављених текстова, од којих су истраживачки најтемељнији радови Божицара Ковачека) „као делу општеномодног и Милетићевог програма носио је Јован Ђорђевић, Милетићев побратим из студентских дана, по многу чему сива еминенција покрета“.⁹

Одговор је био брз, јер је на седници Позоришног одбора Српске читаонице, истога дана, 16 (28) јула 1861. године, ова молба уважена. Основано је прво српско стално професионално национално позориште, које ће водити посебан одбор „који ће се састојати из литерарно-артистичког и економског одсека“. За чланове Литерарно-артистичког одсека именовани су Јован Ђорђевић, Ђорђе Поповић Даничар, Јован Јовановић потоњи Змај, Јован Андрејевић Јолес и Емил Чакра, уредник *Словенке*. Чланови Економског одсека били су: Јован Ђорђевић, Јован Андрејевић и имућни привредници Сава Суботић и Ђорђе Чавић.

Први глумци Српског народног позоришта били су тада већ бивши чланови Кнежевићеве дружине: Драгиња Поповић, Димитрије Ружић, Никола Недељковић, Димитрије Марковић, Константин Баба Хаџић, Михаило Гавриловић, Михаило Рац/ковић/, Младен Цвејић и Стеван Чекић, а одмах затим, пре извођења прве представе (23. јула 1861), у ансамбл су примљени Љубица Поповићева, Милица Грунчићева, Никола Зорић и Јован Путић. До краја 1861. године чланови Позоришта постали су и Алекса Савић, Димитрије Коларовић, Лаза Поповић, Павле Маринковић, Јованка Кирковићева, Ђорђе Рајковић, Никола Рашић,

⁹ Божицар Ковачек, *Талија и Клио III*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2006, 151.

Младен Бошњаковић, Петар Видаковић, Васа Марковић, Марија Марковићка и Софија Поповићева (касније Максимовић, Вујић, 1. јануара 1862). Била је то, за време оно, по извођачким способностима значајна позоришна трупа. Прва представа Српског народног позоришта изведе-на је 23. јула 1861. године. Биле су то две једночинке: *Пријатељи* Лаза-ра Лазаревића и *Мушки метод и женска мајсторија* мађарског писца Лајоша Кевера (посрбио Ђура Вукићевић). Тај датум означава почетак званично установљеног и друштвено прихваћеног професионалног по-зоришног живота у Срба.

Рад српској националној позоришћу у туђој држави

Оснивање и прве године уметничке активности Српског народног позоришта у Новом Саду не могу се посматрати издвојено од општих средњоевропских друштвено-политичких прилика. Разуме се да не помишљам да се детаљније бавим овим раздобљем историје Царевине Аустрије која, данас је то опште место у делима савремених историчара, није ни тада припадала народима који су живели у Аустрији него највећој династији модерне историје – Хабзбурзима („историја Средње Европе се врти око њих, а не они око ње“). Савремени западни историчари мисле да су „Хабзбурзи, у своје време, извршили многе задатке. У 16. веку су бранили Европу од Турака; у 17. веку су извојевали победу над противре-формацијом; у 18. веку су пропагирали идеју просвећености; у 19. веку су били брана стварању велике немачке националне државе. Све су то, ипак, биле само случајне околности. Њихов стални циљ био је трајање и моћ. Идеје су, као и народе, користили у циљу опстанка моћи своје вла-дарске куће“.¹⁰

Царевина Аустрија постојала је у потпуности само у времену од 1804. до 1867, када постаје Аустроугарска монархија. Зато подсећам, враћајући се на збивања која су у посредној вези са историјом српског позоришта, да су порази Царевине Аустрије у рату с Италијом и Француском 1859. довели до великих политичких промена у Царевини, на чијем је челу од 1848. био Франц Јозеф (за чију су се наклоност у претходној деценији бо-риле немачка бирократија и феудално племство). Основна промена био је формални пад централизованог апсолутистичког режима, чији је носилац десет година био цару одани Александар Бах, представник друштвеног слоја који је био власник крупног капитала, велепоседа и средстава за

¹⁰ Алан Џ. П. Тејлор, *Хабзбуршка монархија*, Clio, Београд 2001, 11.

производњу.¹¹ Године 1861. укинута је већина институција Баховог раздобља, али је Србима у Угарској задат озбиљан ударац царским декретом којим су укинута Војводство Србија и Тамишки Банат. То је значило крај њихових самообмана о очекиваној територијалној аутономији.

У годинама које су следиле династија Хабзбурга и влада биле су присиљене да постепено чине политичке уступке да би спречиле унутрашња превирања, како међу Мађарима (чије је незадовољство било за Царевину најопасније, зато што су се Мађари разликовали само по политичким уверењима и класи којој су припадали, док су сви били мађарски патриоти који су желели „признање да су угарске земље посебна јединица Царевине и да је Будимпешта пре у рангу са Бечом него са Прагом и Инзбруком“¹², тако и међу Србима, Хрватима, Румунима и другим народима Царевине Аустрије. Притом би требало имати у виду и чињеницу да се „у чудном, мрачном свету хабзбуршког Двора са народима Царевине рачунало само као са сировином“¹³. Разумљиво је било и то да је новонастало стање утицало на даљи живот Срба у јужној Угарској, делу Царевине Аустрије насељеном претежно српским живљем, и то не само на друштвени, национални и политички него и на културни живот.

Шездесетих година XIX века сазрели су и друштвено-политички услови да се војвођански грађани утемеље као класа. Они су били окупљени око програма Српске народне слободоумне странке Светозара Милетића. Та странка залагала се за једнака права грађана у оквиру демократске уставне Мађарске и желела је да са водећег положаја у друштву Срба у Војводини потисне старовремске грађане окупљене око Српске православне цркве, која је имала црквене повластице и била склонија Бечу. У тој борби Нови Сад је, нимало случајно, постао средиште нових снага српског друштва. У њему је тих година већина житеља била српске народности, три четвртине земљишних поседа и трговине налазило се у њиховим рукама, седам десетина градских дажбина плаћали су Срби, а знатна већина високообразованих особа у граду била је српске народности. Природно је било и то што је у овом граду, који је и по националном и по социјалном саставу био предодређен да постане средиште борбе за нове друштвене односе, основано 1861. Српско народно позориште. (Подсећам да су друштвени односи били другачији у Царевини Аустрији

¹¹ Када је у јулу 1859. „без иједне речи захвалности или жаљења“, смењен са положаја министра унутрашњих послова, Бах је постављен на „удобно место амбасадора у Ватикану“, Исто, 109.

¹² Исто, 119.

¹³ Исто, 109.

у којој су аустријски Немци, иако су чинили трећину укупног становништва Царевине, плаћали две трећине непосредних пореза. „Сваки Немац је плаћао два пута већи износ пореза него Чех или Италијан, скоро пет пута више него Пољак, а седам пута више него Хрват или Србин“.¹⁴

Иако је у Војводини постојала дуга позоришна традиција, у распону од ђачких дилетантских представа до приватних професионалних позоришних трупа, Српско народно позориште основано је превасходно као национална установа. У том смислу, са много оправдања, може се рећи да се његов рад и на уметничком плану одвијао усклађено са националном, политичком и друштвеном борбом коју су водили војвођански грађани окупљени око програма Српске народне слободоумне странке. У стварању њихове идеолошке основе, уметност је била претходница политичких програма. Замењивање Хегелове тезе о лепоти као изразу апсолутног духа поставком о лепоти као отелотворењу „народног духа“ и „народног чувства“ било је и подлога српске романтичарске поетике и основа националне и опште политике.¹⁵

Речју: позориште је требало да буди националну свест, подстиче отпор према тежњи за превлашћу бечке и пештанске власти, ширећи, истовремено, слободарске и демократске идеје, које је гушило не само господарење Хабзбурговаца него и утицај Православне цркве у дневној политици. У тој борби видну улогу имала је и Уједињена омладина српска (први свесрпски покрет) чији је циљ био да унапреди образовање, културу и науку, а нарочито да јача националну свест код Срба у Царевини Аустрији, Кнежевини Србији и Османском царству. Њу су чинили динамични млади људи који су студирали на страним универзитетима и потицали из добростојећих породица. Иако је Уједињена омладина српска „требало да ради на културном пољу ... у ствари је агитовала у корист демократског српског национализма ... са коначним циљем да се оснује балканска федерација“.¹⁶

Потребно је поменути и то да од 1861. до 1914. године однос Српске православне цркве према позоришту није био сасвим одбојан. Познато је да је у неким српским црквама постојао тас у који су, приликом већих празника, стављани добровољни прилози за Српско народно позориште. Недељом и празницима, нарочито на гостовањима, позоришни хор певао је у црквама. Понекад је, после проповеди, верницима говорено да би

¹⁴ Исто, 29.

¹⁵ Милорад Најдановић, „Уједињена омладина српска у развоју српске књижевности“, *Уједињена омладина српска – Зборник радова*, Матица српска, Нови Сад 1968.

¹⁶ Стеван К. Павловић, *Србија историја иза имена*, Clio, Београд 2004, 77.

требало да долазе на представе Српског народног позоришта. Људи који су водили Позориште, и одабрани круг значајних високообразованих личности и уметника окупљених око њега, били су, без обзира на своје политичко опредељење, побожни. Па ипак, требало би рећи и то да је материјална помоћ српске цркве позоришту била недовољна. То потврђује и број чланова Друштва за Српско народно позориште, чији је један од задатака био да обезбеди материјални опстанак позоришта. Током првих педесет година рада (1861–1911) Друштво је имало 745 чланова. Од тога броја, у Друштво је било учлањено само десет црквених општина (изнећајује и то да велике црквене општине у Новом Саду, Сомбору, Великом Бечкереку, Земуну, Сремским Карловцима, Сентомашу и другим већим градовима, „не само да нису биле учлањене него нису ни на који други начин пружале материјалну помоћ Позоришту“) и 26 појединаца из редова вишег и нижег свештенства. Познато је да је Карловачка митрополија имала око 650 парохија, 27 манастира и седам епископија и да јој је припадало око 650 места у Војводини, Хрватској, Славонији и Угарској.¹⁷

Српско народно позориште није било државна установа, те је зато установљено Друштво за Српско народно позориште (оснивачка скупштина била је 29. и 30. маја 1862, и на њој је донесен први Устав Друштва). Одобрење за оснивање и рад Друштва чекало се више од три године. Цар Франц Јозеф (чије је мишљење било пресудно у свим питањима у области духовног стваралаштва – посебно позоришта) потписао је ово одобрење 18. јула 1865. у дворцу Лаксенбургу код Беча. Позоришна делатност у Царевини била је будно праћена и цензуром контролисана, а рад Српског народног позоришта ометале су и угарске власти (Статут Друштва за Српско народно позориште влада је пет пута враћала тражећи промене и исправке). Тек после владиног коначног прихватања текста Статута, у петој години рада позоришта, Српско народно позориште коначно је царевим потписом признато као правоваљана установа. Зато су поменута одобрења дочекана с олакшањем, јер су омогућавала да се са пуним законским покрићем настави ова за Србе важна духовна и национална делатност.

Друштво за Српско народно позориште преузело је тада од Српске читаонице старање над овом важном народном установом. Оно је имало Управни одбор (са начелником на челу) и два одсека: Литерарно-артистички и Економски. Први одсек водио је бригу о глумачкој дружини и репер-

¹⁷ Д-р Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини*, I, Матица српска, Нови Сад 1953, II, 1954, 125–127.

тоару и решавао сва стручна питања. Други је био дужан да обезбеђује материјалну основу за несметани рад Дружине. Први начелник Управног одбора био је Стеван Брановачки, „Сенћанин по рођењу, новосадски судија, доцније народни посланик, градоначелник, председник Матице српске. Раније умерени конзервативац, он се почетком 1861. већ био веома приближио Милетићу. Власти према њему нису никада биле нерасположене – он је као виђен, културан, политички некомпромитован човек изванредно погодан да буде на челу националне мисије према којој власти не би могле бити подозриве“.¹⁸ Подначелник Друштва био је Јован Ђорђевић, а секретар Јован Јовановић потоњи Змај. За председника Литерарно-артистичког одсека изабран је Јован Ђорђевић, а за председника Економског одсека Ђорђе Д. Кода.¹⁹

Члан Друштва могло је постати свако физичко лице које једном за свагда уплати 50 форинти и свако правно лице које уплати 100 форинти. Скупштина Друштва (чинили су је сви чланови-појединци и делегати чланова-правних лица), која се састајала једном годишње, одређивала је национални и идеолошки програм Позоришта. Позоришну активност омогућавала је широка мрежа одбора за Српско народно позориште. Њихов је задатак био да у свим местима у којима је Позориште гостовало припреми повољне материјалне услове за извођење представа (придобивање јавног мњења, продаја улазница, прикупљање добровољних прилога, смештај и исхрана чланова ансамбла, стварање услова за припремање нових представа).

У многим местима Војводине звона су свечано најављивала долазак глумачке трупе Српског народног позоришта. Довођени су у најлепшим кочијама, уз градску музику и присуство највиђенијих људи. Готово свака српска породица сматрала је за част кад би јој месни позоришни одбор доделио познатог члана глумачког ансамбла на становање. Позоришну публику у Војводини чинили су претежно Срби, али и представници других народа. То потврђују и неки сачувани позоришни плакати Српског народног позоришта. Они су штампани на четири језика: српском (ћирилицом), немачком, мађарском и румунском. Неки наши театролози верују да таквих позоришних плаката у то време није било ни у једној земљи Европе.

Позориште није примало помоћ ни од државних, ни од званичних месних власти ужих подручја, и живело је од помоћи целог српског на-

¹⁸ Б. Ковачек, Нав. дело, 160.

¹⁹ *Србски дневник*, бројеви 43 и 44, Нови Сад, 4. и 5. јун 1862.

рода у Војводини (првенствено од продатих улазница). Све време оно је, са врло скромним средствима и уз сталну опасност од престанка активности, вршило своју националну и културну мисију. Оно је било, колико је мени познато, једино национално позориште које је на гостовањима давало више од две трећине представа, а у месту оснивања и сталног боравка, Новом Саду, мање од трећине. У раздобљу од 1861. до 1914. године приказало је укупно 10.242 представе. Гостовало је у шездесет места и одиграло 8.742 представе: у Панчеву је било двадесет шест пута са 955 представа, у Земуну двадесет четири пута са 536 представа, у Вршцу двадесет три пута са 884 представе, у Кикинди двадесет три пута са 665 представа, у Сомбору двадесет један пут са 864 представе, у Сремској Митровици деветнаест пута са 488 представа, у Суботици шеснаест пута са 402 представе.

Та гостовања уверљиво означавају и тадашњи српски културни простор. Поред великог броја војвођанских градова и села, и Београда, то су и градови и насеља који се данас налазе у четири државе (Румунији, Мађарској, Хрватској, Босни и Херцеговини): Темишвар, Чаково, Баја, Осијек, Вуковар, Винковци, Нова Градишка, Славонски Брод, Загреб, Сушак, Мостар, Сарајево, Тузла и Бањалука. У том смислу су означавајући и број и трајање гостовања: у Вуковару је прво српско професионално национално позориште гостовало двадесет један пут и на гостовању провело четири стотине дана, у Темишвару седам пута и деведесет четири дана, у Загребу једном и то само два дана.

О репертоару Српског народног позоришта (1861–1914)

Главни ослонац за остваривање идеја ради којих је Позориште основано био је репертоар, чије је полазно опредељење чинио спој родољубивих и морално-поучних мотива, које је требало остварити приказивањем дела српских драмских писаца. (За позоришта Европе XIX века, која су имала основна обележја литерарног позоришта, репертоарска политика била је основа на којој су грађене и идејне, и естетске, и театарске особености.)

Највише успеха код гледалаца имале су драме са мотивима из српске националне историје. Српско гледалиште је волело да види како Милош Обилић пробада турског цара Мурата; како стари Југ Богдан, „племенити стари чокот са девет једрих гроздова“, с устрептаним жаром витешке оданости наздравља цару Лазару; како Краљевић Марко у двобоју побеђује и убија страшног црног Арапина, док дражесна ћерка султанова у свом

харему заљубљено, али безнадежно, сањари о њему, зато што она, Туркиња, његова љуба никад не може бити; када цар Лазар, пошто је дворска свита кликтаво и тријумфално запевала „Гради царе задужбину“, одмах по завршетку те угодне сцене, на лицу места, решава да се заиста гради Раваница. То „изазива тронуту радост на сцени и громогласно ликовање у гледалишту“.²⁰

Подсетићу на некад омиљена дела овог жанра изведена у Српском народном позоришту од 1861. до 1914. године: Јован Ст. Поповић (*Владислав, краљ бујарски, Ајдуци, Сан Краљевића Марка, Смрт Стефана Дечанског, Милош Обилић*), Јован Драгашевић (*Ајдук Вељко*, на репертоару од 1861. до 1913), Атанасије Николић (*Зигање Раванице, Краљевић Марко и Арајин*), Лазар Лазаревић (*Владимир и Косара*), Јован Суботић (*Херцећ Владислав, Немања, Прехвала, Звонимир, Милош Обилић*, на репертоару од 1866. до 1909, *Богин*), Ђура Јакшић (*Сеоба Србаља, Јелисавића, Сјаноје Главиш*), Лаза Костић (*Максим Црнојевић, Пера Сејединац*), Ђорђе Малетић (*Миљко Мрконић – Прейходница српске слободе или Српски ајдуци, Прошлост, садашњост и будућност српска, Посмртна слава кнеза Михаила*), др Милан А. Јовановић (*Краљева сеја*), Матија Бан (*Миленко и Добрила, Смрт кнеза Доброслава, Српске цвети, Урош V и маји му Јелена, Цар Лазар*), Милорад Шапчанин (*Задужбина цара Лазара*, на репертоару од 1892. до 1907), Драгутин Илић (*Вукашин, Јаквинија, Прибислав и Божана*) и Веља Миљковић (*Краљевић Марко и Арајин*, на репертоару од 1895. до 1909).

Претежна опредељеност за национални репертоар могла је бити остварена само у првих шест месеци рада Српског народног позоришта. Тада је приказано, у описаним условима, двадесетак дела српских писаца – али, то је било све што је вредело приказати из „оскудне“ и „нејаке“ српске драмске књижевности. Отада, све до 1914. године, репертоар Српског народног позоришта испуњаван је драмским делима са сцена позоришта Беча, Будимпеште, Загреба и Београда, а у режим случајевима и са репертоара немачких и мађарских путујућих позоришта која су гостовала по Војводини и, наравно, малим бројем драмских дела српских писаца која су настајала тих десетлећа.

Недовољност нових дела српских писаца надокнађивана је *йосрбама*. У *йосрбљеним* драмским делима ликови су добијали српска имена, радња је преношена у српске градове и села, стране песме и игре заме-

²⁰ Тодор Манојловић, *Полиитичка улога сцарої новосадскої народної йозоришща*, СНП, Нови Сад 1961, 57.

њиване су српским, а често су мењани тежња и порука страних изворних дела и наглашавано је српско родољубље. У време кад је ово Позориште било једино стално српско професионално национално позориште (1861–1868), *џосрбе* су чиниле готово половину укупног броја дела на репертоару (45 од 95). И поред отпора и неповољних оцена позоришних хроничара, нарочито појачаних осамдесетих година, *џосрбе* су приказиване на нашим сценама све до краја XIX века, повремено у раздобљу између два светска рата, а сасвим ретко и крајем XX века. Највећи успех код публике Српског народног позоришта имали су мађарски народни комади са певањем, јер су били најближи склоностима и укусу српске публике (*Војнички бејунац* и *Џијанин* Еде Сиглигетија, *Сћари бака* и *Њејов син хусар* Јожефа Сигетија, *Сеоска лола* Емериха Тота – био на репертоару од 1884. до 1909). У тим драмским делима главни носиоци радње били су сељаци и занатлије, а најчешћа тема био је сукоб лакомислених племића и лакомих грађана са представницима патријархалног морала – високоморалним и једноставним људима из народа. У тим претерано осећајним позоришним призорима величају се добра стара времена, а сукоби су се увек завршавали тријумфом честитих људи и правде.

Укупан репертоар остварен од 1861. до 1914. године показује да су изведена дела свих значајних српских и многих великих писаца света, али да су били приметни и уступци публици којој су представе биле намењене. Од српских драмских писаца то су најпре била дела из темељног тока историје српске драмске књижевности која још нисам поменуо: комедије Јована Ст. Поповића (*Покондирена џијква*, *Кир Јања*, *Београд некад и сад*, *Зла жена*, *Женидба* и *угадба*), десет шаљивих игара и драмолета Косте Трифковића (*Љубавно џисмо*, било је на репертоару од 1873. до 1906. године) и *Кошћана* Боре Станковића. Затим омиљене и дуговеке представе са певањем Илије Округића Сремца (*Саћурица* и *шубара*, од 1869. до 1913, и *Шокица*, од 1892. до 1909), чаробно шаљива оперета Веље Миљковића *Врачара* (на репертоару од 1891. до 1909), слика из сеоског живота са певањем *Ђуго* Веселиновића и Брзака (на репертоару од 1894. до 1913). Између 1890. и 1912. године на репертоару су и готово сва дела која је Бранислав Нушић написао до 1914. године. Највећи број извођења имали су *Кнез Иво од Семберије* (између 1901. и 1907. године приказан је 26 пута), *Обичан човек* од 1903. до 1907. године 24 представе), *Пројекција*, *Пучина* и *Тако је морало бити*, док је *Свеј* имао три извођења, а *Јесења киша* једно. Као особено својство новосадског репертоара (претежно без уверљивог уметничког по-

крића) помињем тринаест шaljивих игара и драма Милана Савића које су имале мали број извођења у времену од 1877. до 1910. године.

У првим десетлећима активности Српског народног позоришта драмска дела превођена су са немачког језика, а касније и са језика на којима су писани изворни текстови. Од писаца класика на репертоару су били: Шекспир (седам дела, од којих су највише извођени *Краљ Лир*, *Млешачки мртовац*, *Отело* и *Хамлет*), Молијер, Голдони, Гете (*Фауст*), Шилер (пет дела, највише извођени *Марија Стјуартова*, *Разбојници*, *Силешка и љубав*), Иго, Гогољ (*Ревизор*, *Женидба*), Дима Отац, Ибзен (*Нора*, *Поход на север*, *Жена с мора*, *Народни немирјашељ*) и Ечегерај. Приказан је мањи број дела водећих савремених европских писаца (Мирбо, Вајлд, Чехов, Горки, Метерлинк, Мјасњицки, Хауптман), али су зато у великом броју била заступљена дела мајстора добро скројених комада више генерација: Скриб (дванаест дела), Диманоар, Лабиш (десет дела), Денери, Феје, Дима Син, Сарду (једанаест дела), Судерман, Бернстен, Мејак и Мијо (чија је комедија-водвиљ *Мамзел Нишуш*, са 73 извођења, била најигранија представа овог позоришта у првим годинама XX века) и други. Особеност овог репертоара био је наглашено дуги сценски век појединих остварења данас заборављених драмских писаца: Родерих Бенедикс (*Пркос*, од 1864. до 1909), Карло Оберњик (*Ђурађ Бранковић*, од 1865. до 1906), Жил Марсиал Рењо Премареј (*Доктор Робин*, од 1867. до 1909), Фердинанд Рајмунд (*Распикућа*, од 1887. до 1907), Шарлота Бирх Пфајфер (*Звонар Бојородичине цркве*, од 1874. до 1905), Шандор Лукачи (*Риђокоса*, од 1890. до 1910), као и изненађујуће велики број изведених позоришних комада неких мање значајних писаца (девет драмских дела Чикија Гергеља, пет драмских дела Густава Мозера).

Позоришна досијелнућа од 1861. до 1914

Иако је циљ Позоришта био да се бори против понемчавања и мађаризације, од Немаца и Мађара су преузети организациони модел позоришта, правила понашања глумачког ансамбла и метод припреме представа. Притом би требало указати и на неповољне материјалне услове у којима је Позориште радило и на околност да је само од 1895. до 1928. године имало своју зграду у Новом Саду, коју је Позоришту уступио српски родољуб, велепоседник Лазар Дунђерски. Своје прве представе у затвореном простору у Новом Саду Позориште је приказивало у дворани на спрату кафане „Код сунца“. У тој дворани тада су одржавани балови и забаве, и она је могла да прими око три стотине посетилаца. Ова зграда по-

стоји и данас на углу Булевару Михаила Пупина и Јеврејске улице. Затим је наступало у сали хотела „Царица Јелисавета“ (данашњи хотел „Војводина“), а током лета у арени „Код Зеленог венца“ (данас трговински Аполо центар). Године 1872. Позориште је откупило зграду на данашњем Трифковићевом тргу, у којој су, дотад, одржаване забаве и игранке, али је она 1892, по налогу власти, срушена јер је, наводно, била дотрајала.

Први скромни редитељски резултати остваривани су у духу такозване *Wort-pejsije*, коју је у Бечу, у Бургтеатру, шездесетих година, први применио Хајнрих Лаубе. Текст драмског дела и говор глумца били су у првом плану. Заслуга је Јована Ђорђевића што је у Позоришту од првог дана створен прави култ неговања чистог језика и правилног изговарања и наглашавања. Разуме се да не би требало заборавити да је реч била о српском народном језику (заснованом на Вуковим и Даничићевим начелима), чији је одјек са сцене у то време значио много више од обичне позоришне речи. Тај говор одликовао је наглашено узбудљив тон, који су код српских глумаца појачавали не само скромно знање и недовољна вештина него и време заноса и одушевљења на националном плану – нарочито током прва два десетлећа рада.

У првом раздобљу позоришне активности (1861–1868) главни редитељ био је управник Јован Ђорђевић. Одлучивао је о избору оригиналних, посрбљених и преведених драмских дела, и о подели улога, која је вршена на основу начела европске позоришне праксе XIX века. (Особен је, на пример, био закон глумачких фахова – према којем су глумци годинама играли претежно улоге одређених духовних и физичких карактеристика, док су величина и значај глумачких задатака зависили од броја година „минулог рада“.) Бринуо је о анализи драмских текстова и чистоти и тачности говора на сцени, док је рад на мизансцену и решења за декор, костиме и осветљење препуштао најчешће истакнутим глумцима-редитељима. О томе како је Ђорђевић режирао постоји сликовито сведочење глумца-првака Димитрија Ружића: „Његово режисерство углавном је ово било: узео је шаптакчу књигу, заузео на позорници положај глумчев и читајући тако редом улоге, у ком тону да се говори, како да се правилно декламује и где је права појента“.²¹

²¹ Ружић је написао успомене на подстицај књижевника и књижевног историчара Тихомира Остојића. Рукопис је имао око 30 страница. До Другог светског рата налазио се, заједно с архивом Друштва за Српско народно позориште, у Државном архиву у Петроварадину. За време Другог светског рата овај рукопис је нестао. Поменуто место навео је Милан Савић у *Сјоменици 1861–1921*, 18. Сви каснији коментатори преузели су овај цитат од Савића.

Да би се дошло до сазнања како су Јован Ђорђевић и његови сарадници обављали редитељске задатке, неопходно је утврдити и стварне могућности које су постојале за рад на уметничким задацима. Документа која ћу навести чине ми се подстицајним. У писму Позоришном одсеку (9. јануара 1863), Јован Ђорђевић пише да „кад би се у цифрама изразила његова делатност и брига око Народног позоришта, 95% пало би на бригу о материјалном, а тек 5% на бригу о духовном стању позоришта“. Ово вајкање о непрестаној бризи за опстанак Позоришта понавља се и у Ђорђевићевом *Извештају о позоришној дружини за годину 1866*: „због непрестаног путовања и због непрестане бригае о материјалном стању позоришта они људи, који би у том погледу што учинити могли, врло мало времена имају занимати се с овим финијим предметима“.²²

Познато је да су у другој половини XIX и првом десетлећу XX века на сцени Српског народног позоришта режирали глумци-редитељи, који су увек бирани међу истакнутијим глумцима (Лаза Телечки, Димитрије Ружић, Пера Добриновић, Веља Миљковић, Андра Лукић, Милош Хаци-Динић, Димитрије Спасић, Коча Васиљевић, Михаило Марковић, Милка Марковићка). Најбољи глумац-редитељ међу њима био је Пера Добриновић, чије су режије имале у основи његово схватање глуме и лични пример (педагошки метод). Као редитељ Добриновић је упорно настојао на „истинитости унутарњег и спољњег преображаја“, на природности глуме, на реалистичком говору и ослобађању од романтичарске наглашене осећајности, „док су питања драматургије простора, тумачења и читања дела, декоративно-визуелне иновације, остала потпуно изван његовог интереса“.²³

У Српском народном позоришту, у десетлећима која у овој расправи разматрам, сценографија и костимографија као особене стваралачке позоришне струке нису постојале. Готови делови декора, костими и средства за маскирање куповани су на распродајама залиха мађарских позоришта, или у посебним специјализованим продавницама у Пешти. Позорница је осветљавана свећама (то су биле лојанице и стеаринске свеће), затим петролејским и карбидним лампама, а касније плинским и електричним светлом. Опсег сцене Српског народног позоришта (предњи отвор позорнице износио је 4,47 м, а висина кулиса 3,15 м) у време пре изградње

²² Извештај о позоришној дружини, писан 14. марта 1866, био је заведен, у време када је грађа о Српском народном позоришту била чувана у Сремским Карловцима, под бројем ДСНП, 3. 2. Године 2008. у Архиву Војводине у Новом Саду нисам нашао овај извештај.

²³ Josip Lešić, *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941)*, Sterijino pozorje – „Dnevnik“, Novi Sad 1986, 45–47, 301–303.

позоришног здања, које је 1895. године подигао велепоседник Лазар Дунђерски, заокружује слику о скромним техничким условима у којима су десетлећима приказиване представе у Новом Саду.

У овом раздобљу рада примерна пажња поклањана је музичкој саставници представе. Пробе певања са глумцима одржаване су свакодневно, а приликом пријема нових чланова боље су изгледе имали они глумци који су могли бити коришћени и као певачи. Напредак у музичком смислу био је условљен и чињеницом да је већ у првој сезони рада Позориште имало управитеља музике и учитеља певања Адолфа Лифку са седам свирача (посебно би требало поменути даровитог музичара и композитора Аксентија Максимовића, који је ангажован 1866. године и веома успешно радио, али је рано умро за време музичких студија у Прагу 1873. године). Ипак, са доста основа може се претпоставити да су музичке мелодије и песме чешће биле украс представе (циљ је био да се угоди публици) и да нису служиле одређивању ритма појединих приказа, јачине сукоба на сцени и покретљивости и силини мизансцена. Прва оперетска представа Српског народног позоришта изведена је за време гостовања у Белој Цркви (*Врачара*, либрето Веља Миљковић, композитор Емануел Пихерт, хоровођа Српског црквеног певачког друштва у Вршцу, 1891). У раздобљу до 1914. године изведено је још двадесетак оперета, међу којима је највећи успех код публике имала *Мамзел Ниџиш* (либрето Анрија Мејака и Албера Милоа, музика Флоримона Ронже-Ервеа).

О глумачким остварењима у време 1861–1914

Све до оснивања Српског народног позоришта у Новом Саду српска патријархална средина држала је глумачки сталеж на одређеном одстојању, док се шездесетих и седамдесетих година XIX века глумци намећу друштву као значајни носиоци националних тежњи и важан културни чинилац. У том првом глумачком нараштају истицали су се Димитрије Ружић, Драгиња Ружић, Лаза Телечки и Милка Гргурова, највећа српска трагеткиња, првакиња Народног позоришта у Београду, која је током прве четири године глумачке каријере (1864–1868) била чланица Српског народног позоришта.

Димитрије Ружић (Српски Чанад, Румунија, 1841 – Вршац, 1912) имао је, према сведочењима савременика, све особине цењене код глумаца романтичарске епохе: изразит таленат, лепу појаву и звонак глас (сонорни бас-баритон): „Он има симпатичан, јак глас, пун звука, којим

може и најважније и најфиније осећаје, а и бурне страсти да искаже. Његово лепо око, кроз које просијава светлост разума и благост душе, говори и кад му уста не зборе. Покретне црте на лицу му, покрети руке му, валовито кретање целог тела му: све то живо тумачи речи му. Заиста је дивно, чудновато шта може он с два ока, с две руке да искаже! Све то, на још урођени му ванредни глумачки таленат, који је он усавршио; осећај за све што је естетично лепо: чини га способним да се може, кад год му је воља, винути у недогледне висине глумачке уметности и стварати увек по замисли песниковој праве створове, људе од крви и меса“.²⁴ Све време активности овај велики глумац драмског фаха био је непоколебљиво уверен у узвишеност свога позива и приступао му је са великом одговорношћу.²⁵ Његовом глумачком развоју највише је допринео студијски боравак у Бечу, у јесен 1868, где је у Бургтеатру гледао глумачке великане Сонентала и Левинског, који су му постали узор. Његове најзначајније улоге биле су ликови у делима Шекспира (Ромео, Отело и Краљ Лир), Максим Црнојевић и Пера Сегединац у истоименим драмама Лазе Костића, Герик у *Доктору Робину* Премареја и Ђурађ у *Ђурађу Бранковићу* Кароља Оберњика.

Драгиња Ружић (Врањево, 1834 – Вуковар, 1905) била је неспорно најутицајнији члан легендарне глумачке породице Поповић (после смрти оца, свештеника Луке Поповића из Иванде, пет њених сестара и два брата посветили су се глуми). Била је изразито талентована карактерна глумица, снажног темперамента, наглашене осећајности и пријатне, женствене појаве. (Лазе Костић био је занесен „маркески маркованим обрисом“ Ружићкиног „господског профила“ и у другом десетлећу рада новосадског позоришта: „Ово беше прилика где се могло видети да права уметност доноси једну поуздану награду којој и богови завиде – вечиту младост. Толико живота, толико окретности, толико безазлености и нежности! – Та жена неће никад остарити!“²⁶ Због својих гласовних могућности („ретко снажан, звучан, јасан глас, тако рећи контра алт ... којим је умела владати дивно“), ненадмашна је била у народним комадима са певањем. „Тако певати, *српски* певати, као Ружићка, нити је ко умео у нас, нити уме и данас“.²⁷ Њеном глумачком усавршавању допринео

²⁴ С. /шифра Лазе Костића/, *Лудвиг XI од Казимира Делавиња*. – Позориште, бр. 42, Нови Сад, 26. децембар 1891, 171.

²⁵ „У Ружића има нешто што се не да тако лако усвојити, а то је занос, уметнички огањ“, – з – /шифра Лазе Костића/, ... *Доктор Робен*. – Позориште, бр. 15, Нови Сад, 25. јануар 1872, 63.

²⁶ – з –, *Ситари бака и његов син хусар*. – Позориште, бр. 12, Нови Сад, 19. јануар 1872, 51.

²⁷ Антоније Хацић, † *Драгиња Ружићка*. – Позориште, бр. 30, Нови Сад 1905, 177.

је рад у позориштима Загреба (сарадња са Јосипом Фрајденрајхом) и Београда (сарадња са Алексом Бачванским) и студијски боравци у Бечу (гледала је 1868. у Бургтеатру славну глумицу Шарлоту Волтер и нову звезду Хелену Хартман). Њене најбоље улоге биле су: Евица у *Лажу и њаралажу* и Фема у *Покондиреној њикви* Ј. Ст. Поповића, Мила у истоименој монодрами Косте Трифковића, пуковник Јулије у *Пуковнику од осамнаест њодина* Мелвила, улоге у народним комадима са певањем – Ленка у *Сћаром баки и њејовом сину хусару* Јожефа Сигетија, Крадићка у *Сеоској лолу* Емериха Тота и Ракила у *Цијанину* Еде Сиглигетија, и трагички ликови – Јевросима у *Максиму Црнојевићу* и Мара у *Пери Сејединцу* Лазе Костића.

Лаза Телечки (Кумане, 1839 – Нови Сад, 1873) био је у Српском народном позоришту свестрано запослен (глумац, редитељ, драмски писац, преводилац и посрбљивач, руководилац позоришне дружине на гостовањима). Према оценама савременика, био је један од најобразованијих српских уметника шездесетих и седамдесетих година XIX века. Темелјне и лепе сценске појаве, живих и светлих очију, даровит и интелигентан, био је глумац који је без наглашене романтичарске осећајности говорио природно и истинито, те су му изражајна средства била претежно реалистичка („имао је дар карактерног цртања“ запажа Лаза Костић). Зато је успешно тумачио и драмске, и трагичне, и комичне ликове, а посебно се истицао као тумач ликова људи из народа: „Телечки показује својим Пантом, као и слепцем Арсом у *Саћурици и шубари*, да у тим друштвеним одношајима има понајвише непосредне студије, тако да му се у тим појавама мора признати фотографска верност“.²⁸ Када је Телечки прерано умро, Костић га је испратио упечатљивом посмртном беседом: „... Позориште му беше срце и душа, његов Пантеон, његова црква. Десет година беше он свећеник у тој цркви, тек десет кратких годиница... Лаза је био апостол, апостол вештине, апостол духовитости, лепоте и доброг укуса, апостол родољубља...Plaudite, amici!“²⁹ Значајне су му улоге биле: Чича Панта у *Шарану* Јована Јовановића Змаја, Спира Грабић у *Честитијам* Косте Трифковића, Арса у *Саћурици и шубари* Илије Округића Сремца, Нона Пурило у *Ни бријеша* Гернера и Белијеа, насловни лик у *Максиму Црнојевићу* Лазе Костића, Вурм у *Силејки и љубави* Шилера, Шајлок у *Млејачком ѡрјовцу* Шекспира и друге.

²⁸ λ/шифра Лазе Костића/, „Шаран“ од Јована Јовановића. – Матица, бр. 2, Нови Сад, 20. јануар 1870, 46.

²⁹ Текст без потписа, *Застава*, бр. 50, Нови Сад, 11. мај 1873, 3.

У време до 1914. године у најужем избору најбољих глумаца Српског народног позоришта треба поменути Перу Добриновића, једног од најзначајнијих глумаца Европе тога доба и најбољег српског глумца свих времена, и Милку Марковић, велику драмску глумицу и трагеткињу, најбољу глумицу новосадског позоришта на прелазу XIX у XX век.

Високом и до данас неприкосновеном домету глумачке величине Пера Добриновића (Београд, 1853 – Нови Сад, 1923) допринели су вредносни судови и сећања многих истакнутих личности из позоришних и књижевних кругова (Антоније – Тона Хаџић, Лаза Костић, Бранислав Нушић, Драгомир Јанковић, Милан Грол, Слободан Јовановић, Вељко Петровић, Сима Пандуровић, Милош Црњански, Милан Предић, Јуриј Љвович Ракитин, Тодор Манојловић, Станислав Винавер, Велимир Живојиновић, Велибор Глигорић, Боривоје С. Стојковић, Мата Милошевић, Раша Плаовић и други). Тада створену легенду о највећем глумцу који је стварао на српском језику више нико није могао и не може да оспори. Искреност доживљаја и уверљивост доказа на којима је почивала допринели су стварању поверења са којим су ову легенду прихватиле потоње генерације посленика позоришта и театролога. Добриновић је био глумац раскошног талента, иако није имао физичких својстава за улоге сценских хероја. Био је мали растом, дебео, са цртама и изразом лица у којима се мало шта могло назрети од даровитости, осим у живим очима. „Глас му је био звонак, нешто поцепан и резак, умео је њиме у октавама да жонглира, да шапће и грми, а, музикалан, певао је њиме изванредно, развијао га је постепено као оргуље, одвијао као заставу“.³⁰ Многи извори потврђују да је поседовао природну проницљивост, неисцрпну уобразиљу, изузетну марљивост и осећање одговорности према значају глумачког позива. Зато је природно што је успео да у комичком, драмском и трагичком фаху успешно оствари више од три стотине различитих, и у основним цртама веродостојно погођених, ликова – и да и у безначајним и осредњим драмским делима оствари улоге које су се памтиле и подизале вредност дела и представе. А у свим улогама – у томе се слажу сви знани и незнани поклоници његове уметности – давао је оно што је највеће у глумачкој вештини – „дубоку човечанску садржину“.³¹ Глумачку каријеру почео је у седамнаестој години, у Народном позоришту у Београду, као ђак Глумачке школе, која је отворена 2. јануара 1870. године. Добриновићев први

³⁰ Вељко Петровић, *Животи и глума Пера Добриновића*. – Наша сцена, бр. 29–30, Нови Сад 1951, 1–2.

³¹ Милан Грол, *Из позоришних предраја Србије*, Српска књижевна задруга, Београд 1952, 217.

професор глуме био је велики глумац и редитељ Алекса Бачвански, чија је редитељска поетика стварана под утицајем историјско-археолошке bild-режије (Франц Динглштет у Вајмару, Ђерђ Молнар у Будиму), док је његов глумачки израз означио прелаз од романтичарске пренаглашене осећајности ка реалистичкој глуми: истинитост осећања, дубља студија лика, склад, мера и природност у говору и сценским кретњама.

Четрдесет својих најплоднијих година Добриновић је провео у Српском народном позоришту у Новом Саду (1873–1912), у условима неповољним за уметнички рад. Сталне сеобе из места у место, на позорницама на брзину подигнутим на „бурадима од пива и сандуцима од шећера“, уз обавезе које нису биле везане искључиво за сцену, а зна се да су се представе на гостовањима „по правилу завршавале гозбама и пијанкама, које Добриновић није избегавао“.³² Играо је у Српском народном позоришту улоге у свим жанровима – „сву скалу глуме, од водвиљских лакрдијаша до Шекспирових хероја“ – од којих се свакако морају поменути оне у делима Шекспира (Ричард III, Јаго, Меркуцио у *Ромеу и Јулији* и Луда у *Краљу Лиру*); Гогоља (Градоначелник у *Ревизору*); Мирбоа (Исидор Леш у *Посао је ђосао*); и у делима писаца националне драматургије: Ј. Ст. Поповића (Кир Јања, Јован у *Покондиреној џинки*); Трифковића (Тошица у *Избирацици*, Јован у *Љубавном џисму*, Спира Габрић у *Чесџиџам*); Веселиновића и Брзака (Максим у *Ђигу*); Округића Сремца (Пантелија у *Сађурици и шубари*); и у многим посрбљеним „народним комадима са певањем“ (Мита Крадић у *Сеоској лоли* Тота и Дескашева). Пера Добриновић је први српски глумац коме је подигнут јавни споменик – у Новом Саду, 1982. године.

Милка Марковић (Панчево, 1869 – Нови Сад, 1930), потиче из славне глумачке породице Поповића (отац Аксентије Максимовић, композитор, мајка Софија, глумица, једна од пет кћери свештеника Луке Поповића). Хроничари описују њен физички изглед и глумачке особености: висока, витка, грациозних покрета, бујне тамнокестењасте косе и црномањастог привлачног лика, тамније обојеног гласа баршунасте мекоте и беспрекорне дикције – то су биле природне способности за разноврстан репертоар.³³ Располагала је изразитим глумачким талентом, надахнутом стваралачком маштом, бујним темпераментом и смислом за реалистичко грађење лика, искрену и непосредну глуму која као да је извирала из живота. Била је вероватно једна од најинтелигентнијих и најобразованијих

³² Исто.

³³ Лука Дотлић, *Из нашег ђозориџиџа сџароџ*, СНП, Нови Сад 1982, 269.

глумица свог доба. Завршила је Вишу девојачку школу у Сомбору (1883). Знала је изврсно француски, немачки и мађарски језик (и преводила је са тих језика), свирала је на клавиру и добро познавала књижевност. Због студија глуме и режије, посећивала је највеће позоришне центре Европе (Беч, Минхен, Праг, Дрезден, Берлин, Келн, Мајнц, Париз, Милано, Рим, Напуљ, Венецију и Будимпешту и видела велике глумице Сару Бернар и Елеонору Дузе). У Српском народном позоришту наступала је као дете (први пут 3. децембра 1874. у улози Велхелма, сина Вилхелма Тела, у Шилеровом *Вилхелму Телу*). Професионални члан Српског народног позоришта постаје 1885. Њен глумачки врхунац биле су деведесете године XIX и прво десетлеће XX века. Једну од највећих похвала добила је од Лазе Костића: „... не само на славјенском југу него ни у Пешти, па ни у самом Бургтеатру нема боље безазленке, или ко што реку Загрепчани наивке, од Милке Марковићке“.³⁴ Насловном улогом у *Тоски* Викторијена Сардуа прославила је 25-годишњицу уметничког рада 21. јануара 1910. године. Остварила је 225 улога и шеснаест режија (прву режију *Љубав* Потапенка остварила је 2. новембра 1911. године и била прва жена-редитељ у историји српског позоришта). Први светски рат доноси јој много несрећа: угарске власти прогнали су је са супругом Михаилом – Миком Марковићем и сином Димитријем на две године у Јасберењ (непосредно пред рат умро јој је старији син Стеван, студент композиције Прашког конзерваторијума), а потом одлази у Женеву где ради у Црвеном крсту, а супруг Михаило, не могавши да издржи живот у избеглиштву, одузима себи живот. После рата враћа се у Нови Сад где успешно глуми и режира. После пензионисања 1925 (пензију је ишчекивала седам година) прати на пијанину представе са музиком и певањем Трупе Друштва за Српско народно позориште, а када је Друштво остало без државне помоћи, као корепетитор увежбава глумце за певачке улоге. Тих година могла се видети на улицама Новог Сада са торбом какве су носиле сироте удовице. То је огорчено забележио Милош Црњански: „Господо, Милка Марковић још није умрла, она глуми своју последњу јесењу улогу. Ви који сте некад љубили јој руку и гледали је страсно и називали је наша Дузе – видите ли је сад са удовичком торбом на улици кишовитој, јесењој? Последња јој је улога. Пљескајте!“³⁵ Године 1925. прославља 40-годишњицу рада улогом Магде у *Завичају* Хермана Судермана. Најзначајније улоге остварила

³⁴ Божидар Ковачек, Нав. дело, 308.

³⁵ Милош Црњански, *Милка Марковићка*. – Дан, бр. 9/10, Београд – Нови Сад, 1919/1920, 182–183.

је у делима Шекспира (Јулија, Офелија), Гетеа (Грета – *Фауст*), Шилера (Марија Стјуарт), Сардуа (Катарина – *Мадам Сан-Жен*, Тоска, Федора), Ибзена (Нора), Диме Сина (Маргарета Готје – *Дама са камелијама*), Костића (Анђелија – *Максим Црнојевић*), Јакшића (Јелисавета) и Војновића (Анђелија и Мајка Југовића – *Смрт мајке Јујовића*).

Национална и културна мисија, коју су глумице и глумци Српског народног позоришта извршавали са пуно части и несебичног одрицања, не условљава непотребно улепшавање њихових приватних личности. Многа архивска документа потврђују да је то био скуп углавном скромно образованих и културом недовољно оплемењених људи, који су у тешким материјалним условима живота створили разне рђаве навике – тако да је само захваљујући утицају управе Позоришта, у јавности са приличним успехом чуван њихов добар глас. Током првих десетлећа рада новосадског позоришта не би се могло говорити о стварању глумачког стила с особеним и уметнички изразитим својствима. Али је, исто тако, извесно да је све то време Српско народно позориште било и остало расадник самосвојних и изворном даровитошћу означених глумачких талената.

Реч на крају

Како је Српско народно позориште, трупа са тако наглашеним задацима на националном плану, у време од 1861. до 1914. године имала непрекинуту активност у Царевини Аустрији и Аустроугарској монархији? Познато је (и коментарисано у текстовима театролога) да аустријски двор није скривао жељу да све видове позоришне делатности у Царевини држи под контролом и своја схватања суштине позоришта, његове задатке и изражајну форму наметне свим народима који су у њој живели. Појачана будност власти над позоришном активношћу била је карактеристична и за Аустроугарску монархију. У том смислу је означавајући податак – на шта је у једној прилици указао Алојз Ујес – да је у тој држави тек 1907. године позоришна делатност из надлежности Министарства унутрашњих послова прешла у делокруг Министарства за просвету и културу.

Са друге стране, природно је било то што су сви мањински народи тежили да се изборе за своја права на верском, националном, језичком, просветном и културном плану, те је цело назначено раздобље пролазило у настојању аустријског двора да усаврши средства принуде и у довијању мањинских народа да ублаже круте прописе власти. Када је реч о Срп-

ском народном позоришту, не може се оспорити ни то да су Јован Ђорђевић – и нарочито Антоније Хаџић – у целом раздобљу од 1861. до 1914. године вештом политиком (уз повремене уступке и уз стално подозрење аустријских, односно мађарских власти) успевали да му обезбеде несметан рад. Навешћу карактеристичан пример. Одобрење за рад Позориште је добијало само за годину. Све време деловања, од 1861. до 1914. године – укупно педесет три пута – Ђорђевић и Хаџић су сваке године са великом упорношћу тражили и добијали то одобрење.

Историчари српског позоришта запазили су да се позориште немачког говорног подручја наметало Србима силом власти, али и својим уметничким резултатима, оригиналним драмским делима и на немачки преведеним драмским делима писаца Европе, организацијом уметничког рада, сценско-техничком опремљеношћу, занатском професионалношћу која је омогућавала формирање завидно организованог погона за стварање и приказивање позоришних представа, стручном терминологијом која је са великом тачношћу и јасноћом означавала све области и развојне степене позоришног рада, и другим позоришним особеностима. Зато су ова позоришта служила као узор свим јужнословенским и балканским народима (и не само њима), који су, из разноврсних разлога, касније почели развој у овој области духовности.

Разуме се да се не могу запоставити – то су запазили многи театролози – ни друштвено-политичке тежње које су немачки и мађарски театри ширили међу Србима у Војводини, ни чињеница да су и у европском простору служили политици Царевине Аустрије и Аустроугарске монархије. Познато је и то да је положај немађарских народа у угарском делу Царства у много чему био гори него онај ненемачких народа у аустријском делу. Зато би требало описати узроке зашто се делатност Српског народног позоришта од 1861. до 1914. године – упркос скромним дометима на уметничком плану (ту ваља изузети неколико глумаца, са Пером Добриновићем и Милком Марковић на челу) – може означити успешном у оквиру националних, просветних и друштвено-политичких задатака које је први српски професионални позоришни ансамбл имао и успешно остварио.

Вредност и ваљаност ове активности – коју Милош Црњански изједначаје са значајном улогом коју су оствариле српска књижевност и Српска православна црква – омогућило је неколико чинилаца: љубав и осећање народности српског народа који је позориште на свом језику пригрлио и материјално га издржавао; језичка реформа Вука Караџића и победа народног језика који је омогућио да се позоришна уметност

у Срба развије и тежи да се равноправно надмеће са немачким и мађарским позориштем; самопрегор и полет ансамбла и подршка истакнутих српских уметника и високообразованих људи који су се око Позоришта окупили; коначно, и чињеница коју не треба прећутати – после 1867. године Аустроугарска монархија ушла је у раздобље либералног буржоаског парламентаризма и постала европска правна држава у којој су, и поред разноврсних притисака, у задовољавајућој мери поштована права мањинских народа у области просвете и културе.

Petar Marjanović

THE FOUNDATION AND WORK OF THE SERBIAN NATIONAL THEATRE IN NOVI SAD (1861–1914)

Summary

The beginning of this paper features a concise introduction to the work of three most prominent Serbian theatre companies, active in the period 1850–1861. The “Society of the Serbian Theatre” (Sombor, 1850), “The Volunteer Theatre Company in Buda” (1861) and Jovan Knežević’s “Serbian Theatrical Society” (Srpski Čanad – Vranjevo, 1860–1861), each in their own turn, contributed to the foundation of the first Serbian professional national theatre in Novi Sad.

The remainder of this paper is devoted to a survey of the foundation and artistic work of the Serbian National Theatre in Novi Sad during the period 1861–1914. These are analyzed from a theatrological point of view, but nonetheless combined with a wider socio-political perspective, the latter focusing on key historical events in Central Europe, such as the defeats suffered by the Austrian Empire during the war with France and Italy (1859). These lead to a formal collapse of what was formerly known as the “centralized absolutist regime” sustained by the efforts of Alexander Bach. The collapse resulted in major setback for Serbs living in Hungary at the time – their aspirations towards a territorial autonomy were shattered in 1861 by a decree proclaiming the end of the Dukedom of Serbia and of the Tamiš-Banat region.

During the 1860s the majority of Serbs from Vojvodina were the supporters of Svetozar Miletić’s Serbian National Liberal Party. This party demanded equal civil rights for Serbs within Hungary’s democratic constitutional regime, as opposed to more privileged, conservative Serbs gathered around the Serbian Orthodox Church and inclining towards Vienna. Out of this battle for supremacy Novi Sad emerged as the center of Serbian liberal tendencies. This was no accident. At the time, the majority of intellectuals, landowners, merchants and tax-payers in Novi Sad were Serbs. It was only natural that this city, demographically and socially predetermined to become the center of the struggle for a new society, should also become the location of the Serbian National Theatre.

The main interest of this paper lies in the examination of several roles performed by the Serbian National Theatre: as a national institution operating in a foreign state (first the Austrian Empire, then the Austrian-Hungarian Monarchy); as an organizational model (legally and struc-

turally linked to an organization called the “Society for the Serbian National Theatre“); as a vehicle for exerting German influences on Serbian audiences; as the home of various actors (Dimitrije Ružić, Draginja Ružić, Laza Telečki, Pera Dobrinović and Milka Marković; their individual artistic accomplishments will be briefly discussed) and directors (the most important by far being Pera Dobrinović). During this period of the theatre’s development, scenery and costume design did not exist as such, whereas due attention was paid to music – singing rehearsals were held on a daily basis, and actors who had a gift for singing had a better chance of being admitted into the cast. However, it is fair to assume that instrumental and vocal music served more as a decorative element, a *divertissement* for the audience, than as an integral part of the performance, giving rhythm to specific scenes, enhancing the effect of conflicts or the dynamics of the *mise en scène*. Tours were also an important part of the theatre’s activity during this period, especially the ones that took place in Serbian cultural spheres.

Today, it is somewhat difficult to fully appreciate the value and significance of the Serbian National Theatre’s activity during the period 1861–1914. Its cultural influence was considered by Miloš Crnjanski to have been as equally important as that of Serbian literature and of the Serbian Orthodox Church. This was brought about by several factors: the love of the Serbian people for their own national theatre, which they embraced and supported over the years; the linguistic reform of Vuk Karadžić, which enabled the rise of plays in the Serbian language and the full development of the Serbian theatre, as opposed to the Hungarian and German ones; the hard work and enthusiasm of the ensemble, supported by important Serbian artists and intellectuals gathered around the theatre; and last, but not least, the fact that by 1867, the Austrian-Hungarian Monarchy had entered a period of liberal parliamentarianism, to a degree permitting the cultural and educational development of minorities.

Марија Фрајнд

ДОМАЋА МЕЛОДРАМА НА СЦЕНИ СНП У 19. ВЕКУ

Комади Манојла Ђорђевића Призренца

САЖЕТАК: Рад оживљава сећање на српског писца рођеног пре 150 година, Манојла Ђорђевића Призренца (1851–1896), и на жанр који је суверено владао на на европским сценама 19. века и у СНП, мелодраму, код нас присутну највише у облику превода, а у драмској књижевности много мање и то претежно у облику историјске мелодраме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мелодрама, 19. века, историјска, друштвена; водвиљ; драма, српска 19. века; Манојло Ђорђевић Призренац, Српско народно позориште у Новом Саду.

Драме Манојла Ђорђевића Призренца појавиле су се на сцени Српског народног позоришта на самом крају 19. века, 1896. године, и у периоду од 4-5 година биле су успешно играње у Новом Саду и на гостовањима СНП-а по Војводини. Њихово присуство на овој сцени занимљиво је због самог Призренца и због ширег питања жанровских специфичности репертоара који је на њој представљан. Нажалост, он је писац о чијем се драмском раду говорило веома мало. После првих приказа извођења његових драма, о Призренцу као драмском писцу почело се говорити тек у последњим деценијама 20. века, па и тада чешће у оквиру општих оцена његовог књижевног деловања (Бован, Денић). Покушала бих зато укратко да изложим основне одлике Призренчевог драмског рада како бих овог заборављеног али не и безначајног српског драмског аутора 19. века приближила модерним истраживачима, читаоцима и гледаоцима. Друга важна ствар на коју желим да скренем пажњу јесте место његових драма у оквиру репертоара СНП на самом крају 19. века, зато што оно осветљава значај једног жанра који је владао сценама 19. века код нас и у Европи, да би касније био презрен и заборављен, с тим што је код нас био присутан

углавном у облику превода. Реч је, наравно, о мелодрами која се по броју извођења и популарности код наших гледалаца успешно такмичила са историјском драмом и шаљивим комадима (са певањем или без певања).

Ђорђевићево драмско стваралаштво, као и његов књижевни рад уопште, данас су познати само уском кругу театролога и истраживача књижевности и културе, и много мање се памти од његовог приповедачког, песничког и новинарског рада. Али у време када је настајало имало је добар пријем код публике и критике, ма колико се Призренац у писмима Грчићу (Грчић, 1926) жалио на своје савременике и критичаре, посебно на групу око Милорада Шапчанина и Народног позоришта у Београду. У време када су драме моћних и угледних људи, као што је био рецимо Матија Бан, нестајале са репертоара после премијере или нису уопште извођене, Призренац је доживео да три своја драмска дела види на сценама Београда (*Слободарка*, *Злајина њивна*, *Јасмина и Ирена*) и Загреба (*Злајина њивна*), а по његовој смрти две најбоље драме изведене су му и у СНП (*Слободарка*, *Јасмина и Ирена*). Успео је да објави четири своја драмска текста (три извођене драме и шаљиву игру *Динамији*) с тим што је први, *Слободарка*, наградила и објавила Матица српска, 1881, а други, *Злајина њивна*, објављен је у две верзије у часописима, и у посебној књизи са комадом *Динамији* 1885. *Јасмина и Ирена* објављена је у *Летопису МС*, 1893, а само је последња драма, *Љубав и сујета или Оштровница*, остала у рукопису и објављена је тек 2000. године (Призренац).

Занимљиво је да се Призренац на сценама Београда и Новог Сада појавио прво као аутор посрба са чешког језика: комада *Такав је данашњи свет*, шаљиве игре у 1 чину, неименованог аутора (28. 12. 1878), *Сирема се на бал*, шаљиве игре у 1 чину Ј. Ј. Станковског из 1860 (13. 2. 1879), као и превода у стиховима комичне опере у 1 чину *У Бунару* Карела Сабине, либретисте најпознатијих Сметаниних опера (29. 11. 1894), који су сви играни на београдској сцени (Петровић). На позорницу СНП доспео је само превод једночинке Станковског, *Сирема се на бал*, и то у преради Јована Јовановића Змаја. Због непостојања текстова тешко би било данас утврдити да ли је и колико од Призренчеве посрбе/превода заиста остало и тада изведено. Једночинка је извођена, увек у комбинацији са другим кратким комадима, 1886. и 1899. (Ковачек, 341; Томандл, 1961). Познавање и превођење/прерађивање чешких комада било је необично важно за Призренчеву драматургију и вероватно је у доброј мери усмерило његов приступ драми и позоришту.

Ђорђевићеве драме појавиле су се на војвођанским позорницама неколико година пошто је престало њихово извођење на београдској сцени, на којој су играње у времену од 1879. до 1893: *Слободарка* 1879–1883, *Злаћина љивна* 1889–1891. и *Јасмина и Ирена*, 1892–1893 (Петровић). *Слободарка* и *Јасмина и Ирена* играње су убрзо по пишчевој смрти у јуну 1896, на турнеји СНП која је отпочела у септембру исте године, у Вршцу, Панчеву и Великој Кикинди (*Јасмина и Ирена*), Земуну, Панчеву, Вршцу, Старој Пазови, Сремским Карловцима, Вуковару, Суботици (*Слободарка*). На сцену Дунђерсковог позоришта у Новом Саду биле су постављене у релативно кратком размаку, средином 1898: *Слободарка* 14 (26) маја а *Јасмина и Ирена* 16 (28) јуна када су биле праћене критикама Јована Храниловића у *Позоришту* (Храниловић, 30–1, 114–5). Друга је играна још два пута, у Осјеку 1899. и 26. 1. 1900. у Новом Саду. Прва је играна до 1902. у Новом Саду, Турском Бечеју, Старом Бечеју, Великој Кикинди, Вршцу, Панчеву, Земуну, Сремској Митровици и Руми, још десетак пута, што није био занемарљив број извођења (Томандл, 1954; 1961). Ако погледамо репертоар СНП у годинама када је Призренац игран у овом позоришту, видећемо да су се његове драме нашле у друштву комада који су данас (са ретким изузецима) исто тако ишчили из историје српског и страних позоришта као и наш аутор. Поред неколико класика репертоар су испуњавале највећим делом шаливе игре, комади са певањем из народног живота, историјске мелодраме, и врло мали број новијих европских драма. Оне су крајем 19. века својим озбиљнијим садржајем, реализмом, интересовањем за психолошке или социјалне проблеме почеле да се пробијају на сцене и да утичу на то да се најмоћнији жанр 19. века – мелодрама, полако повлачи а делом и трансформише. Преузимајући од њих многе елементе, она се развија, мења, а потом и тоне у заборав. Изумимајући Ибзенове драме, у тој промени карактера мелодрама играних у СНП можда су највише допринели комади шпанског нобеловца, данас заборављеног, Х. М. Ечегараја, и драме Викторијена Сардуа, што само потврђује колико је Призренчево драмско дело, које у основи припада овом жанру и представља део позоришта свог времена много више него драме, било осуђено на заборав самим својим опредељењем за актуално, сценско а не трајно, литерарно.

Када је у лето 1894. писао реферат о комаду *Љубав и сујета* за Књижевно одељење и Одбор Матице српске, Милан Савић је можда најтачније оценио целокупно Призренчево стваралаштво у неколико основних потеза. Ову драму је, каже Савић, написао писац „који је, рекао бих, на позор-

ници код куће и који у првом реду има срца и смисла за сполашност каквог драмског дела. 'Љубав и сујета' је према таквом расположењу писца свога много и много више театрално него ли драмско дело. Писац ради снажним средствима и гледи у добро срачунатом позорничком ефекту уједно и главну суштину свога дела. ... баш за то, што писац ради тако снажним средствима и што су му ефекти особитом рафинеријом израђени и приказани, уверен сам, да ће та драма имати и свога успеха на позорници, и да ће произвести аплауз у оној публици, којој требају јачи зачини, да јој живци дођу у јачу вибрацију и да јој се уобразиља подигне до неког степена врења". „Те сувишности, та заострена и измајсторисана претеривања прво што се тиче карактера, друго што се тиче ситуација, чине пре свега утисак неприродности.“ Али, каже Савић у закључку своје оцене, коментаришући „варварски, прегрозни па и немогући приказ“ у завршној сцени драме, то се не може изменити „јер би тиме и дело изгубило од своје ... оригиналне немогућности или немогуће оригиналности, на сваки начин од оригиналности, бар што се тиче театралнога ефекта“ (Савић, 1894, 143–4, 147). Преведено на језик модерне теорије драме, то значи да би оно искорачило из жанра коме припада а чије су битне карактеристике управо оне што их Савић замера драми коју оцењује – позоришни а не песнички квалитет дела и претеривања у емоцијама које се стално изазивају у публици. Управо онако као што каже Сергеј Балухати у тексту *Према њоејници мелодраме*: „Мелодрама налази сижеа са непроменљивом сижејном основом, сижеа у којима се јунаци налазе у околностима које код њих неизоставно стварају напетост осећања а код гледалаца стално струјање осећања“ (Балухати, 429). Савић није био први који је скренуо пажњу на позоришни квалитет Призренчевих драма: учинио је то и Јован Грчић, оцењујући нешто раније, у извештају писаном за *Летопис МС*, комад *Јасмина и Ирена* коме је ипак признао и драмске вредности (Грчић, 1892).

Када се, после интензивног занимања за позоришни живот и упознавања са текућом позоришном продукцијом код куће, а нарочито током неколико боравака у Прагу седамдесетих година, скоро истовремено са превођењем и посрбљивањем чешких драмских текстова, решио да и сам почне да се бави драмским стваралаштвом, око 1880, било је природно да се Ђорђевић прво окрене историјској мелодрами. И његово наглашено родољубиво опредељење и популарност овог жанра на нашим позорницама одвели су га неизбежно у том правцу. Тако је настала његова прва и најпознатија драма, по новели чешког прозаисте Владимира Хохолоушка „Харач“, *Слободарка*. Драму је, када је објављена, дефинисао као „траге-

дија у пет радња“. Али је, већ у предговору, „У посвету“, изнео извесне ограде: „Најзад, морам изрично напоменути, да са *Слободарком* нисам хтео, нити сам писао историјску трагедију: већ само, да би јој дао пластичније форме, да би појмљивије обележио карактер и радњу јунакиње, пренео сам је на историјско земљиште...“ У извођењима *Слободарке* дошло је до даљих померања у њеном жанровском карактеру. За то су се побринула два неизбежна „ко-аутора“ наших драмских писаца (и не само наших!): Јован Ђорђевић који је драму „удесио за позорницу“ у Београду приликом праизведбе 30. 12. 1879. као „јуначку игру“, с песмама, и Антоније Хацић који је то исто учинио у Новом Саду, па је у СНП она извођена као „драма у 5. чинова, с певањем“. Како год да је схваћено њено жанровско опредељење, драма је имала услове да се допадне публици: пре свега родољубиви садржај, снажне емоције, живу радњу са невероватним заокретима и узбудљивим сценама, а нарочито глумце који су одлично умели да прикажу овај тип позоришног комада. На сцени СНП лик Стојне, херојске јунакиње која жртвује свој углед, љубав и живот за ослобођење владике Данила из турског ропства, одлично је тумачила Тинка Лукић, а ништа мање похвала нису у критици добили ни Андрија Лукић као отац, војвода Митрић, и Димитрије Ружић као Арслан Јусуф (Храниловић). Прича о јуначној Црногорки, некој врсти српске Јованке од Арка, имала је све услове да се допадне публици и у Војводини и у Београду, јер се заснивала на две чврсте основе – моделу историјске мелодраме који је гледаоцима био близак и на родољубивом садржају. У њој се комбинују позоришни квалитети жанра са неизбежним асоцијацијама на *Горски вијенац* и атмосферу у Црној Гори у доба владике Данила. На те асоцијације први је скренуо пажњу Владимир Бован (Бован, 67–8). Он је пишући о *Слободарки* направио и друго занимљиво поређење, Призренца и Ђуре Јакшића, и то на штету Јакшића. Претераност у Бовановој оцени настала је управо због недовољног разумевања жанровских одлика *Слободарке*, оних због којих се ова драма изгубила са позорница и затурила у историји књижевности. А то је дубока разлика између песничког и позоришног дела, због које је Јакшићево драмско дело преживело а Ђорђевићево није. Одржао га је ванвременски, трајни квалитет језика и поезије. Позоришно дело као што је *Слободарка* изгубило се са позориштем, а можда још више са позоришним језиком везаним за једно јасно ограничено доба, време историјске мелодраме 19. века, чије је старење и нестајање условило и потпуни губитак интересовања за ову драму.

После *Слободарке*, у Призренчевом драмском раду настаје врло занимљив преокрет који се јавио углавном само у његовом драмском делу. Он се остварио на неколико нивоа почев од садржаја до жанровских измена и језика. Док целокупно његово деловање и писање остаје докраја живота окренуто родном крају, ослобођењу оних делова српства који су још били у оквиру Отоманске царевине, патњама живља на југу Србије, селу, народу, два драмска текста настала у првој фази пишчевог бављења драмом, убрзо после *Слободарке*, око 1880. године, а нарочито они настали почетком деведесетих година, припадају сасвим другом тематском кругу. Они су садржајно, идејно, део градске, београдске и бачке, „подунавске“ атмосфере, са средњоевропским ликовима и ситуацијама. Од историје и славне прошлости Призренац се окренуо савременом животу, актуалним темама и проблемима градског живља. На нивоу жанра тај преокрет се огледа у преласку са историјске мелодраме на мелодраму из савременог живота, а у драмама друге фазе његовог стваралаштва осећа се јака тежња да се драмски модел развије, па комади *Јасмина* и *Ирена* и *Ошровница* показују јасне знаке угледања на европску драму у ужем смислу, конверзациону драму и добро компоновани комад. Исто тако је јасно да се пишчеве амбиције усмеравају све више према позоришном а не према књижевном, па тако стихове *Слободарке* замењује свакодневни говор у коме се временом све више уочавају трагови његовог новинарског и публицистичког рада.

Први драмски текст настао убрзо за *Слободарком*, *Злајина љивна*, типична је мелодрама старијег типа (прве половине века) а други домаћи водвиљ – *Динамиј*, а то значи облици драме који су скоро апсолутно владали позорницама од Париза до Београда у 19. веку. О томе колико је *Злајина љивна* била, по радњи и карактерима, уобичајени тип комада о прогоњеној невиности, можда најбоље сведочи један, скоро анегдотски, детаљ. Када је ова „позоришна игра у 4 чина“ (како ју је дефинисао Призренац у издању *Драматских списа* 2, 1885) изведена у Загребу 7. 4. 1885. године и дочекана не нарочито повољним критикама, појавио се међу њима и приказ Ивана Шврљуге у *Виенци* (Шврљуга) у коме је овај, међу другим негативним квалификативима, тврдио да дело није оригинално. Око тога се развила полемика између критичара у Новом Саду и Загребу у којој је Шврљуга, између осталог, тврдио како му је једна госпођа казала да је такво дело већ гледала. Госпођа је била у праву, иако то не умањује оригиналност Призренчевог дела. Наиме прича о честитој и сиромашној девојци која постаје жртва оптужби и интрига што их воде зли

и грабљиви богаташ и пакосна сусетка, а коју брани честит и сиромашан млади адвокат, била је „стајаће место“ у мелодрами прве половине 19. века која је до невероватних размера варијала тему прогоњене невиности. Госпођа је вероватно на загребачкој позорници видела не једну него неколико таквих прича. Комад је брзо нестао са загребачке позорнице, као и са београдске, на којој је имао само три извођења од 1889. до 1891. године. До сцене СНП-а није ни стигао.

Друга Ђорђевићева драма објављена у *Драматским списима 2*, била је „шаљива игра у два чина“ *Динамиј*, једини пишчев излет у комични жанр. Иако вешто компонован и карактеристичан за позориште свога времена овај текст није никада игран, мада је као водвиљ, коме по жанровским квалитетима припада, могао заузети своје место међу домаћим остварењима истог типа у којима се тако брилијантно истакао Коста Трифковић. Заснована на почетном језичком неспоразуму изазваном грешком у телеграму, радња се вешто заплиће и расплиће, без дубине карактеризације али са брзином, темпом и изненађујућим обртима који показују колико је Призренац овладао техником позоришног комада. *Динамиј* је у свом времену могао имати успеха на сцени да је икада доспео до ње. Оба ова драмска текста показују Ђорђевићево дубоко познавање савремених му сценских токова и методологије писања успешних позоришних комада. Пренаглашене емоције, претеран језик, одржавање темпа кроз брзо смењивање упечатљивих сцена, у *Злајној љивни*, вешто заплитање и расплитање заплета у *Динамију*, показују пишчево владање техником писања мелодраме, добро компонованог комада и водвиља, односно оних жанрова који су плавили европске сцене његовог времена. Иронија судбине је у томе што је управо у том савршеном коришћењу сценских могућности и приклањању позоришном ефекту, без удубљивања у књижевне могућности предмета које комади обрађују, лежала и њихова ефемерност, њихова везаност за једно позориште и једно време. Она је условила и њихово падање у заборав. Објављивањем ова два текста Призренац је заокружио прву етапу свог бављења драмским стваралаштвом и у следећих десетак година посветио се писању прозе, мање поезије а највише се бавио новинарским радом. Ова промена имала је утицаја на тематску садржину, а можда још више на језик и стил његовог писања драмских дела када се, после скоро десет година паузе, опет окренуо театру.

За то време и у развоју европског позоришта трајале су значајне измене које је Призренац очевидно пратио. Мелодрама је и даље била врло присутна али је почела да се мења и прераста у друге жанровске облике:

да се прилагођава реалистичком, натуралистичком дискурсу, да показује нови тип друштвене одговорности, у комадима који су се, користећи још увек мелодрамски језик, бавили далеко озбиљнијим проблемима друштва и међуљудских односа. Као жанр који се од самог почетка заснивао на борби добра и зла, она је током читавог свог трајања имала јаку и јасну морализаторску ноту – зло је морало бити побеђено, чак и по цену страдања главног јунака, доброта, честитост и невиност су морали бити награђени и потврђени као стубови друштвене етике. Али су се начини на који се тај основни сукоб добра и зла обликовао у разноврсним заплетима битно изменили током века, од грубих, сензационалних сценских обрта и ефеката на почетку века до сложенијих, разноврснијих облика пред крај столећа (J.-M. Thomaseau). Таква основна оријентација мелодраме и начин на који је она бранила моралне вредности грађанског друштва чинио ју је врло погодном за српско позориште јер се поклапала са његовом основном улогом очувања националних и етичких вредности српског народа, у матици а још више у мултинационалним оквирима аустроугарске монархије у којима је српска културна елита бранила националне вредности и идентитет. То опредељење је узроковало, како у Београду тако и у Новом Саду, јако наглашавање патријархалних вредности, што је опет доводило до отпора према појединим остварењима стране мелодраме, а понекад је чак узроковало и скидање појединих дела са репертоара (Гавриловић).

Ова пренаглашена забринутост за устаљене моралне вредности грађанског друштва које се нису смеле доводити у питање, а још мање критиковати, појављивала се и у рецензијама и критикама писаним о Призренчевим драмама. Чак је и на најпознатију и најомиљенију од њих, *Слободарку*, било неких примедби, да би дошло до оштрих критика на поједине елементе прве објављене и извођене драме из друге фазе Ђорђевићевог стваралаштва, *Јасмине и Ирене*, и негативних оцена о рукопису драме *Љубав и сујетна или Ойровница*. Тако је рецимо М. Ћ. Миловановић, реагујући на награду Матице српске дату *Слободарки*, замерио писцу да ликом „жене-човека“ каква је Стојна изневерава принципе васпитања у патријархалном друштву и даје погрешну, искривљену слику о народним врлинама Црногораца (Миловановић). При појави *Јасмине и Ирене* дошло је до отпора према ауторовом одступању од уобичајеног представљања женских ликова какве жели и цени патријархално друштво и какве је неговала и европска мелодрама пре него што је почела да се трансформише у конверзациону, друштвену или идејну драму. Навела сам већ карактеристичне одломке из Савићеве оцене рукописа *Љубави и Сујетне или Ойровнице*. Коментари

на *Јасмину* и *Ирену* били су бројнији и експлицитнији. У негативним мишљењима писаним о овој драми када је била пријављена за Мариновићеву награду у СКА и Матија Бан (Бан) и Милан Јовановић (Јовановић) обрушили су се највише на лик Ирене, а делимично и Јасмине, као карактере нетипичне и неприхватљиве за нашу средину, који дају негативну слику о нашем друштву, а заправо су карактеристични за западни свет у коме је дошло до поремећаја моралних вредности. Најпрецизнији у својој осуди био је Јован Храниловић, када је приказивао извођење *Јасмине* и *Ирене* у Новом Саду (Храниловић, 115). Њега та „одвратна женска лица“ подсећају на Стриндберга који је у драмама и приповеткама нападао женски род. „У драми је тај, да тако речемо: ’стриндбергизам’ још и гори, јер се противи одгојној задаћи позорнице“. Та „задаћа“ била је иначе једна од основних обавеза деловања СНП, тако да је Храниловићева реакција била сасвим примерена. Коментар је занимљив и зато што нас подсећа на чињеницу да је Призренац, неколико година пре писања драме објавио 1890. приповетку „Осветила се“ са истом садржином која није била критикована на исти начин. Као и обично, показало се да у прози може да се опише оно што изострено светлима позорнице постаје неприхватљиво. Нису сва мишљења о овој Призренчевој драми била тако негативна као она која су се односила на морални профил њених јунакиња. И сам Храниловић, а још више Грчић (који ју је препоручио за објављивање у *Летопису МС* 1892) и Милан Савић (у приказу извођења на сцени СНП у *Позоришту* 1900. године) указују на драматуршке квалитете овог Призренчевог остварења, на композицију и сценске ефекте које писац уме да створи. Прича о размаженој лепотици и богаташици која одбацује љубав честитог идеалисте ради богатог брака и сестре која свети брата умрлог због љубави и разара неколико судбина у *Јасмини* и *Ирени* показује да је Призренац, пратећи токове европске драме времена, покушао да мелодрамски заплет учини реалнијим, психолошки образложеним, друштвено ангажованим, ближим свакодневици, као што је то рекао у писму Јовану Грчићу 20. 6. 1892 (Грчић, 1926, 185). Хтео је да напише „модерну драму из друштвеног живота без код нас уобичајених фразирања и декламација. У целом комаду нема ни једног монолога! Нема тајанствености, муња, громава и афектација“, што наговештава да је његов напор био усмерен ка превазилажењу старијих форми мелодраме какве смо срели и у драмама из прве фазе његовог бављења позориштем. На извештајан начин у Призренчевом драмском стваралаштву се тако одсликава и пут европске мелодраме 19. века, од сентименталне и патетичне у првој половини века до оне са друштвеним и психолошким претензијама на ње-

говом крају. Али му то није сасвим успело. Драма је остала разапета између мелодрамских сцена и покушаја психолошке карактеризације главних јунакиња, између патријархалног света коме припада несрећни Миленко и модерног света немилосрдног града који оличава Ирена. Занатски врло вешта, доследно изведена – од прецизно дефинисаног декора до мизансцена, она је један од раних примерака наше драме у ужем смислу и као таква има своје место у историји српске драме. Али претерани језик, натегнуте ситуације и неуспела трансформација мелодраме у конверзациону драму умањују њену вредност и задржавају је на нивоу позоришног документа о једном времену и једном позоришту.

Последња Ђорђевићева драма, коју је у преписци са Грчићем називао *Ойировница*, а коју је Матици српској поднео 1893. године на конкурс за Накину награду под насловом *Љубав и сујетна*, остала је скоро један век у Рукописном одељењу Матице. Према истом извору (Грчић, 1926) Призренац је претходно драму, у трећој, коначној верзији предао и Народном позоришту у Београду. За текст се крајем деведесетих година 20. века заинтересовало неколико истраживача. Душан Михајловић је адаптирао и режирао драму која је изведена на таласима Радио Београда 15. јуна 1997. године (Михајловић). Захваљујући вредном истраживачу Станиши Војиновићу и ја сам дошла до текста у Матици и објавила сам га, под насловом *Љубав и Сујетна или Ойировница* у библиотеци „Драмска баштина“ Позоришног музеја у Београду 2000. године. У складу са уобичајеном праксом писаца мелодраме 19. века, који су имену главног лика у наслову често додавали и опис суштине лика, као упутницу или објашњење намењено публици, спојила сам у овом издању оба имена која је Призренац користио за своју драму.

Настала скоро истовремено, или одмах по завршетку претходне драме, *Ойировница* је по теми, заплету и начину обраде веома слична *Јасмини и Ирени*. Главна јунакиња Марина, „осветница“ и „отровница“ која уништава срећу и животе честитог Радоја кога је некада волела и његове племените жене Наде, преувеличана је реплика обесне Ирене, жена јаким фрустрираних страсти које је Призренац покушао психолошки да обради али у томе није до краја успео. Осећа се како се писац колеба између реалистичког описа савременог градског живота са свим његовим проблемима (материјалним, породичним, друштвеним) и мелодрамских, претерано емотивних и психолошки недовољно разрађених односа Марина–Радоје и Марина–Нада, реалних ситуација и трагичних, срцепарајућих сцена, свакодневног разговорног језика конверзационе драме и китњастих тира-

да најгрубље, ране мелодраме. Основни сукоб Марине и Наде око Радоја класични је мелодрамски сукоб између демонске и анђеоске јунакиње, између добра и зла у коме добро односи победу саможртвовањем и тиме омогућава победу правде. Сцене сложеног и вешто вођеног заплета све су усмерене ка постизању тог циља, али јаз између претераних, невероватних и сасвим обичних ситуација одузима снагу ефекта занатски, драматуршки, успешно изведеном послу.

Изненадна и рана Ђорђевићева смрт зауставила је очевидно пишчево напредовање од чистог мелодрамског модела према драми у ужем смислу, које се очитује у текстовима друге фазе његовог стваралаштва, *Јасмини и Ирени* и *Љубави и сујејџи или Оштровници*. Али и оно што је постигао у пет драмских текстова које нам је оставио вредно је памћења и вредновања, из више разлога. Пре свега зато што је он један од ретких наших драмских аутора 19. века који је успешно примењивао најактуалнији, мелодрамски модел свога времена, писац који је осећао и пратио промене у том моделу које су се одигравале на савременим му европским позорницама. Можемо само жалити што због недостатка услова да се више посвети драми и ране смрти није успео да то своје умеће даље развије и што се није опет окушао у писању водвиља после објављивања комада *Динамиј*.

Место драмског рада Манојла Ђорђевића Призренца у позоришним токовима његовог времена заслужује пажњу из више разлога. Поред тога што имамо обавезу да истражујемо и ревалоризујемо нашу драмску баштину без обзира на то да ли је врхунског, ванвременског квалитета или има само историјски значај, вредност документа о једној фази развоја српске позоришне традиције, морамо мислити и на културни и социолошки значај појава какве су биле Ђорђевићеве драме. У том смислу посебно је занимљиво њихово присуство на сцени СНП на крају 19. и почетком 20. века, њихов однос према другим, страним делима истог жанровског модела која су ту извођена у исто време, а нарочито рецепција код савремене критике и публике. Слика о профилу комада играних у СНП, као и на београдској позорници уосталом, не може бити потпуна без познавања његовог драмског стваралаштва, а нарочито односа тог стваралаштва према кретањима у оновременом позоришту у Европи. Она истовремено отвара низ теоријских питања о природи жанра коме су Призренчеви комади припадали.

Нагласила сам већ неколико пута, и раније (Фрајнд) и у овом тексту, колико је за познавање и разумевање, а посебно за вредновање Ђорђевићевог драмског стваралаштва, важно схватити да је оно у целости одређено, а

делом и ограничено пишчевом основном оријентацијом према позоришту пре него књижевности. Она је била одговорна и за његове успехе и за заборав у који је Призренчев драмски рад пао већ почетком 20. века. Опредељивши се да ствара дела у жанру мелодраме, он је поделио и судбину жанра у целости. Једна од основних одлика мелодраме 19. века јесте њена ефемерност, њена везаност за схватања једног времена, чак једног тренутка, а можда још више за изразито актуални, неразвијени, језик и стил којим се она обликовала кроз карактере и ситуације. Због промена обичаја и старења језика мелодрама се тешко преносила из генерације у генерацију и брзо се заборављала. Али је већ у том времену овај жанр развио другу важну особину, могло би се рећи систем самоодбране. А то је способност да се, задржавајући неке битне карактеристике (тип ситуација и карактера, драматуршке специфичности), стално трансформише, да мења језик и стил, да користи поступке других жанрова ради постизања бољег ефекта. То се најбоље показало у 20. веку, када су се појавили нови медији – филм и телевизија, у којима је овај жанр могао да се развија и осваја огроман аудиторијум састављен од наследника управо оног психолошког профила гледалаца 19. века који је мелодраму претпостављао трагедији или озбиљној комедији. И зато данас ТВ екране освајају мелодраме у облику шпанских, латиноамеричких, а сад и турских серија. Оне се брзо смењују, заборављају, застаревају, што ће рећи да су задржале ефемерност својих сценских претходница у 19. веку. Али у суштини, у светоназорима (борба добра и зла, невиности и греха, љубави и мржње), ликовима, у конструкцијама заплета, остале су по много чему истоветне са њима.

Тако је драмско дело Манојла Ђорђевића Призренца, као одличан пример домаћег стваралаштва у овом жанру, важно не само као део наше позоришне традиције, него као пример присуства једне значајне европске драмске форме у нашем театру 19. века. И тога се треба сетити у години када се навршава 150. лета од рођења овог писца.

ИЗВОРИ

Ђорђевић Призренац, Манојло, *Слободарка*, трагедија у пет радња, Нови Сад 1881.

Ђорђевић Призренац, Манојло, *Злајина јривна*, драма у пет радња, *Ошацибина*, 1881, год 2, књ. 6–7, св. 21–25.

Ђорђевић Призренац, Манојло, *Злајина јривна*, позоришна игра у 4 чина, *Српски забавник*, 1885, год. 2, бр. 11–20.

- Ђорђевић Призренац, Манојло, *Драматски сјиси* 2, Загреб 1885.
 – *Злајна јривна*, позоришна игра у 4 чина, стр. 1–82.
 – *Динамий*, шаљива игра у 2 чина, стр. 83–137.
 Ђорђевић Призренац, Манојло, *Освећила се*, приповетка, *Домаћи јрија-шељ*, 1890, бр. 13–15.
 Ђорђевић Призренац, Манојло, *Јасмина и Ирена*, драма у пет чинова, *Лешојис МС*, 1893, књ. 173–176.
 Ђорђевић Призренац, Манојло, *Љубав и сујетта или Ојровница*, драма у четири чина, приредила Марта Фрајнд, Београд 2000.

ЛИТЕРАТУРА

- Балухати, Сергеј, *Према јоејици мелодраме* (1926), у: *Модерна теорија граме*, приредила Мирјана Миочиновић, Београд 1981, 428–449.
 Бан, Матија, *Реферат о сјисима јоднесеним СКА за Мариновићеву најраду*. – Годишњак СКА, 1892, 6, 11–15.
 Бован, Владимир, *Манојло Ђорђевић-Призренац*, у: *Срјски јисци са Косова са краја 19. и јочейка 20. века*, Приштина 1980, 7–131.
 Гавриловић, Никола, *Француски рејершоар СНП-а у Новом Саду 1861–1914*, у: *Сјоменица (1861–1961)*, Нови Сад 1961, 151–191.
 Грчић, Јован, *Извешјај*. – Летопис МС, 1892, књ. 172, 135.
 Грчић, Јован, *Порјреји и јисма* 4, Загреб 1926, 182–196.
 Денић, Сунчица, *Књижевно дело Манојла Ђорђевића Призренца*, Лепосавић, Косовска Митровица, Београд 2003.
 Јовановић, Милан, *Реферат о сјисима јоднесеним СКА за Мариновићеву најраду*, „*Јасмина и Ирена*“, Годишњак СКА, 1892, 6, 11–15.
 Ковачек, Божидар, *Јован Јовановић Змај и јозоришје*, у: *Талија и Клио: из истјорије срјској јозоришја*, Нови Сад 1991, 330–350.
 Миловановић, М. Ђ., „Слободарка“, *јтраједија у јетј радња*, најисао Манојло Ђорђевић Призренац. – Отацбина, 1881, 471–476.
 Михаиловић, Душан, *Да ли је „Љубав и сујетта“ изјубљена грама „Ојровница“ Манојла Ђорђевића Призренца?*, зборник *Књижевност Сјаре и Јужне Србије до Друјој свејској рајша*, 3, Београд 1997, 45–53.
 Петровић, Живојин, *Рејершоар Народној јозоришја у Беојраду, 1868–1941*, Београд, 1993.
 Савић, Милан, *Изводи из зајисника Књижевној одељења и Одбора 1893. и 1894.* – Летопис МС, 1894, књ. 179, 141–147.
 Савић, Милан, *Јасмина и Ирена*. – Позориште, 1900, 35, 78–9.
 Thomaseau, Jean Marie, *Le mélodrame*, Paris 1984.

Томандл, Миховил, *Српско позориште у Војводини, 2 (1868–1919)*, Нови Сад 1954, 65–66.

Томандл, Миховил, *Репертоар и постовања СНП у Новом Саду од 1861. до 1914*, у: *Споменица (1861–1961)*, Нови Сад 1961, 481–524.

Фрајнд, Марта, „Поговор“, у Манојло Ђорђевић Призренац, *Љубав и сујета или Оштровница*, Београд 2000.

Фрајнд Марта, Душан Михајловић, Рашко Јовановић и Олга Марковић *Преглавање 7. кола „Драмске бајине“*. – Театрон, 2001, 26/114, 93–95.

Храниловић, Јован, „Слободарка“, *драма у пет чинова, с пјевањем, написао Манојло Ђорђевић Призренац, за позоришту уредео Антоније Хаџић*. – Позориште, 1898, 23, 30–31.

Храниловић, Јован, „Јасмина и Ирена“, *драма у пет чинова, написао Манојло Ђорђевић Призренац*. – Позориште, 1898, 23, 114–115.

Švrljuga, Ivan, *Hrvatsko glumište. Zlatna grivna Đorđevića Prizrenca*. – Viena, 1885, 223–224.

Marta Frajnd

NATIVE MELODRAMA ON THE STAGE OF THE SERBIAN NATIONAL THEATRE IN NOVI SAD PLAYS BY MANOJLO ĐORĐEVIĆ PRIZRENAC

Summary

Melodrama was one of the dominant forms in the 19th century European theatre and it had an important place in the repertory of *The Serbian National Theatre* in Novi Sad (SNP) at the time. Such plays, performed both in the SNP and the Belgrade National Theatre, were mostly translations and adaptations of various European dramatists. But the native, Serbian drama also had a successful writer of the genre: Manojlo Đorđević Prizrenac (1851–1896). He wrote four plays of this kind (apart from a short comic play *The Dynamite*) – *The Heroine*, *The Golden Bracelet*, *Jasmina and Irena*, and *Love and Vanity or the Viper*, during the last two decades of the century. Although two of these plays had a moderate success on Serbian stages at the time he was almost completely forgotten in the 20th century. The reasons for such an oblivion belong more to the transient nature of the genre itself, to its absolute dependence on the theatre and the audience of a certain point in history of drama, than to the failings of Đorđević's plays themselves. This paper attempts to revive the interest in this Serbian dramatist and to point out his place in the repertory of the SNP at the end of the 19th century.

Key words: melodrama, of the 19th century, European, Serbian; drama, Serbian; *The Serbian National Theatre* in Novi Sad, Manojlo Đorđević Prizrenac.

Драјана Чолић Биљановски

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ ЗА ВРЕМЕ УПРАВЕ БРАНИСЛАВА НУШИЋА 1904–1905

САЖЕТАК: Као управник Српског народног позоришта у Новом Саду од 1904. до 1905. године, Бранислав Нушић творац је Меморандума за реорганизацију СНП-а. Меморандум говори о три компоненте без којих нема позоришта: репертоара као „душе позоришта“, особља и финансијско-економске конструкције. Предлаже увођење „кондуит листе“ за све чланове ансамбла, као и регулисање пензионог фонда и осигурање чланова СНП-а, организује гостовања ансамбла по Босни и Херцеговини, које је реализовано уз велике отпоре и један је од узрока напуштања управничког места у Позоришту.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: СНП, Меморандум, позориште, кондуит листе, продукција, организација, трупа, репертоар, живи организам.

Позориште као установа изражена фигуром која би је уредила са живим организмом, представљала би биће код којег је финансирање и економија стомак који тражи и одржава организам; тело и сви његови органи представљали би особље, трупу, док би репертоар представљао душу која бића...

Бранислав Ђ. Нушић

(Из Меморандума Управном одбору Друштва за СНП,
9/22. мај 1904)

После непуне године дана од напуштања београдског НП-а и добровољне пензије, после неуспелог покушаја да оснује путујуће позориште, Нушић прихвата дужност управника Српског народног позоришта у Но-

вом Саду.¹ Први Нушићеви контакти са новосадским позориштем били су у периоду 18. до 24. априла 1887. када је обележено двадесет пет година рада и постојања Позоришта. Овом приликом, у Новом Саду, Нушић упознаје рад СНП-а али и склапа познанства са Антонијем Хаџићем, потпредседником Друштва за СНП, Јованом Грчићем, историчарем књижевности и позоришним критичарем, Илијом Огњановићем Абуказемом, књижевником и уредником *Ситражилова*, и другима. Српско народно позориште буди Нушићев интерес, као позориште које је од свог настанка театар за цео народ, „носилац просвете и изображености“, „будилник народне свести“, „чувар народног духа и језика“, како су то још 1860/61. у Позиву на оснивање СНП-а истакли потписници Светозар Милетић, Стеван Брановачки, Јован Ђорђевић и Јован Јовановић Змај.² На главној годишњој скупштини Друштва за СНП, Нушић је 17. децембра 1903. изабран за управника СНП-а.³ Управу преузима од глумца Димитрија Ружића, 26. јануара 1904. у Сомбору, где је позориште било на гостовању⁴, и на овој функцији остаје до јула 1905.

¹ Под утицајем социјалистичко-радикалске организације Уједињена омладина (то је нова Уједињена омладина из 80-их година прошлог века, чији су идеолози били песници браћа Илић и млади Нушић) и друштво Велика Србија (на чијем је челу био књижевник Стеван Вл. Каћански) Нушић се заинтересовао за национално-пропагандни рад ван граница Србије. Уједињена омладина била је за ослобођење наших народа од аустроугарских власти, а Нушић је као члан социјалистичко-радикалске омладине био активан у пропаганди против Аустроугарске монархије, у време анексионе кризе. Но, и Нушићево управниковање Српским народним позориштем треба схватити као саставни део његовог национално-пропагандног рада. Све приче да је он после 29. маја 1903. као човек „бившег“ режима краља Александра и краљице Драге „морао да бежи из Србије само су неуспешни пропагандни потез и вешта замка да Аустроугарска дозволи Нушићу рад на својој територији... Нушић је постао управитељ СНП-а, по директиви и задатку и отишао са дужности шефа Просветно-политичког, пропагандног одељења Министарства иностраних дела Србије, где је постављен после 29. маја 1903. Рачунало се да ће он успети с обзиром на његово искуство као управника, а нарочито на његову популарност као писца и на успехе као драмског ствараоца“; Драгољуб Влатковић, *Нушић и Српско народно позориште 1890–1980*, СНП, Нови Сад 1982, 30–33.

² „Баш тих година Нушић ће се, под утицајем нове, из 80-тих година прошлог века, Уједињене омладине српске, потпуно посветити националној пропаганди у неослобођеним нашим крајевима. Сасвим је природно било да се код њега појави жеља да упозна делатност 'народног мезимчета', а можда и да испита могућности да своје драмске покушаје прикаже на његовој сцени. Најповољнија прилика била је управо прослава 25-годишњице рада СНП-а“; Драгољуб Влатковић, Нав. дело, 10.

³ Подначелник Друштва за СНП, Антоније Хаџић, био је против Нушићевог избора, изражавајући бојазан да аустроугарске власти неће дати концесију – дозволу, као поданику друге државе, тј. Србије.

⁴ Претходно се у Новом Саду представио Управном одбору Друштва за СНП. У записнику Одбора пише: „Председник и начеоник друштва др Лаза Станојевић приказује новог управитеља Бранислава Ђ. Нушића, што га је изабрала главна скупштина друштвена од 4/17. децембра 1903. под бр. 6/Г.С. са годишњом платом од 3.000 круна. Управитељ Нушић дошао је да прими управу

Једна од његових намера је била да прошири делатност „војвођанског мезимчета“ и на крајеве под Аустроугарском, а то је значило на Босну и Херцеговину.

Веома је занимљива прича како се одрекао и ове функције. Наиме, трупа је и овом приликом била на гостовању по Војводини и Босни, потом је био организован састанак чланова у Вуковару на који Нушић није дошао већ се изненада обрео у Београду без поднете оставке и финансијског рачуна по завршеној сезони. Зато је августа 1905. суспендован од стране Одбора који ће утврдити да је Нушић у току шест месеци начинио велики мањак у позоришној каси јер „нехатно је вршио своје дужности, нарочито рачунске и у том погледу је крив... но скида му се суспензија с обзиром на његове књижевне заслуге... али да накнади пронађене недостатке“.⁵

Но, на самом почетку, прихватајући се ове дужности Нушић је желео да изврши реорганизацију СНП-а те упућује Меморандум⁶ Управном одбору 9/22. маја 1904.⁷ Сам акт је занимљив због организационе структуре, и његове биологистичке дефиниције организације театра, а обухвата три компоненте без којих нема позоришта: 1. репертоар; 2. особље; 3. финансијско-економска конструкција. Највећа пажња посвећена је репертоару за који Нушић тврди да је „душа бића“ позоришта и треба да буде израз циља, тежњи ради којих постоји СНП. „Позориште као установа изражена фигуром која би је упоредила са живим организмом, представљала би биће код којег је финансирање и економија стомак који тражи и одржава организам; тело и сви његови органи представљали би особље, трупу, док би репертоар представљао душу тога бића. И као што душа једног човека тек онда може истраживати његову индивидуалност ако је правилним васпитањем упућена да буде израз јасних и одређених намера и племенитих и узвишених тежњи, тако и репертоар, душа једног позоришта, може тек тада изражавати индивидуалност те установе ако је правилним сређивањем упућен да буде израз јасних и одређених намера и племенитих и узвишених тежњи, наиме, оних тежњи и намера ради којих треба и мора

над Српском народном позоришном дружином, која се налази у Сомбору... решава се, да се умоли начеоник друштвени др Лаза Станојевић, да оде у Сомбор, да новог управитеља Бранислава Ђ. Нушића уведе у дужност и преда му управу... привремени управитељ Димитрије Ружић има новом управитељу предати све списе... итд.“

⁵ *Позоришће*, бр. 1–2, Нови Сад 1905.

⁶ Меморандум је из архиве СНП-а пребачен у Рукописно одељење Матице српске у Новом Саду, бр. М 12213.

⁷ Живко Марковић, *Меморандум Б. Нушића за реорганизацију СНП-а, у: Сјоменица 1861–1961*, Нови Сад 1961, 349–370.

да постоји Српско народно позориште, а које су тежње и намере обележене чл. 1. Устава Друштва за Српско народно позориште“.⁸

Посебно говори о намери да се укине нови жанр – оперета.⁹ По њему она не одговара реномеу СНП-а, јер руинира репертоар одвлачећи га у лакрдију, водвиљ, буфонерију, скупа је, при томе захтева ангажман оркестра, хора, солиста, препис дела, нота, костиме, њено извођење је преступ, крше се ауторска права, нерентабилна је, јер СНП доста проводи на гостовањима. Има разорно дејство на укус публике и изопачава га и квари. Предлаже да се уместо оперете дају комади са певањем и организују концертне вечери. Да би се избегла претрпаност у репертоару „свим и свачим“ и избегла дезоријентација репертоарске политике, Нушић сматра да се ниједно дело не сме ставити на репертоар без одлуке Управног одбора, а на поднет реферат од стране Књижевног одбора и образложења управника, који је дужан да за сваки комад пружи објашњење као и да попуњава репертоар својим предлозима нових комада. „Догод се дакле, репертоаром не буде тежило једном нарочитом задатку, дотле он не може имати ни свога одређенога правца и све дотле он ће представљати мешавину свега и свачега... Ја сам слободан да овде расправим и питање о једној новини у нашем репертоару, да проценим њену оправданост и утврдим да ли је она отворила ’нов извор душевне забаве народу’ и уколико она негује и укрепљава ’тежњу народа за лепшим и вишим, људским и народним животом’, та новина нашег репертоара јесте оперета. Оперета се негује тамо где се у друштвима појави презасићеност и блазираност укуса. Нездрав стомак тражи или врло лаку храну или драстично средство да би потпомогла варење, а оперета је увек једно од тога двога: или врло лака храна или драстично средство за забављање уморног духа. У великим друштвима оперета је поникла тек пошто се констатовала та презасићеност. Поникла је дакле као последица, а нигде није оперета створена да би се однеговала и створила публику за њу, тј. нигде она није постала као узрок да би створила рђав укус као последицу. Код нас се, и код Народног позоришта у Београду и код Српског народног позоришта пошло тим обратним путем, унета је у репертоар оперета да би се однеговала публика за њу. И кад је једном однегована публика, онда се тек осврнуло у назад и сагледале руине, руине укуса, руине морала и руине саме установе ’народног’ позоришта, па се стало, стало се, оно у Београ-

⁸ Исто, 349.

⁹ Каснијих година ће радити супротно, управо се залажући да се оперета уведе у сарајевско Народно позориште.

ду у дванаестом часу. Код нас ће бити доцкан ако и у једанаестом часу станемо, јер је београдско позориште позориште једне престонице, насељене са свих страна, позвано да задовољи све укусе, субвенционисано, обезбеђено тиме што је државна установа, а наше је позориште народно, позориште са нарочитим задатком, упућено да живи и животари од прилога и малих прихода... Ми смо путничка трупа, трупа која се сели из места у место, а немамо нити можемо имати музику коју би водили са собом. На тај начин, тај део репертоара зависи од месних прилика, те се оперета час даје са војном музиком, час са хармонијумом а час са Циганима. Услед тога наша трупа често трпи дајући оперету уз хармонијум или уз Цигане, личи на бедне путујуће трупе које дају *Пуш око земље* са четири особе, па им корито служи као лађа 'Монголија' која плови кроз Суец, а празан трговачки сандук место железничког вагона. Јели оваква спрдња потребна реномеу који треба да има Српско народно позориште? Ја сам лично имао прилике да чујем странце како с поштовањем говоре о нашој трупи када је реч о драми а како се подсмевају када је реч о оперети. Београдско краљевско позориште које има свој сталан репертоар укинуло је оперету а ми – само да би задовољили нашу мајмунску амбицију – мал' те нећемо престати и уз вергл да наставимо давање оперете... Препис дела и нота, прављење нарочитих костима односи такође много више но што је случај код осталог комада, али још скупље стаје то што оперета повишава персонал и то у најчешће случајева персонал који је иначе неупотребљив. Оперета тражи добар хор и нарочите солисте... За љубав пет или шест оперета, колико имамо на репертоару, ми морамо да држимо нарочите солисте који се нигде, иначе не могу употребити... Давањем оперете ми чинимо и један преступ који нас једног дана може врло скупо стати. Ја сматрам за своју дужност да за времена скренем пажњу Управном одбору на ту околност. Оперете су монополисане продукције, њихов издавач задржава увек сва права како би им, продајући право на представљања, стекао на њима. Ми међутим живимо у земљи где су у важности закони о литерарној и уметничкој својини. Шетамо безбрижно од места до места и дајемо оперете које смо кришом и на недозвољен начин преписивали и хвалимо се успесима које смо постигли. И кад нас једног дана изненади процес, таман ће једва залећи цео фонд да исплати накнаде штете и каштиге за преступ... Оперета се не рентира. Често она пуни кућу а, у ствари, не доноси ни онолико колико најобичнији комад... Публика се наша према оперети дели у два дела: један је део музички образована публика, а други музички необразована публика... Шта ми

као садржину дајемо кроз оперету народу? Дајемо скандале и буфонерије са парских ђубришта... Често и правилно образована музички публика није дакле никад задовољна онаквим извођењем оперета како их ми пред њу стављамо. Значи, дакле, давајући оперете, постигли смо овај резултат: музички образовану публику нисмо задовољили, музички необразовану публику деморалисали смо и разорили јој укус. Ако сам, досад изложеним, успео да убедим г.г. одборнике да оперета: 1. не одговара задатку Српског народног позоришта; 2. да није изводљива; 3. да је скупа; 4. да давањем оперете чинимо преступ; 5. да оперета руинира репертоар; 6. да се оперета не рентира и 7. да она разорава укус код публике, онда ми је част предложити да славни Управни одбор изволи донети ову одлуку: да се све оперете, које су досад биле на репертоару, скину са истога и да у будуће се никако у репертоар не примају. Ова се одлука Управног одбора има објавити преко листова а и у свим месним одборима саопштити...“

Како Нушић констатује, репертоар Српског народног позоришта се снабдева „а) одлуком књижевног одељења да се известан комад прими на репертоар; б) амбицијом појединих глумаца да преведу известан комад (да би у њему играли главну улогу) и в) потребом да се каквом пријатељу, познаннику или сиромашу да хонорар па ма се тај комад и не играо. Како постоји читава група дела примљених и неће се играти, намеће се само собом питање: зашто су примљена, а одмах и друго: зашто се неће играти. На прво питање ја сам већ напред одговорио, тј. примљена су зато што је у наш репертоар могао свако да прима шта је хтео а неће се играти или зато што не одговарају задаћи нашега позоришта, или што су врло слаба, или што су технички неизводљива. Да би се свему овоме стало на пут, час ми је предложити Управноме одбору да изволи донети одлуку: – Управни одбор одлучио је да се од сад не сме ни једно дело ставити на репертоар без нарочите одлуке Управног одбора коју ће одлуку Одбор доносити на основу реферата Књижевног одбора и саслушање управитељевог који има изјавити да ли то дело не стоји већ на репертоару, да ли је можда неизводљиво било технички, било са немања снаге и да ли се то дело не може додати са друге позорнице. У случају да је из извесних разлога управитељ лично ставио какав комад на репертоар, дужан је о томе извести Управни одбор и образложити свој поступак како би за њ’ стекао накнадно одобрење...“

У ставкама које се односе на особље и администрацију констатује и предлаже: „...Само се циркуси на својим плакатима размећу бројем клонова и коња да би импоновали публици. Добро организована позоришна

трупа не импонује квантитетом, но квалитетом. Да то постигне, трупа мора бити састављена из што већег броја талената, а што мањег броја 'уметника'. Сваку позоришну трупу представљају три врсте чланова: а) уметници-носиоци рола, б) глумци средњег талента који допуњавају горње, в) подмладак...

Што се кадровских решења тиче, он критикује постојање вишка персонала и неселективност, као и недостатак младог кадра. Укидањем оперете и отпуштањем непотребних чланова постигла би се уштеда. Предлаже такозване „кондуит листе“¹⁰, где би управник бележио име, личне податке свих чланова ансамбла и једном годишње оцене о раду, понашању, које би подносио уз годишњи извештај Управном одбору. На основу тих оцена доносила би се решења о повишицама плата. Уз ово предлаже и реорганизацију пензионог фонда као и осигурање чланова СНП-а код осигуравајућег друштва.

Говорећи о администрацији трупе, Нушић критикује неодговорност, непотребне издатке и неконтролисано трошење новца. Ово питање би требало да се регулише прописима и наредбама Управног одбора. Предлаже укидање звања надзорника гардеробе и обједињује послове сценаристе и економа са пословима надзорника. Један човек би водио економију и надзирао набавку и трошкове путовања трупе. Костими за представе би се боље чували ако би се купили вагони у којима би гардероба била сређена и нумерисана, а да би се смањили трошкови транспорта сваки члан трупе би могао да одређене ствари сам понесе. Чување позоришних дела и рола била би дужност деловође,¹¹ као и забрана исплате свих хонорара, изузев дечјих рола, забрана позајмица гардеробе дилетантским трупам, изузев одобрења Управног одбора, и друго. Нушићев Меморандум, који је као што се види чисто организационе природе, доказује да њега као управника поред репертоара и ансамбла интересују и финансије, јер оне су основа живота и рада једног театра.¹² Предлози Бранислава Нушића

¹⁰ Живко Марковић, Нав. дело, 349–370.

¹¹ „I. Осим досадашњих надлежности у дужност деловође спада и чување позоришних дела и рола; II. С позивом на своје решење од 1901. године бр. 76 Управни одбор забрањује у будуће исплаћивање ма каквих хонорара изузимајући хонораре да дечје роле; III. Управни одбор забрањује у будуће позамљивање гардеробе појединим местима за дилетантске представе и друге продукције. Изузетак се у овом може учинити само по одобрењу Управног одбора...” (Исто).

¹² На главној скупштини Друштва за СНП, одржаној 16/29. децембра 1904. у Новом Саду, изабрана је комисија: др Лаза Марковић, Бранислав Нушић, Исидор Бајић и Тихомир Остојић за израду предлога о реорганизацији позоришне дружине и репертоара. Та комисија је 1. марта 1905. предала Управном одбору у виду нацрта неколико докумената који се чувају у Архиву Војводине у Сремским Карловцима. То су Правила дружине Српског народног позоришта које садрже: I. Дружина, II. Особље, III. Управа, IV. Прелазно наређење, Репертоар, Дисциплинарни правилник

нису остварени за његове седамнаестомесечне управе СНП, која се као што смо већ нагласили неславно и брзо завршила, финансијским и личним аферама.¹³

Но, оно што је у продукцијском и организационом смислу најважније, и што је било већи узрок напуштања СНП-а, јесте гостовање позоришта у Босни и Херцеговини. Целе 1904. године Нушић систематски припрема гостовања, па чак путује у Сарајево како би постигао споразум о гостовању. Опет тражи подршку и материјалну помоћ од министра иностраних дела Андре Николића, а обраћа се и Николи Пашићу, председнику Министарског савета. Потом следеће 1905. обраћа се новом министру иностраних дела др Јовану Жујовићу, напомињући да гостовање „осим општег културног значаја, има пуно изгледа да ће овај пут имати и политички значај те направити датум у односима владе и народа у Сарајеву“.¹⁴ Нови министар одбија његову молбу. Међутим, Нушић на своју руку организује гостовање и поред упозорења повереника из Будимпеште босанских Срба првака да се одложи гостовање СНП-а у Босни док се не реши питање уређења Српске православне цркве. И пошто је знао да неће имати новчану помоћ, за сваки случај још од почетка 1905. зараду од представа СНП-а, задржавао је на благајни, „а како је остваривао у неким местима суфицит, добио је од Управног одбора одобрење за једномесечне ферије и гостовање у Сарајеву“.¹⁵ Сезону те године СНП завршава у Руми, 8. јула 1905, а Нушић добија сагласност да турнеју може реализовати само приватно. Због трошкова није могао да поведе цео ансамбл, што изазива сукобе и негодовања старијих чланова. Тако се ансамбл поделио на два дела, један са Пером Добриновићем на челу је кренуо на гостовање по Војводини, са великим успехом играјући у Новом Саду и Земуну, а други са Нушићем за Сарајево где је дочекан веома суздржано, прилично незапажено и без одјека. „Узрок овоме неуспјеху треба тражити у првome реду у несређеним политичким односима, затим некомплетности ансамбла, јер најбољи глумци нису дошли, а највише у репертоару... Позориште је, очигледно разочарало па и огорчило српски дио сарајевске публике, која је очекивала чисту националну линију,

Дружине СНП-а; I. Улоге, II. Пробе, III. Представе, IV. Ред уопште, V. Сценаријум, VI. Гардеро-бер, VII. Суфлер, VIII. Реквизитер, IX. Казне и жалбе; Правила за пензиони фонд и Предлог за побољшање материјалног стања особља СНП (Исто, 87).

¹³ Драгољуб Влатковић, *Нушић у СНП-у 1890–1980*, СНП, Нови Сад 1982, 89.

¹⁴ Драгољуб Влатковић, *Нушићев покушај да створи њушићује позориште у БИХ*. – Позориште, бр. 2–3, Тузла 1970, 358.

¹⁵ Драгољуб Влатковић, *Нушић и СНП 1890–1980*, 62.

а не оперете и шалтиве игре, од којих су неке (и *Мамзел Нийиуш*, *Врачара*, *Марија*, *кћи љука*) небројено пута играње у Сарајеву, и то од стране њемачких путујућих дружина. Нушић је заборавио Шантићев ламент над Српским позориштем Фотија Иличића и огорчени протест мостарске публике због бечких и париских 'кијамета': 'Шта ће нам страно'!¹⁶ Непосредно после овог гостовања, Нушић напушта Нови Сад. Једноставно, није се јавио на дужност, а председник Одбора за СНП др Лаза Станојевић га је писмено обавестио о суспензији, после чега је кренула хајка на управника,¹⁷ инсинуације и оптужбе да је присвојио новац и побегао преко Саве у Београд.¹⁸ Нушић се није у јавности оглашавао док је трајала ова афера, тек ће се 20. фебруара 1906. у *Политици* појавити његово писмо насловљено уреднику београдског листа:

Скоро ће три четврти године како се о мени просула једна ружна клевета, коју моји непријатељи злурадо подржавају те она с времена на време избије у јавност. Тиче се мог управљања Српским народним позориштем и извесног новчаног недостатка који се у то доба појавио. Дозволите ми, господине уредниче, да јавно кажем своју прву и последњу реч те бар обавестим оне који су можда због мог ћутања већ били готови да поверују у клевете. Недостатак се одиста појавио и тога ради образована је нарочита истражна комисија која је радила у Новом Саду и Вуковару. Та је комисија најмарљивије све испитала и све што је испитала ставила је званично на хартију. Факта која је том приликом комисија званично утврдила уједно су и одговор на све клевете просуте против мене, па стога ја нећу даље ићи,

¹⁶ Јосип Лешић, *Нушић и Босна*. – Позориште, бр. 1–2, Тузла 1988, 23.

¹⁷ Књиговођа Аркадије Марковић и начеоник др Лазар Станојевић направили су два различита обрачуна и упутили их Управном одбору. По једном, требало је Нушић да преда 3.435 круна а по другом, у којем нису били унети трошкови Нушићевог пута у Сарајево, 4.614 круна. Следила је суспензија, одлуком др Станојевића који је изабрао и истражну комисију да спроведе истрагу против Нушића. На седници 31. јула / 13. августа 1905. за привременог управника постављен је Пера Добриновић. Истражну комисију чинили су: Милан А. Јовановић, лекар, позоришни критичар и писац, др Лаза Марковић из Новог Сада и проф. Душан Радић из Сомбора. Комисија није била јединствена јер су два члана била на Нушићевој страни. После саслушања Нушића 13/26. августа 1905. Нушић је изјавио да је спреман да надокнади мањак од 3.500 круна за који га терете. После три одржане седнице ове комисије чланови Милан А. Јовановић и Лаза Марковић истичу на првом месту да их је Нушић својим исказима уверио да човек таквог талента и интелигенције није учинио оно што му се приписује, а таквих неправилности и неуредности је било и пре његове управе. Мањак не терети непосредно Нушића, већ његове сараднике за које он као управник одговара. Томе је пре свега допринео деловођа управитеља Милан Матејић. Душан Радић, трећи члан комисије, није хтео да потпише извештај, био је против тога да се Нушићу скине суспензија јер би се тиме заоштрили односи у дружини и најбоље би било да уз суспензију Нушић поднесе оставку.

¹⁸ Отишао је за Београд, вероватно како тврди Влатковић у намери или задатку да поднесе извештај Министарству иностраних дела.

но ћу их свамо навести. Комисија је званично утврдила: 1. да недостатака има; 2. да ја благајном и новцем нисам руковао но нарочити књиговођа благајник; 3. да сам ја на тој благајни примао плату као и сви остали па да из исте нисам изузео чак ни толико колико ми припада плате за све време службе; 4. да према стању ствари, на мени не лежи никаква морална одговорност за појављени недостатак али да за штету морам материјално одговорати јер ми је дужност била да рад књиговође благајника контролишем. Ето то су резултати комисијског рада. На основу ових резултата поједини су чланови комисије чак захтевали од мене да се поново вратим на свој положај и на основу ових резултата, ја сам и сам сматрао да ми је дужност штету надокнадити и један део суме већ набавио и положио а кроз кратко време положићу и остало. Ја мислим да овоме немам шта више да додам.

ЗАКЉУЧАК

Као управник Српског народног позоришта у Новом Саду од 1904. до 1905. године Б. Нушић је творац Меморандума за реорганизацију СНП-а. Меморандум обухвата три компоненте без којих нема позоришта: репертоара као „душе позоришта“, особља и финансијско-економске конструкције, потом предлаже увођење „кондуит листе“ за све чланове ансамбла, као и регулисање пензионог фонда и осигурање чланова СНП-а, организује гостовања ансамбла по Босни и Херцеговини, које је реализовано уз велике отпоре и један је од узрока напуштања управничког места у Позоришту. У Меморандуму за СНП, Нушић уводи, данас савремене термине *ипродукција* и *монойол*. По Нушићу, оперете су *монойолисане ипродукције* над којима издавач има сва права која се код нас не поштују. Не плаћају се ауторски тантијами, што је кривични преступ био и онда и данас је. Такође, Нушић *ипродукцијама* назива све оно што се подразумева под појмом представа и изводи на сцени за јавност. У истом Меморандуму примењује термин *орјанизација итрује*, те инсистира да за *добро орјанизовану итрују* је важан квалитет а не квантитет ансамбла који чине уметници-носиоци рола, глумци-средњег талента (епизодисти) и глумачки подмладак.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- Анри Бергсон, *Смех (Есеј о значењу комичној)*, ЛАПИС, Београд 1993.
- Радослав Веснић, *Аутобиографија*, МПУС, Београд 1998.
- Драгољуб Влатковић, *Први Нушићев боравак у Приштини*. – Стремљења, бр. 1, Приштина 1962.
- Драгољуб Влатковић, *Нушић и Српско народно позориште 1890–1980*, Нови Сад 1982.
- Драгољуб Влатковић, *Сто година „Народној посланика“ у Народном позоришту*, ГРО „10. октобар“, Смедеревска Паланка, ООУР Графика, Београд 1986.
- Драгољуб Влатковић, *Нушић наш Шекспир*, Дом културе Смедерево, Смедерево 1995.
- Петар Волк, *Писци националној театри (1835–1994)*, МПУС, Београд 1995.
- Велибор Глигорић, *Из књижевне и позоришне живоји*, Београд 1937.
- Велибор Глигорић, *Бранислав Нушић*, Просвета, Београд 1964.
- Данко Грлић, *О комедији и комичном*, Филозофско друштво Србије, Београд 1972.
- Славко Домазет, *Нушић и Смедерево*, Дом културе Смедерево, Смедерево 1989.
- Владета Драгутиновић, *Ошкул, како и зашто*. – Театрон, бр. 103, МПУС, Београд 1998.
- Милан Ђоковић, *Бранислав Нушић*, Нолит, Београд 1964.
- Нушић наш савременик*, Зборник, Дом културе Смедерево, Смедерево 1985.
- Нушићево дело и савремена југословенска комедиографија*, Зборник, Степино позорје, Нови Сад 1989.
- Радови са научне скале „Нушићеви дани“ 1995*, Зборник, Смедерево 1995.
- Синиша Јанић, *О Стерије до Нушића*, МПУС, Београд 1974.
- Зоран Т. Јовановић, *Оснивање Народној позоришта у Скопљу*. – Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 22–23, 1998.
- Рашко В. Јовановић, *Позориште и драма*, „Вук Караџић“, Београд 1984.
- Рашко В. Јовановић, *Један друштво Нушић*, Дом културе Смедерево, Смедерево 1998.
- Радослав Јосимовић, *Нушићеве „Некорелиране мисли“*, Зборник Бранислав Нушић (1864–1964), МПУС, Београд 1964.
- Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*, Архив Србије, Београд 1971.
- Јосип Кулунџић, *Записи о Аи*. – Позориште, бр. 5–6, септембар–октобар, Тузла 1964.
- Јосип Лешић, *Нушић и Босна*. – Позориште, бр. 1–2, Тузла 1988.
- Живко Марковић, *Меморандум Бранислава Нушића за реорганизацију СНП-а*, у: *Стомењаци 1861–1961*, СНП, Нови Сад 1961.

Миленко Мисаиловић, *Комедеоірафија Бранислава Нушића*, Универзитет уметности, Београд 1983.

Миленко Мисаиловић, *Устїановљење комичке кривице као катїеіорије у Нушићевим комедіјама*. – Театрон, бр. 66/67/68, МПУС, Београд 1989.

Милоје Николић, *Нушић као уїравник Народної їозоришїа у Беоїрагу*, Зборник, МПУС, Београд 1964.

Бранислав Нушић, *Незнани и мало знани сїиси*, Приредио др Александар Пејовић, Народна библиотека Србије, Београд 1989.

Синиша Пауновић, *Писци изблица*, Просвета, Београд 1958.

Синиша Пауновић, *Нушић о райу и фашизму*. – Стварање, бр. 6, Титоград 1964.

Владимир Проп, *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад, Дневник и Књижев-на заједница Новог Сада, 1984.

Предраг Протић, *Сїваралац и їолиїика*, Нолит, Београд 1972.

Боривоје С. Стојковић, *Истїорија срїскої їозоришїа од средњеї века до модерної доба (грама и оїера)*, МПУС, Београд 1979.

Драгана Чолић Биљановски, *Дела Бранислава Нушића на беоїрадским сце-нама*, МПУС, Београд 1998.

Драгана Чолић-Биљановски, *Нушић, їозоришни сїваралац двадесетїої ве-ка*, Нушићеви дани, Дом културе, Смедерево 2000.

Dragana Čolić Biljanovski

SERBIAN NATIONAL THEATRE DURING THE ADMINISTRATION OF BRANISLAV NUŠIĆ 1904–1905

Summary

After leaving the National Theatre, Nušić accepted the post of the director of the Serbian National Theatre in Novi Sad in the period from 1904–1905, trying to modernize the work of the oldest Serbian professional theatre and, by doing so, put an accent on the importance of its artistic role. In this context Nušić presented to the Serbian National Theatre a memorandum of 58 pages, from which it is necessary to mention the definition of the theatre as an institution. According to Nušić, “the theatre as an institution is expressed as a figure which can be compared to a living organism, representing the being whose finances and the economy are the stomach which supports the organism, the body and all its organs represent the employees, the team of workers, and the repertory would represent the soul of the being... It is only circus posters that talk about the number of their clowns and horses to attract the audience. The well-organized team of workers does not attract it by quantity but by quality. In order to succeed, the team of workers needs more talents and fewer artists”.

Јелена Глушица

ПЕТАР КОЊОВИЋ И СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

САЖЕТАК: У богатом списатељском опусу српског композитора и музичког писца Петра Коњовића (1883–1970) посебно место заузимају написи посвећени проблемима сложене позоришне уметности, не само због њихове примењивости и актуелности у данашњим оквирима, већ пре свега због чињенице да досада нису имали адекватан критички приказ у домаћој музиколошкој науци. У Коњовићевој писаној речи као главна преокупација издваја се проблем изграђивања националне уметности, који је у случају нашег страних културног посленика посебно био фокусиран на стварање јаким театарских институција на нивоу тадашње Југославије. Уочи прослављања стодесетогодишњице од оснивања Српског народног позоришта у Новом Саду, жеља аутора овог рада је да скрене пажњу на оне Коњовићеве написе који сведоче о његовој посвећености проблему професионализације једне од најстаријих позоришних кућа на овим просторима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: написи Петра Коњовића о музици и позоришту, изграђивање националне уметности, професионализација Српског народног позоришта, Московски художествени театар.

*Позорница нашеї Народної Позоришїи је једино ої-
њїишїе наше уменїносїи у овим крајевима шїе онима,
који живе са уменїношћу, не може бишїи свеједно, како
је ражарено шїо оїњїишїе.*

Досадашњи истраживачки рад на пољу живота и стваралаштва Петра Коњовића (1883–1970) био је првенствено фокусиран на његов композиторски опус, посебно на различите аспекте његовог стварања на пољу музичке сцене. Богат корпус композиторских чланака, есеја и студија¹

¹ Списатељски опус Петра Коњовића обухвата 149 чланака различитих типова, две монографије (посвећене Стевану Мокрањцу и Милоју Милојевићу), три збирке текстова (*Личносїи*,

такође је представљао предмет проучавања домаћих музиколога, али се уочава недостатак интегралне и самосталне студије на пољу Коњовићеве списатељске делатности. С тим у вези, још увек није довољно расветљен ни његов разноврстан и успешан критичарски ангажман на пољу југословенске позоришне уметности.² Да је Петар Коњовић био човек који је живео за театар и са театром сведочи знатан број његових чланака посвећених проблемима позоришне уметности, затим његови ангажмани на високим положајима у неколико југословенских позоришта,³ као и драгоцене сведочења његових сарадника, пријатеља и студената.

Српски композитор је још у младости развио чврсте и непоколебљиве ставове о неопходности успостављања домаће националне уметности на различитим „фронтовима“. Развијена свест о потреби неговања различитих аспеката националне уметности, нарочито књижевности, музике и позоришта, добила је код Коњовића своју потврду и полет током његових студија композиције у Прагу (1904–1906). Коњовићеве написи из „прашког периода“ сведоче о одушевљености младог „конзерватористе“ богатим културно-уметничким животом чешке престонице, нарочито жарком жељом чешког народа за поступним стварањем сложене мреже сопствене националне уметности. Након толико инспиративног двогодишњег боравка у Прагу, српски композитор је целокупну своју делатност посветио проблему изграђивања домаће националне уметности, који је од тада па надаље постао његова централна преокупација. У оквиру Коњовићевог многоструког ангажмана на подручју позоришне уметности – које обухвата не само композиторски и списатељски рад него и његове способности као управника различитих театарских кућа, па чак и редитеља – у овом раду посебна пажња биће посвећена напо-

Књија о музици српској и славенској и Ојледи о музици), преводе оперских либрета и неколико песничких радова.

² Делатност Петра Коњовића као музичког писца проучавала је Роксанда Пејовић у својим двама студијама (*Roksanda Pejović, Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*, Београд 1994; Роксанда Пејовић, *Музичка кријка и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд 1999). Иако ове значајне студије представљају неопходну основу за сваки истраживачки рад у области писане речи о музици, оне доносе само генерални поглед на проблемски, типолошки и стилски профил Коњовићевих написа. Низ појединачних радова посвећених расветљавању Коњовићевог многоструког културног прегалаштва доприносе поступном стварању целокупног „мозаика“ композиторове богате биографије.

³ Након што је свега неколико месеци обављао дужност управника Српског народног позоришта током прве половине 1921. године, Петар Коњовић је прихватио место директора Опере Хрватског народног казалишта у Загребу, где је био ангажован до 1926. године. Након петогодишњег рада у хрватској престоници, српски композитор бива управник Новосадско-осјечког позоришта све до 1933. године, када се враћа у загребачко позориште, где је овог пута обављао дужност управника до 1935. године.

рима српског композитора око професионализације Српског народног позоришта, институције која ове године прославља стопедесетогодишњицу свог постојања.

* * *

Први написи Петра Коњовића у којима се расправља о будућем раду Српског народног позоришта појавили су се 1904. године у новосадском листу *Позоришће*. У 12. броју овог часописа млади студент композиције обавестио је домаћу читалачку јавност о веома успешном представљању домаће модерне књижевности на сцени прашког народног позоришта, извођењем Нушићевог комада „Пучина“ пред многобројним аудиторијумом. Коњовић истиче да је оваквим гестом „чешке браће“ пре свега учињена част нашем драмском писцу, нарочито уколико се узме у обзир чињеница да је преводилац овог комада био заинтересован и за преводјење других Нушићевих остварења на чешки језик за потребе представљања на чешкој позоришној сцени. Међутим, Коњовић је значај овог догађаја сагледао и у ширим, националним оквирима, што се показује као типична одлика нашег писца. Он сматра да је приказивањем Нушићевог комада посредно обезбеђена могућност другим српским писцима да ступе „пред остали словенски свет“.⁴ Према његовом мишљењу, које је несумњиво обојено панславистичким идејама, стварање српско-чешких културних веза погодноло би развоју домаће националне уметности, те српски писац посматра сцену чешког Народног дивадла као степенник који српској књижевности може да обезбеди продор и на друге словенске позоришне сцене.

О конкретним поступцима око стварања српско-чешких веза Коњовић је писао већ у наредном броју часописа *Позоришће*. Наш писац је пратио догађаје који су обележили вишедневни боравак Антонија Хаџића, „подначеоника“ Друштва за Српско народно позориште, који је са чешким писцем и редитељем Јарославом Квапилом (Jaroslav Kvapil) преговарао о успостављању веза између прашког и новосадског позоришта. Коњовић је са нескривеним одушевљењем констатовао да су обе „преговарачке стране“ увиделе „потребу зближења словенских позоришта, преко којих се најбоље негује словенска узајамност и испољава идеја Словенства“.⁵ Узајамно гостовање српских и чешких драмских уметника,

⁴ Петар Коњовић, *Нушићева Пучина на чешкој народној позоришници у Прагу*. – Позориште, год. XXIX, бр. 12, 1904, 81

⁵ Пера Коњовић, *Зближење нашег народног и чешког народног позоришта*. – Позориште, XXIX, бр. 13, 1904, 86.

које су уговорили Хаџић и Квапил, представљало би према Коњовићевим речима „ваистину знаменити догађај у нашем Народном позоришту“,⁶ те позива не само новосадску публику него и публику из околине да тада дође у позориште „да види, шта је истински и шта је лепо на позорници“. ⁷ Из наведених мисли младог студента назиру се и основни постулати његовог уметничког *creda*, који се заснивају на мисли о надасве обећавајућем ослањању домаћих продуктивних снага на културно развијеније словенске средине. Горуће питање о томе којим путем треба да пође српска уметност, питање које је „мучило“ протагонисте тада актуелног дискурса о формирању статуса целокупне српске уметности, чини се да је у Коњовићевом случају добило одговор већ на самом почетку његове списатељске делатности. Његова наклоњеност „источној оријентацији“, како ју је сам називао, није доживела никакве измене током дугогодишњег културно-уметничког прегалаштва.

* * *

Пре него што се пређе на разматрање кључних Коњовићевих текстова о Српском народном позоришту, насталих уочи прослављања педесетогодишњице постојања овог „националног мезимчета“, неопходно је осврнути се на оне пишчеве напise из „прашког периода“ који представљају основни извор његових мисли о различитим аспектима позоришне уметности. Богат културно-уметнички живот у Прагу, познанство са Квапиловима, а посебно сусрет са уметничким принципима Московског хумористичког театра са глумцем и редитељем Станиславским (Константин Сергеевич Станиславский) на челу потврђују да је динамика прашке средине веома погодовала развоју Коњовићеве уметничке личности. Неколико закључака из тих написа представљаће важну подлогу за разумевање каснијих пишчевих расправа, фокусираних на перспективе Српског народног позоришта, које се тада налазило на својеврсном раскршћу.

Током боравка у чешкој престоници Коњовић је имао задовољство да присуствује вишедневном позоришном празнику који су приредили чланови Московског уметничког позоришта. Композитор је у наставцима и веома исцрпно обавестио српску јавност о уметничким квалитетима руског ансамбла у београдском листу *Нова искра*. У првом делу свог опсежног чланка Коњовић је представио неке од принципа Станиславског који су очигледно оставили трајни утисак на српског композитора: „Хар-

⁶ Исто, 87.

⁷ Исто.

монија, потпуна хармонија међу свима играчима, од првог до последњег, ритам и динамика њихова говора, који се слива у некакву просту мелодију, чини да не само гледате тај живот, који вам се приказује, не само да се дивите тој овапућеној мисли песниковој, него да осећате тај живот, те чисто поверујете да сте и сами међу тим људима, дишете њихов ваздух, а кроз вас струји њихов бол и њихова радост“.⁸ Инсистирање на подједнаком учешћу свих глумаца на сцени, од оних главних до оних са споредном улогом, представља значајну и утицајну тековину „художественика“. Основни принцип овог ансамбла састојао се у превазилажењу индивидуалних потреба и стремљења у корист заједничког стварања потпуног бинског приказа, који зрачи природношћу и животношћу позоришне игре. Таква колективна преданост уметничком послу била је и основни циљ Петру Коњовићу у улози управника југословенских позоришта.

Из горе цитираног одломка посебно се издваја пишчев истанчан слух за латентне музичке квалитете глумачког говора на сцени, о чему је нешто више писао у последњем наставку истоименог чланка: „Руски глумци не вичу много на позорници, и не рачунају много са простором позоришне дворнице; они говоре себи висоном гласа каква је у обичном животу и каква одговара изразитости песничког слога“.⁹ Свакако да је оваква техника говора на позоришној сцени, у дијалогу са тековинама Мусоргсковог (Модест Мусоргский) и Јаначековог (Leoš Janáček) реализма, резултирала специфичним вокалним писмом у Коњовићевим музичко-сценским делима, које представља верну музичку транспозицију народног говора. Композиторово осетљиво ухо уочило је и разноврсност тембрових гласова руских глумаца који додатно оживљавају карактер драмских ликова које тумаче. Брижљива карактеризација сваког глумца на позорници, нарочито у оквиру увек проблематичних масовних сцена, такође је оставила снажан утисак на Петра Коњовића, који се овде показује не само као позоришни човек наклоњен реализму већ и као педантан посматрач и аналитичар разноликих проблема ове сложене уметности. На самом крају овог опсежног чланка о московским глумцима, Коњовић је додатно потврдио своју оријентацију ка „иновативном“ Истоку насупротив „истрошеног“ Запада, те на следећи начин објашњава своју наклоњеност словенским изворима: „А ми, који смо у почетку уметничког развијања, и који ипак тако радо упиремо очи на запад, духу нашем и туђ и удаљен, ваља да се тргнемо, да се обрнемо овом свежем извору, овој новој умет-

⁸ Пера Коњовић, *Московско уметничко позориште*. – Нова искра, VIII, бр. 4, 1906, 118.

⁹ Пера Коњовић, *Московско уметничко позориште*. – Нова искра, VIII, бр. 7, 1906, 219.

ничкој путањи, њоме да пођемо, од ње да учимо. Дух руске уметности нека задахне и нас, дух нама тако сродан и близак, дух који је велик и крепосан и који живот даје¹⁰.

* * *

Утицајни принципи Станиславскове глуме и режије пронашли су своју примену у каснијим Коњовићевим критичким приказима драмских и оперских представа, као и током обављања дужности управника позоришта у Новом Саду, Осијеку и Загребу. Неколико стожерних чланака који се односе на критички приказ тадашњег рада Српског народног позоришта, објављених 1909. и 1910. године, показују уплив плодних утицаја богате уметничке средине чешке престонице, нарочито принципа Станиславског. Непроменљивост пишчевих ставова и његова доживотна верност реализму руског редитеља уочава се и у написима који се односе на пословање других позоришних кућа, у којима је радио током двадесетих и тридесетих година прошлог века. Принцип музичке транспозиције свакодневног говора оваплоћен је како у самим Коњовићевим музичким драмама тако и у предавањима о звучној пластици текста, сачуваних једино у рукопису, која је држао студентима глуме и композиције београдске Музичке академије.

У споменутим чланцима насталим уочи педесетогодишњице постојања Српског народног позоришта, Петар Коњовић је веома систематично издвојио две групе проблема који захтевају што брже и ефикасније решавање. У групу тзв. *својашњих фактора* Коњовић је убројао позоришну критику, проблем редоследа гостовања СНП-а и успостављање претплатничког система. Млади писац се веома оштро супротставио тадашњој нимало професионалној музичкој критици, за коју тврди да уопште није позвана „да говори у име уметности ни о њој“. Он сматра да рецензенти његовог доба немају ни неопходно искуство нити потребно знање о уметничким и, посебно, позоришним законима. Поврх свега, Коњовић констатује одсуство осећаја за начин и стил писања једне уметничке критике. Он такође истиче да је улога квалитетне критике вишеструка, те да она мора да покреће и подстиче на рад, као и да игра улогу посредника између публике и уметности. Задатак стручног критичара у нашим срединама јесте и да апелује на подизање друштвене свести о улози позоришта, јер према Коњовићевом мишљењу није свеједно како функционише једна институција од националног значаја као што је Српско народно

¹⁰ Исто, 220.

позориште. Колико критичарска делатност представља важан фактор у конституисању смера националне позоришне уметности сведоче наредне Коњовићеве речи: „критика ваља да буде тумач уметности и васпитач публике, али пре свега задатак је критици, да исправља и показује пут, којим наша уметност ваља да иде“.¹¹ Српски писац је без сумње посматрао институцију позоришта као снажно агитационо средство у доба формирања националног идентитета, те је желео да оно буде вођено јасном визијом и прецизним задацима.

У чланку *Више реда у спољашњем раду Српској народној позоришћу!*, објављеном 1910. године у листу *Покрет*¹², Коњовић је истакао да се регулисање спољашњих прилика ове позоришне куће може постићи увођењем реда у путовање позоришне дружине и успостављањем претплатничког система. С обзиром да се специфичност овог театра тада састојала у његовој „путујућој природи“, што је у пракси подразумевало вечито кретање позоришне трупе и мењање публике, Коњовић наглашава да је неопходно унапред утврдити распоред гостовања СНП-а у свим српским местима, те да о томе буду на време обавештени месни позоришни одбори, чији је задатак да се, што је више могуће, придржавају утврђеног програма. Увођење редовне месечне претплате за представе Српског народног позоришта биле би од користи и за публику и за позоришну управу. На тај начин грађани не би толико осетили материјални недостатак у свом буџету услед плаћања карата за представе, а управа позоришта би унапред знала каквим приходом располаже за наредну сезону. Тако би буџет позоришта био доведен у равнотежу и била би формирана стална публика, неопходна за опстанак саме институције. Поред наведених проблема који се тичу формирања стручне критичке мисли, затим редоследа гостовања и увођења претплате као константног извора финансија, неопходних за дугорочни опстанак Српског народног позоришта, Коњовић је инсистирао на потреби децентрализације националне уметности, што представља потврду да су његове мисли и данас сасвим актуелне и примењиве.

Далеко сложеније и деликатније проблеме Коњовић уочава у домену тзв. *унутрашњих фактора*, које чине пре свега и изнад свега репертоар, као и смишљена подела рада унутар позоришне куће и професионализација ансамбла, како драмског тако и музичког. Детаљно анализирајући репертоар новосадског позоришта у опсежном чланку *У поводу ма-*

¹¹ Петар Коњовић, *У поводу мале сцене*. – Ново позориште, год. I, бр. 14, 1909, 53.

¹² Пера Коњовић, *Више реда у спољашњем раду Српској народној позоришћу!*. – Покрет, св. 5, 1910, 28–35.

ле сџационе¹³, српски писац је оштро критиковао нестручност оних који састављају репертоар једног националног позоришта. Одсуство идејног програма и смишљене уметничко-књижевне директиве, за шта се српски писац залагао, најбоље се уочава у неукусно шареном репертоару, у којем се не препознаје никаква доминантна црта која би указивала на смишљену програмску политику. О томе сведоче наредне пишчеве речи: „Народни репертоар се обртао око прераде мађарских ’népszínmű’-а, и те прераде доведене су срећно до апсурдности; класицизам је спасавао Шекспир са неколико најпознатијих, самовољно прерађених, рђаво инсценисаних и патетично одекламованих трагедија, а романтика беше сентиментално-водњикава“.¹⁴ Уместо немачких шалјивих игара, за које тврди да су „без садржине, без вица и без духа“, као и „врло често фриволних“ француских комедија, Петар Коњовић предлаже да се уведу класичне Шекспирове комедије. Поред очигледног одсуства одређене програмске идеје, из цитираног одломка се такође ишчитава и аматерски приступ приказивању озбиљних драмских дела. Коњовић је уочио и да је у новосадском позоришту постојала пракса недопустиво брзог увежбавања драмских представа, које је у неким случајевима трајало само по неколико дана. Такав манир који очигледно показује одсуство уметничке савести, како тврди Коњовић, доносио је недостатак увежбаности и уиграности ансамбла као целине, као и честу укоченост глумаца на сцени.

Најгори сегмент рада Српског народног позоришта Коњовић уочава у лошем избору музичко-сценских дела, што несумњиво указује на одсуство осећаја за уметнички квалитет. Аутор сматра да се оперете попут *Walzerträum*, *Dollarprinzessin* или *Mam’zelle Nitouche*¹⁵ никако не смеју промовисати пред српском позоришном публиком која се налази „на почетку њена музикалног развоја“.¹⁶ Коњовић је упутио иронично питање о томе да ли је задатак Српског народног позоришта да се такмичи са путничким позориштима, кафанским оркестрима и вергловима, који негују сладуњаве валцерске мелодије бечке провенијенције. С обзиром да је Коњовић доделио мисионарску улогу новосадском позоришту, улогу која подразумева свесно креирање уметничког укуса позоришне публике, ба-

¹³ Петар Коњовић, *У њоводу мале сџационе*. – Ново позориште, год. I, бр. 14–21, 1909.

¹⁴ Пера Коњовић, *Зашио је њошребно њовесити реч о нашем Народном њозоришту?* – Покрет, св. 5, 1910, 8.

¹⁵ Оперете *Чар валцера* Оскара Штрауса (Oskar Strauss) и *Доларска ѡринцеза* Леополда Фала (Leopold Fall) настале су 1907. године. Водвиљ-оперета *Госѡѡђица Нѡѡѡш* Луја Ронжеа (Louis Ronger) компонована је 1883. године.

¹⁶ Петар Коњовић, *У њоводу...*, бр. 18, 69.

нална музичко-сценска остварења сумњивог квалитета не смеју наћи место на репертоару, као што не смеју чинити ни његову основу. С обзиром на тада актуелне скромне извођачке могућности у домену музичке гране позоришта, Коњовић ипак не мисли да она треба да буде укинута, већ предлаже начин постепеног формирања квалитетног оперског репертоара. У датим околностима најбоље би било почети са увежбавањем једноставних, непретенциозних, али ипак квалитетних музичко-сценских дела лакшег жанра. Када се савлада почетна степеница музичког репертоара, може се прећи на „освајање“ сложенијих оперских остварења, закључује Петар Коњовић. Поред критичког односа према традицији оперете, српски композитор је изградио и негативан став према одређеним остварењима италијанске и француске оперске продукције XIX века. Његова наклоњеност реалистичким оперским остварењима, снажног и истинског драмског набоја, посебно је била усмерена на италијански веризам, Бизеову (Georges Bizet) *Кармен*, као и на традицију словенске опере (Мурсоргски, Јаначек).¹⁷ Коњовић се током читавог управничког века, где год да је обављао ту дужност, залагао за изграђивање „славенског музичког репертоара“, односно за постављање опера / музичких драма како домаћих композитора тако и музичко-сценских остварења руских и чешких аутора. Уместо бечке и париске оперете, која је била посебно омиљена у новосадском позоришту, Коњовић је предлагао да се подстиче неговање домаћег комада са певањем.

Што се тиче расположивих (ре)продуктивних снага у Српском народном позоришту, Коњовић је сматрао да се мора спровести неопходна професионализација ансамбла и смишљена подела рада. Он се оштро противио принципу употребе драмских уметника, осим понеких, у оквиру оперетских представа, посебно оних који на својим плећима носе терет читавог драмског репертоара. Исто тако сматра да глумци не смеју бити „регрутовани“ у хорски ансамбл, поготово они који нису дорасли том задатку или се тек налазе на почетку своје уметничке каријере. Коњовић истиче да мора постојати хорски ансамбл као посебно извођачко тело, које свакодневно увежбава програм по неколико сати, с тим да понеки члан хора може прихватити мању улогу у драмској представи. Што се тиче вокалних солиста, наш критичар је похвалио Драгу Спасић, упозоравајући притом да музички део репертоара не може опстати уколико се ангажују певачи скромнијих могућности од њених. Што се тиче

¹⁷ Коњовић је веома исцрпно говорио о европској оперској традицији у чланку *Puxard Vainer и модерна уметност*, објављеном 1906. године у листу *Нова искра* (бр. 9, 10 и 11–12).

оркестарског ансамбла, тадашња пракса је подразумевала или употребу војног оркестра или замену у виду хармонијума. Можемо само претпоставити какво је Коњовићево мишљење било у вези са извођењем оперског дела на хармонијуму, јер у случају војног оркестра није видео некакву уметничку перспективу. Наведене мисли Петра Коњовића несумњиво упућују на то да се он залагао за неопходну поделу рада, која је захтевала професионалне драмске и музичке уметнике, који ће обављати посао за који су се и школовали.

Поред професионализације музичког ансамбла, Коњовић се залагао и за неговање углађене и софистициране глумачке игре, која би своју примену пронашла не само у драмским него и у музичким представама. Критикујући домаћу глумачку праксу „с обе стране Саве“, Коњовић се посебно зауставља на сценском говору драмских уметника, јер тај аспект заната сматра једним од најјачих средстава глуме. Чини се да је Коњовићев деликатан, музички школован слух, заслужан за констатовање следећих недостатака глумачког говора на домаћим позоришним сценама: „Нема ту још ни трага о пречишћеном акценту, о тонском падању, заокружености вокала, без чега нема чиста ни жива језика, нити се он може осетити онакав, какав је кад се развије у својим мелодијским линијама, које се често дају нотама одредити у своме богатству нагласка и у музикалној изједначености“.¹⁸ Музичка природа Коњовићеве личности очигледно је имала уплива и у његове мисли о позоришту, јер је он очекивао да чује латентну музику у сценском говору српских глумаца, коју је опазио код „художественика“ неколико година раније током прашких студија. С друге стране, специфичне вокалне деонице његових музичких драма изискују значајну дозу квалитетне глумачке дикције у интерпретацији оперских певача, што свакако указује на тесну повезаност музичког и драмског принципа у Коњовићевом дискурсу. Утицај Станиславског уочава се и у Коњовићевом захтеву за подређивањем глумца као индивидуе целини бинског приказа. Он тврди да је драмском уметнику, као усталом и једном оперском певачу, најтеже да своју жељу за истицањем постави у други план, те да своју игру у потпуности посвети остваривању јединства са свим осталим аспектима бинске слике.

Поред наведених елемената које је Коњовић сматрао приоритетима у процесу будуће професионализације Српског народног позоришта, издвајају се два веома битна детаља, која нас поново враћају у Коњовићеве „прашке године“ и његов „судбоносни“ сусрет са уметно-

¹⁸ Пера Коњовић, *Проблем позоришне уметности*. – Покрет, св. 5, 1910, 38.

шћу Станиславског и његове глумачке трупе. Поред захтева за стручно оспособљавање кадрова, како оних који директно учествују на самој позорници (драмски и музички уметници, сценографи, редитељи) тако и оних који својом компетентном критиком усмеравају рад театарске куће, Коњовић се залагао за стварање истинске уметничке атмосфере, која подразумева строгу дисциплину и високу уметничку посвећеност запослених. Такву истинску преданост култу уметности, како је сам говорио, препознао је у редовима московских „художественика“. Иако се наредне речи односе на загребачко позориште, оне могу бити примењене и на Српско народно позориште, јер је Коњовић у обема театарским кућама уочио управо недостатак следећег: „Umetnička disciplina je elementat koji celu kazališnu atmosferu čini svežom, vazdušnom, sposobnom za lako disanje, za energičan i poletan rad“.¹⁹

* * *

На основу проучених написа Петра Коњовића о музици и позоришту, прочитаних сведочења његових сарадника и пријатеља, као и након детаљнијег разматрања биографских података, може се без сумње закључити да је овај композитор, музички писац, позоришни човек и педагог заслужио да буде симболично именован као један од стожерних стубова српске уметности. Сваки аспект његовог културног прегалаштва био је усмерен у правцу конституисања неопходних институција од националног значаја. Значајни квантитет ентузијазма Коњовић је показао још за време студија композиције у Прагу, када је покренуо иницијативу за издавање стручног музичког часописа *Српски музички лист*. У чешкој престоници је почео и да проучава сложени свет позоришне уметности, као и да будно прати домаће позоришне прилике. Двогодишњи боравак у Прагу допринео је потпуном изграђивању Коњовићеве уметничке личности, која се потом изражавала не само путем музике него и кроз писану реч о различитим аспектима националне уметности. Наш писац није се задржао само на оштрој, мада увек добронамерној критици, већ је своја убеђења проповедана кроз написе спроводио у дело, а према мишљењу многих својих сарадника у томе је и успео.

Иако се уз име Петра Коњовића најпре везује његово обимно и разнолико композиторско стваралаштво, потом надасве значајно оснивање Музиколошког института у Београду 1947. године, прве научне институције тог типа на територији бивше Југославије, као и његови пионирски

¹⁹ Petar Konjović, *Ličnosti*, Zagreb 1919, 198.

напори око формирања наставног плана београдске Музичке академије, увођењем Драмског одсека и предмета Музички фолклор, овај вишестрани културни прегалац такође је посветио свој читав век изграђивању неколико позоришних кућа од националног значаја. У доба када се Српско народно позориште налазило на својеврсном раскршћу, Коњовић се оштро залагао за превазилажење свих трагова дилетантизма. Свестан да је новосадско позориште настало у време када је српском народу била потребна институција око које ће окупљати и неговати свој национални идентитет, Коњовић је ипак истицао да је то време прошло и да Српско народно позориште мора да преузме одговорнију улогу. Он је често спомињао да мора престати то „доба служења туђој уметности“, односно да је неопходно учинити све напоре да се репертоарска политика свих националних позоришта, па тако и новосадског, мора формирати са циљем да се створи одређени програм који ће представљати прави узор домаћим уметницима и публици. Иако овај рад сведочи о томе да је Петар Коњовић веома критички сагледавао рад Српског народног позоришта, имајући на тај начин да каже мало похвалних речи за ову институцију, мора се имати у виду да је његова критичка оштрица и смелост у излагању увек потицала из његове добронамерности и велике жеље за културним и националним напретком. Оно што и данас чини Коњовићеве речи занимљивим, свежим и поучним, јесте њихова потпуна примењивост и актуелност. Зар не бисмо могли и данас нешто да научимо или да се можда подсетимо неких старих правила и добрих савета које је Петар Коњовић записивао пре једног века? Због тога сматрам важним да се и у блиској будућности посвети пажња истраживача на живот и рад Петра Коњовића, поготово оне сегменте који досада нису у толикој мери осветљени. Овај научни рад представља почетни импулс за даље проучавање Коњовићевог ангажмана на пољу југословенске позоришне уметности.

Jelena Glušica

PETAR KONJOVIĆ
AND THE SERBIAN NATIONAL THEATRE

Summary

Although it has already been treated scientifically on numerous occasions, the rich writing activity of Petar Konjović (1883–1970) still has many aspects of the composer's versatile cultural zeal that call for a deeper study. The aim of this scientific paper is focused precisely on the detection of those parts of the "mosaic" of Konjović's biography that in the near future would contribute towards creating a complete picture of the artist. On the occasion of celebrating the 150th anniversary of the Serbian National Theatre in Novi Sad, I think that it is very important to represent those segments of Konjović's literary opus that are related to the professionalization of the said theatre.

The artistic personality of Petar Konjović fully formed during the two years of study in Prague (1904–1906). Konjović began to study the complex world of theatre arts while visiting the Prague National Theatre, where a "fateful" meeting occurred with the artistic principles of the Moscow Art Theatre, led by Stanislavski. Realistic acting and directing, a deep commitment to the cult of art and strict artistic discipline are among the many characteristics that are associated with the famous troupe of Moscow drama artists. From the moment he first came into contact with the principles of Stanislavski, the Serbian composer and writer became their life-long admirer, applying them both in his own critical reviews of drama and opera performances in Novi Sad and Zagreb, as well as in his work as the theatre director in the Yugoslav theatre houses.

The key texts relating to Konjović's fight for the professionalization of the Serbian National Theatre bring a very systematic division into two groups of problems that require efficient and quick solutions. The so-called domain of *external factors* include the creation of adequate art criticism, establishing an order of the tours and the introduction of the subscription system. By fostering competent and stylistically appropriate criticism it would be possible to create regular monitoring of the theatres' work and to establish the necessary connection between art and audience. In the group of the so-called *internal factors* the Serbian writer devoted special attention to the creation of an adequate repertory of the Serbian National Theatre, which was then, in his opinion, too "colorful" and lacking one dominant idea. As for the reproductive forces in the theatre, Konjović required carrying out of the professionalization of drama and music ensembles, and applying the necessary division of labor.

Although in his critical perception of the Novi Sad theatre Konjović did not say many words of praise, it is important to stress that his criticism was always well-intended. Our writer obviously insisted that only honest and sharp critical views can lead to the necessary progress, because it should be very important to each and every member of the Serbian society how an extremely important cultural institution, such as our Serbian National Theatre, was led and managed.

Мирослав Радоњић

МАЖУРАНИЋЕВА СМРТ СМАИЛ-АГЕ ЧЕНГИЋА У СЦЕНСКОМ ВИЂЕЊУ ЈОВАНА ПУТНИКА

САЖЕТАК: Својим гласовитим епом *Смрт Смаил-аге Ченгића*, објављеним у Алманаху *Искра* 1846. године, истакнути хрватски песник Иван Мажуранић, на једној историјској епизоди, о сукобу Турака и Црногораца на Мљетичку 1840, која је окончана убиством Смаил-аге и поразом Османлија, исписује потресне стихове о поразу петвековних тлачитеља, робовању народа и једној од његових победа на путу ка коначном ослобођењу. У целини, то је, ипак, јединствена сценска творевина у којој се пет певања (*Ајовање*, *Ноћник*, *Чејша*, *Харач* и *Коб*) доживљавају као пет чинова драме. С обзиром на Мажуранићево изузетно познавање Аристотеловог и Хорацијевог учења о песничкој уметности, није тешко уочити да *Ајовање* и *Коб* могу бити схваћени као пролог и епилог драме која, у преосталим деловима (*Ноћник*, *Чејша*, *Харач*), достиже врхунац, али и разрешење основног сукоба.

Наш знаменити редитељ Јован Путник драматизацијом *Смрти Смаил-аге Ченгића* желео је да створи основу сценском ораторијуму, у коме ће реч бити потчињена звуку, а овај, опет, снажној, визуелној експресији, како би се постигао утисак тоталног театра. С друге стране, код Путника читаве целине изворног дела неправдиво добијају сасвим другачије читавање, а тиме и садржајност и поимање, чије узорке, несумњиво, ваља тражити у ораторијумској форми драматизације, у којој реч, музика, гест, слика, покрет, уз низ обликовно-визуелних средстава (маска, сценографија, костим, светло и др.) стварају илузију потпуну и докраја.

Осим Јована Путника, Риста Ј. Одавић драматизовао је само *Чејшу*, Милан Огризовић *Смрт Смаил-аге Ченгића* сачинио је као драму у три чина, док је Нада Кокотовић, на музику симфонијских игара Габора Ленђела, компонованих по мотивима Мажуранићевог пева, режирала и кореографисала истомену представу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Иван Мажуранић, *Смрт Смаил-аге Ченгића*, Јован Путник, Ристо Одавић, Милан Огризовић, Бранко Гавела, Душан Стулар, Габор Ленђел, Нада Кокотовић, Српско народно позориште, драматизација, сценски ораторијум, визуелна експресија.

Врхунски литерарни домети привлачили су, скоро по правилу, сензибилну и сензитивну пажњу истинских позоришних стваралаца. Они су се, некако увек, њима најпре одушевљавали, да би потом, по неписаном правилу, приступали најчешће драматизацији а онда и режији теме која је, у том тренутку њихова стваралаштва, прелазила границе уобичајеног интересовања и постајала, често, опсесивном. Зато нимало не изненађује податак да се управо Јован Путник (Бела Црква, 25. XII 1914 – Београд, 22. IX 1983) прихватио драматизације (и режије, наравно) *Смрти Смаил-аге Ченџића* и то на начин неуобичајен, и нама утолико више појмљив.

Сама по себи историјска епизода о честим сукобима скадарских Турака и Црногораца око Грахова, која је трагични врхунац достигла у бици у Челинском Потоку 1836, погибијом осморице Петровића, а крвави осветни расплет 5. октобра 1840. на Мљетичку убиством Смаил-аге, имала је и довољно епских, и довољно драмских, а изнад свега довољно политичких условности,¹ да би се преточила у изузетан спев каснијег „бана пучанина“, спев јединствен, наизустан и узбудљиво монументалан. Валило је, међутим, да прође тридесет година од његове појаве у Алманаху *Искра* па да др Фрањо Марковић (1845–1914) устврди како *Смрти Смаил-аге Ченџића*, поред епских, има и све карактеристике драмског дела:

Чин пјесни развија се разложитошћу, напетостју, градацијом и цјеловитошћу драматичном; пет дијелова пјесни: Аговање, Ноћник, Чета, Харач, Коб – приказују се својим садржајем сваком на први мах као пет актова драме: тако потпуну цјелину састављају ови узрочним везом спојени дијелови.²

Уколико се има на уму Мажуранићево изванредно познавање Аристотеловог и Хорацијевог учења о песничкој уметности,³ није тешко

¹ Branko Gavella, *Književnost i kazalište (esej „Pjesnička građa Mažuranićeva Smail-aga“)*, Matica hrvatska, Zagreb 1970, str. 47. i dalje.

² Franjo Marković u Predgovoru šestom ovlaštenom izdanju *Smrti Smail-age Čengijića*, Naklada Zagreb Sveučilišne knjižare Franje Župana (Albrecht i Siedler), tisak Dragutina Albrechta, 1876, str. XXI.

³ Мишљење др Милорада Живанчевића (в. Милорад Живанчевић, *Иван Мажуранић*, Матица српска, Нови Сад 1964; и Милорад Живанчевић, *Пролејомена за „Ченџић-агу“ Ивана Мажуранића*, СКЗ, Београд 1969) предговор критичком издању *Смрти Смаил-аге Ченџића*, да корене драмско-композиционих облика *Ченџић-аге* ваља тражити у Мажуранићевом изучавању и енциклопедијском познавању Аристотелове и Хорацијевог поетике, тачније њиховог размишљања о форми песничког дела, чини нам се далеко ближим и веродостојнијим од Барчевог (в. Антун Барац, *Мажуранић*, Матица хрватска, Загреб 1945), по коме је велики песник попут Деметра, Казалија и већине европских епских песника композицијске узорне изналазио не код Хомера и Таса, него код Бајрона.

уочити да *Аџовање* и *Коб* сасвим могу бити схваћени као пролог и епилог драме која, у преосталим чиновима (*Ноћник*, *Чеџа*, *Харач*), достиже врхунац али и разрешење основног сукоба. Полазећи, највероватније, од оваквих размишљања, Јован Путник је, на основу Мажуранићевог speва, написао либрето за импресиван сценски ораторијум у четири става.⁴ Пре њега, колико нам је знано, сачињене су и изведене свега две драматизације: 1907, Риста Ј. Одавић (1870–1932) драматизовао је и режирао у Народном позоришту у Београду само *Чеџу* (премијера је одржана 5. маја 1907), док је (6. XII) 1919. године, у Хрватском народном казалишту, у

⁴ „Овај сценски приказ има четири става која треба третирати као делове музичке ораторијске форме, што значи изводити их у потребном односу једне електронске целине и без паузе.

Почетак првог и крај четвртог става има функцију пролога и епилога, али се у сценском збивању не одвајају. Они треба да послуже као оквир у коме ће се извршити функција сећања на једно прошло или *могуће* време.

У току извођења овог сценског ораторијума *свегоци времена* (Старац гуслар, дванаест гуслара, Удовица, Девојка, Хор жена – прим. М. Р.) су читаво време у догађају (било да су испред збивања или баш усред њега самог) али се увек понашају тако као да збивања *реално нема*, већ да се оно јавља у њиховој *евокацији* (функција хора тринаест гуслара). Хор гуслара на одређени начин има функцију хора тебанских старца у античкој драми, што значи да се они сећају збивања, граде их у ствари на сцени, коментаришу, дејствују својим коментаром на њих и имају чак и поетску функцију: предвиђају историју. У суштини, цео ораториј изводе старци гуслари а сама сценска збивања јесу пројекција њиховог сећања.

Лица у збивању (Турци и Црногорци) (Смаил-ага Ченгић; Новица Церовић, каваез Смаил-агин; Баук, војвода турски; Ђор-Сафер, харачлија; Хусо, харачлија; Мирко Алексић, војвода црногорски; Старац Дурак; Омер, Јашар, Мујо, харачлије и други – прим. М. Р.) се исто тако понашају према *свегоцима*, као да она стварно у простору не постоје. *Свегоци* су носиоци *хронике нечеј шћо је ђрошло*, али и *нечеј шћо може увек да буге*. У томе је актуелна друштвено-психолошка језгра читавог ораторија и њен савремени смисао.

Хор старца гуслара никако не врши функцију коментатора *реалних сценских догађаја*, јер се на сцени *реално нишћиа не догађа*. То значи да читав приказ ваља начинити сценским средствима која нису илустривно-натуралистичка.

Све појаве на сцени везане су, одређено, условношћу за историјски податак, али *никако нису чистии ђриказ ишћиоријског ђодајћка*. Шта више обратно, више ваља нагласити осмишљеност општег натчињенично-историјским. Овај ораториј носи историјску тему, уколико она превазилази фактографију самог историјског догађања. Овај став уопштавања треба да се спроведе у свим сценским компонентама доследно: у говорној фактури и визуелној реализацији, у декору и костиму, у функцији кореографије и музике, у функцији певачких и говорних хорова, у целокупној амбијентацији и самој динамици игре. Музичке теме треба да имају адекватност са говорним третманом текста.“ – Иван Мажуранић – Јован Путник, *Смрћ Смаил-аге Ченџића; Уводне најомене*, стр. 3–4. БСНП 1128/22.

Мислимо да баш на овом месту, поводом ових и оваквих Путникових напомена, треба имати на уму и следеће. Наиме, током боравка у Бечу, средином тридесетих година прошлог века, Путник је био у прилици да гледа три представе московског Позоришта „Вахтангов“, у режији Јевгенија Багратионовича (1883–1922), после којих је, скоро у грозници, записао:

„Вахтангов ми је показао да је тзв. реалистичко позориште, позориште транспоновања података из стварности, у ствари – позориште илустрације, позориште копије... Он ми је открио, отворио широко поље у којем имажинација прераста у математичку формулу података и обрнуто. Стога и сматрам да ми је право осећање за „мој театар“, ако тако могу да кажем, открио Вахтангов.“

режији др Бранка Гавеле (1885–1962), *Смрти Смаил-аге Ченића* изведена као „драма у три чина“, коју је „према Мажуранићевој велепјесни израдио Милан Огризовић“ (1877–1923). Међутим, Путникова драматизација је битно другачија од претходних. У њој је, за разлику од друге две, реч потчињена тону, а овај, опет, експресији, како би се постигао утисак то-талног театра. Експресија сценских сновиђења у којима ће реч, музика, гест, слика, покрет, уз помоћ низа обликовно-визуелних средстава (маска, сценографија, костим, светло итд.), створити илузију потпуну и докраја доминантну. Скоро да бисмо рекли пискаторовску. Али одатле управо и проистичу Путникови драматизаторски греси.

Понесен усковитланостима, које је еп нудио и наметао својом унутрашњом логичношћу, он је, превасходно, имао пред очима слику, утисак изазивања, али не и потребу запамћивања речи, трајност емоције и поимање величине масовног, организованог супротстављања агресији поамног и убилачког беса коме је дозвољено све. Но, ако се и сложимо у томе да је једна од најбитнијих компонената Путниковог приступа *Смрти Смаил-аге Ченића* визуелна, ми, ипак, не можемо да се отлемо апсолутној доминацији звука, на коме се годинама заснивало Путниково схватање позоришне експресије.⁵

С друге стране, можда оправдано али појмовно и литерарно недопустиво, мењање смисла појединим деловима пева неретко збуњује. Тако, на пример, Мажуранићеви стихови:

*Чудна чеџа! некуиљена,
Кô се ина куџи чеџа.
Ту се не чу кано груџа:
„Тко је јунак, на ждријело!“
„На ждријело, јунак њко је!“
Ту не јекну јека кшина⁶*

⁵ „почињу прво врло тихо, а онда све снажније тимпани, двогласно, тако да не подсећа на грмљавину већ на тутњаву испод земље, на отварање земље, на отварање времена.“ – Иван Мажуранић – Јован Путник, Нав. дело, 8.

Или:

„Уз писак неког од инструмената и бубњеви Робље се усправља, креће *јолоруко* на турске сабље и турска вешала, креће се грудва робова као један човек, као стена сваљена низ урвину Морачиних обала. Креће се Робље и утопи се међу сабље и шаторе, међу крикове и развијене турске ватре, креће све силније и пада, пада а песма све громкије јечи, пада до ужаса, до надљудског бола, до врхова урвина. Све расте, за кратко време до стравичног фортисима и све се отетура некуд иза стена. Бубњеви одједном престају, песма замукне, све се стиша и опусти.“ – Иван Мажуранић – Јован Путник, Нав. дело, 24.

⁶ Иван Мажуранић, *Смрти Смаил-аге Ченића*, СКЗ, Београд 1969, стих 207–212.

у Путниковој либретној драматизацији гласе:

(Појављује се Мирко Војвода на врх једне сџене.)

МИРКО:

...Тко је јунак, на ждријело!

(Јека сџала њо брдима.)

ЈЕКА СА ГУСАЛА:

... Јунак... на ждријело...

МИРКО:

На ждријело, јунак њко је!

На ждријело, јунак њко је!

ТРИНАЕСТ ГУСАРА

(Шайаџи.)

На ждријело...

Јунак њко је...

На ждријело...

Јунак њко је...⁷

Или, Мажуранићево:

*Комљани им и Зајарач,
Бјелојавлић љуџи к њоме
Давно веће сџраја осташе,
Тер већ љазе ломне Ровце.
А за Ровци дружба ноћна
У љрозорје ране зоре
На Морачу славну љаде,
Од Мораче хладне воде
Име земљи кôј изводе,⁸*

према Путниковом:

ГРУПЕ ИЗ МРАКА:

Комљани...

И Зајарачци...

Бјелојавлићи...

И Ровци...

И Мораче...

МИРКО:

⁷ Иван Мажуранић – Јован Путник, Нав. дело, III став, 36–37.

⁸ Иван Мажуранић, Нав. дело, стих 279–287.

Одасвуд њу су сѣили...
У ѿрозорје ране зоре.⁹

И у једном и у другом примеру, наведеном надохват, сусрећемо се са сасвим другачијом садржајношћу која је, мишљења смо, дозвољена једино када изворно дело не трпи веће појмовно-естетске измене, што овде, ипак, није случај.

Или како, опет, схватити рајин вапијући *Оче наш*,¹⁰ после Агиног:

'Харач, рајо, харач!' риче,
*'Харач, харач, ил још ѿре биче!'*¹¹

кога, као што је знано, уопште нема код Мажуранића. Речју, у Путниковој драматизацији читав низ догађаја из пева, пре свега, добија неочекивано вокално тумачење, чије узорке, највероватније, треба тражити у ораторијумској форми драматизације.

Све у свему, Путников напор уложен у сценско оживљавање Мажуранићевог *Ченѿић-аѿе* представља и по својој неуобичајености и по нашој ненавикнутости на такав третман поезије, која је увелико попримила све карактеристике сакралног, један од, вероватно једино могућих, начина њене позоришне транспонованости. Чак, скоро да бисмо рекли, узор за обраду сличних остварења наше литературе.

* * *

Праизвођење Мажуранићеве *Смрѿи Смаил-аѿе Ченѿића*, као сценског ораторијума у четири слике, у драматизацији и режији Јована Путника, за који је музику написао Душан Стулар, сценографију креирао Стеван Максимовић, костиме Стана Јатић, а дириговао Еуген Гвоздановић, одржана је у Српском народном позоришту 1. октобра 1963. године. Укупно је изведено деветнаест представа, којима је присуствовало 9.523 гледаоца.

Ваља напоменути да је непуних тридесет година касније, 3. марта 1990, на музику симфонијских игара Габора Ленђела, компонованих по мотивима Мажуранићевог пева, у режији и кореографији Наде Кокотовић, *Смрѿи Смаил-аѿе Ченѿића* премијерно приказана у Српском народном позоришту. Аутор сценографије био је Борис Максимовић, костима Мирјана Стојановић Маурич, а дириговао је Јанез Говедник. Представа је изведена шест пута, а видео ју је 3.271 гледалац.

⁹ Иван Мажуранић – Јован Путник, Нав. дело, III став, 40.

¹⁰ Иван Мажуранић – Јован Путник, Нав. дело, IV став, 56.

¹¹ Иван Мажуранић, Нав. дело, стих 620–621.



Miroslav Radonjić

MAŽURANIĆ'S *DEATH OF SMAIL-AGA ČENGIC*
AS SEEN ON STAGE BY JOVAN PUTNIK

Summary

In the famous epic *The Death of Smail-Aga Čengić*, published in Almanac *Iskra* in 1846, a renowned Croatian poet Ivan Mažuranić takes a historical episode about a conflict of Turks and Montenegrins on Mljetičak in 1840, which ended in the murder of Smail-Aga and the defeat of the Osman army, and writes emotional verses about the defeat of oppressors, enslavement of people and one of their victories on the path to complete liberation. If observed as a whole, it is a unique stage creation where five parts (*Being the Aga*, *Night Wind*, *Troop*, *Tax*, *Fate*) are seen as five acts in a play. Having in mind Mažuranić's great knowledge of Aristotle and Horatio's learning on poetry, it is not difficult to notice that *Being the Aga* and *Fate* can be seen as prologue and epilog to the drama which in its remaining parts (*Night Wind*, *Troop*, *Tax*) reaches a peak as well as a resolution of the basic conflict.

Our famous director Jovan Putnik dramatized *The Death of Smail-Aga Čengić* in order to create a foundation for the stage oratorium, where the word would be subordinated to the sound, which would in turn be subordinated to a strong, visual expression in order to achieve the impression of total theater. On the other hand, with Putnik whole sections of the original piece are interpreted completely differently, as well as its meaning and conceptualization. The causes must undoubtedly be sought in the oratorium form of dramatization where the word, music, gesture, image, movement and a whole range of visual means (mask, set, costume, light, etc.) create a full and complete illusion.

Apart from Jovan Putnik, Rista J. Odavić dramatized only the *Troop* and Milan Ogrizović made *The Death of Smail-Aga Čengić* a three-act play. Using the music of symphonic dances by Gabor Lengyel, written after the motives of Mažuranić's epic, Nada Kokotović directed this play and prepared choreography for it.

Нага Савковић

МУЗИКА НА СЦЕНИ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА (1861–1914)

САЖЕТАК: У Српском народном позоришту су у периоду од 1861. до 1914. били веома популарни комади са тематиком из националне историје и народног живота са певањем и музиком. Аутори музике и позоришних песама били су капелници Српског народног позоришта, као и капелници других позоришних кућа и други наши и страни композитори. Музика је била оригинална, компонована за одређено дело или је била преузета било из народне музичке баштине, било да је била компонована у друге сврхе. Јован Ђорђевић напомиње да „свака песма отпевана у позоришту за час постаје народном песмом“. Музичке нумере, позоришне песме извођене су пре или у току позоришне представе, али понекад и у паузама, између чинова, понекад и након свршетка драмске радње. Комади с певањем и с музиком допринели су изградњи музичке културе и музичког образовања, као и омиљености Позоришта у народу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: комад с певањем, комад с музиком, капелници, композитори, позоришне песме, музика одраз духа времена и средине.

Од постанка позоришној уметности својствена је интеракција између речи и музике; у древној Грчкој трагедија је била у тесној вези са лирско-хорским певањем званом *гиттирамб*. Ова вишевековна традиција позоришта Европе оставила је траг и на нашем простору.¹ Јован Ђорђевић, оснивач Српског народног позоришта и његов први управник, имао

¹ Уочени су трагови о средњовековном религиозном и лаичком позоришту код нас у којем је музика имала значајну улогу, као што је била и саставни део фолклорног театра код Срба. Милорад Павић на основу напомена у текстовима указује на музику у школским представама у XVIII веку: „Тако су, на пример у оним школским драмама Јелисаветиног времена које су у препису чуване по српским књижицама ваљда још у XVIII веку, постојали уметци за певање под карактеристичним насловом: Кант“ (Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокној доба*, Београд 1970, 197). Аутори музике и у средњем веку и у XVIII остали су анонимни.

Никола Батушић⁵, пак, сматра да је исходиште комада са певањем у бечком „пучком игроказу“ XIX века у којем музика често има равноправни драматуршки статус с осталим елементима представе, песмице – *coupleti* постају њихов нераскидиви део, што доприноси приближавању народних игроказа оперети.⁶ Током XIX века народни комади с певањем из Беча се шире по другим деловима монархије, у: Угарску, Чешку, Словачку, Војводину, Хрватску.

Омиљеност комада с певањем условила је да управа Српског народног позоришта велику пажњу поклања музици и музичком образовању глумачког ансамбла, поготову што је у првој сезони о овој компоненти представа било критичких замерки. Те 1861. године одигране су 22 премијере, од којих су четири са темама из српске историје биле познате и по својим позоришним песмама;⁷ то су: драме *Ајдуци* и *Смрт Свјетлана Дечанског* Јована Поповића Стерије, *Зидане Раванице* Атанасија Николића, за пет песама на његове стихове музику је написао Јосиф Шлезингер и *Ајдук Вељко* Јована Драгашевића, са музиком Шлезингера и Димића. Поменути комади нису носили оредницу „с певањем“ или „с музиком“, но музика је имала активну, експресивну улогу и указивала је на дух времена и на дух једне средине. Поводом представе *Зидане Раванице* рецензент је у *Даници* написао „кад се још и песме без музике и без хармоније певају, као вечерас онда се толико одкрњи и од оно мало уживања, да баш незнамо зашто се оваки комад уопште и давао, ако не за то, да буде као нека сретна слутња за зидање позоришта“.⁸ Требало је у будућности озбиљније радити на подизању музичког нивоа. Скоро деценију је трајало музичко оспособљавање прве глумачке генерације за певање, односно за остваривање уметничких интерпретација. Двадесетак година након оснивања управа Позоришта је усвојила предлог композитора Мите Топаловића (1849–1912) да сви глумци обавезно уче нотну певање и посећују хорске пробе.

Услови за музички рад били су тешки. Позориште више од две деценије није могло да набави чак ни сопствени пијанино, што је било неопходно за певачке пробе; на гостовањима је пијанино изнајмљиван.

⁵ Никола Батушић, *Пучки игрокази XIX стољећа*, Матица Хрватска Зора, Загреб 1973, 16, 17.

⁶ Прву српску оперету *Врачару* компоновао је Емануел Пихерт 1881. године.

⁷ Јединицу о позоришним песмама је за *Енциклопедију Српског народног позоришта* детаљно обрадио Ђорђе Перић. Перић потписује о овој теми текстове: *Позоришне песме у записима српских мелографа XIX века*, *Уметнички текстови Српских народних песама* Корнелија Спанковића.

⁸ *Даница*, 10. I 1862, бр. 1.

У почетку није имало ни сопствени оркестар, с времена на време је имало своју „капелу“, малог састава, коју су чинили стално ангажовани или хонорарни музичари.⁹ Када није било могућности за сопствени оркестар, музичке деонице су свирали војни оркестри, који су постојали у сваком већем гарнизону, но уколико у месту није било војног оркестра, унајмљиване су приватне капеле. Комади с певањем и комади с музиком често су садржавали и хорске деонице; њих су певали сви чланови ансамбла који нису наступали као солисти, а у већим местима су често позиване и певачке дружине да учествују у представама. Када Позориште није имало свог капелника, помагали су капелници из места у којем се гостовало; тако је Антоније Освалд¹⁰ био ангажован као диригент приликом гостовања у Бечеју још 1889. године, као и касније. Ференц Гал¹¹ је радио са ансамблом у Суботици 1892. године, плод успешне сарадње је музика коју је написао за комаде *Краљевић Марко* и *Арајин* и *Буњевка*.

Аутори музике и позоришних песама били су капелници Српског народног позоришта, као и капелници других позоришних кућа: београдског Народног позоришта, загребачког Хрватског народног казалишта и други композитори. Музика у позоришним драмским комадима била је оригинална, компонована за одређено дело или је била преузета било из народне музичке баштине, било да је била компонована у друге сврхе; њени аутори су били и наши и страни ствараоци. Често се дешавало да се преузимала оригинална музика приликом посрбљавања и превођења страних комада. Музичке нумере, позоришне песме извођене су пре или у току позоришне представе, али понекад и у паузама, између чинова, понекад и након свршетка драмске радње у представи.

Пошто су у пожару 1928. уништена многобројна музичка документа чувана у архиви Српског народног позоришта, тешко је реконструисати музичке записе који су били представљени на сцени у периоду од 1861. до 1914. године. Ипак, захваљујући другим писаним документима, нарочито листу *Позоришће*, стиче се увид у музичку продукцију. Након 1914. популарност комада са певањем је опала услед богатијег оперетског и оперског репертоара.

Боривоје Стојковић уочава неколико периода у развоју Српског народног позоришта: почетак романтичког доба (1861–1868), романтично доба

⁹ Лука Дотлић, *Музички животи на сцени Српског народног позоришта*, у: *Из нашег позоришта ствари*, Српско народно позориште, Нови Сад 1982, 41.

¹⁰ Право име му је Антоњин Освалд (Antonín Osvald), а звали су га и Туна.

¹¹ Због обичаја да се имена посрбљавају, његово име се наводи и као Фрања, а Милица Гајић предочава да је пореклом Чех и да је његово изворно име František Gaal.

(1868–1880), реалистично доба (1880–1900) и доба модерне (1900–1914). У етапи *йочейшак романийичкої доба* (1861–1868) било је осам драмских остварења уз које је стојала и назнака „с певањем“: једночинка, шаљива игра *Он и Она* (1862), драма у три чина *Војнички бејунац* (1862), шаљива игра у једном чину *Пркос* (1863), позоришна игра у три чина *Вамџир и чизмар* (1863), позоришна игра у три чина *Сѣтари бака и њејов син хусар* (1863), позоришна игра у два чина *Низ бисера или роб, слуја и јосјодар* (1865), јуначка игра у три чина *Краљевић Марко и Арајин* (1865) и трагедија у пет чинова *Милош Обилић* (1866) Јована Суботића. Наравно, поред поменутих дела у којима је експлицитно било назначено да се у њима певају позоришне песме било их је и у комадима у којима то није било назначено; указујемо на драму *Сеоба Србаља* (1863) Ђуре Јакшића за коју музику потписује Даворин Јенко, на драму Ђорђа Малетића *Миљко Мрконић* или *Преодница српске слободе* (1864) за коју је музику написао Корнелије Станковић или на шаљиву игру *Први сасѣанак* (1866) Ежена Скриба за коју је аутор музике Аксентије Максимовић, као и за драме Матије Бана *Добрила и Миленко* (1866) и *Смрт кнеза Доброслава* (1866).

Романийично доба (1868–1880) обележили су комади „с певањем“ Илије Округића Сремца: *Сађурица и шубара* (1869), „игроказ из народног живота“, са песмама које је „удесио“ Аксентије Максимовић, као и за шаљиву слику из нашег свакидашњег живота *Уњава комедија или Кицош Мајџа, балави Ђура и дрљави Сѣева* (1870), док је за шаљиву игру с предигром и песмама *Грабанцијаши* (1874), позоришне песме компоновао Алфонс М. Цибулка, прашки војни капелник, а хорске деонице је „удесио“ Франтишек Петрик, новосадски учитељ музике. Били су запажени и комади с певањем: позоришна игра *Граничари* (1870) Јосипа Фрајденрајха, коју је удесио Антоније Хаџић, са музиком Франтишека Покорног¹² и два песмама Аксентија Максимовића, шаљива игра Леополда Стаблоа *Муж у клојци* (1872), са музиком Алојзија Милчинског, шаљива игра Сиглигетија *Три брачне зайовесѣи* (1874), са музиком Славолуба Лжичара, као и драма с песмама Матије Бана *Српске цвѣѣи* или *Таковски усѣанак* (1875), са музиком Даворина Јенка за коју је хорску песму *Крај реках вавилонских* компоновао Аксентије Максимовић.

Но, и друга дела су била омиљена због музике и позоришних песама: трагедија *Максим Црнојевић* (1869) Лазе Костића за коју је музику написао Аксентије Максимовић, и комади *Школски надзорник* (1871) и *Избирачица* (1872) Косте Трифковића. Публика је тражила и да чује по-

¹² František Pokorný, одомаћено су га звали Драгутин или Фрања.

знате песме. У приказу поводом премијере „слике из живота“ *Млагоси Досићеја Обрадовића* (1871) Косте Трифковића критичар је нагласио да је неумесно од публике „што захтева на сва уста од свирачког збора, да свира ову или ону 'нашу'". То се може тражити у гостионици, ал' томе у позоришту нема места. У позоришту се свирка удешава према комаду, који се даје, а не по вољи или ћуди овога или онога брата. Код год што би вређало у драми слушати веселу свирку, тако исто не подноси ни тужна или сетна и невесела свирка у шаљивим играма. Све на свом месту и у своје време!"¹³

У реалистично доба (1880–1900) изведено је највише комада с певањем и оних у којима је назначен значај музике. Посебно су били популарни комади из народног живота „с певањем“. Најуспешнији су били: позоришна игра Илије Округића Сремца *Шокица* (1892), позоришна игра *Сеоска лола* (1883) Едеа Тота, музику је компоновао Даворин Јенко, шаљива игра из народног живота *Наши сељани* (1885) Мите Поповића са музиком Јована Пачуа. Музику Гаетана Доницетија за шаљиву игру *Марија, кћи ђуковније* (1888) Бајара и Сен Жоржа, за наше позориште прилагодио је Даворин Јенко, који је написао музику и за слику сеоског живота *Видо* (1894) Јанка Веселиновића. Омиљена је била и историјска слика *Краљевих Марко и Арајин* (1892) Велимира Веље Миљковића, док је позоришна игра *Буњевка* имала нешто мање успеха (1888), као и позоришна игра *Мајчин блајослов* (1896) Д'Енерија и Лемоена са музиком Адолфа Милера. Из комедије *Подвала* (1890) Милована Глишића остала је запамћена песма *Милкина кућа на крају* на текст Никанора Грујића. Популарни су били и комади са музиком Хуга Доубека: комад *Задужбина цара Лазара* (1892) Милорада Поповића Шапчанина, слика из српског народног живота *Крајишкиња* (1896) Петра Крстоношића и драма *Балканска царица* (1895) Николе I Петровића.

У доба модерне (1900–1914) одредницу „с певањем“ је носило неколико дела: слика из времена босанске окупације *Црни Књаз са Семећа* (1901) Петра Данкулова, музику потписује Јован Прајз Јаворски, позоришна игра *Прециоза* (1904) Александра Пијуса Волфа са музиком Карла Марије Вебера, шала *Код белој коњи* (1904) Каделбурга и Блументала, шала из србијанског живота *Моравка* (1904) Михаила Сретеновића, велики сценски комад *Царев власник* (1905) Жила Верна и Д'Енерија са музиком Антонија Освалда, позоришна игра *Ракија* (1907) Гезе Гардоњија са музиком Исидора Бајића, слика *Женидба Милоша Обилића* (1910) Петра

¹³ (3), *Млагоси Досићеја Обрадовића*. – Позориште, бр. 12, 1872, 51.

Данкулова, комад из српског живота *Чучук Ситана* (1910) Милорада Петровића Сељанчице са музиком Исидора Бајића и комад *Кошћана* (1911) Борисава Станковића са музиком Петра Крстића. Но, било је још дела у којима је као битна компонентна назначена музика, коју потписује Исидор Бајић: историјски фрагмент *Кнез Иво од Семберије* (1901) Бранислава Нушића, пастирска игра *Мена* (1902) Љубена Грујића и Милоша Динића, *Горски вијенац* (1902) Петра Петровића Његоша, позоришна игра из народног живота *Дивљуша* (1906) Иштвана (Стевана) Геџија и комедија *Ксиније и Ксенија* (1910) Милана Савића. Музика је значајна и за драмску песму *Смрт мајке Јуџовића* (1908) Иве Војновића као и за музички драмолет *Суђаје* (1903) Љубомира Петровића са музиком Јосифа Маринковића. Комади с певањем, поготову са тематиком из наше свакодневице или националне историје, популарисали су позоришну уметност у народу и трасирали су пут појављивању оперете. Но овај особен музичко-сценски жанр код нас у народним масама није био омиљен као у другим културним центрима Средње Европе.

Ансамбл Српског народног позоришта музички се усавршавао тако да је био кадар и за захтевније музичке задатке. Након што је одиграна прва оперетска представа 1891. године убрзо је, 1896, представљена и прва опера *Јованчини сватови*, једночинка Виктора Маса. Ангажована је оперска певачица Султана Цијукова која је допринела иницирању оперског репертоара. У извештају Управе Позоришта за сезону 1896/97. пише да су због великог интересовања „наше публике“ која је исказала општу жељу да чује Султану Цијукову наручене и „две мање шалјиве опере“ *Лејла Галаијеа* и *Јованчини сватови*, као и да је овај покушај „добро испео“. Опера ће прави замах добити 1911. када су Цијукова и њен супруг Жарко Савић, такође оперски певач, постали чланови Српског народног позоришта. Савић ће као управник од 1911. до 1913. уврстити у репертоар шест оперета и четири опере. До 1914. игране су опере: *Кнез Никола Зрињски* (1899) Ивана Зајца, *Чаробни ситрелац* (*Вилењак*) (1900) Карла Марије Вебера, *Пусићњаково звоно* (1902) Мајара, *Проба за ојеру* (1902) Карла Лорцинга, *Ксенија* (1909) Виктора Парме, *Кавалерија русићана* (1910) Пјетра Маскањија, *Продана невеста* (1911) Беджиха Сметане, *На уранку* (1911) Станислава Биничког, *Кнез Иво од Семберије* (1911) Исидора Бајића и *Пајаци* (1912) Руђера Леонкавала. На репертоару су биле и оперете: *Лејла Галаијеа* (1897) Франца Супеа, *Мамзел Нитиш* (1900) Ервеа, *Женидба при фењерима* (1904) Жака Офенбаха, *Муж пред враћима* (1905) Жака Офенбаха, *Слеи миш* (1907) Јохана Штрауса, *Чар валце*

ра (1909) Оскара Штрауса, *Луїка* (1910) Едмонда Ордоноа, *Барон Тренк* (1912) Срећка Албинија, *Доларска принцеза* (1912) и *Разведена жена* (1913) Леа Фала. Многи глумци су били и одлични певачи; чувени Пера Добриновић, Михаило Марковић и Милка Марковић су са успехом тумачили и оперетске улоге, као и Драга Спасић, Штефанија Ленска, Стеван Дескашев, Урош Јуришић, Јоца Цвијановић, Лепосава Јовановић, Марија Шилханова, Лепосава Нишлић и Олга Освалд.

У време када је управник Српског народног позоришта био Јован Ђорђевић (1861–1868), већ 3. јула 1862. ангажован је први стални капелник, Адолф Лифка (Adolf Peter Lifka, 1828–1895), Чех. Он је сарађивао са Позориштем од оснивања, дириговао је на представи *Зидане Раванице* 10. септембра 1861. Лифка се није истакао као композитор, у литератури се помиње његова игра *Даница*, прва српска конверзациона игра, која се изводила у паузама између чинова. Његов рад у Српском народном позоришту био је обележен извођењем комада с певањем изразито националног садржаја.

Дужност капелника је била не само да компонује музику за представе него и да подучава глумце певању, да увежбава хорске нумере и оркестарску пратњу и да диригује на представама. Капелници су дакако обележили одређене периоде у развоју Куће. Глумци који нису имали талента за певање нису имали готово никакве могућности за ангажовање, пошто је певање било саставни део глуме.¹⁴ Глумац Лаза Телечки пише да су сваког дана после подне од 2 до 4 сата били часови певања.¹⁵ Судићи према извештајима о раду Српског народног позоришта и рецензијама у новинама чини се да Лифка свој посао није обављао са успехом, а није се истицао ни као композитор.¹⁶ Но, у првој сезони Српског народног позоришта играње су представе за које су музику били компоновали Никола Ђурковић и Јосиф Шлезингер, док је 1862. године нарочито била запажена музика за комад с певањем *Војнички бејунац* Едеа Сиглигетија у посрби Радивоја Стратимировића. Комад из народног живота са мађарским народним песмама и играма доживео је велику популарност у нашој средини, мада је Јован Ђорђевић био незадовољан преводом, нарочито препевима песама које ће касније на његову молбу препевати Јован Јовановић Змај.

¹⁴ Л. Дотлић, *Из нашег позоришног стварољ*, 40.

¹⁵ РОМС, 12748, 5. VI 1864; Петар Марјановић, *Умешнички развој Српског народног позоришта 1861–1868*, Српско народно позориште, Нови Сад 1974, 211.

¹⁶ Рецензент *Јавора* 1863. запажа да правих певачких талената данас у дружини нема, но увиђа труд глумаца и сугерише: „Ако нам је слободно приметити, желели би да се засад још са певањем не нагли.“ (*Јавор*, бр. 7, 10. III 1863, 110).

Много више успеха имаће млади талентовани Аксентије Максимовић (1844–1873), који је био капелник Српског народног позоришта од 1865. до 1871. Већ у рецензијама из 1866. уочавају се похвале музичким сегментима у представама; наравно да је напредак остварен захваљујући даровитом Максимовићу. Поводом представе *Милош Обилић* Јована Суботића у *Матици* је 1866. записано: „Песма 'Док је нама Милоша јунака' отпевана је врло добро. Мелодија јој је јако лепа, одговара потпуно садржају песме и показује да јој млади композитор, А. Максимовић, капелник Српског народног позоришта, има лепа дара и за компоновање и да се од њега многоме имамо надати. И дружина је јако напредовала од како је певању учи“.¹⁷ Максимовић је за пет година написао музику за седамнаест комада најразличитијег садржаја како страних писаца Скриба, Бенедикса, Сиглигетија, тако и домаћих: Матије Бана, Јована Суботића, Антонија Хаџића, Косте Трифковића, Илије Округића, Лазе Костића. Многе од тих песама тадашња певачка друштва изводила су и на концертима, но већина их је данас заборављена. Ипак, неке песме попут *Бербери су ђрви људи*, која је компонована за комедију *Честитам* Косте Трифковића, данас се певају као народне песме. Нису заборављене ни песме: *Еј њусио море*, *Два се њића њобрајила*, *Док је нама Милоша јунака*, *Кад се дану више неће*. Стана Ђурић Клајн сматра да његове музичко-сценске нумере припадају категорији музичке *наиве*; Аксентије Максимовић је тек након одласка из Српског народног позоришта студирао музику у Прагу.

Други период, *романтично доба* (1868–1880) обележио је својим деловањем капелник Алојзије Милчински (Alois Milčinski, 1847–1903), пореклом Чех, који је обављао капелничку дужност од 1872. до 1887. године; он је основао и позоришни оркестар и више није било потребно да се у Новом Саду ангажује оркестар петроварадинске војне музике. Нарочито су постале популарне и ван позоришта његове песме из комада с певањем *Џианин* Едеа Сиглигетија, који је посрбио Јустин Шимић. Милчински није био изразито плодотворан композитор. Потписује музику и за комаде: *Сан на јави* Јована Суботића (1868), *Муж у клојци* Леополда Стаблоа (1872), *Ђаволски њослови* Јаше Томића и Косте Формаћа (1873) и *Сан и јави* Милана Јовановића (1874). У време Милчинског играни су и комади за које су музику компоновали Даворин Јенко, Иван Зајц и Фрања Покорни, др Јован Пачу и други. Убрзо након што је Милчински основао позоришни оркестар, стигле су и прве похвале – поводом извођења комада *Париска сиротиња* критичар је у рецензији нагласио да ваља похвали-

¹⁷ *Матица*, бр. 29, 20. VII 1866, 692.

ти „и наш позоришни свирачки збор, који је о овој представи све саме нове комаде, 7 на броју, свирао тако лепо, да му је публика, која је дворану напунила, тапшањем своје допадање изјављивала. Између нових комада особито се допала увертира у оперу 'Виљем Тел' од Росинија. Та је увертира тако вешто и прецизно одсвирана, да је милина била слушати је.“¹⁸

Даворин Јенко (1835–1914), капелник Народног позоришта у Београду (1871–1902), био је веома плодотворан композитор – написао је музику за око 90 комада с певањем. Компонувао је музику на стихове Јована Ђорђевића за српску химну *Боже њравде њи ииџо сѡсе* у представи *Маркова сабља* (1873). Критичар је истакао „особиту вредност“ музике, као и да се захваљујући музици овај комад „уздиже над свима осталима коадима овог жанра“. Посебно је похвалио химну, коју је хор певао на крају представе и која је на захтев публике морала неколико пута да буде отпевана. Напоменуо је да текст служи на част Ђорђевићу, а да је музика „најјаче“ Јенково остварење које се може „по мелодији, по контрапунктичној вредности и по својој инструментацији упоредити са ма којом гласовитом химном на западу, и ми не сумњамо да ће она кад тад постати општа српска химна“.¹⁹ Од многобројних Јенкових песама неке су постале „народне“, попут *Ој Мораво, моје село равно* и *Осу се небо звездама*. Јенко је остварио и високе домете у позоришној музици у XIX веку код нас; дакако да су нека од његових остварења била уприличена и на сцени Српског народног позоришта. Јенка сматрају „реформатором музичко-сценског стварања у Србији“; његова најуспелија дела су она инспирисана српским музичким фолклором, „било да су у питању цитати или писање у духу народне мелодике“.²⁰

Хуго Доубек (Hugo Doubek, 1852–1897), такође пореклом Чех, био је запослен као капелник од 1891. до 1897; међутим, био је ангажован у Српском народном позоришту још од 1887. године да подучава хор и певаче. Својим деловањем обележио је *реалистично доба*. Написао је музику за неколико комада: најпознатији су *Задужбина* Милорада Поповића Шапчанина, „шаљива оперета“ *Јабука* по тексту Веље Миљковића,²¹ *Балканска царица* Николе I Петровића Његоша и *Пој Доброслав* Лудвига

¹⁸ (Б), *Париска сиротиња*. – Позориште, бр. 35, 1972, 143.

¹⁹ (М), *Маркова сабља*. – Позориште, бр.9, 1873, 35.

²⁰ Ана Матовић, *Ујицај српској позоришња на очување и ѡреношење народних мелодија*, у: *Српска музичка сцена*, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд 1995, 157.

²¹ Српско народно позориште је прву оперетску представу одиграло 1891. на гостовању у Белој Цркви: изведена је оперета *Врчара* Емануела Пихерта по тексту Веље Миљковића.

Анценгрубера. Доубек је компоновао музику и за *Банаћанско коло*, које се изводило у завршној сцени комада *Крајишкиња* (1896) Петра Крстоношића, а данас је део војвођанског фолклора. Често је користио стихове наших популарних песника, као и народне песме. Јован Грчић је запазио да има „еминентан композиторски дар“,²² док му Тихомир Остојић замера²³ што је у оперети *Јабука* „уметнуо“ своје композиције и то још на народне текстове. Након Доубекове смрти дужност капелника обављао је Исидор Бајић, који није био запослен у Српском народном позоришту.

Веома кратко, од 1898. до 1899. године, капелник је био Јован Мирковић (1871–?), који није био дорастао овој дужности и није оставио повољан утисак – у Позоришту су једва дочекали да раскину уговор са њим. Димитрије Ружић је сматрао да Мирковић није кадар да води оркестар, пошто је Позориште било приморано да на гостовањима ангажује друге диригенте. Много дуже је био капелник Антоније Освалд (Antonín Osvald, 1864–1936), од 1899. до 1911, са прекидом у сезони 1902/03, када га је заменио београдски капелник Антоније Улрих. Освалд је, и пре него што је постао стални члан Куће, дириговао на представама приликом гостовања у Бечеју. Био је „најзначајнија фигура међу капелницима СНП-а“.²⁴ Као композитор написао је музику само за „једночин с певањем“ *Ајоџеоза* Ђорђа Малетића (1899), „шљиву игру из народног живота“ *Свајови* Драгутина Илијћа (1900) и *Царев љасник* Жила Верна и Д’Енерија (1905). Међутим, био је агилан као музички педагог и диригент – у његово време почело се са извођењем музички захтевнијих представа, првих оперета и опера. Милица Гајић наглашава да је један од његових највећих доприноса што је „упорно и равноправно радио на извођењу како страног репертоара, тако и на формирању домаћег, националног, посебно од дела Исидора Бајића“.²⁵

Ангажман Антонија Улриха се свео на само једно дириговање представом. Франтишек Фрања Вањек (František Vaňek, 1874–1960) је био капелник 1911. и 1912; остало је забележено да је дириговао на десет представа, а тенор Павао Влаховић је 1913. године обављао дужност хоровође.

У периоду *позоришне модерне* од 1900. до 1914. глумци су све музички образованији, што је утицало да сценска музика, позоришне песме и хорови буду вештије и прецизније интерпретирани; уочава се поред српске фолклорне традиције и интернационално музичко наслеђе. Најзначајнији

²² (Г), *Задужбина цара Лазара*. – Позориште, бр. 3, 1894, 11.

²³ Тих. Ост, *Јабука*. – Позориште, бр. 16, 1896, 63.

²⁴ Милица Гајић, *Допринос чешких музичара српској музичкој сцени до првој светској рата*, у: *Српска музичка сцена*, 121.

²⁵ Ibid., 122.

композитор овог периода је Исидор Бајић (1878–1915), који је написао музику за петнаестак позоришних остварења Српског народног позоришта. Мелографски рад на терену допринео је да су његове позоришне песме одраз народног духа. Поводом компоновања нових песама за комад *Сеоска лола*, Бајић је написао краћи осврт у којем наглашава да је наша народна музика ретко заступљена на сцени.²⁶ У тексту поводом премијере пастирске идиле *Мена* написао је да при компоновању пази да композиције тумаче радњу и буду лаке како би их извођачи могли савладати и како би биле разумљиве публици. Свој приступ тумачи као необичан за публику која је навикла да се на позорници „само мелодише“²⁷. Најуспелије песме из свог позоришног опуса Исидор Бајић је и објавио; то су, између осталих: *По љадини месечина сија* из *Ракије* Гезе Гардоњија, *Играло коло* из *Чучук Ситане* Милорада Петровића Сељанчице, *Шкрипи ђерам на бунару*, *Тара-*

²⁶ „О новој музици у ’Сеоској лоли’

Када ме је пре кратког времена позвала управа српског народног позоришта, да компонујем песме у ’Сеоској лоли’, обрадовао сам се том по ве ре њ у. Данас пак кад ме је позвао г. А. Хаџић да рекнем коју о својим композицијама, тешко ми је било то учинити, јер о њима немам много шта рећи.

За песме у ’Сеоској лоли’ узео сам чисте бачке народне мотиве, разрадио их и у целину склопио. Осим ових употребио сам ’Сарајевку’, ’Терај, куме, логова’, ’Тавна воћи’, не променивши их.

Нисам хтео уносити оригиналних мотива стога, што је жеља управина била баш та, да даде места нашој народној музици и духу наше народне музике, који је тако мало и слабо заступљен на нашој позорници. Осим ’Ђида’, ’Хајдук Вељка’ и још у два три комада – који се ређе приказују – наша народна музика није стога заступљена на позорници српског народног позоришта, што наше компонисте, када су добили да компонују песме за народни комад, радије су уносили с в о ј е мотиве (често сретно – а често, богме, и без успеха) место да су заграбили у богато и неисцрпно врело наших народних мотива и њи употребљавали. Чини се, као да су се бојали, да ће им се замерити да нису довољно о р и г и н а л н и.

Али то је погрешно, погрешно је с тога, што је баш оригиналност нпр. Григова, Гадеова, Сметанина и других националиста у музици, у томе, што су знали д о б р о у п о т р е б и т и народне мотиве и њима уметнички облик дати.

Наше позоришне компонисте радије су у з а ј м љ и в а л и мотиве од Талијанаца и Немаца. Погрешно је то и стога, јер на тај начин наше народно позориште није могло бити за доста расадник наше народне музике и наших народних мотива.

Хвала дакле управи што пази на то, да вам поред музике ’Нитуша’ и других њених се-стара, које вам дају бомбоне, к о ј е м и р а д о ј е д е м о, – даје и здраву народну рану – чисту народну музику.

Ето, због тога сам се смео примити тешке задаће, да такe p a r e x e m p l e популарне мотиве Јенкове, које су за 20 и више годнна постале тако рећи народне, заменим другим, правим народним б а ч к и м мотивима.

На Вама ће данас бити, да пресудите, да ли сам у томе успео или не!

Исидор Бајић (*Позориште*, бр. 25, 1904, 134)

²⁷ Исидор Бајић, *Мена*. – Позориште, бр. 13, 1902, 49.

бицу видиш ли, Зрачак вири из Дивљуше Иштвана Геџија, као и из позоришне игре *Сеоска лола*, између осталих и песме: *Све док је твоја блајока* на текст Милорада Поповића Шапчанина и *Што ме не љубиш*, текст потписује Ђура Јакшић. Бајићеве позоришне песме богате мелодијске инвенције допринеле су његовој популарности, но успеле су и да пређу позоришну рампу, сматра Стана Ђурић Клајн, народ их је прихватио и оне су се одавно поистоветиле са народним творевинама.²⁸ И данас се изводи његово коло, конверзациона игра *Српкиња* коју је унео и у оперу *Кнез Иво од Семберије*. Компонувао је и нову музику за позоришне комаде који су већ играни: *Шаран*, *Пркос* и *Максим Црнојевић*. Бајићева преписка и његова *Српска музичка библиотека* потврђују колико се несебично залагао за своје савременике, колеге и музичаре и колико се трудио да допринеси ширењу и популарисању савремене српске музике. Стана Ђурић Клајн истиче његову изванредну присност са тежњама широких слојева народа, умешност да нађе најнепосреднији пут ка публици – зато је остао омиљен и признат као типични, непосредни тумач осећања свога народа.

Поред комада с певањем у којима је експресивна улога музике била активни, саставни део представе било је и драмских дела која нису у поднаслову носила одредницу „с певањем“ или „с музиком“, а у којима је било позоришних песама и музика је доприносила не само прихватању и популарности дела него и целокупној изражајности драматуршке целине. Тако је било, као што смо указали, од самог почетка, од прве године рада Српског народног позоришта, када су 1861. играни комади: *Ајдуци*, *Смрт Стефана Дечанског*, *Зидане Раванице* и *Ајдук Вељко*. И дела Косте Трифковића *Чеситијам*, *Љубавно писмо* и *Младоси Доситејева Обрадовића* садржавала су позоришне песме; Трифковићев оригинални текст предочава да се певала Доситејева песма *Све што мене окружава*²⁹. У посрбу *Стари бака и његов хусар* (1863) Јожефа Сигетија уврштено је неколико народних песама међу којима и прво хорско позоришно коло код нас *Игра коло на двадесет и два*. Позоришна игра Илије Окурића *Саћурица и шубара* (1869), играчка из народног живота, била је позната и по својим музичким нумерама које је музички „удесио“ Аксентије

²⁸ Стана Ђурић Клајн, *Акорди прошлости*, Београд 1981, 89.

²⁹ Све што мене окружава све то са мном тужи!
Нити птица птици поје нит' се с другом дружи!
Одзив мени из горице с плачем одговара,
Зефир ми се међу лишћем на жалост претвара!
И потоци с ладном водом сви са мном уздишу.
Проливајте, очи моје, горки суза кишу. (1793)

Максимовић, а песма *У нашем лепо мји је Срему* постала је саставни део фолклорне музике Војводине. Веома је била омиљена и позоришна игра *Риђокоса* (1890) Шандора Лукачија са музиком Ференца Еркела и са чак 16 позоришних песама, соло песама, дуета и хорова од којих је већина била певана и у народу. Готово све песме из комада *Ђуго* (1894) са музиком Даворина Јенка, иако није било назначено да је то комад с певањем, и данас су део српске народне музике: *Осу се небо звездама, Уродиле жутије крушке, Где ћеш бићи мала Кејо, Мој ћергане, моје суво злато, Ко мји кући срма јелек* и друге.

Комад симболичног назива *Уташено оћнишће* који је Жарко Лазаревић написао 1914, када је Српско народно позориште престало да ради, садржавао је и 11 позоришних песама Божицара Јоксимовића, од којих су популарност стекле соло песме: *Ноћ уздише, Ђул мирише, Мој ђенџеру, мој јорки чемеру, Шта је младоси и Моја Босно, моје живовање*; игран је тек 1943. у Панчеву. Трива Милитар предочава³⁰ да су комади „као што су: *Маркова сабља, Чучук-Ситана, Сеоска лола, Дивљуша, Ракија, Ускочкиња, Шокица, Саћурица и шубара, Цијанин, Буњевка, Вампир и чизмар, Војнички бејунац, Грабацијаши, Граничари, Девојачка клејва, Ђуго, Зулумћар, Крајишкиња, Кошићана, Наши сељани, Свајови* и други, увек давали пред пуном кућом, иако многи од њих немају ни књижевне ни уметничке вредности“.

Најчешће сценска музика живи колико и представа за коју је компонована, ређе песме трају и дуже од позоришног извођења. Судећи по критикама, овом сегменту драмских представа током XIX века придавана је пажња, можда и зато што је увиђано колико су композитори својом музиком и песмама доприносили развијању љубави за позоришну уметност и колико је значајан био допринос особеног жанра *комада с певањем*. Поред агилног Аксентија Максимовића, веома је драгоцен допринос Исидора Бајића, који је постигао значајан уметнички ниво својим остварењима, као и „наших“ Чеха који су дали велику подршку развоју сценске музике не само у Српском народном позоришту, али и Даворина Јенка, најплодотворнијег нашег позоришног композитора. Често су одабирани стихови најпознатијих српских књижевника, и Бранка Радичевића, и Змаја, и Лазе Костића, и Ђуре Јакшић а и других, као и они из народних песмарица који су инкорпорирани у драмске текстове, који су баш захваљујући музици били омиљени. Позоришне песме о националној историји утицале

³⁰ Трива Милитар, *Анџоније Хаџић и Српско народно позориште, у: Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад 1961, 384.

су и на неговање патриотизма и националне самобитности нашег народа у старој држави.

Бранислав Нушић се 1904. посебно у свом *Меморандуму за реорганизацију Српској народној позоришћу* осврнуо и на тешкоће у вези са комадима с певањем, запажа да се дело први пут „лепо подели и лепо изведе, ал, се затим полако спушта и унижава, јер код треће представе глумац већ уступи ролу млађему од себе па овоме кад досади, даје још млађем од себе, и то тако редом иде док не сиђе дотле да Ружићеве роле игра и Стефановић. Услед тога комад се свуче наниже, игра се бедно, па кад се томе дода још да је из кора све побегло, онда се може замислити какви изгледају српски народни комади након неколико година играња“.³¹ Напомиње да нема много народних комада, нарочито оних са тематиком из народног живог и с певањем, зато предлаже да Управни одбор распише конкурс за народне комаде с певањем.

Музика није била само део звучне кулисе; њена улога је била, како каже Роман Ролан, „да нас стави у контакт са срцем једне епохе, да нам омогући да дотакнемо дно њене осећајности“. Често музика није остваривала непосредну синхроност са драматуршком структуром, него се издвајала као елемент који поседује симболичну вредност пропaгирајући одређене идеје, делујући на свест, можда чешће на подсвест позоришне публике. Посебно су биле радо слушане и певане буднице,³² писане да буде националну и политичку свест. Но, чешће је улога музике била да забави и зато се дешавало да и није остваривана драматуршка симбиоза пошто су се позоришне песме наметале као самосталне музичке заокружене „целине“. У овим случајевима долази до промене односа између драмског текста и музике, те се радња у сегментима доминације позоришне песме „прекида“ или њој „подређује“. Репертоарска политика и многобројна гостовања допринели су да Српско народно позориште буде истинска народна установа, „народно мезимче“, којем народ исказује наклоност и љубав, дакако захваљујући и музици, а поготову позоришним песмама. Музика је често омогућавала да и текстови незнатне књижевне вредности опстану на репертоару, но то је било уобичајено и у неким

³¹ Живко Марковић, *Меморандум Бранислава Нушића за реорганизацију Српској народној позоришћу*, у: *Споменица 1861–1961*, 356.

³² Буднице, хорске композиције за мушки хор Корнелија Станковића *Ево деснице верне и 'Ајд у војну Србине*, за које је текст написао Ђорђе Малетић за свој комад *Миљко Мрконић или Преодница српске слободе* (1864), биле су веома омиљене. Аксентије Максимовић је компоновао будницу *Док је нама Милоша јунака* која је допринела популарности трагедије *Милош Обилић* Јована Суботића; исти аутори потписују и хорску песму *Труба њуби у бој зове*.

европским културнијим срединама. Комади с певањем и с музиком никада више нису били тако омиљени као у периоду од 1861. до 1914. године; њихов допринос изградњи музичке културе и музичког образовања код нас је неоспоран и значајан, они су трасирали пут ка опери, која је најзахтевнији и најцењенији музичко-сценски род, а по некима и отелотворење свих уметности.

Nada Savković

MUSIC AT THE STAGE OF
THE SERBIAN NATIONAL THEATER
(1861–1914)

Summary

The music in the Serbian National Theater in the period 1861–1914 was not just a part of the audio background. Its role was to reflect the spirit of an age and a setting as well as to contribute to the popularization of theater among people. Plays that included singing, typical of the theater life in Serbia in the 19th century, were very popular, especially if their topics were based on the national history and everyday life. There were several periods in the development of the Serbian National Theater: the beginning of the romantic period (1861–1868), the romantic period (1868–1880), the realistic period (1880–1900) and the modern period (1900–1914). All of them were marked by the engagement of bandmasters: Aksentije Maksimović, Hugo Doubek, Antonije Osvald and others. The duty of bandmaster was not only to compose music for plays but also to teach actors how to sing, to practice choir songs and orchestra accompaniment and to conduct in plays. Songs were performed before or during a theater play, but sometimes also in breaks, between the acts, and sometimes even after the end of the play. The music was original, written for a specific play, or was adopted either from folklore or from different sources. Isidor Bajić made a precious contribution, although he was not a member of the Serbian National Theater, as he wrote music for fifteen theater plays. Besides the plays that included singing, where the expressive role of music was an active and indelible part of the play, there were dramas which did not have a subtitle “with singing” or “with music”, but in which music still contributed to the acceptance and popularity of the pieces, as well as the full expressiveness of the dramaturgic whole. Some theater songs are still sung today as they have become part of the Serbian musical folklore. The pieces with singing and music have contributed to the growth of musical culture and education in Serbia and have paved a path for opera.

Свенка Савић

КОРЕОГРАФИ У БАЛЕТУ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА: ИКО ОТРИН (1963–2011)

САЖЕТАК: Ико Отрин је остварио значајан стваралачки опус у Балету Српског народног позоришта (СНП) (најинтензивније од 1963. до 1969): укупно 15 различитих балета (од тога две праизведбе), од којих су три обнављана више пута, поред кореографија у опери, оперетама и драмским представама. Његове балетске представе су извођене преко 400 пута, а видело их је преко 100.000 гледалаца у земљи и на гостовањима, па квантитативни подаци могу бити доказ утицаја кореографа на смер развоја балета у Новом Саду и Србији, како у репертоарској политици тако и у одгајању позоришне и балетске публике и професионалног подмлатка. У тој активности Ико Отрин истиче се својим светоназором, афирмишући неколико важних компонената система вредности од којих су најважнији: мир у свету и међу људима, а против рата; љубав међу људима – што га чини ангажованим уметником у времену у којем ствара у Новом Саду најпре у континуитету 6 сезона, а потом, у временским размацима који у Србији (и у Новом Саду) нису ишли на руку развоју уметности уопште, балетске посебно (растакање заједничке државе почетком деведесетих, кризе политичког система и културних вредности).

Отрин публику схвата као потенцијал љубитеља балета којем треба обезбедити довољно информација за разумевање онога о чему се на позорници игра. Отуда је Ико Отрин један од ретких педагога публике. Од посебне је важности његов рад на изграђивању репертоара балетских представа за децу (тачније развоју укуса најмлађе публике за балет), чему треба додати његов педагошки рад са играчима који је увек од пресудног утицаја на развој ансамбла. Све ове доприносе критика није увек пратила па је угао посматрања у овом раду однос кореографа, критике, играча и публике.

У време када је Ико Отрин стварао у новосадском балетском ансамблу, медији нису тако интензивно пратили његов рад, зато је преглед његових активности у Новом Саду овде дат важан за слагање историјских компонената у развоју Балета СНП од оснивања до данас.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Балет СНП, Ико Отрин, кореографија, модеран балет, новосадски балет, историја балета XX века.

Када Балет СНП обележава значајан јубилеј и сумира резултате о доприносу индивидуа и целог ансамбла развоју и афирмацији балетске уметности, незаобилазне су три кореографске личности: оснивачица Марина Олењима (1950–1952), настављач Георги Македонски (1952–1963) и иноватор кадровске и репертоарске обнове Ико Отрин (1963–1969). Када процењујемо удео Ике Отрина у развоју балетске уметности у Покрајини и Србији, полазимо од друштвене и културне ситуације у Новом Саду почетком шездесетих година XX века када је дошао у Нови Сад и пратимо промене које су се догађале у новосадском ансамблу и под његовим уметничким утицајем до његовог повратка у Марибор.

Ико Отрин кореограф

Ико Отрин долази у Балет СНП у Нови Сад 1963. године (када има само 31 годину) као опште образован (дипломирао етнологију), посебно музички, а играчки усмерен ка новим правцима у развоју балетске игре у Европи, поседујући енергију и изузетне организационе способности, које га никада нису напустиле. Тај сусрет новосадског ансамбла у успону почетком шездесетих година XX века и Отрина на почетку сопственог уметничког развоја био је на добробит обе стране. У Новом Саду је затекао релативно велик ансамбл (након петнаест година постојања и довољног кореографског учинка његових претходника), у фази подмлађивања школованим играчицама и играчима из балетских школа у Новом Саду, Београду, Љубљани (мада и надаље већину чине играчи са само неколико разреда завршене балетске школе). Ансамбл се сусреће са високообразованим кореографом (који постаје ускоро и шеф Балета и играч).

У 1963. када поставља прву представу (*Три модерна балетша*), Отрину стоје на располагању управо завршене ученице новосадске Балетске школе: Ерика Марјаш и Александра Баранковски, у пуној искуственој снази Хелмут Недељко (који је, нажалост, убрзо отишао у Немачку), али и образовани играчи из других градова тадашње Југославије: Градимир Панков из Скопља (касније је био скоро деценију директор Балета у Цирihu), па Петар Срдоч из Љубљане (који је дошао на позив Ике Отрина и потом се вратио у Словенију). Афирмисала се током две прве сезоне изузетна, по много чему интернационална група, пре свега женског ансамбла, што је био добар материјал за реализацију Отринових иноваторских идеја. Том првом представом – *Три модерна балетша* (16. јуна 1963), Отрин је сасвим збунио ансамбл, критичаре и новосадску публику, јер

оно што је понудио као модеран израз било је тако различито и ново у поетици и изразу, да се готово нико није одмах снашао. Прво, овај балет је имао сасвим ангажован садржај: залагање за мир у свету и визија шта се може догодити са планетом уколико мира не буде. Три балета, три једночинке истом циљу усмерене, од којих је прва неуобичајеног имена за балет $E=mc^2$. Зашто тако необичан наслов за балет? Одговор налазимо у програму припремљеном за премијеру.

„Мала једначина – енергија јесте маса пута брзина на квадрат – епохално је откриће Алберта Ајнштајна. У њој је сажета сва теорија релативности и из ње произилази сва атомска наука. Али атомска наука није дала човечанству само користи, већ је произвела и атомску бомбу, која прати човечанство као Демоклов мач. И тај страх пред тоталним уништењем човека по човеку, та стална несигурност – ако хоћете и сећање на Хирошиму – то је тема тог балета. Нема конкретног садржаја“.

Данас је важно констатовати да је Ико Отрин пре скоро 50 година почео балетску каријеру у Новом Саду као мировњак. Много година касније сам га питала како се одлучио да се тим балетом представи новосадској публици, он је одговорио да је балет већ игран 1961. у Марибору и добио похвалну оцену. Данас, међутим, мислим да је овај његов балет Ико Отрин сам – необична енергија којом покушава да промени људе и премости време и простор, а пре свега традиционалну играчку климу у тадашњој Југославији, али и данас. (Тада он није знао да је творац – $E=mc^2$ Алберт Ајнштајн, боравио у Новом Саду, у којем се тада игра тај балет.)

У балету су извођачка средства адекватна: игран је без музике, само на звуке конкретне и електронске музике, уз људски глас, нешто мало поетичних стихова. Друго, играче је „ослободио“ костима, они играју само у трикоима, а њихова изражајна тела на сцени су игра сама. Направио је неку врсту „дисторзије“ покрета, већ тиме што је играчицама дао само једну балетску (шпиц) патику, а на другој нози обичну (меку) патику, па је играње играчица „ишчашено“, а гледаоци се стално доимају несклада и дисхармоније: та лепа млада женска тела у сталној дисхармонији покрета, и истовременог односа према нечему што је ритам, али не музика и реч, што је темпо, али не игрив у класичном смислу речи, све заједно окосница је његове кореографске поетике тада.

За протагонисте је узео, тада почетнице, Ерику Марјаш и Александру Баранковски – тек дипломиране ученице Средње балетске школе у Новом Саду; обе ће ускоро постати солисткиње, а Ерика Марјаш ће од тада бити Отринова велика инспирација и поуздана сарадница у готово

свим балетима које је постављао у Новом Саду. Играчима је задао провокативне покрете (легање партнера једно на друго, партнерке једне на другу), што је требало да сигнализира полни чин. Сећам се проба на којима је Сашка одбијала да „легне“ на Ерику, после на Хелмута јер се то косило са њеним системом вредности („мене је срамота“). Отрин није само растурао класичну поетику балетске игре, него и патријархални систем вредности играчица и играча о телу у игри и партнерским односима у простору и пред публиком.

Неделко Хелмут, солиста у тој представи, сећа се: „Играо сам на премијери Отриновог првог балета: $E=mc^2$. Сада се овај балет наводи као прекретница у развоју новосадског балета, али се сећам да је на премијери балет био суздржано примљен... Мислим да новосадска публика није била припремљена за новине које је Отрин донео почетком шездесетих“.

Представом $E=mc^2$ критичари балета су, такође, разбијали своје концепте о игри. Отрин је „рипио“ у релативно успавану новосадску естетско-играчку средину, довољно нагло да све уздрма (балет је игран само три пута у Новом Саду и два пута на гостовању). Новосадски критичар Иља Врсајков (*Дневник*, 19. јун 1963) није желео да емпатише са Отриновим приступом. Пишући неповољну критику замера кореографу много тога, износи неке судове о музици за трећи балет, *Демон злати*, које може изрећи само особа блиска ономе што се „кува“ у Кући. Ову критику иначе често наводим као пример писања о балету музички веома добро образоване особе која није довољно стручна и за игру и отуда фокусиране на музику балета (какви су балетски критичари прве генерације: Јожеф Шулхоф, Иља Врсајков, а нешто касније Богдан Рушкуц, да поменем три најчешће појављивана имена у писаним медијима у Отриновом периоду).

Већ овом првом представом Отрин успоставља правило рада којег ће се до краја држати – све представе које кореографише сам режира, за шта има оправдање. „Кораци за мене нису само гимнастика, већ речи, реченице, које морају да испричају причу тако јасно као што се то ради обичним речима, а много пута и сензибилније...“

За сваку представу имам концепт и покушавам да га изведем до краја. Зато морам САМ режирати овај кинетикус који сам кореографирао, јер су веома зависни један од другог“.

Потреба да буде сасвим слободан у остваривању замисли већ тада је била само последица његовог трагања за суштином у балетској игри, а то је однос форме и садржине. Поставила сам му исто питање (приликом

сусрета организованом у поводу обележавања његовог јубилеја 2006. у Марибору): „Мислим да је основно што сам покушао да дам израз поједином покрету, нису сви 'девелопе' једнаког значења, сваки корак значи неку реченицу из балета – циљ је да се са игром нешто исприча“.

Други балет, изведен исте вечери, праизведба је у Балету СНП: *Демон злата*, у музичкој обради и оркестрацији новосадског композитора Рудолфа Бручија (тада на дужности директора Опере и Балета у СНП). Ова праизведба има своју малу историју која се делимично рефлектује у критици Иље Врсајкова, а данашњим читаоцима не може бити јасна. Наиме, на плакату за премијеру пише да је аутор балета Ико Отрин у *музичкој обради и оркестрацији Рудолфа Бручија*. Отрин објашњава ову реченицу:

„На музику Ернеста Кренека већ сам направио балет у Марибору. Балет је био већ постављен, када смо добили од ауторске агенције обавештење да је Кренек брисао тај балет из свог опуса (наводно, је рекао да је то лоша музика) и да не дозвољава више никоме да је изводи. Пошто је балет био постављен на клавијирски извод, а не и оркестриран, а није било времена да тражимо нешто друго, Бручи је на основу постављене кореографије написао нову партитуру и дали смо јој нов назив: 'Демон злата'“.

Кореограф у програму већ тада даје елементе своје филозофије живота: „Сваки покрет мора да илуструје садржај и зато је претворен у симбол. Улога обичне девојке у ствари је симбол човекове љубави – презиране, мучене, разочаране, али увек живе“.

Ико Отрин је дошао у Нови Сад са изграђеном филозофијом живота и својим вредносним системом – мир и љубав по сваку цену, а цена је, како видимо, велика и у првом и у другом балету, и зато је и одлучио да их споји на премијери.

Трећи балет исте вечери је био *Паукова изоба*. Има интересантан садржај који само на први поглед одступа од прва два балета, али је по основној идеји филозофског односа према животу сасвим у истој равни са прва два – зло ће бити побеђено добрим. На импресионистичку музику Алберта Русела, модификовао је либрето тако да нам поручује да постоји лепота живота, с једне стране, и опасност која увек вреба, с друге стране, овога пута на примеру живота инсеката. Кореограф поручује да у суровом животу постоје силе које га могу превазићи – љубав–мир–правда, а природа је нешто чему се увек враћамо.

У следећој сезони **1964**. Отрин наставља свој иновативни приступ и поставља *Кармину бурану* (13. октобра). Данас је овај музички ораторио

ријум широко присутан на балетским сценама (наше садашње и бивше земље), пре готово 50 година је била новина у Новом Саду:

„’Кармину’ нисам нигде видео. Слушао сам је на концерту Београдског академског хора и одушевио сам се том музиком. На првом гостовању када смо већ разговарали о мом сталном ангажману, предложио сам је управнику Милошу Хадићу и он је то са задовољством примио. Постао сам је следеће сезоне као гост“.

Као музички образован кореограф, Отрин обликује своју играчку имажинацију на Орфову музику која није писана за балетско извођење, и према сопственом сценарију (писан са Бредом Пугељ) режира и кореографски осмишљава позоришни догађај у којем суделују и солисти и хор Опере СНП. Ту је друга компонента Отриновог стварања: театар је целина многих компонената: реч–глас–покрет–музика и опет назад, како је објаснио (у само неколико интервјуа које је дао медијима). *Кармина бурана* је друга новина Отриновог настојања да у новосадску позоришну и балетску средину пренесе новости са музичке и играчке европске сцене. Тим потезима смо били, рекла бих, увучени у светске токове, што су гостовања Балета у Италији (у Модени) и у неким другим државама потврдиле.

Исте те 1964. године Отрин ради према ауторској верзији Пије и Пина Млакара премијеру целовечерњег балета *Ђаво на селу* Франа Лотке (први пут изведен 1935. у Цириху), чиме је задовољио такође програмски захтев у СНП да се ствара и чува домаћа балетска баштина. Тих година је нови правац у светској балетској баштини да се уводе елементи националног балетског и музичког наслеђа у позоришни репертоар. Мотивацију за целовечерњи балет *Ђаво на селу* Отрин објашњава на следећи начин:

„Није никакво чудо што је ’Ђаво’ ушао у све балетске лексиконе као један од највреднијих примера модерне балетске уметности. Јасно је да овакав балет поставља пред извођаче велике захтеве. Сваки покрет мора бити пун значења – јасан и чист у својој кореографији и драматуршкој линији. Ту играчима није довољна само техника и шарм, већ је потребна и прилична доза истинског уметничког обликовања улога и њиховог унутрашњег развоја. Зато је то сјајна школа за сваки балетски ансамбл. И то је један од разлога, због којих је ’Ђаво’ дошао и к нама у посету“.

Искусан кореограф послушкује сазревање ансамбла и сходно његовој снази прилагођава репертоар, с вођењем рачуна о ономе што су светски, тачније европски, токови у игри. Од тада па надаље Ико Отрин никада неће постављати у Балету СНП оне класичне балете који имају задану

кореографију и траже само преношење другим играчима (као што су *Жизела*, *Лабудово језеро*, *Зачарана лејошница*).

Нажалост, није била студиознија критика представе, сем најаве Гордане Дивљак Арок на дан премијере под називом *Шанса за младе* (*Дневник*, 15. XII 1964). Било је то време када се нису писали критички прикази свих представа, нити су били чести телевизијски снимци целих представа, медијска узаврелост око премијера ће постати правило много касније и за балетске представе. Нажалост, није било ни нарочито дизајнираних плаката за најаву представа, али су штампани програми имали информативне и едукативне текстове. Отрин се увек трудио да у програму буде текстова о композитру, о самом делу, затим садржај балета и, наравно, о кореографу и играчима. Зато су нам данас непосредни учесници представа драгоцен извор података о тим представама (сем штампаних програма), јер су исповести играча и осталих особа у стваралачком тиму (диригената, сценографа, костимографа...) незаобилазне. Сећам се припремања премијере *Ђаво на селу*. Играле смо Љиљана Мијач и ја сусетке. Сећам се како нам је Отрин показивао комичне сцене и врло добро глумио, док смо се сви у групи смејали његовом умећу и комици. Од тада па до данас смисао за хумор остаје део Отриновог кореографског умећа.

У истој сезони **1965.** (25. маја) Отрин поставља *Пейељују*, целовечерњи балет у три чина, на садржај познате бајке, а на музику Прокофјева (први пут изведена 24. новембра 1945. у Москви). Представа окупља цео ансамбл, а Отрин за сваког даје одговарајућу улогу и алтернатије главних улога. Критика је углавном добро примила представу (Ј. Шулкоф то констатује у свом тексту *Сликовитија камерна представа*, *Дневник*, 30. V 1965). То је прва представа којом се Отрин запутио о балетско наслеђе, одабирајући она дела за које не постоје канони извођења.

У **1966.** (14. јуни) Отрин прави две једночинке: *Крчај* (Алфредо Казала према Пиранделу), уз обновљен *Демон злајна* (из сезоне 1962/63). Немамо податке о критикама.

На почетку **1967.** (26. јануар) премијера је балетске вечери под називом *1001 ноћ*, у којој заправо Отрин обједињује три краћа балета: *Мале ипрарије* на музику Моцарта, *Балетска свечаност* (Концерт за клавир и оркестар бр. 1 б-мол Чајковског), оба музичка дела изворно нису писана за балетско извођење, и *Шехерезаду*, према којем је и општи назив балетске вечери. (Последњи део је снимљен и емитован на ТВ Београд 21. марта 1967. захваљујући балетској емисији Милице Зајцев: *Тренушак балетна*.)

Година **1968.** значајна је за Балет СНП јер обележава 20 година постојања. Почетком године (3. фебруара) је премијера целовечерњег балета *Дон Кихот* (први пут изведено у Москви 1869) у којој је Ико Отрин, кореограф, редитељ и играч (улога Санчо Панса). Будући да је балет изведен у поводу обележавања две деценије постојања ансамбла, више је писано о представи (у *Дневнику*, *Вечерњим новостима*, *Полицији*; Весна Крчмар, 2006, стр. 27), а кореограф образлаже свој избор: „Ми смо настојали да се приближимо Дон Кихоту у његовим трагањима, тако да су у нашој представи они играчи са својим нумерама, а не глумци који само прошетају сценом. Нисмо тежили модернизацији по сваку цену, него смо само балет осавременили за новосадског гледаоца, који воле целовечерње класичне балетске спектакле“ (из интервјуа који је са кореографом и играчима у поводу најаве премијере водила Гордана Дивљак Арок, *Дневник*, 1. фебруар 1968).

Стављањем овог балета на репертоар Отрин потврђује након неколико сезона проведених у СНП да је спреман за уступак публици, па преобликује своје модернизаторске идеје у мање шокантне. Притом остаје веран свом светоназору: интересује га тај сањар Дон Кихот у свом настојању да промени свет у добар. Биће то почетак нове кореографове праксе која ће се уобличити након једне деценије, а то је да сада Отрин одабира балетске представе из балетског наслеђа XIX века које су репертоарски проверене, у којем могу да се представе снаге балета и привуче позорност публике. У балету *Дон Кихот* то је нашироко позната прича публици, играчки широко постављена да укључи игре разних народа (што је за Војводину битан елемент), а кореографски и режијски такав балет даје слободу уметнику за иновације, нарочито у групним сценама у које утискују шале и хумор. Критика (Богдан Рушкуц, у тексту под називом „Свечани тренутак“, *Дневник*, 1. фебруар 1968) ипак има и замерке кореографу: „Отринова редакција ове кореографије, диктирана, пре свега, сценским условима и саставом и могућностима новосадског ансамбла, није настојала да органски повеже играчке нумере са драмским збивањима на сцени. (Питање је да ли се то у потпуности и може постићи у овом балету). Зато и није замерити што су, иначе, веома успеле пантомимске сцене и добро увежбане играчке нумере деловале као одвојене целине. Остаје, међутим, утисак да је улога ансамбла запостављена, потиснута у други план, недоречена“.

Као што за почетак иноваторских балета Отрин није имао разумевања критике, понавља се то сада за балете из класичног балетског наслеђа које нису код нас до тада играли и критичари и публика виде први пут на но-

восадској сцени. Међутим, из изјаве прве играчице, Ерике Марјаш Брзић, дознајемо да је било значајних проблема у току припреме представе: „Било је невоља око партнера – прво нисам имала ниједног, онда Дамира Новака који се повредио и коначно играм са Антуном Маринићем“ (Гордана Дивљак Арок у *Дневнику* у поводу најаве премијере: 1. фебруар 1968).

Исте године је (20. маја 1968) Отрин припремио другу премијеру *Шчелкунчик* или *Крцко Орашчић* (први пут изведена 1892. у Петровграду). Критика (Богдан Рушкуц у тексту под називом „Чаробни спектакл“, *Дневник*, 26. мај 1968) је позитива (представа је играна 12 пута у тој сезони и остала је на репертоару неколико сезона). Отрин се овом премијером кореографски приближава балетима спектаклима „гвозденог“ репертоара, с јасним садржајем, подједнако пријемчивим за децу колико и за одрасле.

Наредне **1969.** године (19. априла) премијера је Отриновог великог балета у 4 чина с прологом *Есмералда (Звонар Бојородичине цркве* Виктора Игоа, први пут изведена 1844. у Краљевском позоришту у Лондону). Критика је повољна (Богдан Рушкуц у тексту под називом „Отринова Есмералда“, *Дневник*, 22. априла 1969):

„Кад је у питању кореограф и играч Ико Отрин треба рећи да смо поново били пријатно изненађени резултатом једног стваралачког надахнућа, убеђени у оправданост једног креативног напора“.

Критичар, међутим, замера кореографу на режијском послу – што су пантомимске сцене неких играча недовољно драмски набијене, односно што није још више скратио и либрето и музику овог старог балета. Кореограф налази потребу да објасни свој избор овог старог балета (за који заправо није сачувана оригинална кореографија):

„Стављање на репертоар балета 'Есмералда' надахнуто је жељом да се сваке сезоне изведе по једно дело старе балетске литературе, непознато, или неизведено код нас. Ово ће бити уједно и прво извођење овог дела Чезара Пуњија код нас“ (из најаве премијере: Вера Милосављевић, *Дневник*, 18. април 1969). Из програма за представу дознајемо и кореографове дилеме у вези са поставком балета:

„Није редак случај да се поставља питање зашто се данас изводе балети стари преко сто година, који носе у себи и неке недостатке балетске уметности из доба у коме су настали?... Питање је једино, како такве балете изводити у условима данашњег ликовног и играчког осећања савременог гледаоца, који нема времена да у позоришту проведе по четири или пет часова, колико су старе представе са својим дугим пантомимским сценама обично трајале“ (преузето из програма за премијеру).

То је последња година Отриновог ангажовања у Балету СНП у континуитету као шефа Балета, кореографа, редитеља и играча.

До **1973.** Отрин одсуствује из Балета СНП, мада се његове представе играју. Премијером *Врајоланке (Девојка лошеј йонашања; Узалудна йредосйпрожностй*: први пут изведено 1828. у Паризу) враћа се у Балет СНП. Премијера је 20. априла 1973. (обнове су биле потом 1986; 1991). Отрин се поново потврђује као изврстан кореограф старих балета са садржајем, који даје велике могућности ансамблу. Овога пута Отрин ради са младом балерином Биљаном Максић (која ће ускоро преузети водеће место у ансамблу). И овога пута је садржај балета пријемчив публици, уз обиље комичних сцена. Критика истиче све добре стране кореографије и солистичких извођења:

„Кореографија Ике Отрина је имала снагу израза, логичку структуру солистичких партија уклопљених у целину с игром ансамбла, као и до краја спроведену комичну црту садржаја... оно што је посебно допадљиво у овом балету јесте употреба бројних реквизита у игри: дуге машине, кломпе, српови итд. Употреба оваквих реквизита је од стране кореографа функционално дата (Свенка Савић, под *Велики усйех Лизейй, Дневник*, 24. април 1973, прештампано у: Вероника Митро, Весна Крчмар, Маријана Чанак 2006).

Отрин није давао много интервјуа док је радио у новосадском Балету. Ретки су они у којима говори о проблемима балета у тадашњој Југославији, а један од таквих сам водила са њим 1974. (*Позоришйе*, 30. октобар). У овом интервјуу је веома критичан према ситуацији у Балету: сматра да нема плана развоја ансамбала, да нема репертоарске политике у њима, рад у балетским школама није у функцији позоришних кућа, однос самоуправљања и радне дисциплине у ансамблу није усклађен... Укратко, Отрин промишља балетску стварност, даје листу многих проблема у систему балетске уметности код нас тада и предлоге како би се они могли решити. Предлози су, нажалост, остали само записани у интервјуу и нису прешли у уметничку праксу у позориштима.

У сезони **1973/74.** (30. октобар 1973) Отрин има још једну премијеру – две једночинке. Прва је мање позната *Госйођица са кровова* (први пут изведено 21. маја 1948. у Паризу) на музику Жана Франсеа, за коју је либрето написао Жан Ануј у којој развија тему о људима и животињама, о њиховим лошим и добрим странама и неизбрисивим супротстављањима. „Ануј никако не тврди да су људи бољи од животиња и обратно. Он само

указује на величину љубави и могућих последица међусобних односа“ (читамо у програму припремљеном уз ту представу.

Друга једночинка је *Кармен*, на добро познату музику из истоимене опере Жоржа Бизеа, у обради Родиона Шchedрина, у којој је љубав такође основни мотив за неслагање и страст међу људима. Постављајући ове бале-те, Отрин наставља свој афинитет према делима у којима се могу изразити општељудске вредности живота, што је константа његових кореографија.

У 1978. (28. априла) Отрин прави још један целовечерњи балет (у три чина), романтични балет *Силвија* Леа Делиба (прво извођење 1876. у Париској опери). Критика је повољно оценила балет (Свенка Савић у *Дневнику*, 14. мај; Мира Сујић Виторовић у *Полијици*, 15. мај; и Милица Зајцев у *Борби*, 3. мај 1978). Дело није оставило видљивог трага у историји балетске уметности, бележи Милица Зајцев у својој критици (*Борба*, 3. мај 1978), да би закључила да за њено постављање није било стварних потреба: „Ико Отрин нам је својом редакцијом Силвије ипак понудио само један немаштовит старински спектакл, који је посебно у првом чину, био више заморан и једноличан, но визуелно допадљив“.

Приметно је да су критике сада бивале обилније и да их пишу балетски образоване критичарке, које су уметнички захтевне. То је један од разлога за оштру критику ове представе о нифмама. Други је што су критичарке из Београда, изгледа, више очекивале од новосадског Балета у тим годинама, а мање узимале у обзир развојну степену ансамбла и кореографа Ике Отрина.

Исте године Отрин прави и своју највише извођену представу у Балету СНП – *Пији Дуја Чарја* (12. септембар 1978): укупно је изведено у тој сезони 45 представа а видело ју је 14.438 гледалаца.

Представа је остала на репертоару дуги низ година, с мањим прекидима, и обновљана је више пута до данас, најпре у 1984. (12. априла), и у тој сезони играна је релативно много: 122 представе. Последња обнова је из 2005. и тада је изведена 37 пута, а видело ју је око 30.000 гледалаца (у сезони 2009/2010. није извођена, а на репертоару је и данас).

У 1991. години Отрин прави последњу премијеру у Балету СНП, практично у време када се од јединствене Југославије стварају засебне државе. У Балет СНП долази након две сезоне у којима је Нада Кокотовић афирмисала другачији стил игре (кореодраме) и начин рада са телима играча, у ансамблу релативно знатно промењеном у саставу, што му задаје посебне тешкоће кад поставља *Сиварање светиа* (20. априла 1991), целовечерњи

балет у три дела Андреја Петрова, а по цртежима Жана Ефела. Кореограф објашњава да: „Овај балет је синтеза класичног, модерног и пантомиме, то је мешавина какве много волим и које ми као кореографу леже“ (Нада Савковић, *Дневник*, 22 април 1991, стр. 12). Ико Отрин у представи игра Бога. На питање новинарке он објашњава: „Никад нисам био неки нарочит класичан играч јер моје тело није за то, али сам увек био сценичан и добар глумац. Бог је у овој представи комичан лик, добродушан човек који покушава све да направи најбоље, он није властодржац“.

И у овом балету Отрин је доследан у одбрани љубави, а супротстављању моћи:

„Моје виђење те теме је с много симпатија и жеље да остварим један апсолутно хуманистички принцип: људи треба да се воле и боре за мир без обзира на расу, боју коже и религију“ (исти текст Наде Савковић).

Уз оно што је кореограф сам рекао о себи и што је критика о његовом раду судила, добро су дошле и изјаве играча, солиста пре свега, који су највише и најдуже сарађивали са Отрином. Ерика Марјаш, првакиња Балета, каже:

„Док сам била млађа, обично сам на питање о сарадњи са Отрином помињала његову упорност, исцрпљујући рад којим је долазио до циља... Често сам се осећала као у дрилу, понављати, понављати.. док не буде како је он замислио. Међутим, када данас погледам уназад, видим колико је много енергије, добре воље, знања и љубави уложио Отрин у ту нашу сарадњу“.

Оно што се препознаје у кореографијама Отрина јесте смисао за шалу, хумор и досетку. Разним, спретно смишљеним гестовима постиже смех у гледалишту, било да су улоге жена у *Ђаволу на селу* (две сусетке), или сметеног младожење у *Врајоланки*, или, пак, у групним сценама у *Дон Кихоту*, *Есмералди*, или у представи за децу *Пији Дуја Чарайа* (наравно довољно их је и у последњој представи, *Стварању света*). Важност хумора за живот јединке је пресудан, па га он уноси у плес као облик уметничке игре који помаже да свакодневица живљења буде лакша.

Готово све играчице и играчи са којима сам разговарала истичу Отринову снагу да из играча извуче максимум способности (оно што они сами и не знају да у њима постоји). А онда је у раду са њима често беспштедан, јер верује у оно што они могу.

Ико Отрин је два пута био либретиста својих балета. На почетку каријере у Новом Саду: *Демон злати* (1964) и, ево, на крају: *Пији Дуја Чарайа* (1978; 1984; 2005). Као либретиста је детаљан, опширан, чак у неким слушајевима преопширан из уверења да је приложени текст (садржај) путоказ

гледаоцима да следе играчко-наративну нит на сцени. Стало му је до сталне и непрекинуте сарадње гледалаца и извођача. Његова је претпоставка, наиме, да гледаоци дођу у позоришну салу, купе програм, прочитају га пре представе, а онда у игри траже знакове и покрете којима се дати садржај у тексту експлицира. Гледаоци су за Отрина основни критериј прављења кореографије: они треба да науче, да се забаве и да уживају. То значи да је у основи Отрин у својим кореографијама прагматичан – једном створена представа мора бити публици на дар. Често и критика истиче неколико његових карактеристика у истом циљу: динамичност радње, хумор (или опаска да је „публика добро примила представу“), што потврђују и подаци о броју представа и гледаоцима (Весна Крчмар, 2006).

Можемо закључити да је на почетку свог кореографског рада у новоградском Балету Отрин представио своје виђење балетске игре датог тренутка, репертоарске политике (класичан, модеран, националан балет на репертоару), да би се већ у 1965. окренуо класичном балетском наслеђу, делимично и зато што је ансамбл играчки ојачао, али, верујем, и зато што је критика показала недовољно разумевање за његове новине. Од укупно 15 представа направљених у Новом Саду (видети табелу у додатку) три су се афирмисале као изузетно успешне и три пута поновљене кореографије: *Врајоланка*, *Дон Кихот*, *Пийи Дуја Чарайа*, могу бити један од критерија успешности кореографског рада.

Остале активности Ике Отрина у СНП: опера, оперета, мјузикли, драма

Рад у Балету СНП главни је, али не и једини, учинак Ике Отрина у позоришној кући. Ту су још и кореографије у опери, оперетама, мјузиклу, драми (видети табеле). Много тога је урадио изван Куће, за потребе Телевизије Нови Сад, на пример, или појединачне нумере у поводу обележавања неких датума или догађаја у граду, што није унето ни у један списак података¹.

¹ Стеван Дивјаковић у брошури штампаној у поводу обележавања 20 година рада наводи да је на његову музику Ико Отрин кореографисао. Питам најпре Стевана Дивјаковића која је то његова музика била, он се не сећа, али се сећа да су играли Златко Панић и Горица Станковић, тада младе наде нашег Балета, да је то било на Спенсу и јако добро. Онда шаљем мејл Отрину – ни он се не сећа:

„Нема шта, кречана ради. Сећам се да сам за Златка и Горицу једном направио неку игру, али немам више појма шта је то било и на чију музику. Али остало ми је у лепом сећању, јер су то били збиља врсни играчи. Заједно смо стварали и то је оно што желим од солиста. Да сарађују креативно, а не да изводе кораке. Зато је код мене свака нова подела тако интересантан захват и пример“.

Док је био у Новом Саду, Ико Отрин је предавао кратко време у Балетској школи ритмику и модеран балет. По својој основној вокацији за мене је Отрин педагог, било да ради са одраслим играчима било да је реч о деци. Његов начин рада са играчима, његово постепено довођење целог ансамбла до онога што има на уму, открива нам много више систематичног и добро организованог педагога. То је показао нарочито у ситуацијама када није имао могућности да за своје кореографије добије увек професионално добро обучене играчице и играче. На пример, Богдан Рушкуц (музички уредник ТВ Нови Сад) присећа се сарадње са Отрином на балету *Сирала* (1982), рађеном за потребе Телевизије Нови Сад: на музику Ернеа Кираљија Ико Отрин је направио балет, а играли су Ерика Марјаш Брзић, Растислав Варга, Јон Константин.

Можемо закључити да је сарадња Ике Отрина са Балетом Српског народног позоришта у Новом Саду била на обострану корист. За историју новосадског балета он је најважнија уметничка личност, а за лични развој, тада младог уметника, Нови Сад је представљао добру могућност да оствари своје кореографске амбиције: кореограф и редитељ, играч (солиста), шеф Балета, повремено педагог, успео је у свим тим различитим улогама да хомогенизује ансамбл, осмисли репертоарску политику која ће се надаље остваривати.

ЛИТЕРАТУРА

Весна Крчмар, уредница, *Балет: првих педесет година (1950–2003)*, Српско народно позориште, Нови Сад 2004.

Вероника Митро, Весна Крчмар, Маријана Чанак, уреднице, *Поћлед у назад: Свенка Савић о ири и балету*, Футура публикације и Женске студије и истраживања, Нови Сад 2006.

Јанислав Петер Тацол, уредник, *Отрин, Ико: Лејенда мариборској балети*, ДЕБОРА Љубљана и СНГ Марибор 2006.

Кореографије Ике Отрина у Балету Српског народног позоришта (1963–2005)													
(Полази прегледати из књиге Весне Крчмар (2004))													
година	назив	музика	кореограф	асистент	редитељ	сценограф	либрето	диригент	педагог	костимограф	улоге	бр. извођења	бр. публике
1963.	<i>Е = мј'</i>	електронска	Ико Отрин		Ико Отрин	Ико Отрин		И. Топлак	Г. Максимовски	М. Јарчева		7	4246
	<i>Парови јуба</i>												
1963.	<i>Девон заша</i>	Р. Бручи	Ико Отрин		Ико Отрин	Ико Отрин	Ж. Д'Вузен	И. Топлак	Г. Максимовски	М. Јарчева		4	1972
	<i>Кармина бурега</i>												
1964.	<i>Ђаво у селу</i>	Ф. Лотка	Ико Отрин		Ико Отрин	С. Јовановић	Б. Пуљс и Ико Отрин	Л. Буга	Г. Максимовски	М. Јарчева		10	4837
1965.	<i>Пенгебуја</i>	С. С. Прокофјев	Ико Отрин		Ико Отрин	С. Максимовић	Н. Димитријевић Восков, по бацили Шарпа Перова	И. Топлак	Р. Пасашки	Б. Јовановић		15	7137
	<i>Балетске ивице црпачу</i>	А. И. Хачатурјан, Ж. Офенбах, П. И. Чаковски, С. С. Прокофјев, К. Сен Санс, Ш. Гуно	М. Петипа, М. Миколович Фокан, Ико Отрин, Г. Максимовски		Ико Отрин	С. Максимовић			Р. Пасашки	С. Јапић		10	2342
1966.	<i>Курци</i>	А. Казела	Ико Отрин		Ико Отрин	Д. Ристић	по Пирателу	Д. Миладиновић	Р. Пасашки	Д. Ристић	Зг' Дома	7	1 700
	<i>Девон заша</i>	Р. Бручи	Ико Отрин		Ико Отрин	Д. Ристић	Ико Отрин	Д. Миладиновић	Р. Пасашки	Д. Ристић	Махро	6	1400
1967.	<i>Мале прарије</i> <i>Балетски свечаности</i> <i>Шехерезада</i>	В. А. Моцарт П. И. Чаковски Н. Римски Корсаков	Ико Отрин Ико Отрин Ико Отрин	Ж. Миленковић Ж. Миленковић Ж. Миленковић	Ико Отрин Ико Отрин Ико Отрин	Д. Ристић Д. Ристић Д. Ристић	Ж. Ж. Новер	М. Јагушт М. Јагушт М. Јагушт	Р. Пасашки Р. Пасашки Р. Пасашки	Д. Ристић Д. Ристић Д. Ристић	Шахриад	19	7600
1968.	<i>Дон Кихот</i>	Л. Минкус	Ико Отрин		Ико Отрин	С. Максимовић Б. Максимовић	Мариус Петипа (по Сервантесу) у редакцији Ико Отрина	Л. Буга И. Топлак	Г. Максимовски	Б. Јовановић	Санчо Панса	15 23	6684 7268
1984.													

Хореографије Ике Отрина у Балету Српског народног позоришта (1963–2005)													
(Подаци преузети из књиге Весне Крчмар (2004))													
година	назив	музика	хореограф	асистент	режиср	сценеограф	либрето	диригент	педатог	костимограф	улоге	бр. извођења	бр. публике
1968.	<i>Шнекурчик</i>	П. Иљич Чјиковски	Ико Отрин (хореографске варијације по Д. Иванову)		Ико Отрин	Д. Ристић	М. Пепла (по Хофману)	М. Јаушт		Д. Ристић		12	4646
1969. 1976.	<i>Есмералда</i>	Ч. Пуњи	Ико Отрин		Ико Отрин	В. Маренић	Ж. Перо по роману В. Иго <i>Занкар</i>	И. Топлак		Б. Јовановић и Љ. Калчић	Казимодо	5 11	2711 3805
1973. 1986. 1991.	<i>Врбљанка</i>	Л. Ј. Ф. Херолд	Ико Отрин	Д. Новков Д. Новков и С. Пиргова	Ико Отрин	М. Јексвац Б. Максимовић	Ж. Добервал	М. Фајдига И. Топлак	Љ. Мишић	Ј. Петровић М. С. Маурич		18 9 10	8140 2908 2828
1973.	<i>Ј. Госпођице са кривога</i>	Ж. Франсе	Ико Отрин			С. Максимовић	Ж. Анџ	М. Фајдига		Ј. Петровић		11	3859
	<i>П. Кармен</i>	Ж. Биге – Р. Шедрин	Ико Отрин			С. Максимовић	балетска свита по мотивима истомиме опере Ж. Бига – Р. Шедрина	М. Фајдига	Љ. Мишић	Ј. Петровић			
1978.	<i>Славја</i>	Л. Делић	Ико Отрин	Х. Недељко и Т. Покори	Ико Отрин	Б. Максимовић	Ж. Барбије и Б. фон Рајбах у редакцији Ике Отрина	И. Топлак		Д. Ристић		6	2452
1978. 1984. 2005.	<i>Пили Дуја Чарја</i>	К. Ципи	Ико Отрин	Х. Недељко и Т. Покори Л. Д. Јанку, В. Јазин	Ико Отрин	М. С. Маурич М. Калабић	Ико Отрин према причи А. Линдгрена	К. Ципи		М. С. Маурич М. Сремац		90 12	30814 3992
1991.	<i>Сивајине сесии</i>	А. Петров	Ико Отрин	О. Новков	Ико Отрин	Мнодраг Табачки	Н. Касаткина и В. Василев по цртањима Ж. Ефеда	И. Топлак		М. С. Маурич	Бог	10	1424

Кореографије Ике Отрина у Опери Српског народног позоришта: опере, оперете, мјузикли (1964–1981)										
година	назив	аутор	кореограф	редитељ	сценограф	либрето / текст	диригент	костимограф	бр. извођења	бр. публике
1964.	<i>Моја сестра и ја</i>	Раиф Бенацки	Ико Отрин	Михајло Веселић	Мирослав Крстоновић	Жорж Бџ и Луј Вернеј	Еуген Гвозденовић	Сана Јагић	38	9445
1965.	<i>Фаворита</i>	Гаetano Дондети	Ико Отрин	Емил Фрелих	Милета Лесковац	Алфонс Рорер и Густав Вагз, по драми Ежена Скриба	Лазар Буга	Сана Јагић	5	2234
1966.	<i>Царовина валина</i>	Вернер Ек	Ико Отрин	Драго Фишер	Стеван Максимовић	Вернер Ек и Лудвиг Андерсен по Францу Помпу и Лудвигу Андерсену	Маријан Фадига		6	2273
1966.	<i>Весела удовица</i>	Франц Лехар	Ико Отрин	Михајло Веселић	Милета Лесковац	Виктор Леон и Лео Штрајн према комедији Хенрија Мелхиама L'attaque d' Ambassade	Иуре Топлак	Сана Јагић	33	10013
1967.	<i>Париски живот</i>	Жак Офенбах	Ико Отрин	Јован Путник	Стеван Максимовић	Апри Мејак и Јузовић Алевн	Маријан Фадига	Сана Јагић	6	2008
1967.	<i>Земља смеака</i>	Франц Лехар	Ико Отрин	Ида Вершени	Стеван Максимовић	Лудвиг Хернер и Фриц Лепер – Бата, према Виктору Јену	Иуре Топлак	Сана Јагић	28	9327
1968.	<i>Мои судбине</i>	Ћузепе Верди	Ико Отрин	Ида Вершени	Стеван Максимовић	Франческо Марија Пијаве	Младен Јагушт, Маријан Фадига	Сана Јагић	12	5311
1968.	<i>Мала Флорали</i>	Иво Тигардовић	Ико Отрин	Иво Тигардовић	Стеван Максимовић	Иво Тигардовић	Лазар Буга	Сана Јагић	62	19691
1981.	<i>Трговина</i>	Ћузепе Верди	Ико Отрин	Младен Сабалић	Доријан Соколић Милета Лесковац	Франческо Марија Пијаве према <i>Дани с измештани</i> Александра Думе Сина	Милорад Јавоски, Иуре Топлак	Ружица Ненадовић Соколић	63	36856
1981.	<i>Свети мис</i>	Јохан Штраус	Ико Отрин	Јован Путник	Владимир Маренић	Апри Мејак и Јузовић Алевн	Иуре Топлак	Мирјана Стојановић Маурич	12	8061

Кореографије Ике Отрина у Драми Српског народног позоришта (1966–1979)										
година	назив	аутор	музика	кореограф	редитељ	сценограф	диригент	костимограф	бр. извођења	бр. публике
1966.	<i>Фамелија Сиђронја А. Карића</i>	Јаков Игњатовић	Душан Ступар	Ико Отрин	Димитрије Ђурковић	Владимир Маренић		Божана Јовановић	22	10461
1967.	<i>Мајка Храброј и</i>	Бертолд Брехт	Бертолд Брехт	Ико Отрин	Предраг Рајчегић	Владислав Јашики	Иуре Топлак	Владислав Јашики	11	5704
1979.	<i>Олуја</i>	А. Н. Островски	Лабораторија звука Врњачевић	Ико Отрин	Богдан Рушковић	Владислав Јашики		Бранка Петровић	15	4465

Краї́нка биоїрафија Ике Оїїрина

Ико Отрин је рођен 25. јануара 1931. године у Земуну. Средњу балетску школу завршио је у Љубљани. Студије етнологије и историје уметности завршио је на Филозофском факултету такође у Љубљани. Дипломирао је и на Музичкој академији у Љубљани. Усавршавао се у Есену у школи Курта Јоса; у Њујорку у школи Марте Греем и Луиђија, у Лос Анђелесу на Универзитету Јужне Калифорније и у Шампању на Универзитету Илиноис.

Каријеру је започео као члан Балета у Словенском народном гледишту у Љубљани, а наставио као директор Балета, солиста, кореограф и педагог у Марибору и Српском народном позоришту у Новом Сад. Био је и директор Средње балетске школе у Марибору.

У свом богатом професионалном раду кореографисао је и режирао око седамдесет балетских представа, тринаест праизведби балета на властите сценарије, сто педесет опера, драма, оперета, мјузикла, кореографије за професионалне студентске фолклорне групе, за ТВ Љубљану, Нови Сад, Београд, Марибор и Шампањ.

У току 60 година постојања Балета Српског народног позоришта највише кореографија урадио је Ико Отрин (21), као и тринаест кореографија у операма, оперетама, мелодрамама и драмама, у периоду од 1963. до 1984.

У Марибору је основао нижу и средњу балетску школу и Мало плесно гледиште. Био је педагог за класичан балет, карактерне игре и солфеђо, сарадник за програме и уџбенике за балетско школовање. Држао је предавања и учествовао на више семинара о народним играма и обичајима на терену бивше Југославије, бавио се проучавањем и записивањем народних игара.

Био је предавач на око шездесет међународних семинара о методици балета и систему игре ЛА ЛА БУМ – властитом систему игре за почетнике, децу и особе ометене у развоју. Објавио је више књига о балету и народним играма, уџбеник за балетску школу, *Речник балетских израза и корака*, десетине чланака о балету у стручним ревијама и часописима, с руског превео књигу Агрипине Ваганове *Основе класичног плеса*. Редовни је члан Royal Academy of Dancing у Лондону и Dance notation Bureau у Њујорку.

Ико Отрин је умро 28. августа 2011. у Марибору, Словенија.

Награде: Златна значка Удружења фолклориста за прилоге проучавању народне игре и за нове погледе на сценске адаптације; Велика Глазерјева награда за животно дело; Велика награда Удружења балетских уметника Словеније за животно дело; Печат града Марибора за педесет година уметничког рада; почасни назив амбасадор СНГ Марибор итд.

Svenka Savić

CHOREOGRAPHERS IN THE BALLET OF THE SERBIAN NATIONAL THEATER: IKO OTRIN (1963–2011)

Summary

Iko Otrin engendered a significant opus in the Ballet of the Serbian National Theater, especially in the period 1963–1969: the total of 15 different ballets, 2 of which were premieres, 3 of which were repeatedly put on repertoires, and let us add his contribution to the opera, operettas and plays of the Serbian National Theater. His ballets were performed over 400 times and were seen by over 100.000 viewers home and abroad. These quantitative data can evidence on the influence of Iko Otarin on the direction of the development of ballet in Novi Sad and Serbia, as well as the repertoire politics and education of the theater and ballet audience. In this sphere he was prominent because of his world views through which he stressed several important components of his value system: peace in the world and among people, love among people and action against wars. These world views made him an active artist at the time when he worked in Novi Sad first continuously for six seasons (1963–1969) and then in periods which in Serbia and Novi Sad were not favorable for the development of art in general and ballet in particular because of the disintegration of the state, inflation, crisis of the political system and cultural values.

Otrin saw his audience as a potential of ballet lovers who need to be given enough information for understanding everything that happens on stage. That is why Iko Otrin is one of the rare audience pedagogues. Especially important is his work on building a repertoire of ballets for children, or more precisely the development of the taste of the youngest audience in terms of ballet. Besides that, we must mention his pedagogical work with dancers, which was crucial for the development of the ensemble. Iko Otrin mainly worked with young dancers who became professionals with his help.

At the time when Iko Otrik worked in the Novi Sad ballet ensemble, the media did not closely follow his work so this paper offers a review of his activities in Novi Sad, which is important for the arrangement of historical components in the development of ballet in the Serbian National Theater to this day.

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

ОСНОВАНО 1861.

НОВИ САД

СЕЗОНА 1964-65

УТОРАК

15.

ДЕЦЕМБАР

1964.

Почетак у 19,30 часова

После почетка представе
публика се неће пуштати у
гледалиште до прве паузе

ЦЕНЕ УЛАЗНИЦА:

Секл (I-II ред)	450
Партер (III-V ред)	400
I место (VI-XI ред)	350
II место (XII-XV ред)	300
III место (XVI-XIX ред)	250
Балкон I (I-II ред)	350
Балкон II (III-IV ред)	300
Балкон III (V-VI ред)	250

Претпродаја улазница на благајни
Српског народног позоришта
сваког дана, сем понедељка,
од 9-12 и од 17-19,30 часова

ПРЕМИЈЕРА

Фран Лотка

ЂАВО У СЕЛУ

БАЛЕТ ПИЕ И ПИНА МЛАКАРА У 8 СЛИКА

Кореограф и режисер: ИКО ОТРИН

Сценограф: ВЛАСТА ХЕГЕДУШИЋ, академски сликар, к. г.

Диригент: ИМРЕ ТОПЛАК

Костимограф: БОЖАНА ЈОВАНОВИЋ к. г.

Л и ц а :

Ђаво	Градимиr Пaнков
Ђаволица	Ђурица Петровска
	Ерика Маријаш
	Мира Сенаши-Поповић
Марко	Петер Сарлoч
	Никола Узелац
	Јелица Прокић
Јела	Ерика Маријаш
	Мира Матић
Мајка Јелина	Маргита Месаровић
Стриц	Жарко Миленковић
Пријатељица	Мира Матић
	Јелица Прокић
Сусетке	Љиљана Мијач
	Саенка Васиљев
Кум	Влада Јелкић
Младожења	Петер Сарлoч
Две девојке	Петар Ј-рант
	Александра Баранковска и
	Смиља Илић
Циганке	Јелена Андријевић
Лутка на вашару	Вера Шобот
	Јелица Шомкереки
Девојке	Милица Бубањ, Светлана Донсков
	Нада Гарај, Нада Колак
	Татјана Мошински, М. Ползовић
	Ирина Златановић, Вера Шобот
	Владимир Чебски, Јосип Дамитријевић
Момчи	Влада Јелкић, Борис Караев
	Андрија Пуњдов, Јосип Сувачаревић
	Борис Талевски

Народ, пијанци, ђаволи, ђаволице, музиканти, привиђења

У завршном колу суделују чланови КУД »Светозар Марковић«

Хорове спремио: ЕУГЕН ГВОЗДАНОВИЋ

Солиста: ФРАНЦ ПУХАР

Дует: ФРАЊА КНЕБЛ и МИХАЈЛО ОНЕШЋУК

Пауза после IV и VI слике



Ико Отрин
(карикатура Тибора Хартига)



Габриела Теїлаши Велимировић

БАЛЕТ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У НОВОЈ ЗГРАДИ

САЖЕТАК: Често се каже да се балетска уметност налази на самом врху позоришне пирамиде. У историји Балета Српског народног позоришта, настале су многе представе. Балетски уметници који су играли и кореографисали у Новом Саду дали су велик допринос да се ова уметност развија и код нас и да, за само шездесет и једну годину, колико у Новом Саду постоји професионални балетски ансамбл, он буде у равни са многим светским ансамблима са дужом традицијом. Отварањем нове зграде Српског народног позоришта, 1980. године, уз класичан репертоар, отворена је велика могућност за стварање нових играчких израза, најразличитијих стилова и плесних форми.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: балет, Нови Сад, Српско народно позориште, споменик балерини, праизведбе, отварање нове зграде.

Званично отварање нове зграде Српског народног позоришта, на Позоришном тргу број 1, за Балет догодило се 30. марта 1981. године у 19 сати и 30 минута, на Великој сцени, премијером *Охридска лејенда*. Музику за овај домаћи балет написао је Стеван Христић, а кореографију је радила Вера Костић, гошћа из Београда. Диригент је био Имре Топлак, сценограф и костимограф Владислав Лалицки, асистент кореографа Параскив Пилеану, концертмајстор Карољ Хорват. Насловне улоге играли су Биљана (Максић) Његован, у улози Биљане, и Јон Константин, балетски играч из Румуније, стално ангажован у Новом Саду, у улози Марка.

Била је то трећа поставка *Охридске лејенде*. Прву поставку у сезони 1953/54 (премијера 23. маја 1953) урадила је Марина Олењина, оснивачица Балета у Српском народном позоришту. Сценографију је радио Владимир Маренић, костимографкиња је била Милица Бабић Јовановић, а представом је дириговао Лазар Бута.

Друго извођење (премијера 5. новембра 1961) на сцену Српског народног позоришта поставили су Пиа и Пино Млакар, гости из Љубљане. Представом је дириговао Лазар Бута, сценограф је био Стеван Максимовић, костимографкиња Стана Јатић, а педагог Георги Македонски.

Два дана раније, 28. марта 1981. у 11 сати, Српско народно позориште је свечано отворено *Војвођанском канџајом* Рудолфа Бручија.

Припреме за усељење у нову зграду за Балет Српског народног позоришта почеле су годину дана раније у згради коју и после тридесет година Новосађани и Новосађанке зову „стара зграда Српског народног позоришта“. У улици Игњата Павласа, некада Жарка Зрењанина, у Соколском дому, где се сада налази Позориште младих, Балет Српског народног позоришта почео је да спрема нови целовечерњи балет у четири чина. У старој и трошној Великој сали на првом спрату постављене су прве игре из трећег чина (Бугарска и Румунска игра). У вечерњим сатима, солисти Балета Српског народног позоришта радили су на главним улогама Биљане, Марка, виле Бисерке, Султана и Субаше.

Премијера је припремана осам месеци. Било је много кореографских и режијских измена. Издвојен је велики број сати за рад на новом балету, јер се спремао за светковину, велику свечаност, празник. За женски део ансамбла је прилично био напоран задатак, јер су се сва четири чина играла у шпиц патикама. Наше новосадске патике, израђиване су у шустерају Позоришта, под руком Живка Попова. У том периоду још није било патика и балетске опреме из увоза, али је зато било довољно мушких балетских играча који су били ангажовани из суседне Румуније. У представи су учествовали и чланови Културно-уметничког друштва „Павел Јозеф Шафарик“ из Новог Сада. Са таквим решењима, балетски ансамбл знатно је ојачан, па је на Великој сцени импресивно било видети толики број играча, нарочито мушких.

Балетској уметности припадају сви они који играју, али се плесом ипак најчешће и углавном баве жене. Разлог што је то тако јесте неразумевање околине за мушки плес. „Криво“ је поднебље које смо изградили, тачније нисмо. Стално присутни недолични коментари као да се преносе с колена на колено, и у том правцу се мало тога изменило у последњих шездесет година, колико постоји професионални балетски ансамбл у Српском народном позоришту. Нема много оних који подржавају „мушке“ жеље да само и једноставно играју. Пуким подржавањем се не наноси никоме никакво зло ни у једном правцу. Штете нема. Па опет, увек је и изнова тешко појашњавати „отпорима“ колико је тога лепог у игрању. Мушкарци

се константно боре са свим тешкоћама, које предрасуде, неразумевање, па и неваспитање околине са собом носе. Али се одлука, после уписа у наменску, стручну балетску школу, лагано претвара у љубав према игрању, а касније у животно опредељење. Када постоји велика знатижеља за сазнањима, стиже се до нечега што се најкраће може назвати – занат.

У нову зграду Српског народног позоришта, на Позоришном тргу број 1, ушло се 17. октобра 1980. године. За нас рођене у Новом Саду мирирање „мале Футошке улице“ представљало је велику жалост. По узору на многе градове, и у нашем граду је национално позориште саграђено у строгом центру, али сам објект никада није прирастао срцима Новосађана. И изнутра је деловало неприступачно. И данас та архитектонска и естетска решења ентеријера не изгледају нарочито, једино су се сви они који ту годинама бораве навикли на такав изглед.

Зелене травнате површине испред Позоришта освануле су одједном. Још претходног дана све је личило на велико градилиште, а већ следећег јутра „никле“ су биљке, стабла и травњак. Било је запањујуће видети тако брзу промену набоље за само неколико сати. Томе смо се дивили и веровали да ће том брзином и све друго да се одвија. Заиста се тих неколико месеци пред отварање зграде интензивно радило на довршавању радова на новој згради и око ње. Ново здање у белом мермеру отворило нам је своје двери без постављеног степеништа. Током октобра и новембра у нову зграду смо долазили на своје свакодневне вежбе и пробе у уобичајено време, али преко скела и дасака које су замењивале степенице. Вежбали смо равнотежу до трећег спрата, где се и данас налази балетска сала.

Балетске сале свуда у свету изгледају мање-више исто. Све имају огледала преко целог једног зида, подови су од нелакираног, редовно хоблованог паркета или од бродских дасака. У новије време, последњих петнаестак година, користи се и специјални балетски под, којим се прекрива дрвена подлога. Подсећа на топле подове, који се производе и у нашој земљи. Али, само подсећа. Прави балетски под се не прави код нас, веома је скуп, али је изузетно квалитетан и најбољи је за рад. Задовољава потребе балетских играча, било да се на њему хода, седи, клечи, лежи, врти, скаче... Један такав под је у Српско народно позориште стигао захваљујући гостовању (16. и 17. маја 2009) звезде над звездама, Михаила Баришњикова.

На први поглед, балетска сала у новом здању Српског народног позоришта остављала је добар утисак. Величине Велике сцене, која се данас зове сцена „Јован Ђорђевић“, на први поглед је више одговарала од

старе. Ако не боља, бар је била новија. Још није била „распакована“, па је обећавала. Ипак, сви зидови балетске сале били су обложени подебљим итисоном који је из себе наредних двадесет година испуштао ситна и прашином натопљена влакна штетна за плућа балерина и балетских играча. Итисон је скинут и сада се зидови редовно крече. Сви дишу. И зидови и играчи.

Разочарење због тога што је у тако великом објекту планирана само једна балетска сала није могло да се сакрије. По узору на друге велике позоришне куће, у којима постоји више балетских сала, балетски ансамбл је очекивао бар исто. Надали смо се да ћемо имати две сале за одвојене вежбе, мушке и женске, салу за рад са солистима и за многе друге садржаје и велике подухвате. У свим великим театрима постоје и два класа, то јест, вежбе се деле на мушке и женске. Само једна балетска сала у новом позоришту никада није била довољна. Почетком тих осамдесетих година, као припомоћ, али и да би се прикрио велики пропуст, користила се данашња Камерна сцена, која се налази на првом спрату. Ту су намештани „монтажно-демонтажни“ штапови за загревање. Под није био адекватан, недостајало је новца да се купи још један балетски под, па се врло брзо одустало од коришћења тог простора. Камерна сцена је и данас за Балет подесна само за модеран израз, за пројекте који не захтевају строге форме класичног балета. Управо с тим циљем, циљем стварања новог простора за истраживање савременог плеса и позоришног израза, пратећи аутентичне потребе младих играча за истраживањем, кроз различите образовне програме – радионице и предавања, под именом Српског народног позоришта, у јуну 2002. године основан је Форум за нови плес.

Приликом пројектовања балетске сале на трећем спрату поткрала се „мала“ грешка. Првобитни патос био је прилично „танак“ да поднесе количину проба, па је бука од шпиц патица и доскока допирала чак до приземља. Галама и трескање били су препрека за несметан рад Опере, на другом, и Дrame, на првом спрату. Тај проблем је у року од неколико дана решен тако што је на постојећи патос надодат још један, а између је постављен слој изолације.

Велика дворана Српског народног позоришта нас је у први мах подсетила на брод. Незграпно је конципирана, па је и после много година боравка у њој тешко навићи се на мане настале још приликом градње. Пројектант је заборавио на многе битне ствари. Чак се и данас говори да се одрекао свог пројекта (као да то има неку важност, сада, када је зграда сазидана?!), али се истина о томе никада јавно не

износи. Од усељења до данас становници зграде покушавају да у њу унесу топлину, преносећи искуства и сећања из старе.

Такозване ложе (има их две), веома важне у сваком театру, места су до којих би се требало стићи престижом. У њима обично седе виђени људи и важне званице. Међутим, боравак у њима ствара извесну тескобу, а седишта не пружају баш најбољи поглед на сцену. Некада се делови представе само наслућују, јер се из ложа не виде.

Ротациона позорница је радила само једно кратко време. Велики мотори, смештени у подруму зграде, послушно су вртили сценске појаве са учесницима до неке границе, а онда су почели да одбијају команде са инспицијентског пулта. Ротација је радила по својој ћуди и сама режирала правац кретања, а ми смо се пригушено смејали тим грешкама. Збуњивала нас је и окретала где она хоће, а ми смо затечени, тупих погледа, покушавали да се на њој снађемо.

Када се механизам покварио, требало га је поправити. Стотина „али“ победила је могућност да се то и деси. Или није било новца, или точкићи нису могли да издрже терет декора, или није било стручњака, или није било довољно воље (ни данас је нема). Углавном, ротациона позорница више од двадесет пет година не ради. Који год да је разлог, није оправдање да се са тим проблемом не ухвати у коштац. Време њеног нерада морало би да буде изазов за сваког руководиоца на челу Куће, да се иста поправи. Дрвени под је мењан два пута.

Чудна је зграда са прозорима који се не отварају. Ни зими ни лети. Греју је и хладе машине. Машине се понекад и кваре. Поправљају се, али су сиромашне године учиниле да много пута задихани играчи остају без ваздуха. Пре неколико година, стављени су класични прозори који добро заптивају и уграђени су клима уређаји.

Тај „брод“ има палубу, потпалубље и кабине. Палуба је сцена. На њој има путника скоро свако вече. У потпалубљу не борави нико. Само мотори за покретање просценијума. Тај простор делује моћно. Величину целе Велике сцене одоздо подржава огроман празан простор озидан бетоном. И када балерине играју у шпиц патикама, чују се. Каже публика, гласне су. Па наравно, када је испод палубе ништа. Кабине су гардеробе, канцеларије, магацини, шустерај, модистерај, мушка и женска кројачница, амбуланта, библиотека, нототека... У њима живе и раде оперски, драмски и балетски уметници, руководиоци, директори, организатори, дизајнери, правници, издавачи, књиговође, развођачи...

За педагоге из Русије, Мађарске и Румуније новца је било. Педагози су „увожени“ из већих и балетском традицијом богатијих земаља. Догађало се да је у исто време било и по два гостујућа педагога. Да ли је то можда био разлог што Нови Сад никада није произвео свог сталног педагога, тешко је рећи, али је поразно то да се у периоду од шездесет година постојања Балета у Српском народном позоришту тако нешто није десило. Иако је било тренутака да прваци, првакиње, солисти и солисткиње држе вежбе, ниједан новосадски педагог званично, као представник Куће, није гостовао у неком позоришту. Никада није дошло до размене педагога, углавном су код нас гостовали. А наши стручњаци су добијали прилику да одрже вежбе само у случају да гостујући педагог из неког важног разлога није дошао на вежбе у десет сати и када их директор Балета замоли да спасу један важан радни сат. Гостујући педагози и кореографи често нису сви били врхунског квалитета, нису сви били ни најбољи ни најчувенији, али се испоставило да су у Новом Саду увек имали отворена врата.

Вежбе у позоришту почињу у десет сати, наклоном (у балету се каже поклоном) свих према педагогу и корепетитору/пијанисти. Завршавају се поклоном и аплаузом свих присутних. Вежбе су обавезне за све, а састоје се од вежби „на штапу“ и средини. Води се строга евиденција о доласку свих чланица и чланова. Вежбе обавезно прати посебно обучени пијаниста – корепетитор. Сваки покушај изузимања његовог присуства води у депресију, јер када пијаниста не дође, загревање се одвија у тишини, само уз бројање педагога, које вежбе, ионако мање-више једноличне, чини мучним. Такав клас се претвара у добровољни, јер на њему остају само они које после вежби чека проба.

Штап се налази у свим балетским салама на свету. Обла дрвена, хоризонтално постављена „штангла“, обима 17,5 центиметара, „стоји“ на масивним металним држачима, околу балетске сале, на висини од једног метра изнад пода. Удаљен је од зида 40 центиметара и највише служи за придржавање једном руком, при загревању. Штап Французи и Енглези зову „бар“, а каже се и штангла. Иако делује необично, а граматички је неправилно рећи – „вежбање на штапу“, у балету се то тако каже.

Са првом вежбом на средини сале већ почиње да расте она жеља за играњем, као на позорници. Мноштво лепих поза, изазовних комбинација корака, скокова и вртешки уз индивидуално изражавање, све више личи на оно што ће публика тек имати прилику да гледа. Управо на основу исказане спретности при извођењу задатих комбинација, играчи се свр-

ставају за одређене улоге (иако, нажалост, то није једини начин). Ту, у балетској сали најпре се препознаје вештина и играчка техника.

У то време, сезоне 1980/81, Балет Српског народног позоришта је имао две првакиње Балета: Ерику Марјаш и Биљану (Максић) Његован. Верујем да је тадашњим шефовима Балета, Хелмуту Неделку и Жарку Миленковићу, било тешко да помире захтеве двеју новосадских примабалерина. Одлука о томе која ће примабалерина да игра на премијери намењеној отварању нове зграде сигурно није била лака, јер су се две јаке струје стално преплитале. Ипак, одлучено је да се изведе дело домаћег композитора, те је тако, 30. марта 1981. године, прилику да игра добила Биљана Максић Његован.

Паралелно са *Охридском лејендом* су почеле и припреме за *Лабудово језеро* у кореографији Вере Бокадоро, гошће из Москве. Асистент је била Стела Пирогова, а улоге Белог и Црног лабуда је спремала примабалерина Српског народног позоришта Ерика Марјаш. Неки делови овог балета, као што су други и четврти чин, били су идентични оригиналној поставци великих балет-мајстора, али су први и трећи чин били ауторска слобода Вере Бокадоро.

Претходно, она је још у старој згради поставила веома интересантан балет у два чина *Љубав за љубав* Тихона Николајевича Хрењикова, према комедији Вилијема Шекспира *Многo вике ни око чеџа* (премијера 28. фебруара 1980). Балет је пренет у нову зграду. Ову лепу представу су, за кратко време, радо учили и гости из Будимпеште, Темишвара и Москве. Представа је пунила Велику дворану, а многи посетиоци су је гледали и више пута.

Може да се догоди да неко не зна шта је балет, али су за *Лабудово језеро*, мање-више, сви чули. Мало је оних који су га и гледали, а још је мање оних који су га играли. Садржај овог божанственог балета се налази у свакој боље опремљеној балетској или музичкој енциклопедији, било да се тражи под Петар Иљич Чајковски или под – Лабудово језеро. Можда је ипак најједноставније погледати представу код нас у Новом Саду или у неком већем граду где се налази на сталном репертоару. Из програма се сазнају сви подаци о садржају, композитору, кореографу, датумима извођења, извођачима. Сан многих девојчица је да се нађу у улози лабуда. Изазов изазова за сваку балерину је да бар једном у животу обује шпиц патике и обуче балетски костим – пачку, која је саставни део (другог и четвртог чина) овог чаробног балета. Пришивање многоредног тила на круг од жице, пачку или ту-ту по-

зоришним кројачицама одузима сате и сате. Спретним рукама, оне цигују и пришивају слој по слој танке мрежасте тканине (тил), а онда на горњи део костима, под будним оком костимографа, у току повремених костимских проба, сваки нови детаљ на пачки води балерину све ближе облацима. Најснажнији утисак остављају лабудови. Сви. Фантастични други чин, сасвим сигурно генијалног кореографског мајсторства, испуњава сваку непопуњену празнину гледаочеве душе. Уобичајена „бука“ коју стварају патике са тврдим врхом се претвара у милозвучни лепет птичјих крила, који јасно и недвосмислено подсећа на узлет тих предивних птица у јату. Четири чина овог белог балета пуни Велику салу Српског народног позоришта. Публика долази да гледа наше уметнике, али и гостовања са свих страна света. Оркестар, дивна музика, звуци харфе, бајка, принц, лабудови... импресивно.

Радило се много. Истовремено спремање две велике и тешке представе, уз представе које су већ биле на репертоару. Балет Српског народног позоришта, се увек играо и данас се игра само на Великој сцени „Јован Ђорђевић“. Малу сцену „Пера Добриновић“ је присвојила Драма. Балету је из некаквих разлога увек била неадекватна. Ваљда због лошег пода и близине публике. Али, и у односу на многе друге позорнице у земљи, па и у иностранству, позорнице у Српском народном позоришту су добре. Имају опрему, механизме и људе који њима знају да управљају и када се покваре. А кваре се све више, јер се све троши, а у недостатку новца спорије обнавља.

Првих десет година у новој згради годишње се спремало две, а понекад и три премијере. Два целовечерња балета и бар још један краћи балет. Тих година је било и новца за опремање представа, било га је и за госте и за разне сараднике. Почетком деведесетих у земљи је настала криза која се рефлектовала и на установе културе. Ипак, Балет Српског народног позоришта није заустављао свој рад никад.

Указом француске краљице Катарине Медичи, у Паризу је, 15. октобра 1581, одржана прва балетска представа. Прва балетска представа у Новом Саду, одржана је 25. маја 1950.

Креирање представе је процес. Не траје увек исто. Зависи од дужине и обима дела и од партитуре која је подлога свакој балетској представи. Када је музика лепа и пријемчива за уво, лакше је стварати. Тада и кораци долазе сами од себе, а рад у сали је много пријатнији. Соло варијације и друге деонице склапају се уз велику помоћ спретних и талентованих играча. Они надахњују кореографе, а то је инспиративно и полетно за све.

Када постоји прича, лакше је. Делови текста, либрето, описани у програмима, објашњавају се изразом лица, без иједне изговорене речи. У делима новијег датума, дешава се да се огласи неки крик, плач или гласни смех, док у класичним балетима тога нема. Важно је знати да је представа финални производ рада у позоришту!

Премијере су посебан позоришни празник за све. Њима је све подређено. Иначе комплексно планирање свих осталих продукција у једној позоришној кући се ставља у други план, а приоритет има само нова представа. Ни када је све испробано, спремно и урађено, нико није сасвим миран. По погледима се препознаје да сви још покушавају нешто боље да учине за важан позоришни догађај – премијеру.

У Балету је пракса да се за сваку улогу одреди и алтернација. Алтернације улога заиграју се на некој репризи. Често тада понестаје снаге за радовање, јер је тај пут толико замарајући, некад и понижавајући, да се догађа да до усхићења и не дође. А бива и то да пет-шест претходно „одабраних“ из хиљаду и једног разлога одустане, па да седма резерва ипак заигра на премијери. Око ње се онда врзмају новинари, камермани, критичари, балетски сладокусци... Када је на располагању довољно људства, и за деонице ансамбла се одређују замене, односно резерве. Показало се да је добро имати резервну балерину или балетског играча, јер се све „људске“ ситуације догађају и њима. А при високом степену ризика од повреда, који је као фактор изненађења у балетској професији увек присутан, потребно је бити колико-толико спреман. Постоји разлика између алтернације и замене. Замена нису званична алтернација, често се не упишу на поделу улога, али су предвиђене при планирању и усмено се обавештавају да неко место треба да уче и знају. И мада се у последњих тридесет година новосадски балетски ансамбл знатно увећао, и даље се јавља проблем недостатка играча, нарочито када је реч о великим пројектима са много улога.

Праизведбе (прво јавно извођење неког новог, домаћег или страног музичко-сценског дела) су увек биле саставни део репертоара Балета Српског народног позоришта. Генетска гостопримљивост на овим просторима пружала је шансу многим почетницима. Поштовање изазива и чињеница да је у новосадском Балету било храбрих кореографа који су нова дела правили из темеља. Она нису увек била спектакуларна (мало ко је могао да измисли нешто што није већ виђено), али су стварана тако да спојем либрета, музике, кореографске маште и низа других чинилаца заинтригирају и привуку публику. Понекад су их у новосадском Балету

нерадо прихватили. Негодовали су, али су с временом, пре многих других, схватили да једино покушај стварања нечег новог води ка развоју балетске уметности.

Међутим, када се крене у подвиг кореографисања дела аутора савремене музике, није тако једноставно. Неизоставно „рашчитавање“ музике, састављене од неувобичајених и тешко разумљивих ритмова, одузима доста времена. Предност дела ововремених композитора је у томе што су аутори живи, па могу да допишу, избаце или сасвим измене неке делове своје музике. Када постоји међусобно разумевање и сарадња између композитора, кореографа, асистента и солиста, онда се могуће препреке лако превазилазе. Проналажење правог покрета, на баш одређени музички тон, некад успе, а некад не. Покрет треба да прати музику. Неким кореографима то у потпуности успева, а онима другима публика јасно стави до знања допада ли јој се креација или не и тако добрим делом и ствара мерила вредности.

Услов број један за хватање у коштац са игром свакако јесте слух, нарочито када су нови балети у питању. Музикалност се подразумева, али често није довољна. Поседовање доброг, перфектног, а када је среће, и апсолутног слуха, нешто је посебно, изузетно, што се, нажалост, ретко среће. Перфектан слух кореографа, сарадника и играча веома је важна карика у ланцу стварања праизведби. Многе праизведбе угледале су светлост дана, тачније – вечери (јер се премијере изводе када падне мрак), баш у Српском народном позоришту.

Ако се пуко играње сврстава у ред репродуктивне уметности, онда кореографисању ту свакако нема места. Кореографисање покреће стваралачки набој и убраја се у ауторска достигнућа. Несумњиво је да је тежак пут доказивања младог кореографа-почетника. У једном ствараоцу, кореографу, мора да постоји спој снаге, упорности и продорности. Плус – шанса и, ако је среће, могућност да се његово дело негде и презентује. Нажалост, тешко се склопе сви неопходни чиниоци у једној особи, те се дешава да имамо талентованог и перспективног аутора, недовољно снажног и истрајног да се искористи, или почетника који поседује вољу, вештину, памет и амбицију, а уме то и да употреби. Дешавало се и дешава се да од мање талентованих добијемо дело лошијег квалитета, а од талентованих најчешће само велику идеју и причу много пута испричану, која се на томе и заврши.

Праизведбе које су извођене под кровом Српског народног позоришта:

Балада о месецу луњалици

Композитор: Душко Радић

Кореограф: Славко Перван, к. г. Сарајево (Босна и Херцеговина)

Диригент: Имре Топлак

Сценограф: Миодраг Табачки, к. г. Београд

Костимограф: Весна Дорић, к. г. Београд

(Премијера: 17. децембар 1985)

Вечийи младожења

(По роману Јакова Игњатовића)

Композитор: Зоран Мулић

Кореограф: Лидија Пилипенко, к. г. Београд

Диригент: Миодраг Јаноски

Сценограф: Борис Максимовић

Костимограф: Божана Јовановић, к. г. Београд

Асистент кореографа: Добрила Новков

(Премијера: 14. децембар 1986)

Орион

Композитор: Мирослав Шаткић

Кореограф: Славко Перван, к. г. Сарајево (Босна и Херцеговина)

Диригент: Миодраг Јаноски

Сценограф: Борис Максимовић

Костимограф: Јасна Петровић Бадњаревић

Асистенти кореографа: Добрила Новков и Тереза Чебски (†)

(Премијера: 12. април 1988)

Клеопатра

Композитор: Базил Полидорис

Кореограф: Стеван Гребелдингер, к. г. Алабама (САД)

Сценограф: Радуле Бошковић

Костимограф: Мирјана Стојановић Маурич

Асистент кореографа: Добрила Новков

(Премијера: 25. новембар 1988)

Серенада

Композитор: Петар Иљич Чајковски

Кореограф: Владимир Логунов, к. г. Београд

Диригент: Миодраг Јаноски

Сценограф: Милета Лесковац
Костимограф: Мирјана Стојановић Маурич
Асистент кореографа: Јулијана Сремац (†)
(Премијера: 24. јануар 1993)
Балет је извођен уз оперу *Јоланџа*

Краљева јесен

Композитор: Југослав Бошњак
Кореограф: Крунислав Симић, к. г. Београд
Диригент: Миодраг Јаноски
Сценограф: Герослав Зарић
Костимограф: Мирјана Стојановић Маурич
Асистент кореографа: Јулијана Сремац (†)
(Премијера: 25. септембар 1993)

Избирачица

(По истоименој комедији Косте Трифковића)
Композитор: Зоран Мулић
Кореограф: Лидија Пилипенко, к. г. Београд
Диригент: Миодраг Јаноски
Сценограф: Борис Максимовић, к. г. Београд
Костимограф: Божана Јовановић, к. г. Београд
Асистенти кореографа: Јулијана Сремац (†), Габриела Теглаши Велимировић
(Премијера: 12. април 1997)

Altum silencium (Дубока тишина), композитора Стевана Дивјаковића
Овај двадесетоминутни балет је у балетској биографији настајао три пута:

- 1) У кореографији Марка Богартса, к. г. Белгија
Диригент: Имре Топлак
Снимак Хора и Оркестра Српског народног позоришта
Сценограф и костимограф: Бранка Адић Урсулов
Асистент кореографа: Јулијана Сремац (†)
Балет је извођен уз *Земљу*, композитора Габора Ленђела
(Премијера: 20. децембар 1989)
- 2) У кореографији Владимира Логунова, к. г. Београд
Диригент: Миодраг Јаноски
Сценограф: Миодраг Табачки, к. г. Београд
Костимограф: Вања Поповић
Асистент кореографа: Биљана Његован
Балет је извођен уз *Кармину бурану*, Карла Орфа
(Премијера: 6. јун 1992)

3) У кореографији Иштвана Херцога, к. г. Печуј (Мађарска)

Диригент: Миодраг Јаноски

Хор и Оркестар Српског народног позоришта

Сценограф: Саша Сенковић

Костимограф: Марина Сремац

Асистент кореографа: Габриела Теглаши Велимировић

Балет је извођен уз *Кармину бурану*, Карла Орфа

(Премијера: 20. новембар 1998)

Грк Зорба

Композитор: Микис Теодоракис

Кореограф: Крунислав Симић, к. г. Београд

Диригент: Имре Топлак

Сценограф: Милета Лесковац

Костимограф: Мирјана Стојановић Маурич

Асистент кореографа: Јулијана Сремац (†), Габриела Теглаши Велимировић

(Премијера: 1. децембар 1994)

Изведена 120 пута

Свакако највише пута извођена представа, која се и временски најдуже задржала на репертоару Балета Српског народног позоришта, је сте представа *Грк Зорба*, грчког композитора Микиса Теодоракиса. Господин Теодоракис је права за извођење овог балета поклонио Новом Саду. Целовечерњи балет *Грк Зорба* дао је један препознатљив печат новосадском Балету, о чему говоре прецизни подаци о броју извођења и посета. Увек препуно гледалиште привлачи стална и изузетна постава свих учесника у представи, која сигурно у великој мери утиче на популарност. Извођена је 1999. године за време бомбардовања. Велики успех представа је доживела и у Сава центру у Београду. Педесето извођење одиграло се 11. фебруара 2000. године, пред четири и по хиљаде гледалаца, а после тог извођења позивана је сваке године на гостовање. На неке дуже дестинације овај балет не гостује, јер у представи, поред балетског ансамбла, учествују Хор и Оркестар Српског народног позоришта, што је за данашње материјалне прилике поприличан издатак. Понекад је и неадекватна величина позорнице препрека за гостовање ове многољудне представе.

У позориштима се понекад праве скупе, неисплативе, неинтересантне и непосећене представе, које се кратко време задржавају на репертоару. То је саставни део уметничког стваралаштва из којег се некад изнедри добра представа. Балет *Грк Зорба* је оправдао експеримент и има више-

струку заслугу. Могуће је да посебност ове представе даје и сличност менталитета и близина поднебља. Балет је рађен по делу Никоса Казанцакаса, а кореограф је Крунислав Симић, гост из Београда.

Последњих петнаест година се премијере и неке важне представе снимају видео камером. Снимци су важан документ који се чува, оквирни су оријентир догађања на бини и таква забелешка добро дође за присећање када се обнавља нека представа. За тридесет година, колико Балет Српског народног позоришта ради у новој згради, професионалним телевизијским камерама су снимљена само два балета: *Грка Зорба* (1999. године) и *Лабудово језеро* (2010. године). И мада за овим снимцима постоје интересовање и потражња, никада нису добили место емитовања у целости на једном телевизијском каналу, а нису се нашли ни у позоришној сувенирници која се налази на Главном улазу у Српско народно позориште.

У мају 2004. године је објављена књига *Првих педесет година...*, ауторке др Весне Крчмар. За књигу се слободно може рећи да је мала енциклопедија Балета Српског народног позоришта. Садржи многе прецизне податке о премијерама, репризама и представама, о праизведбама и гостовањима, садржи податке о балетским уметницима, педагозима, кореографима, руководиоцима Балета. Драгоцени подаци су документ о времену и постојању једне уметности и једног професионалног ансамбла код нас, који и данас траје. Први пут су на једном месту пописане све оперске, оперетске и драмске представе, као и мјузикли у којима је Балет Српског народног позоришта током првих педесет година учествовао. Књига је одличан путоказ кроз историју новосадског Балета и до данас није направљена боља.

Године 2006. је основано, тачније – ревитализовано, Удружење балетских уметника Војводине (www.ballet-ubuv.rs). Област остваривања циљева је заштита интереса и права на пољу развоја и унапређења балетске уметности и других заједничких интереса. Пет година у континуитету, Удружење ради на промовисању балетске уметности кроз различите видове програма: изложбе балетских слика и фотографија, и накита са балетским мотивима, промоције књига и монографија... Сваке године додељује струковну награду за врхунско балетско професионално стваралаштво, у виду бронзане статуе Марине Олењине. Досадашњи лауреати су: Мира и Жарко Миленковић, Биљана Његован, Олга Маливук и Габриела Теглаши Велимировић. Удружење редовно аплицира на градским, покрајинским и републичким конкурсима, преко којих остварује

средства за додатне уметничке садржаје, важне за балет, и на тај начин помаже у раду Балетске школе у Новом Саду и Балета Српског народног позоришта.

Балет Српског народног позоришта је основан 8. марта 1950. године. Прва премијера *Шехерезада*, Николаја Римског Корсакова, изведена је 25. маја исте године, у кореографији Марине Олењине, оснивачице Балета у Српском народном позоришту.

„Марина Олењина (рођ. 1897. године у Москви, умрла 1963. године у Београду) се родила и школовала у Русији. У Санкт Петербургу (Петроград, Лењинград) је завршила балетско кореографско училиште. Отац јој је био оперски редитељ, мајка, врло образована, свирала је клавир, а њен ујак је био Константин Станиславски, творац система глуме и сценског реализма.

После револуције у Русији, она је избегла, дошла у нашу земљу и 1923. године је постала чланица београдског балета. У Народном позоришту је радила као солисткиња све до окупације 1941. године. По избијању другог светског рата, одлази с мужем у Црну Гору, али убрзо бива ухапшена и одведена у логор у Скадру од стране Италијанске фашистичке војске. Убрзо успева да побегне из логора и прикључује се партизанима, где остаје до краја рата. По формирању Партизанског покрета, Марина Олењина окупља позоришне људе и оснива позориште *Народно ослобођење*. Сама прави кореографије које су у складу са потребама народно-ослободилачког рата и у њима и сама игра.

Године 1950., са групом од тридесетак чланица и чланова, који су имали скроман трогодишњи играчки стаж, Марина Олењина долази у Нови Сад и као Први шеф Балета и кореограф, **8. марта 1950. године**, оснива Балет Српског народног позоришта. Само два месеца касније, тачније **25. маја 1950. године**, изведена је прва балетска премијера *Шехерезада* Николаја Римског Корсакова у кореографији Марине Олењине. Од тада Балет Српског народног позоришта званично почиње са радом.

Марина Олењина је имала положај уметничког руководиоца и била је личност која је одредила физиономију новосадског балетског ансамбла. Одмах је било јасно да ће врхунска класична балетска техника бити основа за игру, као темељ свему што се касније кроз, до сада ШЕЗДЕСЕТ година, одигравало на сценама Српског народног позоришта. Ова балетска Марина има велике заслуге што је публика балет примила као нову уметност на овим просторима. Отворила је пут многим кореографима и балетским ствараоцима“ (из текста господина Жарка Миленковића, доајена ново-

садског Балета, блиског сарадника Марине Олењине, кореографа и шефа Балета Српског народног позоришта, који је у целости објављен у *Позоришном листу* 28. марта 2007. године).

Биографија Марине Олењине је веома богата а живот буран. Била је жена вулканског темперамента, неисцрпне снаге и енергије. Газила је крупним корацима напред и била је назауостављива у својим амбициозним плановима. У тешком послератном периоду, у којем су балетски уметници кренули у стварање нове уметничке епохе, било је бројних потешкоћа. Сваког тренутка се могло догодити да рад балетског ансамбла стане, али захваљујући великој пожртвованости и снази Марине Олењине и свих који су били уз њу то се није догодило ни тада, али ни никада касније.

На иницијативу солисткиње Балета Српског народног позоришта Габриеле Теглаши Велимировић покренута је идеја да се Марини Олењиној подигне споменик. Уз легенде Дrame Српског народног позоришта, чије се бисте налазе около позоришта, статуа балерине Марине Олењине биће симбол препознавања још једне позоришне уметности која код нас постоји. У припреми је скулптура балерине у природној величини од белог венчачког мермера, која ће бити постављена на зеленој површини испред Српског народног позоришта, Позоришни трг број 2, у Новом Саду. Пројекат је започет 2008. године. Донета је уредба о подизању споменика на територији града Новог Сада, а дванаест тона мермера за израду скулптуре је поклон граду од господина Милана Богдановића, директора Рудника и индустрије мермера и гранита Венчац из Аранђеловца. Хонорар за рад вајара Ласла Силађија је обезбедио град Нови Сад. С обзиром да су испуњени сви услови за довршетак споменика, отварање се планира за почетак 151. позоришне сезоне, у октобру 2011. године.

Данас је „нова“ зграда Српског народног позоришта прилично оштећена. Мермер на самом улазу у зграду на Главном улазу је видно похабан. Скејтери су били ту, док недавно нису добили адекватан терен, неколико година увежбавали су своје вештине на точкићима и руинирали мермерне плоче. То се нарочито могло приметити на недавном перформансу у 5. Ноћи музеја, када су балерине играле по њему у шпиц патикама. Зидови, такође од мермерних плоча, исписани су тешко скидљивим спрејом. Техника која је подржавала цео спектакл радила је са дотрајалом и ислуженом опремом, али само захваљујући маштовитим стручњацима који њоме баратају. Уређај који емитује звук са ЦД-а је правио сметње и само



Облик/поза по којој се клеше споменик Марини Олењиној

смо се згледали и молили да цела прича не добије тужан крај. И опет је све издржало.

Ни пролазници баш нису много чуварни према здању Српског народног позоришта. Радо бацају отпатке свуда, што није канта за смеће, па је слика нашег културног здања малко поразна. Ипак, све у свему, беше то прави мали спектакл. Позориште је постало тесно за ствараоца, а за многе, скупе улазнице за балетску представу премошћене су седмominутним играњем на отвореном.

Оно што још увек остаје помало нејасно је правац у којем Балет Српског народног позоришта иде. Када се током сезоне изводе велике представе такозваног гвозденог репертоара, као што су *Жизела*, *Лабудово језеро*, *Дон Кихот*, *Есмералда*, *Ромео и Јулија*, *Грк Зорба*..., тада се и препознаје велики град са богатом балетском традицијом. Мало мање се, по посећености и трајању, прихватају балети који носе национални идентитет, мада су одлично представљање једне позоришне куће ван земље.

Често помињана боља времена за балет, у ствари, не постоје. Балет се игра срцем и душом, с љубављу и у заносу, без обзира на новац, време, улоге, услове, педагоге, руководиоце. Игра се док тело може да понесе те-

рет професије. После тога постоји начин да се пронађе низ занимљивих и корисних ствари које један наиграни балетски уметник може да ради. Док у Српском народном позоришту постоје Балетска сала и Велика сцена, док има костима, декора и свега што прати један балетски излазак на сцену, док има публике у довољном броју да се аплауз чује и иза сцене, добро је. Не праве се зграде позоришта тако често. Ово које постоји треба присвојити и чувати као своје.

Премијере које су извођене после 2003. године и које се не налазе у објављеној књизи *Првих њедесет година...* др Весне Крчмар:

Мајерлин

Музика: Франц Лист

Кореограф: Крунислав Симић, к. г. Београд

Диригент: Имре Топлак

Сценограф: Герослав Зарић

Костимограф: Бојана Никитовић

Асистент кореографа: Јулијана Сремац (†)

(Премијера: 5. април 2003)

Ожалошћена њородица

(Бранислав Нушић *Ожалошћена њородица*)

Музика: Станислава Гајић

Кореограф: Живојин Новков

Сценограф и костимограф: Гордана Новков

Асистент кореографа: Растислав Варга

(Премијера: 14. октобар 2004)

Пији Дуја Чарја

Композитор: Круно Ципци

Кореограф: Ико Отрин, к. г. Марибор (Словенија)

Сценограф и костимограф: Марина Сремац

Асистенти кореографа: Весна Лазин, Џана Ћурчић и Јелена Вукадиновић

(Премијера: 21. април 2005)

Есмералда

(Cesare Pugni: La Esmeralda)

Композитор: Чезаре Пуњи

Кореограф: Лиана и Лоан Туђару, к. г. Темишвар (Румунија)

Сценограф: Далибор Тобцић

Костимограф: Мирјана Стојановић Маурич

Асистент кореографа: Јулијана Дутина (†)
(Премијера: 21. октобар 2005)

Божанска комедија

(Dante Alighieri: Divina Comedia)

Кореограф: Сташа Зуроџац, к. г. Ријека

Асистенти кореографа: Оливера Ковачевић Црњански и Весна Лазин

Сценограф: Жорж Драушник, к. г. Загреб (Хрватска)

Костимограф: Катарина Радошевић Галић

(Премијера: 15. март 2006. и 29. април 2006)

Ромео и Јулија

Либрето према трагедији Вилијема Шекспира

Композитор: Сергеј Прокофјев

Кореограф: Иштван Херцог, к. г. Печуј (Мађарска)

Диригент: Жељка Милановић

Сценограф: Далибор Тобцић

Костимограф: Мирјана Стојановић Маурич

Асистенти кореографа: Јулијана Сремац (†), Оксана Сторожук

(Премијера: 17. март 2007)

Лабудово језеро

Композитор: Петар Иљич Чајковски

Кореограф: Владимир Логунов, к. г. Београд

Диригент: Жељка Милановић

Сценограф: Миодраг Табачки, к. г. Београд

Костимограф: Мирјана Стојановић Маурич

Асистенти кореографа: Маја Грња, Цана Ћурчић

(Премијера: 4. април 2008)

Форум за нови њлес

Језик зидова

Музика: Елад Коен

Кореограф: Гај Вајсман и Рони Хавер

(Премијера: 29. април 2006)

Осмех ума

Кореограф: Галина Борисова, к. г. Софија (Бугарска)

Асистент кореографа: Оливера Ковачевић Црњански

Сценограф: Марина Сремац

Костимограф: Марина Сремац

(Премијера: 28. септембар 2007)

Сиољашњи и унуџрашњи крујови и фрајменџи

Сцена Хинтербина

Оливера Ковачевић Црњански и Саша Асентић

Премијера: 17. мај 2005

Шамџањац и јајоде

Копродукција Српског народног позоришта и Културног центра Новог Сада

Избор музике и кореографија: Росана Хрибар и Грегор Луштек, к. г. Словенија

Идејно решење сценографије: Росана Хрибар и Грегор Луштек, к. г. Словенија

Костимограф: Марина Сремац

Асистенти кореографа: Јасна Ковачић и Оливера Ковачевић Црњански

(Премијера: 26. јун 2010)

Мачак у чизмама

Композитор: Бруно Бјелински

Кореограф: Љиљана Гвозденовић, к. г. Загреб (Хрватска)

Сценограф: Далибор Тобцић

Костимограф: Марина Сремац

Асистент кореографа: Џана Ћурчић

(Премијера: 8. новембар 2008)

Дама с камелијама

(Giuseppe Verdi: La Dame aux camélias)

Композитор: Ђузепе Верди

Кореограф: Крунислав Симић, к. г. Београд

Диригент: Зоран Јуранић

Сценограф: Герослав Зарић

Костимограф: Бојана Никитовић

Асистенти кореографа: Јулијана Сремац (†), Милан Лазић, Џана Ћурчић (Премијера: 13. март 2009.)

Дон Кихот

Музика: Лудвиг Минкус

Кореограф: Ђула Харангозо, к. г. Будимпешта (Мађарска)

Диригент: Весна Шоуц, к. г. Београд

Сценограф: Олга Ћурђев, к. г. Италија

Костимограф: Мирјана Стојановић Маурич

Асистент кореографа: Ангела Кевеши, к. г. Будимпешта (Мађарска), Оксана Сторожук

(Премијера: 18. децембар 2010)

Опере у којима је Балет Српског народног позоришта учествовао су: Ђузепе Верди *Мајбей* (премијера 22. децембар 2001), Ђакомо Пучини *Боеми* (премијера 12. мај 2007), Волфганг Амадеус Моцарт *Дон Ђовани* (премијера 10. мај 2008), Ђузепе Верди *Ријолејто* (премијера 27. септембар 2003), Петар Стојановић *Војвода од Рајхшипајна* (премијера 20. децембар 2003), Јохан Штраус *Слеји миш* (премијера 21. децембар 2004), Пјетро Маскањи *Кавалерија русијикана* (премијера 9. април 1994, обнова у сезони 2003/2004), Ђузепе Верди *Травијата* (премијера 16. октобар 1984, обнова у сезони 2003/2004), Јаков Готовац *Еро с оноја свијетла* (премијера 8. фебруар 2003).

У свакој генерацији дипломираних ученица и ученика Балетске школе у Новом Саду створени су врсни уметници који су играли и стварали у Новом Саду, али и на позорницама широм света.

Истакнути солисти и солисткиње Српског народног позоришта су:

Ерика Марјаш, првакиња Балета у Српском народном позоришту
Биљана Максић Његован, првакиња Балета у Српском народном позоришту
Растислав Варга, првак Балета у Српском народном позоришту
Маја Грња, првакиња Балета у Српском народном позоришту
Милан Лазић, првак Балета у Српском народном позоришту
Драган Влалукин, првак Балета у Српском народном позоришту
Леонора Милер Христидис, прва солисткиња Балета у Српском народном позоришту
Габриела Теглаши Велимировић www.ballet-gabriella.com, прва солисткиња Балета у Српском народном позоришту
Јасна Јојкић Ковачић, прва солисткиња Балета у Српском народном позоришту
Тони Ранђеловић, први солиста Балета у Српском народном позоришту
Јулијана Сремац (†), солисткиња и балет-мајстор Балета у Српском народном позоришту
Мира Матић Миленковић, солисткиња Балета у Српском народном позоришту
Мирослава Тапавица Грујић (†), солисткиња Балета у Српском народном позоришту
Нада Гарај Бикицки, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Мира Девих Рушкуц, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Добрила Ђурашевић Новков, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Софија Стојадиновић, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Невена Антић Крстић, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Оливера Ковачевић Црњански, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Гизела Тот Величковић, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Александра Кетиг, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Сања Феле Вучуревић, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Владимир Чебски (†), солиста Балета у Српском народном позоришту

Никола Узелац (†), солиста Балета у Српском народном позоришту

Живојин Новков, солиста Балета у Српском народном позоришту

Бела Курунци (†), солиста Балета у Српском народном позоришту

Христидис Апостол, солиста Балета у Српском народном позоришту

Иванка Стојчевић, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Мирјана Дробац, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Андреја Кулешевић, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Маријана Ђурчија, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Фросина Димовски, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Јелена Лечић Колчерију, солисткиња Балета у Српском народном позоришту

Следи низ имена солисткиња, солиста и ансамбл играчица и играча који су као дипломирани ученици Балетске школе у Новом Саду активно играли или још увек играју у Српском народном позоришту: Никола Алимпих и Петар Јерант (†) (генерација 1950/51), Хелмут Неделко (генерација 1957/58), Владимир Јелкић (†) (генерација 1958/59), Мирјана Суботички Божовић (генерација 1966/67), Марија Бана, Илинка Љубојев Грња, Тереза Пољак (†) (генерација 1968/69), Магда Ковачек Гиковски и Ђурђица Горец Нађ (генерација 1969/70), Љубица Марковић Клинар (генерација 1970/71), Амалија Шлезак Узелац (генерација 1973/74), Ђерђица Грегуш Лукић, Марија Прибил Шарчевић (генерација 1977/78), Драгица Крстић (генерација 1982/83), Бранка Тешановић (генерација 1983/84), Маријета Савић Вираг, Аранка Тот, Цана Векић Ђурчић (генерација 1985/86), Татјана Широчка Ненадовић (генерација 1986/87), Биљана Гајиновић Ба-

бијановић (генерација 1987/88), Јелена Вукадиновић (генерација 1991/92), Ивана Оршолић (генерација 1992/93), Санела Јандрић и Данијела Узелац Шаро (генерација 1993/94), Ивана Гоња, Ивана Нанић, Зорана Радивојевић, Весна Вукелић (генерација 1995/96), Љиљана Бугарски Јокановић, Ана Лечић, Ранко Лазић, Љубица Селаковић (генерација 1996/97), Ирена Месарош, Весна Шошић, Снежана Черубић (генерација 1997/98), Надежда Коцић Салак, Милана Ковачевић и Верица Козарев Кларић (генерација 1997/98), Јелена Марковић (генерација 1998/99), Дуња Лепуша, Ивана Иванов, Весна Илић Ћуковић, Маја Стојановић и Бојана Матић (генерација 2001/2002), Олга Аврамовић, Иван Ђерковић, Бојана Зајовић и Вишња Дрињовски (генерација 2002/2003), Теона Радановић, Сања Павић, Бранкица Вучичевић, Дуња Лепуша, Марија Јанковић, Милена Крковић (генерација 2009/2010).

Има оних који су после завршене Балетске школе у Новом Саду одлазили у градове бивше Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. Дипломирани ученици су свуда радо примани у ангажман. Неки су остали у тим градовима, док су се неки од њих вратили у Нови Сад. То су: Оливера Илић, Ђурђица (Горец) Нађ, Розалија (Теглаши) Хиршенхаузер, Милена Попов, Драгица Комлушан, Љиљана Кеча, Зорица Марић, Анђелка Живкић, Ђерђика Лукић, Пера Марић (Марибор, Словенија), Мира Девић Рушкунц, Оливер Смолчић (Загреб, Хрватска), Татјана Широка Ненадовић (Ријека, Хрватска), Јелена Соларић, Оливера Ковачевић Црњански, Биљана Гајиновић Бабијановић, Александра Вујовић Тот, Брижита Мандић (Сарајево, Босна и Херцеговина), Гордана Деан Гачић (Скопље, Македонија).

Балерине и балетски играчи који су из Новог Сада отишли у Народно позориште у Београду: Оливера Гаврилов, Олга Олћан, Силвија Џуња, Милан Рус, Јовица Бегојев, Немања Сувачаревић, Игор Пастор.

Балетски уметници који су постигли значајне успехе у балетским ансамблима у свету или се на друге начине баве балетом су: Мира Сенаши (Сједињене Америчке Државе), Никола Петров (Сједињене Америчке Државе), Стеван Гребелдингер (држава Алабама, Сједињене Америчке Државе), Нада Колак (Италија), Ото Рис (Базел, Швајцарска), Анита Перин Згомба (Нови Зеланд), Златко Панић (Есен, Немачка), Милица Милетић (Рим, Италија), Милан Лазић (Печуј, Мађарска), Стеван Новаковић (Лос Анђелес, Сједињене Америчке Државе), Александар Нешков (Атина, Грчка), Јелица Кашанин Мастенброк (Роттердам, Холандија),

Љиљана Вишекруна (Швајцарска), Драган Селаковић (Есен, Немачка), Стела Харди (Есен, Немачка), Јелена Радојевић (Сједињене Америчке Државе), Александар Антонијевић (Торонто, Канада), Снежана Гиковски (Будимпешта, Мађарска), Сандра Хајзер Очкаји (Трир, Немачка), Рита Гоби (Будимпешта, Мађарска), Бранислав Тешановић (Рим, Италија), Зденка Миленковић (Израел), Татјана Симчин (Париз, Француска).

ЛИТЕРАТУРА

Балетска школа Нови Сад 1948/49–1988/89, Балетска школа, Нови Сад 1989.

Габриела Теглаши Велимировић, *www.ballet-gabriella.com* Балет, да ли се то једе?, прво (ћирилично) издање, Српско народно позориште, Нови Сад 2006; друго (латинично) издање, Удружење балетских уметника Војводине, Нови Сад 2007.

Весна Крчмар, *Првих њедесет година...*, Српско народно позориште, Нови Сад 2004.

Љиљана Мишић, *Основи сценске ујре*, Академија уметности у Новом Саду и Просвјета Загреб, 1986.

Љиљана Мишић, *Уметничка ујра у Новом Саду од 1919. до 1950*, Први део, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009.

55 ГОДИНА Балетске школе у Новом Саду, Футура публикације, Нови Сад 2003.

Свенка Савић, *Балет*, Српско народно позориште, Нови Сад 1995.

Свенка Савић, *Појлед у назад*, Женске студије и истраживања, Нови Сад 2006.

Николај Николајевич Серебреников, *Подришка у дујетној ујри*, превод са руског језика Александра Кетиг, Књижевна заједница Новог Сада, 1988.

Gabriela Teglaši Velimirović

BALLET OF THE SERBIAN NATIONAL THEATER
IN THE NEW BUILDING

Summary

As part of the celebration of 150 years of the Serbian National Theater (1861–2011), as the youngest theatrical whole (1950–2011) ballet occupies an important position in the history of this institution. The number of performances and the number of people in the audience, the number of premieres as many successful ballet artists are the proof that in Novi Sad there has always been a likeness for dancing and watching it. World known ballets, performed after the original settings, always present in the repertoire, have attracted artists from different theaters. When the new theater building was constructed, a possibility occurred for the extension of cooperation and a basis for the exchange with other theaters around the world was created. Some of the leading roles were reached through minor ones with a whole range of circumstances which to a great extent included the affection of people. Constant and noted dancing places a ballet dancer among famous public figures, recognizable even to those who did not like ballet, which fills the dancer with pride and leaves a permanent mark on their career.

Many ballet dancers transfer their knowledge to younger generations, both here and abroad, they deal with choreography, write about ballet and in other ways contribute to this art of movement.

Ballet is a fairytale. Magic! Bathing of the soul. A world of rapture. Finally, the strength of the beauty of dancing, favor of the stage and applauds wash off the difficult part of the profession. The infection called theater is good if it turns into an epidemic. Theater disease is not dangerous and its consequences are lasting. And if man's mission is to fill his life doing what he loves, then ballet is the right path.

Милица Зајцев

ХРОНИКА ДОГАЂАЈА У ОБЛАСТИ УМЕТНИЧКЕ ИГРЕ НА СЦЕНИ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У НОВОМ САДУ У ЛИСТУ *ПОЗОРИШТЕ*

*(за период 1993–2003. година, а поводом обележавања
150 година рада нашег најстаријег позоришта)*

САЖЕТАК: У овом је раду хронолошки исписана хроника изведених произвођења и премијера балетских представа у деценији која је била богата уметничком игром на сцени Српског народног позоришта (СНП). У Уводу су назначени облици презентације сваке поједине представе и наведена су имена критичара (и из ранијег времена излажења листа *Позориште*), који су најчешће своје критичке судове објављивали на страницама листа СНП.

У централном делу рада – *Записи о представама* – дати су збирни прегледи критика о појединим играчким представама, с тим што се ауторка бавила кореографијом, режијом, музичким предлошком, али не и оценама датим извођачима и осталим судеоницима у остваривању одређеног играчко-сценског дела, јер то би далеко превазилазило дате оквире овог зборника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Српско народно позориште, лист *Позориште*, критика, разговор, записи, производбе, премијере, уредница.

У свом писму књижевници Милице Јанковић, из Сплита почетком маја 1919. године, Иво Андрић између осталог пише: „Прави и једини успех нашег рада је да видимо како бива виђен од других...“

Овај једноставни и истинит суд требало би да буде заувек подстицај и онима који се баве позоришном критиком, па смо настојали да хронолошки забележимо шта се све може прочитати на страницама нашег најстаријег позоришног листа *Позориште* (први број је изашао 26. децембра 1871) у области уметничке игре и то у једној деценији, од 1993. до 2003, на сцени његовог издавача, Српског народног позоришта у Новом

Саду. Намера је да се истакну систематичност, велики број афирмисаних аутора, озбиљност и стручност њихових оцена, које је знањем и великом пажњом пратила и објављивала и у тој деценији главна уредница др Весна Крчмар. Разуме се да је уметничка игра и пре и после деценије коју разматрамо имала одраз у листу СНП *Позоришће*, али таква хроника би нужно постала обимна студија. Стога сматрамо да одабрана деценија може бити репрезентативна за будуће истраживаче, као и за оне који су већ написали историјске и теоријске огледе и књиге о историји уметничке игре у Новом Саду.

Облици

Начин на који је праћена уметничка игра на сцени СНП у листу *Позоришће* пажљиво је осмишљен. У томе су разговори-портрети уметника који су играчки век провели на сцени СНП значајни као драгоцен грађа не само за њихове уметничке биографије, већ и за даље истраживање развоја уметничке игре у Новом Саду, Војводини, Србији и целом региону.

Свака играчка премијера је читаоцима *Позоришћа* представљана поступно. Најпре су објављени интервјуи са ауторима новог балетског дела (кореографи, композитори, либретисти, диригенти, сценски сликари, носиоци главних улога), затим су одабраним фотографијама представљени одређене значајне сцене и ликови представа, организоване су информативне конференције за штампу, чији су садржаји објављивани, а после премијере је часопис штампао критике наших критичара, као лепе-зу сличних или различитих мишљења из којих је читалац могао сам саставити мозаик уметничке вредности одређеног играчког сценског дела. Тај преглед критичарских оцена, понекад унисоних, а понекад опречних, представља драгоцену грађу објављену на једном месту.

Поред ових основних облика хроничарског праћења играчких догађаја у СНП, пажња је поклањана и гостовањима наших и страних уметника, теоријским и историјским написима наших и иностраних стручњака (у веома добром преводу на наш језик), затим записима са стручних путовања, гостовањима Балета СНП у другим позоришним центрима, Југословенском балетском такмичењу, као и балетским догађањима на осталим балетским сценама у некадашњој Југославији.

Ауторке критике

Група ауторки – критичарки уметничке игре које је око листа *Позоришће* окупила Весна Крчмар – није била велика, јер се и тада, као и сада, том делу позоришне критике није давала подједнака важност као критичарским приказима драме и опере. Но, у листу *Позоришће* могле су се читати ажурно писане критике наших признатих ауторки у овом домену позоришног стваралаштва. Многе од њих нису више са нама, али њихови написи са страница *Позоришћа* још зраче стручношћу. То су: Бранка Ракић (1926–2000), Мира Сујић Виторовић (1933–1991), Јелена Шантић (1944–2000), Милица Јовановић (1932–2007). У времену које је предмет овог рада, са *Позоришћем* су активно сарађивале Љиљана Мишић, Свенка Савић, Софија Кошничар, Мирјана Здравковић, Габриела Теглаши Велимировић, Снежана Субић, Гордана Крајачић, Ирена Крешић, Милица Зајцев. Њихове критичке приказе лист је често преносио из других, угледних, издања као што су *Дневник*, *РТВ Нови Сад*, *Политика*, *НИН*, *Време*, *Данас* и друга.

Записи о представљама

Краљева јесен

На почетку позоришне сезоне 1993/94. на сцену СНП је 25. септембра 1993. постављена праизведба домаћег балета *Краљева јесен* у кореографији Крунислава Симића, на музику Југослава Бошњака, а инспирисана истоименом драмском поемом Милутина Бојића. Критичке приказе ове праизведбе објавиле су у листу *Позоришће* (септембар, октобар, новембар 1993, бр. 1, 2, 3) Бранка Ракић, Снежана Субић, Зорица Премате, Мирјана Здравковић, Милена Милорадовић и Милица Зајцев.

Из њихових написа о првој представи и гостовању на 25. Бемусу у Београду може се сачинити мозаик критичарских мишљења, која се слажу да је кореографски првенац целовечерњег балета Крунислава Симића сликовито приказао феудалну прошлост Србије и оживео је на сцени, најупечатљивије у солистичким и дуетним играчким деоницама. Музичка партитура Југослава Бошњака сматрана је веома прихватљивом, чак као „најцеловитији део представе“. Музичка критика, за разлику од балетске, дала је много слабију оцену Бошњаковој партитури сматрајући је „платкатном“ и „досадно предвидљивом“. Публика у Новом Саду и Београду је Балет *Краљева јесен* веома добро прихватила у целини.

Балетско вече

Следећа балетска премијера на сцени СНП – *Балетско вече*, изведена 19. фебруара 1994. године. У листу *Позоришће* (децембар 1993, јануар, фебруар, март 1994, бр. 4, 5, 6, 7) забележена је само са две критике. Соња Кошничар је сматрала да сва три изведена балета неокласичног стила представљају „балетски омнибус“ у којем су виђене и нове и старе поставке Антала Фодора (Бахов концерт за виолину и оркестар Е-дур) и *Колаж райсодија* Ф. Листа у кореографији Петера Ласла, које су своје прво извођење у СНП имале новембра 1990. године под насловом *Вече у белом*. О трећем изведеном неокласичном балету ове вечери М. Зајцев је нагласила да је Живојин Новаков *Жар-птицу* поставио на музичке свите Стравинског из истоименог балета, коју је композитор наменио коцертном извођењу. Она се није сложила са свим интервенцијама кореографа у овом веома познатом балетском делу, извођеном у много различитих верзија у целом свету.

Грк Зорба

Балет *Грк Зорба*, композитора Микиса Теодоракиса и кореографа Крунислава Симића имао је, што је неуобичајено, два праизвођења. Једно на сцени СНП 1. децембра 1994. године, а друго само два дана доцније у Сава центру у Београду, 3. децембра 1994. године. Композитор Теодоракис је поклонио своју партитатуру српским позоришним посленицима, а они су сачинили и играју је све до данас – велику хит представу. Децембар 1994. године је само означио почетак трајања овог антологијског спектакла, који је до сада имао много надахнутих интерпретатора главних улога, задржавши приоритет у целокупној играчкој историји балетског ансамбла Српског народног позоришта у Новом Саду. Стога и лист СНП *Позоришће* посвећује у много наврата посебну пажњу извођењима овог популарног, али и уметнички вредног играчког дела.

Већ први критичарски написи својим ускићеним насловима као да наговештавају дуг, а увек младалачки полетан животни век *Зорбе*, као спектакла који ће се преносити са генерације на генерацију новосадских и других наших истакнутих балетских уметника.

Поред уобичајених претпремијерских разговора са ауторима праизведбе *Грка Зорбе* у *Позоришћу* (децембар 1994. и јануар/фебруар 1995, бројеви 3, 4, 5) објављене су критички зписи о балетском догађају са овим насловима: *Браво Зорба*, *браво Софије Кошничар*, *Грк Зорба* Мирјане Здравковић, *У славу сирџакија* М. Зајцев, *Поврашак заборављеном...* Павла Анагностија, *Зорба* Константина Бабића, *Културни догађај* Јадран-

ке Радужко, *Грк Зорба њоново њлеше* Чабе Торака. Пошто се ради о заиста вансеријском музичко-сценском делу, цитираћемо кратке изводе из неких од објављених критика.

„Балет снажне и сликовите драматургије, кореографисан језгровитим и пријемчивим балетским језиком... је спектакл који заслужује дуг живот на нашим сценама...” (Јадранка Радужко, *Сјекшар, Радио Нови Сад*, 6. децембар 1994).

„Представа са снажном театарском градацијом и сугестивно изнијансираним ликовима и ситуацијама...” (М. Зајцев у: *Позоришће*, 1994/95).

„Најефективније је изведен сам крај балета... који је симболичним колима и дионизијским надахнућем одисао животним полетом и енергијом...” (М. Здравковић у: *Позоришће*, 1994/95).

„У сећању, као незаборавне, остају кореографски ефектно осмишљене сцене – Венчање Зорбе и Мадам Органс, Смрт Мадам Органс, дует љубоморе Павлоса и Марине, љубавни дует Ника и Марине, као и одмазда сељана над Марином...” (С. Кошничар у: *Полиџика и Дневник*, 3. децембар 1994).

Разуме се да су овације публике пратиле сва извођења *Грка Зорбе*, а само за првих 50 извођења ову културу представу балетског ансамбла СНП (до 11. фебруара 2000) видело је 35.000 гледалаца.

Јубилеј Балетџа СНП

Број за март и април 1995. године – 6/7, листа *Позоришће* био је у целини посвећен 45-годишњици рада балетског ансамбла СНП. Ауторке чланака биле су Ерика Марјаш Брзић, тадашња директорка Балета СНП (уводник *Остало се њлеше*), Свенка Савић (*Конјинуиџеиј дисконјинуиџеија*), Љиљана Мишић (*Како и када је све њочело*), Бранка Ракић (*Балетџско џакмичење у Новом Саду*) и Олга Маливук, директорка новосадске Балетске школе (*О Балетџској школи у Новом Саду*).

Овом јубилеју био је посвећен и свечани балетски концерт, одржан на Светски дан игре 29. априла 1995. године. Једини приказ овог концерта написала је надахнуто, осећајно, уз снажну повезаност са тадашњим временом (чини се да све исто важи и данас) Мирјана Здравковић, критичарка и есејиста уметничке игре.

Фанџазије Чајковској

Годину дана после праизведбе *Грка Зорбе* новосадски балет је 20. децембра 1995. извео нову премијеру *Фанџазије Чајковској*, која је била

детално представљена читаоцима-гледаоцима листа *Позоришће* за децембар 1995 – јануар (1996, бр. 1–5). Четири увертире-фантазије П. И. Чајковског – *Хамлеј*, *Франческа да Римини*, *1812*. и *Ромео и Јулија* поставио је у СНП кореограф из Кијева Вадим П. Федотов са којим је Г. Теглаши Велимировић обавила информативан претпремијерски разговор а Мирјана Здравковић, Свенка Савић, Ирена Крешић и Милица Зајцев су објавиле своје критике. Према њиховом мишљењу, ове балетске фантазије нису биле довољно маштовите, али је то била добра прилика да солисти покажу зрелост у неокласичним интерпретацијама, док се од ансамбла очекивало више техничке перфекције. Све критичарке су нагласиле уиграност свих актера, што је наговестило очигледну способност да се у будућности остваре много амбициознији балетски подухвати.

Весела удовица

Премијера Лехаровог балета *Весела удовица* изведена у две равноправне поделе 5. марта 1996. године, забележена је у листу *Позоришће* (фебруар–март 1996, бр. 1/7) као стота балетска представа у Српском народном позоришту у Новом Саду. Лист је дао посебну најаву изводима са конференције за штампу и разговором са кореографом В. П. Федотовом и информацијом да ће главном мушком улогом у *Веселој удовици* првак Балета Растислав Варга обележити 20-годишњицу свога уметничког рада.

Уследиле су и веома похвалне критике овом веома добро осмишљеном репертоарском потезу.

Ватромет игре и плесног шарма, спектакл за публику, Лехарова лепршава прича, радост живљења у ковитлацу валцера и галопа добро су одабрани наслови приказа С. Кошничар, М. Здравковић, С. Субић, Ј. Радујко, М. Зајцев и Б. Ракић. Забележено је да је после критике Ракићеве уследила полемика ауторке са театрологом Миодрагом Кујунџићем, која је у целини објављена, без коментара, у горе поменутом броју листа *Позоришће*, што је била мудра одлука редакције.

Поема о љубави

Сетна балетска лирика у *Појми о љубави*, кореографа Владимира Логунова из Београда, која садржи два једночина балета – *Пружи ми руку Терјсихора* П. Вангелиса и *Предсмртна љубавна џесма* С. Дивјаковића, изведена је на сцени СНП 6. априла 1996.

Уследили су, у листу *Позоришће* (април–мај/јуни 1996, бр. 8, 9, 10), критички осврти С. Савић, М. Здравковић, Ж. Миленковића и М. Зај-

цев. Посебно је истицано да је кореограф одабрао електронске партитуре композитора Вангелиса и Дивјаковића, а да су извођачи били врсни интерпретатори префињене плесне лексике у овој поеми о љубави. Готово унисоно похваљен је цео ауторски тим ове балетске премијере и уочене су нове, перспективне младе играчке снаге у Балету СНП.

Успешност балетске вечери потврдила је тадашња директорка Балета СНП Е. Марјаш Брзић, која је одржала своје обећање да ће балетски ансамбл, делујући као самостална јединица у СНП, сопственим снагама вратити своје самопоуздање, „стати на ноге“ и остварити чак три балетске премијере у сезони, што је велика реткост на нашим професионалним балетским позорницама.

Коњић Грбоњић и Жизела

У *Позоришту* од 28. новембра 1996. године уредница Весна Крчмар обавештава читаоце да је дошло до промене уређивачке политике нашег најстаријег позоришног листа одлуком Колегијума директора СНП. Делокруг рада листа се, због материјалне ситуације, ограничава само на праћење продукције три професионална ансамбла у СНП. Тако ће убудуће изостајати текстови који су пратили збивања на сценама некадашње Југославије и иностраних позоришта.

Иако сигурно не спада у садржај ове хронике, желим да као дугогодишња редовна сарадница листа *Позориште* посебно истакнем да ни тада, у тешким временима, ниједан мој објављени текст није остао без хонорара. А сада, већ више година уназад, ни дневни листови, ни периодика, ни електронски медији разних профила хонораре ауторима, по праву, не исплаћују.

И поред незавидне материјалне ситуације у СНП *Позориште* почетком сезоне 1996/97. бележи извођење две балетске премијере – *Коњић Грбоњић* Родиона Шchedрина (2. октобар 1996) и *Жизела* Адолфа Адама (26. октобар 1996). О *Коњићу Грбоњићу* као најомиљенијој дејој представи писале се похвално С. Савић и С. Кошничар. О извођењу *Жизеле* у зналачкој кореографској рестаурацији Милице Јовановић, гошће из Београда, према верзијама Лавровског, Пероа и Корелија, објавиле су своје приказе М. Здравковић, С. Савић и М. Зајцев, истичући стручност „археолошке реконструкције“ у овој представи коју је дала Милица Јовановић и кореографски до танчина студиозно осмислила представу *Жизеле*, која је понос балетског ансамбла СНП.

У овом броју листа *Позоришће* дати су кратки прикази гостовања Балета СНП на Палићким летњим вечерима са *Поемом о љубави* (аутор Златко Ромић) и наступа новосадског балетског ансамбла са *Веселом уговицом* на Бемусу (ауторка Милица Јовановић),

Гостовање првака београдског Балета, Душке Драгичевић и Константина Костјукова, у новосадској *Жизели* у главним улогама забележено је у *Позоришћу* за децембар 1996 – март 1997, бр. 4, 5, 6, 7, из пера Свенке Савић, која је овај наступ оценила као изузетно успешан, а новосадски балетски ансамбл похвалила за уједначеност игре.

Избирачица

Праизведба новог домаћег балета *Избирачица*, по чувеној комедији Косте Трифковића, изведена је на сцени СНП 12. априла 1997. године по либрету и у кореографији и режији Лидије Пилипенко, гошће из Београда, а оригиналну музичку партитуру је написао Зоран Мулић. Овом значајном догађају у Балету СНП, а и уметничкој игри у Србији, посвећени су припремни разговори о представи са кореографкињом и композитором, као и критике после извођења *Избирачице* у листу *Позоришће* (април, мај, јун 1997, бр. 8, 9, 10). Своје критике су понудиле читаоцима М. Јовановић, С. Савић, М. Здравковић, Ј. Радујко, М. Зајцев, са готово истоветном оценом да је ова представа веома успела у сваком погледу, па је њеним извођењем балетски ансамбл СНП „показао најлепше лице свога позоришта“.

Две равноправне играчке поделе *Избирачице* потврдиле су уметничку зрелост солиста и ансамбла Балета СНП. Посебно треба истаћи да представа *Избирачице*, као и пре десет година *Вечњиој младожење* у кореографији Лидије Пилипенко и на музику Зорана Мулића, представља прекретницу у новосадском Балету, један од оних тренутака у историјском развоју када се „вредности преиспитују“ (према критици Свенке Савић). О праизвођењу *Избирачице* писала је са похвалним оценама Софија Кошничар у *Позоришћу* за септембар, октобар и новембар 1997, бр. 1, 2, 3.

Крцко Орашчић

Премијера *Крцка Орашчића* П. И. Чајковског одиграна на сцени СНП 21. фебруара 1998. године била је испраћена у листу *Позоришће* за децембар 1997 – јануар, март, април 1998, бројеви 4, 5, 6, 7, 8, озбиљним примедбама критике на режију и кореографију овог познатог традицио-

налног класичног балета, коју је дао Виктор Литвинов, гост из Кијева. Тако Милица Јовановић пише да је ова кореографија неразумљива и не-примерена једном од најлепших класичних балета, а Ана Серенеш из *Мађар соа* наглашава да је у овој представи „мало виђено од чисте класичне игре“. Свенка Савић констатује да „закупљен комбинаториком покрета, кореограф није у довољној мери обратио пажњу на режијска решења... па у неким деловима гледаоци губе значење приповедања игром на сцени“. Милица Зајцев сматра да су овог „Шчелкунчика“ извели дисциплиновани уметници у непримереној кореографији „са којом се тешко може сложити“. Једино је редитељ Воја Солдатовић овој представи у целини, па и кореографији Литвинова, дао позитивну оцену.

Гостивање Јелене Филипјеве

Ретка гостовања на сцени СНП заслуживала су пажњу. Тако је Ксенија Дињашки поводом доласка Јелене Филипјеве и њене „чаробне Жигеле“ у горе наведеном броју листа *Позоришће* објавила садржајан разговор и критички приказ игре познате руске уметнице.

Алијум силенцијум / Кармина бурана

У сезони 1998/99, када је у једном издању објављено чак десет бројева листа СНП *Позоришће* (из добро знаних разлога), ништа није пропуштено да се забележи од тадашње продукције у овом театру. Тако је балетска примијера – *Алијум силенцијум* С. Дивјаковића и *Кармина бурана* К. Орфа у поставци Иштвана Херцога, госта из Мађарске, изведена 20. новембра 1998. уобичајено праћена претпремијерским разговорима са ауторима и извођачима, као и критичарским записима С. Савић, Н. Попов, Д. Шутановац, М. Зајцев и С. Субић.

Игре туге и радости су, нажалост, у времену које је било предратно, имале импресивну снагу и у поратно време, па се овај балетски диптих, у којем су новосадски ансамбл и солисти дали снажне креације, одржао на новосадској балетској сцени у СНП.

Кореографске инспирације

Недостатак финансијских средстава за остваривање већих и захтевнијих балетских премијера Балет СНП је надоместио извођењем играчког дивертисмана различитих расположења и музичких основа, који је имао одређену позитивну улогу у популарисању балетске уметности међу новом, младом публиком.

Под насловом *Кореографске инспирације* дивертисман је изведен 6. марта 1999. године, а једина критика објављена у листу *Позоришће* (септембар–децембар 1999, бр. 1–4) под насловом *Играчка ошмености* из пера је М. Зајцев која сматра да је ова представа добар репертоарски потез.

У сусрет јубилеју

Премијера с поводом – *Шојенијана* и *Бал кагетта*, изведена 26. новембра 1999. године, била је, на известан начин, увод у обележавање пола столећа рада Балета СНП, који је почео са деловањем 8. марта 1959. године.

У листу *Позоришће* (септембар–децембар 1999, бр. 1–4) наведени су још неки поводи за остварење ових традиционалних и добро знаних једночиних балета. *Шојенијана* је одиграна поводом 150-годишњице од смрти Фредерика Шопена и 90 година од првог извођења овог Фокиновог балета у Паризу, 2. јуна 1909. године. Љупки играчки спектакл *Бал кагетта*, који је пренела Г. Теглаши Велимировић, обележио је 100 година од смрти Јохана Штрауса.

Алеко

Младаљачка опера Сергеја Рахмањина *Алеко* изведена је први пут уопште на нашој сцени у СНП 18. децембра 1999. године, чиме је обележено 200 година од рођења А. С. Пушкина.

У свом приказу ове оперске премијере у листу *Позоришће* (јануар–април 2000, бр. 5–8) М. Зајцев пише да је удео балетског ансамбла у новосадском *Алеку* кореографски осмислио Владимир Логунов, стилизујући основне елементе циганске народне игре на допадљив начин, што су разиграни солисти и ансамбл са успехом остварили, чинећи да балетски инсerti у овој једночиној опери имају своје пуно уметничко оправдање.

Преломљено ѿро

Велики прегалац у области уметничке игре у нашој земљи (у бившој Југославији и три деценије у Новом Саду) Бранка Ракић напустила нас је 19. новембра 2000. године, о чему су у листу СНП *Позоришће* (септембар 2000 – јануар 2001, бр. 1–5) објављени делови говора на њеној комеморацији. О њој су са поштовањем и захвалношћу говориле њене блиске пријатељице и сараднице Е. Марјаш Брзић, Ксенија Дињашки, Добрила Новков, Дијана Козарски, Ивана Миловановић и Нада Савковић.

Писани опус који је оставила Бранка Ракић као њено непроцењиво ангажовање у организацији и одржавању Југословенског балетског такмичења у Новом Саду, као и иницирање и остваривање других драгоцених подухвата у области наше уметничке игре, заслужују да се о њеном раду и личности, о њеном рано преломљеном перу, сачини озбиљна монографија.

Јубилеј

У години 50-годишњег јубилеја балетског ансамбла СНП – 2000 – обновљене су и са новим протагонистима изведене две култне представе – *Избирачица* и *Грк Зорба*, што је с обзиром на послератне прилике био веома добар потез Дирекције новосадског Балета на чијем је челу тада била Габриела Теглаши Велимировић.

Обиље нових балетских догађаја

У *Позоришћу* (јануар–јун 2001, бр. 6–10), као и увек, поклоњена је пажња извођењу нових балетских премијера на сцени СНП. За само четири месеца 2001. године премијерно је одиграно четири балета – традиционална *Пахитија* и савремена *Тела*, у поставци Е. П. Гринвуда (20. јануар 2001), кореографска импресија *Кошћана* у кореографији Владимира Логунова (24. фебруар 2001), дивертисман *Балетске импресије, Голубица и хулијан* и *Сицилијанска прича* – поставке В. Литвинова и Е. П. Гринвуда (28. април 2001).

Критичарке М. Здравковић, С. Савић и М. Зајцев изнеле су у *Позоришћу* своја мишљења о овој „хиперпродукцији“ балетског програма у СНП, углавном позитивна у погледу потребе континуираног неговања класичног балетског наслеђа, а и третирања извођачких тела као знакова који се стапају са музиком (Рамирез – *Миса Кристола*) стварајући емоционално и визуелно ризницу савремене уметничке игре.

Симфонијски триптихон Петра Коњовића из опере *Кошћана* био је основ истоимене кореографске импресије Владимира Логунова, која је заједно са већ поменутом опером *Алек* изведена и оцењена као „дело у настојању“ које, нажалост, није даље усавршавано.

Балетске импресије сачињене од познатих класичних, неокласичних и модернијих играчких дуета, који гости из Љвова, Москве, Санкт Петербурга, Беча и истакнути солисти новосадског Балета, предвођени педагогом и играчем Бахрамом Јудашевим, који је био ангажован у Новом Саду, виђене су само једно вече. За анале СНП остаје са ове „премијере од тренутка“,

сјајни кореографски бисер *Агађо* на музику Х. Родригеза, који је надахнуто постао првак и кореограф београдског Балета Душан Трнинић, а извели са искреним младалачким жаром Маја Грња и Милан Рус.

Поводом ове поставке Ксенија Дињашки је разговарала са Трнинићем о његовом целокупном уметничком опусу, посебно кореографском, за који је наш велики балетски уметник рекао: „Тело ми је глина или камен и њиме вајам музику односно живот...”

Захваљујући веома амбициозном тадашњем директору Балета СНП Драгану Јеринкићу овај ансамбл је извео и четврту премијеру у сезони. Била је то *Сицилијанска ѝрича* В. Букија у поставци Гринвуда и *Госпођица и хулијан* Д. Шостаковича у кореографији В. Литвинова. Куриозитет балета *Сицилијанска ѝрича* било је учешће нашег познатог клавирског дуа – Весна Кршић и Снежана Николајевић, који је прецизним и кристално чистим музицирањем био чак и највећи уметнички домет у балетској верзији *Кавалерије русџикане*.

Без обзира што је у сезони 2000/2001. на сцени СНП изведено неубичајено много балетских премијера за наше прилике, показало се, ипак, да брзина стварања балетских представа није предност у уметничкој игри.

Нови визуелни изглед листа СНП „Позоришће“

У визуелно оплемењеном облику, у боји, са новим преломом лист СНП *Позоришће* излази од броја септембар 2001 – март 2002 (бр. 1–7). То је обрадовало и ауторе и читаоце. Но, нажалост, после десет година укоричени примерци визуелно раскошног листа СНП се одвајају и расипају, тако да је данас тешко успоставити њихову целину.

Дон Хуан

Прва балетска премијера у сезони 2001/2002. у СНП изведена је 10. новембра 2001. године. У листу горе наведеног датума могу се прочитати занимљиви подаци о овом остварењу. Праизведба балета *Дон Хуан* са поднасловом *Љубав ѝрема ѝеомеџирији* играна је по либрету Омара Абу Руба (режисер) и Е. П. Гринвуда (кореограф), а музику је дао Б. Ковач.

Критичарке из Новог Сада и Београда – М. Здравковић, М. Јовановић, Г. Крајачић, М. Зајцев, углавном су похвално писале о представи.

У горе поменутом броју листа СНП Милица Јовановић је објавила запис о гостовању балетског ансамбла из Новог Сада са балетом *Дон Хуан* у Београду децембра 2001. године, из којег издвајамо њену струч-

ну оцену: „*Дон Хуан*, кореографски опредељен јединственим језиком Е. П. Гринвуда, представљао је оригиналну сценску нарацију, релативно скромне кореографске лексике, лако разумљиву, течну и стилски доследно спроведену. Режија и кореографија су у извођењу биле сливене, тако да је у доследности развоја представе, свакако, успешну улогу имао и редитељ Абу ел Раб“.

Три Жизеле

С обзиром на чињеницу да у деценији којом се бавимо није било много гостовања на балетској сцени СНП, треба поменути да је у листу *Позоришће* (април–јун 2002. бр. 8–10) Свенка Савић забележила три гостовања у обновљеној новосадској *Жизели*. Уз изванредно сачуван романтичан стил овог балета у поставци-реконструкцији Милице Јовановић гостовале су Катерина Кипроска из Скопља, Корина Димитреску из Букурешта и двоје младих уметника – Бојана Ненадовић и Роланд Савковић, који су тада играли у Берлину. Поред њих у такозваном „сељачком дуету“ из првог чина играли су беспрекорно београдски уметници Далија Иманић и Светозар Адамовић.

Макс и Морис

Сезона 2002/03. у СНП отпочела је 5. октобра т. г. извођењем играчког спектакла за најмлађе, а и оне старије – *Макс и Морис* у поставци Иштвана Херцога и Дијане Козарски. У листу *Позоришће* (септембар 2002 – фебруар 2003) критичарке М. Јовановић, С. Савић, М. Здравковић и М. Зајцев су очигледно са великим задовољством испратиле ову играчки динамичну и духовиту представу, коју ће и наредних сезона са подједнаким задовољством гледати и деца и одрасли.

Мајерлин

Праизведба балета *Мајерлин* на музику Франца Листа, у кореографији Крунислава Симића, по либрету Душана Белића и кореографа, изведена је са великим амбицијама на сцени СНП 5. априла 2003. године. У листу *Позоришће* (март–мај 2003, бр. 7–9) Свенка Савић, Гордана Крајачић, Г. Теглаши Велимировић, М. Зајцев у критичким написима поздрављају извођење овог лирског балета о несрећној љубави и смрти принца Рудолфа од Хабзбурга и баронесе Марије Вечере. Указано је на извесне недостатке у драматургији спектакла, а изливе страсних емоција кроз неокласичну игру сматрају „мелемом за душу“ и истичу складност

у заједничком наступу протагониста – Оксане Сторожук и Константина Костјукова, првака из Београда.

Дебата о новооснованом Форуму за нови плес у СНП

У последњем броју листа *Позоришће* (септембар 2003 – јануар 2004, бр. 1–5), којим се закључује деценија рада Балета СНП коју анализирамо, објављена је занимљива дебата између новосадских критичарки, историчарки и теоретичарки уметничке игре Ксеније Дињашки и Свенке Савић – о будућности новооснованог Форума за нови плес. Овај центар за истраживање у савременом уметничком плесу је једина институција у нашој земљи која ради у уметничкој установи великог угледа као што је СНП у Новом Саду. У написима С. Савић и К. Дињашки Форум је дочекан и са надом и са сумњом. Тако Савићева после представе Галине Борисове, кореографкиње из Бугарске *Оледизације*, указује на позитиван помак у подстицању на размишљање „о могућности досађавања оних облика покрета за које смо били готово сигурни, или да не постоје, или да не припадају игри, него некој другој телесној манипулацији“.

Своју неверицу у перспективу Форума за нови плес изразила је Ксенија Дињашки, оправдано педагошки, тражећи да уметници који се баве истраживањем савремене, нове, игре морају владати адекватном техником и знањем. Поред тога она поставља и питања – „Где нам је класика и чему нас води Форум?“

Одговоре на ова, заиста, суштинска питања могу дати они који ће разматрати развој уметничке игре на сценама СНП у годинама које су уследиле од 2004. до 2011. А то је већ друга тема.

Уместо закључка

Прочитати и бар делимично анализирати велики број написа односно критичких приказа о уметничкој игри у СНП у листу *Позоришће* у деценији 1993–2003. било је сјајна прилика да се обнови оно што је с временом заборављено, а и да се још једанпут пређе изванредна школа, коју је својим уредничким деловањем омогућила професор др Весна Крчмар. Она је и са љубављу и са великим знањем и достојанством водила двадесет година овај позоришни лист, најстарији у нашој земљи. Патица заборав не сме прекрити његову садржајност и значај.

У години када се обележава 150 година рада Српског народног позоришта, чини се веома актуелно мишљење Весне Крчмар које је објавила у листу *Позоришће* јануара 2004. године. Стога га на крају ове деценију

дуге хронике цитирамо: *Лист је осјтао веран ђозоришном факџу, ван замки дневној новинарстџва, џижи, радознали хроничар збивања на нашој ђозоришној сцени, уз сџјално ђприсуџну свесџ да је вечно само оно шџо је заџисано...*

Следити ове смернице не би требало да буде тешко.

Milica Zajcev

CHRONOLOGY OF EVENTS IN THE FIELD OF ARTISTIC DANCING
ON THE STAGE OF THE SERBIAN NATIONAL THEATER IN NOVI SAD
IN THE PAPER *THEATER* (FOR THE PERIOD 1993–2003, ON THE OCCASION
OF MARKING 150 YEARS OF OUR OLDEST THEATER)

Summary

The paper „Chronology of events in the field of artistic dancing on the stage of the Serbian National Theater in Novi Sad in the paper *Theater* (for the period 1993–2003, on the occasion of marking 150 years of our oldest theater)“ offers a chronology of the premieres of ballets in the decade that was rich with artistic dancing on the stage of the Serbian National Theater. The introduction of the paper lists the forms of presentation for each individual play and the names of critics (as well as from the previous period of the publication of the paper *Theater*), who most frequently published their reviews in this paper of the Serbian National Theater.

The Central part of the paper, *Notes on Shows*, offers collective reviews of criticism on individual plays. The author dealt with choreography, directing, musical score, but not with reviews on performers and other participants of a certain performance, as that would be too long for an article of this type.

Светозар Рајајић

ПРВИ ПЕРИОД РАДА НОВОСАДСКЕ ОПЕРЕ (1947–1961)

САЖЕТАК: У тексту се анализирају развој и проблеми режијских поставки у новосадској Опери, од оснивања 1947. до 1961. године. На самом почетку рада Опере велики допринос, не само као редитељ, него и као укупни уметнички ментор, дао је Јосип Кулунџић, један од наших најзначајнијих позоришних уметника и мајстор оперске режије, на почетку педесетих година његов рад наставља Јован Путник, изразити авангардиста и истраживач позоришне синтезе, а крајем педесетих година нове путеве отвара словеначки редитељ Емил Фрелих. Режијски рад у овом периоду је на озбиљном професионалном нивоу, иако без смелијих експерименталних приступа. Режијске карактеристике су пре свега читкост драмске приче, синтеза музичких и драмских елемената, индивидуална поставка хора, инвентивна решења простора у неповољним сценским условима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: реализам, стилизација, синтеза, мизансцен, простор, хор.

У периоду после Другог светског рата Дрину Српског народног позоришта обележава изразит редитељски приступ, односно, могло би се рећи, постепена па затим све снажнија оријентација ка модерном, ауторском редитељском позоришту. Та тенденција, уз повремена свесна или несвесна колебања, осцилације и дигресије, траје и данас. Неке од изразитих ауторских режија у Српском народном позоришту (СНП) представљају камене међаше и означавају прекретницу у новијој историји српског позоришта. Сетимо се само представа као што су биле *Небески одред* у режији Димитрија Ђурковића, *Сирачија* у режији Јована Путника или *Покондирена шиква* у режији Дејана Мијача. О овим и другим представама се с разлогом писало и писаће се, па су се чак појавили и

појмови као „новосадски меки стил“¹, „новосадска позоришна режија“² или „трагање за војвођанским стилем режије“³.

Међутим, оваква пажња посвећена је искључиво драмској режији у СНП. Када се ради о опери, редитељска остварења из ранијег периода, чак и ако им је својевремено придавана пажња, потпуно су заборављена и нису предмет озбиљних, аналитичких разматрања.⁴ Разлога за то свакако има више. Мора се признати да је у наведеном периоду, а и пре њега, „у опери... интерпретација њене сценске компоненте увек заостајала за тековинама и достигнућима драмског позоришта“ (како то констатује Младен Сабљић),⁵ што је давало повода извесном ниподаштавању и олаком, површном суду да је опера реликт старинског позоришта, који се само као нужно зло трпи у модерном добу. Међутим, оваква традиционална незаинтересованост нашег позоришног естаблишмента за оперску димензију позоришног стварања делом је узрокована и недостатком музичке културе код наше данашње елите, односно оних који се сматрају елитом. Такође, наше сценске преференције традиционално су упућене у правцу више или мање реалистичке „природности“, „животности“, што је противно артифицијелности музичког позоришта, као највишег облика естетизације и стилизације сценске радње, или чак уметничке синтезе. С друге стране, нашим музичким стручњацима често недостаје свест о драмској структури, или бар осећање специфичности драмске структуре. Ово узајамно неразумевање понекад се видно испољава и у критичким приказима, који су углавном срочени из једног или другог аспекта, а ретко кроз визуру синтезе.⁶

¹ Светозар Рапајић, *Стеријине комедије у редитељској интерпретацији и реинтерпретацији*, у зборнику *Јован Стерија Поповић – класик који нам се обраћа* са научног скупа одржаног на Универзитету Париз IV – Сорбона, КОВ, Вршац 2006.

² Петар Марјановић, *Новосадска позоришна режија (1945–1974)*, Академија уметности – Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 1991.

³ Петар Волк, *Позоришни животи у Србији 1944–1986*, ФДУ, Београд 1990, 161.

⁴ Сем на основу секундарних извора, литературе и расположиве архивске документације, овај текст је настао и на основу примарних извора, односно личног сећања тадашњег новосадског гимназисте, заљубљеника у позориште и посебно у оперу, као и поређењем сећања на тадашње представе са многим каснијим поставкама појединих оперских дела, виђеним у другим југословенским и европским оперским кућама.

⁵ Младен Сабљић, *Сценске карактеристике извођачког стила београдске Опере*, у јубиларном зборнику *Један век Народне позоришта у Београду 1868–1968*, Београд 1968, 380.

⁶ О томе сведочи на пример текст Исидоре Жебељан под насловом *Најлепши поклони Прокофјева* (културни додатак *Полијике* од 23. априла 2011), посвећен премијери представе *Заљубљен у три наранџе* у београдској Опери, у коме ауторка, уз суперлативе упућене музичкој страни представе, ниједном речју не помиње режију, нити редитеља.

Затим, како то Станиславски (Константин Сергеевич Станиславский) више пута наглашава у својим *Беседама* (насталим на основу његових предавања у Оперском студију)⁷, режијска поставка опере условљена је унапред задатом музичком драматургијом: „Опера је као целина лакша од драме. Тамо се захтева да се све потчини само једном, већ готовом ритмичком задатку“.⁸ А музичко ткиво је тешко или никако подложно било каквим интервенцијама (сем нијанси у интерпретацији, или евентуално скраћивању, и то само читавих одсека), да не говоримо о деконструкцијама или декомпозицијама. Зато се и у свету и крајње радикалне и авангардне оперске редитељске поставке изводе искључиво у аутентичној композиторској музичкој верзији.⁹ Самим тим редитељева ауторска слобода подложна је извесним задатим ограничењима.

Поштујући наведену тврдњу Станиславског да је „опера... лакша од драме“, додајемо и другачије мишљење, које се не мора схватити као супротно, већ комплементарно: опера је за редитеља и тежа од драме, управо зато што је подложна музичко-драматуршким ограничењима. То управо може представљати изазов редитељској креативности и инвентивности. Или како је то сликовито објаснио загребачки редитељ Коста Спайић на предавању студентима Факултета драмских уметности у Београду: на пример, понекад за четири такта оркестарског увода хор треба да изађе на позорницу; редитељ мора да пронађе решење које ће бити драмски, акционо оправдано, музички утемељено, значењски осмишљено, технички могуће и сценски читљиво и атрактивно. За то је заиста потребна изванредна креативност, инвенција, сценска домишљатост и разумевање, или бар осећај музичког текста. То доказује у данашње доба огроман удео ауторске режије у европским оперским позориштима, у коме учествују најзначајнији актуелни редитељи.

Мора се узети у обзир да је новосадска Опера у свом почетном периоду, и када се ради о музичким, али и о режијским аспектима, с разлогом била у сенци старије сестре, београдске Опере, која је све до седамдесетих година била омиљени гост престижних европских фестивала и представљала неку врсту открића и националног бренда. Не заборавимо

⁷ К. С. Станиславски, *Беседе*, Култура, Београд 1957.

⁸ Исто, 81.

⁹ Редак изузетак који потврђује правило јесте адаптација Питера Брука Бизеове опере *Кармен*, под насловом *Кармен: једна трагедија*. Ипак, ова замашна реорганизација музичко-драмског материјала (елиминисање хора и балета, мењање места и стављање појединих музичких мотива у друге драмске околности, пребацивање појединих вокалних деоница у инструменталне и слично) сачињена је уз потпуно поштовање Бизеовог музичког речника, стила и основног музичког материјала.

да су главни разлози тадашњег међународног успеха београдске Опере били пре свега у избору репертоара (Запад у доба „гвоздене завесе“ преко Београда поново открива словенски репертоар, и упознаје се, у неким случајевима први пут, са ремек-делима модерног доба), али и у, за тадашње време, оригиналним и смелим режијским поставкама, које су се одликовале поетском стилизацијом, симболичком редукцијом, стилском чистотом и високом сценском прецизношћу.¹⁰

Најзад, мора се признати да је у периоду о коме говоримо, тек основана новосадска Опера пролазила кроз уобичајене почетничке „дечје болести“, борећи се да преживи, да се потврди и афирмише: „Млада Опера – без традиција, некомплетан ансамбл, непотпун и лоше смештен оркестар, мала сцена без ротационе бине, недовољно акустична сала, малобројна оперска публика“¹¹. Све су то биле околности насупрот којих је требало потврдити се и доћи до одређеног уметничког нивоа. (Не заборавимо да музичко позориште, као и сви други уметнички приступи засновани у великој мери на форми, као *conditio sine qua non* захтевају високу уметничку артикулацију, без које губе смисао.)

Па ипак, и у тим, неповољним околностима или упркос њима, уз солисте малог искуства и недовољног образовања, у том првом периоду настајале су у Новом Саду оперске представе које су у најмању руку задовољавале основне професионалне стандарде, а за неке од њих, првенствено захваљујући режијској артикулацији, могло би се рећи да су те стандарде, понекад у знатној мери, и надилазиле. Може се замислити, мада постоје и сведочанства о томе,¹² колико су труда, памети, енергије и дара улагали диригенти и редитељи, не само на пробама него и кроз додатне студијске вежбе и семинаре (данас бисмо рекли радионице и стручна усавршавања), не би ли од почетника певача створили комплетне музичко-сценске уметнике. Такви су за само неколико година постали, на пример, Зденка Николић, Мирјана Врчевић, Мирко Хаднађев (један од ретких у тим првим годинама са академским образовањем), Рудолф Немет, достижући пуну вокалну и глумачку убедљивост и развијајући висок ниво личне сценске харизме.

¹⁰ Опширније у наведеном тексту Младена Сабљића.

¹¹ М. Ивановић, *Две оперске премијере на новосадској сцени*. – Наша сцена, бр. 61–62, 1953, 3.

¹² Подаци о томе могу се наћи у сажетом, али педантном извештају Мирка Хаднађевог о раду Опере, насловљеном *Под окриљем сиволећа*, у: *Споменица СНП 1861–1961*, 421–436, као и у монографији *Педесет година Опере СНП-а*, припремили Весна Крчмар, Миодраг Милановић и Душанка Радмановић, Нови Сад 1998.

Управа позоришта није могла начинити бољи погодак од избора Вердијеве *Травијата* (Giuseppe Verdi: *La Traviata*) за отварање новоосноване Опере (премијера 16. 11. 1947) и ангажовања Јосипа Кулунџића, универзалног позоришног маистра, за режију ове представе. Ако се у историји новосадске Опере може говорити о култним представама, онда је то сигурно била ова *Травијата* у Кулунџићевој режији. Била је на репертоару 16 сезона, за то време одиграна 157 пута, пред 70.913 гледалаца! Шта је то што је довело до таквог ретког одзива гледалишта, посебно у опери?

Као што је део успеха Вахтанговљеве (Евгений Багратионович Вахтангов) режије Гоџијеве (Carlo Gozzi) бајке *Принцеза Турангои* 1922. године у гладној и леденој Москви, тек изашлој из светског рата, револуције и грађанског рата, био и у бујном колориту свих облика експресије, обиљу сценских средстава и раскошној визуелној оптици уз шаролике и маштовите костиме, тако су и за Новосађане, притиснуте свакодневним поратним оскудицама и рестрикцијама, призори декадентних париских салона из епохе Другог царства представљали прозор у свет лепоте, раскоши и углађености, који су толико недостајали у свакодневном животу.

Утиску раскоши су допринели и костими Софије Шербан и декор Миленка Шербана, богато реализовани уз помоћ стилског намештаја и луксузне текстилне робе, који су добијани из магацина Управе народних добара, а потицали су из истребљених јеврејских породица, напуштених немачких домова, реквириране имовине одбеглих противника нове власти.¹³

Представа је била просторно решена на принципу тзв. „филунга“ (немачки Füllung, попуњавање, као „филовање“ колача), примењиваном потом и у неким драмским представама новосадског позоришта. Решење се састојало из сталне конструкције кулиса, које су се састојале само из рамова и великих отвора у средини, а отвори су били попуњавани сликаним уметцима, који су мењани при промени чинова, односно амбијената. То је омогућавало лако и брзо смењивање четири амбијента *Травијата* на тадашњој позорници, која иначе није технички омогућавала велике манипулације. Тако је, како то често бива у уметности, али и у науци, из извесних ограничења, техничких и материјалних, настало духовито решење, које је било једноставно и ефикасно, али истовремено поетично, елегантно и за оно време наглашено модерно.¹⁴

¹³ О оваквом изненадном богатству позоришних магацина декора и костима у доба опште оскудице више у тексту Драгослава Васиљевића, *А Травијату сам заиста волео*, у: *Педесет година Опере Српској народној позоришци*, 30–35.

¹⁴ О принципу „филунга“ и декору *Травијата* више такође у наведеном тексту Драгослава Васиљевића, 32–33.

Стилску чистоту свих елемената представе обједињавала је Кулунџићева режија, елегантна, узбудљива, прецизна и пре свега читка. Он је рашчитао токове савршене Вердијеве музичке драматургије и пронашао им комплементарне токове унутрашње и спољне сценске радње на начин који је био с једне стране високо уметнички обликован, а с друге стране носио пуну убедљивост и омогућавао и мање музички образованом гледаоцу да у потпуности прати драмско догађање. На представама *Травијата* плакало се, као на тада популарним мексичким филмским мелодрамама. (Сетимо се само популарности филма *Један дан живојџа*.) По речима Драгослава Васиљевића, Кулунџић је стварао „жив, логичан, динамичан и модеран мизансцен“ и у сарадњи са Миленком и Соњом Шербан створио „стилски јединствен, поетски чист и функционално оправдан сценски резултат“¹⁵.

Неправедно би било не поменути да је култном статусу ове поставке свакако допринела сценска харизма Зденке Николић, која је током дугог трајања представе певала у највећем броју извођења. И поред свог сценског неискуства (играла је само, још као ученица Музичке школе, у две оперете које су у Новом Саду изведене као припрема за праву оперу) она се без зазора, како то само почетници могу, упустила у креирање вишеслојног лика Виолете и оживела развојну путању од почетне декадентне фриволности до трагичног преображаја, што је омогућило пуну емпатију гледалаца. О томе нам сведочи и сам Кулунџић, чије је речи у својим сећањима записала Мирјана Коџић: „Синоћ смо имали генералну *Травијату*, нисте били, штета... Зденка Николић се ретко доживи у опери... такво осећање, несхватљиви доживљај, музикалност... Све је то чиста емоција и уз то лепота“¹⁶.

У оквиру амбициозно замишљене прославе 200-годишњице рођења Моцарта, новосадска Опера је извела његову *Фиџарову женидбу* (Wolfgang Amadeus Mozart: *Le nozze di Figaro*), опет у режији Кулунџића и сценографији Шербана (премијера 7. јануара 1956). Ову представу истичемо јер се она издваја из стандардног италијанског репертоара, па су се у њој Кулунџић и ансамбл суочили са специфичним захтевима Моцартовог музичког позоришта, вокалним, стилским, сценским. Компликовани, скоро водвиљски (што значи и понекад наизглед нелогични и апсурдни) заплет Кулунџић је мајсторски рашчитао и сценски учинио читким, уверљивим и духовитим. Не падајући у замку површне фарсичности, он је комич-

¹⁵ Драгослав Васиљевић, Нав. дело, 35.

¹⁶ Мирјана Коџић, *Мој професор Јосиф Кулунџић*. – Театрон, бр. 12, март 1978, 77.

ност догађања и ликова комплементарно обогатио осећањем меланхолије и поетске чежње. Због тога би се његова жанровска визура у овој поставци могла означити као поетски водвиљ.

У свету постоје поставке Моцартове *Фијарове женигбе*, међу њима и најзначајнијих редитеља, на пример Марталера (Christoph Marthaler) у париској Опери, у којима се покушавало да се материја ове комичне опере сагледа пре свега кроз политички концепт, позивајући се на политичност првобитног Бомаршеовог узорка (Beaumarchais: *Le mariage de Figaro*) и настављајући наслеђе савременог политичког театра. Притом су као средства најчешће коришћени актуелизација, односно пребацивање догађања из XVIII века у неку ближу или чак савремену епоху, и измештање радње из приватног, ентеријерног амбијента, у јавни, општи простор. Не улазећи у концептуалну вредност оваквих приступа, морамо закључити да су се у јавном, најчешће и празном простору (ходник општинске управе испред матичног уреда, или хол и степениште дворца), у највећој мери изгубиле могућности за мизансценско уобличавање заплета и сценско разјашњавање система забуна, односно онога што се у комедији назива *qui pro quo*. Зато су најчешће овакве представе, уз сву вредност њиховог концепта, у акционом смислу постајале неумште и чак досадне.

Насупрот томе Кулунџићева и Шербанова поставка омогућила је публици да у пуној мери разуме ко се када сакрива, а када открива, ко кога тајно прислушкује, ко кога и чиме обмањује, како се опасни заплети разрешавају ситним лукавствима, а крупна лукавства бивају демаскирана – све то уз помоћ интимног ентеријера у коме се налазе пунктови који понекад постају препреке, а понекад скровишта, уз помоћ више врата као у водвиљу, што повећава стварање забуне, уз бројне физичке поступке и прецизан физички однос, уз мизансценски распоред који увек дешифрује ко је када с ким у комплоту, а ко је против кога. Зато се може закључити да Кулунџићева режија *Фијарове женигбе* није имала претензију концептуалног преозначавања, али да је зато до највеће мере акционо протумачила музичко-сценску структуру и учинила је препознатљивом и дејственом за рецепцију.

Кулунџић је у овом периоду поставио и низ других оперских дела, као што су: *Еро с оноја свијетла* Јакова Готовца (27. фебруара 1948, поновна премијера 1. октобра 1957), Вердијев *Риголетто* (*Rigoletto*, 23. маја 1948, поновна премијера 7. јуна 1956), *Продана невеста* Сметане (Bedřich Smetana, 7. новембра 1948, поновна премијера 10. марта 1956), *Забљубљен у три наранџе* Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев: *Любов*

к трем апельсинам, 5. јуна 1957), *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића (20. новембра 1959), *Женидба Милошева (Вилин вео)* Петра Коњовића (20. фебруара 1960). Међу њима је посебно била хваљена његова режија Вердијеве *Auge* (12. новембра 1955).

У процепу између захтева за грандиозном спектакуларношћу коју намеће ова опера и скучених могућности тадашње новосадске сцене Кулунџић се одлучио за статично постављање масовних сцена, у виду визуелно импресивних, сценски хармоничних таблоа, инспирисаних старим египатским сликарством, у којима су у недостатку сценског простора масе распоређене по вертикали, односно уздигнутим нивоима. Иако Јован Путник у својој критици констатује недостатке у глумачкој артикулацији ликова („чињеница је да су ликови били далеко јаснији, када их је човек само слушао а не и гледао“,¹⁷ остаје у сећању да је врхунац драматике постигнут у првој слици четвртог чина, која је скоро монолошке природе. У овој сцени принцеза Амнерис (Мирјана Врчевић) ишчекује исход суђења Радамесу за издајство отаџбине. Смењујући наизменично и рефренски одломке неизвесности, наде, очајања и гнева, конфронтационо са злокобном поворком судија-свештеника на уздигнутој и засенченој позадини и хорским изрицањем смртне пресуде иза сцене, Кулунџић је наизглед једноставним средствима (за разлику од спектакуларности масовних сцена) постигао максималну драматику кроз успоне и падове напетости и мизансценско истовремено акционо и симболичко решење. Нажалост, ни у овој поставки, као ни у већини других режија *Auge*, није нађено сценски и дејствено убедљиво решење за трагични исход у последњој слици.

Као што су прве године постојања новосадске Опере обележене редитељским радом Кулунџића (прве четири премијере биле су у његовој режији), тако педесете године почињу у знаку режија Јована Путника. Велико име српске позоришне режије, неуморни истраживач и наш најавутентичнији авангардиста, аутор неких од историјских представа нашег позоришта, пре свега у Драми СНП-а, Путник се кроз целу своју, често неуједначену и контроверзну каријеру, паралелно са радом на драмским представама, посвећивао и жанровима музичког позоришта. То у пуној мери произлази из његових естетских опредељења, јер је његов идеал било позориште синтезе и естетизације, а посебно позориште засновано на ритму и телесној експресији. Неке од његових режија остварених у

¹⁷ Јован Путник, *Успех новосадске Опере – Вердијева „Ауга“ у Новом Саду*. – Наша сцена, бр. 106–107, 1955, 1, 3.

драми СНП-а значиле су откриће не само за Нови Сад, него и за укупни тадашњи позоришни амбијент (пре свега поставке поетских драма Лорке (Federico García Lorca) и чувена *Сипрагија*, настала према приповедној прози Радоја Домановића, односно драматизацији Борислава Михајловића Михиза¹⁸).

Међутим, његов повратак у новосадско позориште 1951. године (јер је већ био ангажован пред почетак рата), почео је оперским режијама. Током 1951. и 1952. године пет узастопних премијера новосадске Опере биле су у његовој режији: Пучинијева *Мадам Баттерфлај* (Giacomo Puccini: *Madama Butterfly*, премијера 18. маја 1951), Штраусова оперета *Слеји миш* (Johann Strauss: *Die Fledermaus*, премијера 28. јуна 1951), *Андре Шеније* Умберта Ђордана (Umberto Giordano: *Andrea Chénier*, премијера 26. јула 1951), *У долини* Д'Албера (Eugene d'Albert: *Tiefland*, премијера 19. јануара 1952) и Глуков *Орфеј* (Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice*, премијера 21. марта 1952). Међутим, представа у којој је у пуној мери развијено његово тадашње схватање оперске режије била је *Кармен*, популарна опера Жоржа Бизеа, премијерно изведена 18. новембра 1952 (Georges Bizet: *Carmen*). После представе *Кармен*, Путник је поставио, сада већ као гост, и комичну оперу хрватског композитора Крста Одака *Дорица њелеше* (премијера 28. октобра 1956).

У Путниковој поставци опере *Кармен* дошле су до пуног изражаја две битне карактеристике француске оперске литературе свих епоха, обе блиске његовим афинитетима: међузависност музичке структуре и психолошких, односно акционих токова и прожетост догађања елементима плеса и покрета. Недељко Грба је у својој критици закључио да је Путникова режија избегла уобичајене шаблоне и да је свој концепт приближила оригиналној Меримеовој (Prosper Mérimée) новели, према којој је и настала опера *Кармен*.¹⁹ Путник је заиста у овој представи избегао сваки псеудофолклорни, скоро оперетски кич, којим су обиловале многе раније поставке ове опере. Али се исто тако може закључити да је до пуне мере развио елементе веризма, који се могу наћи и у музичкој структури, и у амбијенту, причи и ликовима.

¹⁸ Више о *Сипрагији* у књизи Петра Марјановића *Новосадска позоришна режија* и у зборнику *Глишић и Домановић 1908–2008* са научног скупа САНУ, Београд 2009, у текстовима Светозара Рапајића *Домановићева „Сипрагија“ у позоришној адаптацији Борислава Михајловића и режији Јована Пушника* и Весне Крчмар *Прва позоришна модерна поставка Домановићеве „Сипрагије“*.

¹⁹ Н. Грба, „*Кармен*“ на сцени новосадске Опере. – Слободна Војводина, 22. новембра 1952.

То је посебно видно било у сценском третману хора. Мирко Хаднађев је још поводом раније Путникове представе опере *Андре Шеније* забележио да у њој „хор први пут излази из оквира конвенционалног шаблона оперске глуме, играјући масовне сцене на начин који је видно истицао основне карактеристике сваког појединца“. Хаднађев такође закључује: „Ово је био преломни моменат у глумачком изграђивању хора. Пионир нових схватања о глумачкој улози хора у опери био је редитељ Јован Путник, чији је неуморан рад, пун ентузијазма и тражења, одиграо значајну улогу у глумачком развоју солиста и хора и заорао нову бразду на пољу борбе против овешталог оперског шаблона у глумачком маниру код солиста, и ничим оправдане и бесмислене статичности код хора“.²⁰

И заиста, у представи *Кармен* Путник је остварио пуну индивидуализацију хорских појединаца, скоро стварајући мале ликове, не само у костимима него и у појединачним сценским задацима и мизансцену, могло би се рећи по принципу мајнингеноваца²¹, или по формули хетероформног решавања масовног мизансцена према тезама Кулунџића.²² С друге стране, у сценама групног реаговања развијан је концепт хорског усмереног активитета, а кад је то било потребно, и поделе хора у две противстављене групе. Тако је, на пример, сцена туче две групе дуванских радница у првом чину, која се најчешће у представама може видети као општа недефинисана гужва, у Путниковој инсценацији била мизансценски у пуној мери означена и појашњена, а то се односи и на све друге масовне, али и прецизно вођене солистичке сцене.

Да би се такав мизансцен могао јасно исцртавати и убедљиво оживљавати, режија је морала, заједно са сценографом Владимиром Маренићем, пронаћи решења сценског простора која би у познатим условима тадашње новосадске позорнице омогућила јасну поделу више просторних пунктова које радња захтева по хоризонтали и вертикали, распоред простора који омогућава читљиве и драмски ефикасне мизансцене у глумачкој, односно хорској игри, довољно простора за масовне сцене, и извесну метафоричност просторног решења сваког појединог чина.

Најзад, куриозитета ради поменућемо и једну скоро анегдотску појединост. У својој критици представе *Кармен* Никола Петин, уз похвале хармоничној режији, замера „постављање слепог пролазника у први план

²⁰ Мирко Хаднађев, Нав. дело, 425–426.

²¹ Више о мајнингеновцима и њиховом масовном мизансцену у књизи Бориса Сенкера, *Редателско казалиште*, Загреб 1984.

²² Више о Кулунџићевом концепту мизансцена у тексту Светозара Рапајића, *Из Кулунџићеве заоставшине*. – Зборник радова ФДУ 2, Београд 1998.

сасвим близу дуета Микаела–Хозе“.²³ Ово нам говори не само о крајњој веристичкој индивидуализацији масе на севилском тргу кроз представнике свих узраста и друштвених слојева, него и о једној од необичних Путникових сценских опсесија, коју је једном и сам полушалаиво објаснио у интимном разговору: „У свакој мојој представи горе свеће и има неки богаљ. Ето то је мој редитељски стил“. И заиста, то се могло срести у више његових драмских представа, а ево, као што видимо, и у опери.

После Путниковог преласка у Београд на новосадској оперској сцени смењивали су се два словеначка редитеља, ветеран Цирил Дебевц као гост и почетник Марио Маринц у сталном ангажману. (Уопште треба приметити удео словеначких кадрова у формирању Опере СНП-а. Поред ове двојице редитеља, а после њих и трећег, Емила Фрелиха, поменимо да је премијеру *Травијату* певала искусна Ерна Крже, а Зденка Николић, као почетница, била је алтернатица, иако је потом преузела главни терет извођења ове популарне представе. Такође је значајан допринос дала и Аница Чепе, која је годинама певала главне улоге лирско-сопранског фаха.)

Режије Дебевца и Маринца задржавале су се углавном на коректном нивоу, без већих креативних домета. За Дебевца се може закључити да је био мајстор визуелног компоновања сценских слика, нарочито у групним сценама, али да су те слике често бивале на нивоу статичних таблоа, без довољно изразитог драмског догађања. Маринц је са своје стране био наклонен редукцији и извесној мери стилизације, али се у редитељском раду суочавао са проблемима које није увек било могуће разрешити. О томе на посредан начин, без помињања имена, говори изненађујуће оштар став иначе увек обзирног Мирка Хаднађева у поменутом извештају о раду Опере у *Сјоменици СНП 1861–1961*. За разлику од раније цитираних похвала упућених у истом тексту Путниковом раду са глумцима и хором, у оквиру извештаја за сезону 1954/55. можемо прочитати следеће:

„Док се с једне стране током ове сезоне наставља са слањем солиста у иностранство ради стручног усавршавања, дотле се уметнички рад у кући развија у знаку супротности између реалних могућности ансамбла и недовољне стручности редитеља. Та неуједначеност и несклад у погледу способности и стручности између ансамбла и редитеља дају мршаве резултате у виду проблематичних представа, које и поред неких доста срећно решених места немају у целини оне квалитете које би овај исти

²³ Никола Петин, „Кармен“ на сцени новосадске Опере. – Наша сцена, бр. 51, 1952, 1–2. Запањујуће је колико су оперске критике у листу *Наша сцена*, пре свега из пера Николе Петина, обимне, аналитичке, студиозне и детаљне, уз приказ и процену свих сегмената који обликују представу.

ансамбл под руком бољих редитеља могао остварити. Представе су ипак живеле, захваљујући залагању свих protagonista као и њиховом искуству и самоиницијативи, коју су испољили коригујући током самих извођења редитељске неспретности“.²⁴

Иако се у овом исказу не помињу имена, може се закључити да се ово тиче Маринца, тадашњег кућног редитеља, који је притом у сезони о којој овај одељак извештава режирао две од три оперске премијере – Доницетијеву комичну оперу *Дон Пасквале* (Gaetano Donizzetti: *Don Pasquale*), која је имала извесног успеха и у којој је Хаднађев сјајно играо насловну улогу, и *Евџенија Оњџина* Чајковског (Петр Ильич Чайковский: *Евџений Онегин*), у коме је Хаднађев на уздржан, али узбудљив начин тумачио мању али важну улогу кнеза Гремина. Очигледно је да Хаднађев, као високообразовани сценски уметник, који је притом поседовао природну сценску интелигенцију и осећај за нужно и логично вођење драмске радње, није могао да прихвати извесне редитељске захтеве неискусног Маринца, који су деловали као сценски нелогични и извештачени. А да је таквих редитељских решења било сведоче и поједине критике.²⁵

Далеко значајнији траг оставио је у Новом Саду трећи словеначки оперски редитељ Емил Фрелих. Један од ретких југословенских редитеља који је студирао оперску режију у Прагу, током своје дуге и богате каријере реализовао је преко сто оперских и оперетских режија и преко 60 сценографија, а за седам плодних година, колико је био ангажован у Новом Саду, поставио је 21 оперску представу. Већ његова прва новосадска режија, Пучинијев *Турандој* (премијера 22. априла 1958), изазвала је, не само у Новом Саду него и на гостовању у Београду, неподељене похвале: „Била је то представа којом би се могла поносити свака наша оперска сцена“.²⁶ Опет је у условима скучене новосадске позорнице превазиђен стални проблем, посебно акутан у случају ове опере, која захтева велики простор, масовни ансамбл и богати спектакл. Инвентивном поделом сценског простора омогућено је да се постигну и неопходна спектакуларност масовних сцена, и камерна интимност лирских сцена, као и асоцијација на делартну театрализацију у сценама са министрима. Посебну вредност ове представе чини рад са хором који мора бити на сцени током великог дела представе. Овај проблем, који у већини других поставки опере *Турандој* чини од хора пасивне посматраче, Фрелих је у пуној

²⁴ Мирко Хаднађев, Нав. дело, 428.

²⁵ Никола Петин, *Пролећна премијера новосадске Ојере. Евџеније Оњџин*. – Наша сцена бр. 98/99, 1955, 4.

²⁶ Душан Плавша, *Нови Саг: Пучинијева „Турандој“*. – НИН, 11 мај 1958.

мери разрешио сталном динамиком кретања масе, којим су наглашавани акценти и преокрети у главном догађању, а групним реакцијама страха, гнева или радости подвлачене су линије радње главних ликова.

Успешна је била, и потпуно друкчија, и његова поставка Офенбахових *Хофманових прича* (Jacques Offenbach: *Les contes d'Hoffmann*, премијера 8. априла 1959). Фрелих је, уз сарадњу сценографа Милете Лесковца, импресивно оживео свет романтичарске фантастике, који у себи прожима поезију, гротеску, разуданост и страву. Нарочито је остао у сећању трећи чин, у коме су коришћена искуства чешког „црног театра“, и тиме једноставним средствима остваривана поетска фантастика. У редукованом просторном решењу ентеријера главни елемент је била црна кутија завеса, из које су лица волшебном израђала и у њој нестајала, подвлачећи нестанак границе између реалности и привиђења.

Опет потпуно друкчија била је Фрелихова поставка Росинијевог *Севиљског берберина* (Gioacchino Rossini: *Il barbiere di Siviglia*, премијера 31. јануара 1961), у којој је он био и аутор сценографије, а којом је јубиларно обележена његова стота режија. У стилизованом колоритном простору, прожимајући елементе делартне фарсичности и лирске комедије, на лепршав и скоро водвиљски начин је сценски јасно прочитан и оживљен Бомаршеов и Росинијев заплет, што је ову представу учинило ефикасном за рецепцију и популарном. Посебно је остало у сећању сценско решење за оркестарски интермецо у последњем чину, у коме су се, игром елемената сценографије и светла, врата од балкона претварала у треперећу стилизовану гитару, што је стварало високо естетизовану, артифицијелну, али ништа мање убедљиву, театрализовану транспозицију ноћне олује.

Фрелихове представе биле су високо декоративне, али и акционо читке. У свом раду са глумцима-певачима он је инсистирао на физичкој експресивности и проналажењу и обликовању изразитих спољних, телесних карактеристика лика. То је, међутим, понекад ишло на уштрб развијања унутрашњих токова. Тако је овакав његов приступ био мање продуктиван у представама које су захтевале у већој мери психолошку елаборацију, али је зато био више него ефикасан у поставкама базираним на већој мери артефактне стилизације. У сваком случају његов рад у првом периоду новосадске Опере, после редитељског доприноса Кулунџића и Путника и потом извесне стагнације, означио је почетак новог периода схватања режије и наговестио нове могућности.

У нашим расправама о оперској уметности све до новијих времена су често у опозицију стављани појмови реализма и стилизације. Ку-

лунцић је теоријски аргументовано разјаснио да је то противстављање вештачко,²⁷ а ми додајемо, бар кад се ради о вођењу радње и глумачке игре. Колико год нека оперска поставка била базирана на реалистичком приступу, она истовремено нужно мора произаћи из апстрактне музичке структуре. Или обратно, како каже Кулунцић, „кад је реч о стилизацији, не може се говорити о начину којим се замењује реализам, него о начину којим се тај реализам, у већој или мањој мери, естетски трансформира“.²⁸ Кулунцић такође констатује да певач, проналазећи на исти начин као и драмски глумац елементе своје улоге, нужно мора немерљиве инфлексције токова радње ускладити са мерљивим инфлексјама музичке структуре. Другим речима, конкретни елементи лика и драмске радње, реалистички мотивисани и пронађени, нужно ступају у синтезу са апстрактном музичком структуром, одређеним трајањем и вођењем музичких токова, распоредом музичких облика, симетријом, репетитивношћу и слично. То наравно не важи за стилизацију сценског простора.

Уосталом, данас у светским оперским кућама уопште нису ретке представе у којима је простор решаван путем редукције и симболизације, а глумачка игра представља синтезу апстрактне (могло би се понекад рећи и математичке) организације музичког материјала и пуне, кржаве уверљивости. Уосталом и Станиславски, подучавајући о примени свог метода на оперску глуму и режију, упозорава да је обавеза музичког редитеља „да живи, види, да кроз музику саставља илустровану филмску траку својих радњи... Без тога ни за глумца ни за редитеља нема разговора ни о каквим ликовима“.²⁹ Или такође: „Своје физичке и психичке принципе увести у готов ритам композитора“.³⁰

Према томе, ако покушавамо да пронађемо опште карактеристике стила режије у новосадској Опери у првим годинама рада, прво можемо констатовати тежњу ка тој врсти „стилизованог реализма“, која с једне стране подразумева реалистичку студију догађајних токова, датих околности, елемената лика и слично, а с друге стране дубинско читавање музичких токова (мелодијских, ритмичких, формалних, динамичких, колористичких и слично) и стварање међусобне ограничне и интерактивне синтезе. На тај начин су у новосадској Опери стваране представе, које душе нису имале израженији истраживачки, или смелији лични ауторски

²⁷ Јосип Кулунцић, *Извођачки стил модерне опере*, у зборнику Радослава Лазића *Естетика оперске режије 1*, Мадленијанум, Београд 2000.

²⁸ Исто, 66.

²⁹ Станиславски, *Беседе*, 84.

³⁰ Исто, 81.

концепт, али су зато тежиле органском прожимању музике и радње, биле су догађајно читке, сценски атрактивне и понекад драмски узбудљиве, или пак комедијски ефектне, па самим тим могуће за пуну рецепцију и за публику која није била музички образована.

Посебна вредност ових представа, могло би се рећи чак изнад уобичајених стандарда онога доба, била је у редитељском постављању хора и масовних сцена (што опет само по себи и у најреалистичкијим решењима представља стилизацију). Било да је, зависно од карактера представе, (овде примењујемо Кулунџићеву класификацију) примењиван хетероформни индивидуализовани, или униформни, или симултани усмерени принцип (деловање хора по групама), режија је више или мање успешно настојала да превазиђе један од главних сценских проблема савременог оперског позоришта и да од хора створи колективног актера музичко-сценског догађања.

На крају, на основу свега изнетог у овом тексту, закључујемо да новосадске оперске представе онога доба, настале уз почетничке дечје болести, уз неискусне и недовољно обучене ансамбле и у скромним техничким условима, ипак не заслужују да падну у заборав. Поред упорних диригената, даровитих солиста, ангажованог хора, почетничког балета, непотпуног оркестра, креативних сценографа и костимографа, велики део заслуге за ову тврдњу припада режији и образованим, студиозним и инвентивним редитељима, који су поседовали знање и осећање о природи музичко-сценске синтезе.

Svetozar Rapajić

THE FIRST PERIOD OF WORK
OF THE NOVI SAD OPERA (1947–1961)

Summary

The historians of the Serbian theatre have many times researched the achievements of directing in the Serbian National Theatre in Novi Sad, but staging of the operas was always neglected. In this text we try to analyze the development and the problems of directing (producing) in the Opera of Novi Sad, from its foundation in 1947 until 1961. The first performances were staged by Josip Kulundžić, the outstanding director with great experience, especially in the field of opera. The beginning of the 1950s was marked by Jovan Putnik, inclined to corporal expression and theatrical synthesis. Emil Frelih, a director from Slovenia, with a special education in opera staging, produced prominent performances in the last years of this decade and opened new possibilities towards stylization and symbolization. In the whole period the main characteristics of opera staging were: transparency and visibility in staging of the dramatic events, the analysis of the external and internal flows of the dramatic action, a synthetic approach towards the unity of musical and dramatic structure, a dynamic staging of the choir through individual tasks for each particular member or through stylized group movements. Special attention was dedicated to the problems of space. In spite of modest technical conditions of the stage in that time, together with the stage designers the directors developed marvelous inventions and creativity in finding the best solutions through which the performances could be spectacular, with enough space for choir, ballet and ensembles, often with a vertical concept and several levels convenient for elaborate movements, and sometimes also with metaphorical meanings. Therefore, those performances and their directors should not be forgotten.

Андреј Маџашић

ПУТЕВИ ОД ДУНАВА КА ДУНАВУ

САЖЕТАК: Аутор у раду даје преглед међусобних гостовања новосадског Српског народног позоришта (СНП) и братиславског Словенског народног дивадла (СНД) у 1969, 1974. и 1982. години, као и гостовања СНП 2005. на Зволанском летњем фестивалу. До тако неуједначеног ритма међусобних размена долазило је више због утицаја међудржавних односа неголи жеље оба амсамбла и управа позоришта. СНП је изводило на сваком гостовању по три дела, као што је истим бројем узвратно чинило и СНД. Аутор уједно напомиње импозантан број штампаних драма српских аутора на словачком језику (посебно од осамдесетих и деведесетих година прошлог века), наглашавајући да заслуге за то имају преводилац Јан Јанкович и словачки редитељи из Војводине – Љубослав Мајера и Михал Бабјак.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јан Јанкович, преводиоци, драмски текст, редитељи, међусобна размена, Српско народно позориште, Словенско народно дивадло, Нови Сад, Братислава, Зволан.

Српско-словачки позоришни изазови и инспирације

Одлика позоришне уметности да је „уметност тренутка“, дакле уметничка врста у којој се тренутак настанка артефакта временски и просторно преплиће са тренутком његове друштвене комуникације и дело одмах нестаје, има за последицу и то да на позоришно стваралаштво суштински снажнији и масивнији утицај имају друштвени, политички, економски и други фактори у конкретној средини. Ако су писцу потребни мир радне собе и средства за писање – да ли перо или тастатура рачунара – а песма или роман могу придобити читаоца, али и друштвено признање и након ауторове смрти, позоришно дело настаје једино у тренутку када се уметнички ансамбл те конкретне вечери у конкретној сали сусретне са интересовањем гледалаца – немогуће је одложити га у фондус галерије или

библиотеке. Или ће изазвати интересовање гледалаца и тиме ће се испунити услови за заокруживање стваралачког циклуса његовог формирања и из креативне намере ће настати уметничка чињеница, или неће – и у том случају дело остаје незавршено и нестаје.

Спољашњи утицаји изазвали су у историјском погледу такође велике турбуленције у односима између српског и словачког позоришта. Захваљујући неуморном раду познаваоца наших књижевности Јана Јанковича (Ján Jankovič) ипак је темељито **забележен** историјски развитак словачко-српских књижевних утицаја, познати су сви преводи који су омогућавали и једној и другој страни да се упозна с врхунским уметничких делима обе културе, а познато је и да су словачки професионални и аматерски ансамбли изводили српске драме као и да је српско драмско стваралаштво било укључено у репертоаре словачких позоришта.

Истина, сâм превод драме за евентуално извођење у партнерској земљи само је једна од могућности, иако веома значајна, преко које наше културе узајамно утичу једна на другу. За познавање разине позоришног стваралаштва увек је веома значајан директни контакт са сценским поставкама, дакле са живим уметничким делом. Захваљујући позоришним активностима словачке заједнице у Србији, која је историјски одиграла веома значајну улогу у посредовању узајамних утицаја, сазнања о српском позоришту била су код нас с једне стране доступна, а с друге стране интензивније перципирана минимално кроз цео XX век. Словачка заједница у Србији је исто тако продуковала и неколико изразитих личности словачког позоришта и културе, да споменемо само свештенике и драмске писце Јана Подхрадског (Ján Podhradský) и Владимира Хурбана Владимірова (Vladimír Hurban Vladimírov), глумца Свећа Хурбана (Svet’o Hurban) и позоришног критичара Андреја Мраза (Andrej Mráz), при чему ћемо на актуелном крају овога ланца наћи више редитеља, на пример Љубослава Мајеру или Михала Бабјака.

У периоду након Другог светског рата, услед друштвено-политичких диференцијација, дошло је до прекида узајамно плодних словачко-српских контаката. Србија као регион Титове Југославије пружила је отпор Стаљиновом диктату и успешно је развила властити пут ка новом успостављању односа, док се Словачка као саставни део обновљене Чехословачке Републике у потпуности подредила московским представама о класној борби и принципима пролетаријатског интернационализма на прелому четрдесетих и педесетих година. Између наше две државе и културе израсла је помно проматрана бодљикава ограда, а контакти су се свели на

ниво породичних веза. У оваквој ситуацији није било ни помисли о томе да би словачки професионални позоришни ансамбл гостовао у Србији или српски био примљен у Словачкој.

До попуштања затегнутости у оквиру политичких спорова између наше две државе дошло је тек средином шездесетих година, када је Словачко народне позориште најпре посетило Словенију и Хрватску (1965), а 1969. године и Србију. Путовање у Србију представљало је узвратну посету за гостовање Српског народног позоришта из Новог Сада у Братислави у јуну 1969. Новосадски ансамбл извео је тада у Братислави Лебовићеву *Викијорију*, драматизацију Петровићеве прозе *Село Сакуле а у Банайу* и драматизацију романа Ериха Коша *Чудноватиа њовесї о киїу великом ѡакође званом Велики Мак*. Рецензент братиславског вечерњег листа *Večerník* дочекао је посету још једног позоришта из тадашње Југославије као доказ „успостављања и проширивања узајамних веза са представницима културе и земље, која је већ неколико пута у историји испољила одважан став у решавању неодложних политичких, грађанских и културних проблема у духу демократије“¹. Он је даље оценио да иако Српско народно позориште није у то време спадало у квалитативну елиту југословенског позоришног живота (кратко пре овога, наиме, гостовао је у Братислави Атеље 212), из поставке представа могла се прочитати „тежња за подмлађивањем назора читавог колектива, тежња за ослобађањем од утрнутих позоришних конвенција и професионалних манира“. Нису изостале ни критичке примедбе. Рецензент пребацује глумцима „неадекватни глумачки израз, који не прекорачује границе претварања и чисто спољашњег освајања лика“, драматургију додуше хвали за напор да у иностранству представи изворно стваралаштво, али одмах затим напомиње да је Петровићево *Село Сакуле а у Банайу* „наивна жанровска слика“, која се „распала на чисто илустративне сцене у којима је доминирало статично приповедање“. Као разочарање означава и драматизацију романа *Чудноватиа њовесї о киїу великом*, након чега одмах додаје да се врста драматике која осцилира на размеђи сатире и модела апсурда снажно наметнула у задњим сезонама и на репертоарима словачких ансамбала и више, дакле, не делује толико откривалачки као што би је гледаоци доживели неколико година раније. За најизразитији успех сматра Лебовићеву *Викијорију*, „карвашевски позоришни комад о савести, који реконструисхе догађај из концентрационог логора“². У томе се слаже са следећим

¹ M. Šulek (= Marián Puobiš), *Sympaticki novosadčania*. – *Večerník*, 20. VI 1969, 7.

² Исто.

рецензентом, који је у овој представи оценио и редитељско вођење, и то као покушај да се у излагању коригује аутор „који испољава симпатије са сизифовским акцијама својих револтирајућих логораша“ и „који је истакао не само њихове судбине, већ и ставове“.³ Посебно помиње Златицу Јаковљевић, Драгутина Колесара, Фрању Живног, Велимира Живоћића и Милицу Радаковић, који су „створили снажну и живу представу“. Овај рецензент прихвата и *Село Сакуле а у Банатју*, које доживљава као „комично-пародичну слику банатског села“ и позитивно оцењује да је на сцени „дошло до здраве и веома успешне контаминације фолклорних слика високом уметничком стилизацијом“. Примедбе усмерава више ка неочуваном темпо-ритму представе, али у целини поздравља „читави низ пластично компонованих сцена са изузетним глумачким соло партијама, које не само да су изазивале угођај у публици него су и допринеле стилистички чистој и финој представи, која заслужује да репрезентује овај жанр у позоришту“.⁴

Позоришни комад Ђорђа Лебовића *Википорија* као најпозитивнији исход новосадских позоришних вечери у Братислави оценио је и позоришни критичар и историчар Александер Носкович (Alexander Noskovič), који је нагласио јединствени значај приказивања изворних дела у позоришту и у том смислу навео је Српско народно позориште као пример и за словачке позоришне делатнике.⁵

Јунско гостовање узвратила је југословенским позоришницима и гледаоцима Драма Словачког народног позоришта (Slovenské národné divadlo, SND), која је у октобру 1969. године извела драму Ивана Буковчана (Ivan Bukovčan) *Док њеџао не зајева* у Новом Саду, трагедију Ивана Стодоле (Ivan Stodola) *Марина Хавранова* у Новом Саду, Петровцу и Старој Пазови, а у Београд је дошла са својим тумачењем драме америчког драмског писца Артура Милера *Цена*, коју је приказала као европску премијеру.

Гостовање је релативно добро документовано, захваљујући великом интересовању словачке стручне и дневне штампе, што је очигледно био израз симпатија које је Југославија стекла неугроженим пружањем подршке чехословачким напорима током 1969. године и одбијањем окупацијске интервенције војски Варшавског пакта у августу 1968. године. С обзиром да је гостовање SND реализовано у оквиру прославе 50. годишњице оснивања словачке гимназије и словачке штампарије у Бачком

³ Branislav Choma, *Tri večery po srbsky*. – Film a divadlo, 1969, br. 16, 25.

⁴ M. Šulek, Нав. дело.

⁵ Alexander Noskovič, *Nový Sad sa presadil*. – Nové slovo, 26. VI 1969, 11.

Петровцу, у прилозима које су објавиле информативне службе нису недостајале ни детаљне информације о овој образовној установи, дакле шире информације о културном залеђу словачке мањине у Србији.

Словачка критика је признала да је драматургија гостовања била сложена, пошто се с једне стране морала узети у обзир амбиција да се Словачко народно позориште представи као напредна европска уметничка институција, и да се истовремено не игнорише ни интересовање словачких земљака за изворно словачко стваралаштво. Штавише, „све представе играле су се на малим сценама, које нису допуштале да се прикажу поставке са захтевнијом и већом сценом“.⁶

Буковчанова типична, у суштини психолошко-реалистичка драма са снажним тлоцртом, *Док њеџао не зајева*, која је већ извукла одређене поуке из филозофије егзистенцијализма и поетике позоришта апсурда, представљала је актуелне нове вредности, које је генерисало словачко драмско стваралаштво на прелому шездесетих и седамдесетих година. Одједи у Словачкој скренули су пажњу на критику објављену у новосадском листу *Дневник* из пера Миодрага Кујунџића, који је своје вредновање представе започео констатацијом да од посете Театра Новог Казимјежа Дејмека са драмом *Живой Јозефа* Нови Сад није видео тако квалитетну представу.

Истовремено су изразили и незадовољство због тога што је SND за земљаке у Петровцу и у Старој Пазови одиграло само добро познати класични комад Ивана Стодоле *Марина Хавранова*, који су словачки позоришни ансамбли у Војводини готово редовно изводили у властитим продукцијама и подстицали „да југословенске Словаке упознамо са модерном светском драматургијом, која је богато заступљена на репертоару SND, а резултати њених сценских поставки прошли би и на захтевнијем такмичењу“.⁷

У целини веома позитивну оцену презентације словачког позоришта умањило је само евидентно неинтересовање београдске стручне јавности за братиславско тумачење Милерове драме *Цена*. Управа SND (а очигледно и словачки публицисти који су пратили позориште на гостовању) од извођења ове представе, чији ниво је веома вредновао и амерички драмски писац након братиславске европске премијере, очекивала је много (они који се тога сећају, тврде да се наине радило о шанси за добијање позива за учешће на престижном фестивалу Битефу) – штавише, ову представу играло је SND у релативно најпрофесионалнијим условима, на

⁶ Vladimír Štefko, *Potlesky a kvety*. – Smena, 5. XI 1969.

⁷ Milan Polák, *Juhoslovanský zájazd SND*. – Pravda, 31. X 1969.

сцени Позоришта „Бошко Буха“. „Сигурно због недовољне пропаганде, али и као последица културне презасићености главног града, посећеност на представи била је веома слаба“.⁸

У следећем чланку регистровано је присуство цењеног критичара *Вечерњих новост*и Јовановића на представи, која је, како он сматра, „достойно репрезентовала словачку позоришну културу“.⁹ Словачки критичари забележили су, додуше, и детаљ да на представу није дошао нико из чехословачког дипломатског представништва у Београду и скренули су пажњу да је то било несхватљиво „чак и не толико нама, колико учесницима у гостујућим представама, а нарочито нашим југословенским домаћинима“.¹⁰

У одјецима у вези са путовањем у Србију наглашен је значај размене представа за оживљавање односа између српских и словачких позоришта и позоришног живота уопште, не позивајући се притом на „додату вредност“ коју у овом случају представља подстицај за позоришно деловање словачких земљака у тзв. Доњој земљи. О томе како је била прихваћена *Жена сшарешине овчара* међу земљацима словачки новинар је написао: „Већ на основу свечане одеће људи видело се какав празнични догађај за њих представља посета позоришној представи. Неколико жена дошло је у позориште у народној ношњи: на главама лепе, пажљиво пресавијане мараме, руке са испреплетеним прстима, достојанствено држање тела, озбиљан и усредсређен поглед на сцену, где је на једвите јаде стао део лепе Захарове сценографије. То је још такорећи девичанска публика, без икаквих склоности ка снобизму, која се искрено предаје праћењу позоришне игре. Представе у Братислави ме, у поређењу са овим, асоцирају на тиху борбу између сцене и гледалишта, у оквиру које се глумци труде да освоје гледаоца сугестијом инсценације у толикој мери да јој се у потпуности преда, а с друге стране гледаоца који се томе због извесне срамежљивости опире, као да жели да каже: То вам неће успети! А шта се са глумцима дешава када у гледалишту не седи хладна, незаинтересована публика која представу посматра као естетски церемонијал, то сам сазнао директно у Петровцу: сви учесници унели су се у игру и из сваке ситуације извукли толико изненађујућих места, која пре тога нисам приметио ни на једној представи“.¹¹

⁸ М. Šulek, Нав. дело.

⁹ Исто.

¹⁰ Исто.

¹¹ Štefan Šugár, *Kol'ko je hranic na ceste k bratom?*. – Film a divadlo, 1970, br. 2, 15.

На словачкој страни је након гостовања у Србији владала еуфорија, а наду да ће односи између две културе постати трајно интензивнији одмах је подстакао позив да редитељ SND Тибор Раковски (Tibor Rakovský) постави у Српском народном позоришту у Новом Саду Милерову драму *Поїлед с мосїа* (премијера 25. јануара 1970). У словачкој штампи су се појавили одломци из новосадских рецензија, који су посебно истicali верност Раковског аутору и веома високо оценили његов начин вођења глумаца на пробама. „Открили смо сасвим нову димензију нашег драмског ансамбла... Овај поглед враћа нам веру у могућности Српског народног позоришта. Поштујући инструкције овог веома талентованог редитеља, наши глумци су се показали као равноправни сарадници“,¹² написао је у часопису *Индекс* Александар Деспенић.

У обновљене односе који су обећавали поново се уплела политика. У Чехословачкој, у пролеће 1970. године, изгубили су последње позиције заштитници процеса демократизације, а за неостаљинисте је отвореност Југославије према свету представљала велики проблем.

До следеће размене позоришних представа између Словачког народног позоришта и Српског народног позоришта дошло је тек 1973. године, при чему сигурно није било случајно да је Југославију тада званично посетио и нови „први човек“ чехословачке политике, Густав Хусак (Gustáv Husák), који је у функцији заменио симбол чехословачког пролећа, Александра Дубчека (Alexander Dubček). У мају 1974. године новосадски позоришни делатници извели су на сцени Словачког народног позоришта три представе – *Покондирену ѿикву* Јована Стерије Поповића, Крлежиног *Вучјака* и *Шуму која хода* Љубивоја Ршумовића. Као и у случају првог гостовања 1969. године, ни у овом другом није интересовање братиславске публике било изузетно, иако је критика позитивно оценила представе. „Сусрели смо се са примером особеног, модерног и несвакидашњег деловања позоришта“,¹³ могли смо да прочитамо у утицајном друштвено-културном недељнику, који је објављивао словачки центар комунистичке партије. У вези са представом *Покондирена ѿиква* критичар је нарочито оценио што драма овог цењеног класичара није конвенционално постављена и што редитељ Дејан Мијач гради нови концепт, на оригиналан начин осваја текст аутора. Слично, у вези са представом *Шума која хода* истакао је да су они који су правили поставку „пружили такав материјал за конфронтацију, о којима ми у нашем позоришту само сањамо и какви

¹² Цитирано према: (икс), *Výborná réžia, vynikajúce predstavenie*. – Smena, 2. IV 1970.

¹³ Anton Kret, *Užitok zo zážitku*. – Nové slovo, br. 22, 30. V 1974, 9.

су код нас делимично у више-мање неофицијелним рукама, реч је о материјалу експерименталне природе, при чему је експеримент овде нешто што је могуће сматрати за припрему позоришта, за рад, без кога озбиљан занат заправо не постоји“.¹⁴ Аутор је овде индиректно упозоравао на окошталост представа словачких позоришних професионалаца, пре свега тадашње елите концентрисане у Словачком народном позоришту, која се почетком седамдесетих година затворила за било какве подстицаје који би могли да је препороче.

Драма SND је узвратила посету на јесен, у Београду, Новом Саду, Кисачу и Бачком Петровцу одиграла је три представе Соловичевог комада *Просјачка ђусиоловина*. Два пута су се на сцени нашли *Сиг* Пјера Корнеја и Голдонијеви и Хилдесхајмерови *Свекар и џаси*. Из извештаја о путовању можемо сазнати да су, према критичару *Дневника*, Милошу Хаџићу у Соловичевој комедији, глумци „Ф. Дибарбора и А. Мрвечка били у многим ситуацијама нова варијација оне двојице, којима су Стен Лорел и Оливер Харди дали већ антологијску димензију: поетизовали су комику баналног гега и дали му потпуно право да се развије у тексту до напетости“.¹⁵ Даље читамо да „пре поноћи, након аплауза какав тобоже зидови овог позоришта (Југословенско драмско позориште, Сцена „Бојан Ступица“, нап. А. М.) нису дуго доживели, уследило је поклањање цвећа и речи признања, а насмејана и забављена публика је излазила у топле улице Београда и престано се могло чути „Мајстори, мајстори, хвала...“¹⁶

Ово гостовање SND регистровала је и прашка штампа, а дневне новине *Rudé právo* скренуле су пажњу да је „до извођења представе у општини Кисач дошло на посебан захтев њених житеља, који ове године прослављају 200 година постојања општине коју су основали њихови словачки преци“.¹⁷

Након гостовања сви учесници су хвалили не само топао пријем код земљака – овај пут нису изостале ни речи захвалности упућене на адресу београдских позоришних делатника, који су обе тамо одигране представе (*Сиг* и *Свекар и џаси*) прихватили уз одавање признања својим гостима. „Пријатељски разговори са југословенским позоришницима и представницима културног живота пружили су нам задовољство да стварамо заиста добро, модерно, социјалистичко позориште и да се ниво наших кључних представа може смело упоређивати са европским просеком, ако

¹⁴ Исто.

¹⁵ -ab-, *Ste jedni z nejlepších*. – *Večerník*, 13. XII 1973.

¹⁶ Jarmila Malecová, *Hvala, Bratislava...* – *Život*, 5. XII 1973.

¹⁷ (ађ), *SND na zájzdu v Jugoslávii*. – *Rudé právo*, 22. XI 1973.

већ не желимо да будемо нескромни и говоримо о европском врху¹⁸ – овако је гостовање закључио директор Словачког народног позоришта Јан Какош (Ján Kákoš).

Српско народно позориште поново је гостовало у Словачкој тек 1982. године, када је допутовало са представама *Долња земља Ђорђа Лебовића* и са примером представе базираној на светској класици, Лоркиним *Домом Бернарде Албе*. Играло се не само у Братислави већ и у Пјешћанима и у Њитри. Критичари су подсетили на успех Лебовићеве драме *Викио-рија* приликом гостовања 1969. године и нису заборавили да информишу о томе да је Српско народно позориште извело *Долњу земљу* као представу којом је отворена нова зграда 1981. године. Једном од њих ипак је сметало што је „аутор брзао, време одређено за настанак драме није било довољно да се дубље прикажу карактери и односи“,¹⁹ други је опет оценио да „драма упркос бурних догађаја у контексту револуције 1848. године доноси и решава савремене теме и проблеме“.²⁰

Извођење *Дома Бернарде Албе* неколицини критичара послужило је опет за поређење овог редитељског решења са – у оно време – и у иностранству необично успешним тумачењем истог наслова позоришта у Њитри, у режији Јозефа Беднарика (Jozef Bednárík). У новосадској представи критика је нарочито оценила глумачки улог Иване Пејчић, Ксеније Мартинов Павловић и Верице Милошевић (играле су Аделу, Мартирију и Ангустију).

Мало је парадоксално да – иако се у осамдесетим и деведесетим годинама у словачким позориштима прилично изразито наметнула српска изворна драма (Душан Ковачевић, Љубомир Симовић, Биљана Србљановић и други), у чему је одлучујућу улогу имао неуморни преводилац и издавач Јан Јанкович, али и редитељи који су у српским драмама проналазили често подстицаје који су им недостајали у делима домаћих аутора (Pavol Hraspa) или који су се кретали између обеју култура и на сопствену иницијативу доносили српске подстреке у словачки културни контекст (пре свега Љубослав Мајера, Михал Бабјак) – институционалне везе између репрезентативних позоришних сцена су обустављене.

Можда су у томе одлучујућу улогу одиграли велики финансијски захтеви за предузимање оваквих размена, можда неповерење у способност партнерског ансамбла да изазове веће интересовање гледалаца и напу-

¹⁸ G.R., *Činohra SND v Juhoslávii*. – Film a divadlo, januar 1974.

¹⁹ F-a (= Leopold Fiala), *Dve drámy*. – Hlas ľudu, 23. IV 1982.

²⁰ -sto-, *Družobná Tália*. – Večerník, 13. IV 1982.

ни гледалишта, а можда и чињеница да динамика културних дешавања у Европи више није била наклоњена оваквим велелепним репрезентативним подухватима. Касније су и Словачка и Србија решавале начелне проблеме државно-правног карактера, Југославија се распала након ратних конфликата и варварског „хуманитарног бомбардовања“, ²¹ Словачка је с друге стране морала у потпуности да изгради инфраструктуру нове државе, тако да међународна културна размена није била тема „данас на програму“.

У новом веку домаћин Српском народном позоришту није више његов братиславски партнер, него два пута узима учешћа на летњем фестивалу Дворске игре зволењске, што је једини фестивал на отвореном професионалне позоришне уметности у Словачкој. Године 2005. на њему је публика могла да види најбоље представе сезоне 2003/2004 – *Покондирену ѿикву* Јована Стерије Поповића а две године касније *Поврајшак Казанове* Артура Шницлера ²² као и балет *Језик зигова*. Оперу новосадског позоришта представљао је концерт солиста Опере. Једини критички осврт из пера студенткиње братиславске Академије извођачких уметности наводи да је Управа Позоришта поверила Шницлерову драму двадесетосмогодишњој редитељки Ани Томовић и њена критичка примедба иде у правцу „претпоследњег изласка на сцену Марколине као барске плесачице у току ноћи несвесно проведене са Казановом. Немогуће је тврдити да у контексту иначе компактног дела постоји за њу било какво образложење“. ²³

Када је пре пет година Јан Јанкович дао у штампу своју монографију *Српска драма у Словачкој*, приметио је да су од 1904. године, када је Иван Брањислав Зох (Ivan Branislav Zoch) превео и објавио *Балканску царицу* Николе Петровића, објављена у штампаној форми у Словачкој 73 превода различитих српских драма, а од премијере дела Косте Трифковића *Пола вина, ѿла воде* 1911. године, у извођењу аматерског ансамбла, словачки професионални и аматерски ансамбли, али и радио и телевизија, реализовали су 286 поставки српских драма. На овом темељу могуће је већ поставити трајну грађевину узајамних односа и веровати да ће ХХИ век бити наклоњен размени културних вредности између блиских народа.

(Са словачког превела Кристина Ковач)

²¹ Тужно познати исказ чешког драмског писца, бившег председника Чехословачке Социјалистичке Републике, Чешко-Словачке Федеративне Републике и Чешке Републике, Вацлава Хавела.

²² Представа је играна и у Њитри.

²³ Anna Sedláčková, *Odvaha lípat' pomaranče*. – Smena, br. 158, 12. VII 2007, 18.

ЛИТЕРАТУРА

Јан Јанковић, *Српска грама у Словачкој*, Стеријино позорје, Нови Сад 2005.

Andrej Mat'ašik

PATHS FROM THE DANUBE TO THE DANUBE

Summary

The paper of Professor Andrej Mat'ašik, PhD, a prominent Slovak teatrologist, theater historian and critic, offers a review of mutual guest tours of two respectable national theaters – the Serbian National Theater from Novi Sad and the Slovak National Theater from Bratislava. The author offers detailed information and analysis of mutual guest tours during 1969, 1974 and 1982, as well as of the participation of the Serbian National Theater in Zvolen Castle Plays in 2005. Every visit was organized with three plays on both sides and the author comments on each performance on the basis of teatrographic documents collected from the Slovak press. The result of these mutual visits was a better acquaintance of national cultures because they inspired translators, especially Jan Janković, to offer to the Sloval audience and theater goers, especially in the 1980's and 1990's, a whole range of current topics covered by prominent Serbian playwrights – Dušan Kovačević, Ljubomir Simović, Biljana Srbljanović. The author lists an impressive figure of 73 published plays in Slovakia and 286 stage and television performances.

Весна Крчмар

СРЦЕ У „СЛАМАРИЦИ“

Љубослав Мајера у Српском народном позоришту

САЖЕТАК: Љубослав Мајера радио је у Српском народном позоришту у распону од седам година пет представа: *Кир Јању* Јована Стерије Поповића 1992, *После ђола века* / А. П. Чехов: *Просидба*+*Медвед*+*Јубилеј* 1993; *Три сестре* А. П. Чехова 1995, *Мачка на усијаном лименом крову* Тенесија Вилијамса 1998, *Сабирни ценџар* Душана Ковачевића 1999. Све представе су имале изузетно леп успех и овечане су бројним наградама на позоришним фестивалима. Као редитеља одликује га истанчан рад са глумцима, сценографија је редуцирана, па глумац наступа у првом плану. Тако богато позоришно искуство преноси на креативан рад са студентима у Новом Саду и у Банској Бистрици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: редитељ, представа, Љубослав Мајера, *Кир Јања*, *Просидба*, *Медвед*, *Јубилеј*, *Мачка на усијаном лименом крову*, *Сабирни ценџар*.

Љубослава Мајеру сам упознала давно, можда почетком деведесетих, не сећам се. Сећам се само разговора о репертоару војвођанских позоришта који је Позоришни музеј Војводине организовао на почетку сезоне, у просторијама Ујвидеки синхаза. На том састанку је био редитељ Љубослав Мајера и одмах сам га „усвојила“. Постоје људи са којима се од првог сусрета осети духовна сродност. Радио је тада веома много у разним позориштима у Војводини али је први позив да режира *Кир Јању* у Српском народном позоришту уследио децембра 1992. године. Одмах се осетило, у раду с глумцима, у нашим контактима у позоришту, да је то уметник мало другачијег редитељског сензибилитета, бескрајно маштовит, осећајан. Уметнички је стасавао у Братислави, на њиховој Позоришној академији.

У случајном сусрету у ходнику Академије уметности, пре десетак дана, када смо евоцирали успомене на прву режију *Кир Јање*, рекао ми

је да у себи носи осећање апатрида, јер су га у Братислави доживљавали као неког ко долази из Југославије, а у Југославији као неког ко долази из Словачке. Глумци су у својим претпремијерским изјавама изражавали нескривено задовољство што су имали срећу да раде с таквим редитељем, који их је научио да је све једноставно и природно, који им је показао да се не треба стидети обичних људских емоција.

У Српском народном позоришту режирао је: *Кир Јању* Јована Стерије Поповића 26. децембра 1992, *После њола века* / А. П. Чехов: *Просидба+Медвед+Јубилеј* 9. октобра 1993; *Три сестре* А. П. Чехова 29. априла 1995, *Мачку на усијаном лименом крову* Тенесија Вилијамса 19. јануара 1998, *Сабирни ценџар* Душана Ковачевића 29. октобра 1999.

Интересантан је податак о бројчаној заступљености Љубослава Мајере на сцени Српског народног позоришта – пет његових представа одигране су 278 пута пред 55.179 гледалаца. Значи, све његове представе су живе у просеку кроз 55 извођења са по 200 гледалаца, а погледао их је укупно број гледалаца који одговара граду средње величине. Значи, име Љубослав Мајера постаје синоним за позоришног редитеља, доброг редитеља, али и редитеља који је унео специфичну боју у рад с нашим ансамблом. О томе сведоче написане и изговорене изјаве глумаца током припреме представа и непосредно после премијера. Идем даље и дописујем да је Љубослав Мајера специфичан редитељ, оригиналан у раду са готово свим позоришним ансамблима у Војводини. У то нас уверава и прецизна статистика Дејана Пенчића Пољанског у публикацији *55 (сусрећа) Фестивала позоришта Војводине*: „На Сусрету приказано 17 представа у Мајериној режији у конкуренцији (две ван конкуренције) којима је припало 26 награда. Од чега две за најбољу представу у целини, три Мајери за режију, једна Мајери за сценографију и једно, опет Мајери, специјално признање за режију. Од чега пет за представу у целини, а осам за Мајерин редитељски рад. Представе у Мајериној режији приказане су на још 15 фестивала и освојиле четрдесетак награда. Од чега пет за представу у целини, а осам за Мајерин редитељски рад“.¹

Тако убедљиво велики број признања на позоришним фестивалима широм земље, како редитељу тако и глумцима, али и највећа присутност на најстаријем драмском фестивалу, говори о неспорној редитељској вештини Љубослава Мајере. Вероватно је било потребно веће ангажовање тог редитеља у Српском народном позоришту. Његове режије Стерије и

¹ Дејан Пенчић Пољански, *55 (сусрећа) Фестивала позоришта Војводине*, Заједница професионалних позоришта Војводине и Позоришне музеј Војводине, Нови Сад 2005, 239.

Чехова апсолутно су обележиле нове редитељске приступе и представљају радикалан помак у тумачењу та два класика наше и светске драме.

Занимљиво је да су све представе које је режирао у Српском народном позоришту добијале Похвалу као најбоља остварења у Драми у једногодишњем периоду, поводом Дана Српског народног позоришта. Изузетак чини једино представа *Три сестре*.

У резимеу можемо забележити да Мајера у свим својим режијама покушава да успостави мост према другим људима, неретко говори о отуђености у самом бићу. Без обзира да ли је то Стерија или Чехов, он наглашава да су то покушаји приближавања међу људима, потреба да се људи чују, разумеју. Он у својој редитељској равни нивелише атмосферу Стерије и Чехова. Он је редитељ који изузетно ради с глумцима, све је у сценографији подређено глумцу, па је зато сценографија сведена. Тако ће се појавити симболична сламарица, мобилна и лака сценографија за сва могућа путовања и гостовања представе *Кир Јања*.

Љубослава Мајеру доживљавам као човека интегрисаног у обе културе, у словачку и у нашу. У Словачкој је режирао Ковачевићеве драме, у Кикинди драме словачких аутора. Покушавао је увек да направи мост између две културе које су му блиске. А позориште је идеално за прављење таквих мостова, јер се бави најбитнијим стварима, а то су емоције и драмске ситуације.

Кир Јања

Први сусрет са Српским народним позориштем изазвао је радост у њему зато што се тај чаробни спој догодио баш на тексту Стерије. Било је изненађујуће и помало парадоксално његово поређење с болешћу, јер је Стерију упоредио с неизлечивом кожном болешћу, с псоријазом. Учинио је то зато што је Стерија такав аутор, јер „ако једном оболиш од њега – скидаш слој по слој коже и сваки пут се појави тај белег, тај знак, нешто што остаје вечно у теби. Драго ми је што сам зарадио ту болест која се зове Стерија“.²

Стерију надаље упоређује с Чеховом, јер су ликови из његових драма врло слични Стеријиним. Сматра да је чак и жанровска одредница Чеховљевих драма врло блиска Стеријином размишљању, „нарочито када се говори о *Рогољујцима* и *Кир Јањи*. Ту је та огромна чежња, огромна жуд-

² Љубослав Мајера, *Парадокс носи у себи грамску шензију*, припремила Душка Радивојевић, (са конференције за новинаре 22. децембра 1992). – Позориште, 5/6/7, јануар–март 1993, 1.

ња за нечим што је, заправо, недохватљиво“.³ Парафразирајући мишљење Јована Христића, сматра да су Стеријине драме помало статичне, драматуршки гледано, али у томе проналази огроман драмски набој. У томе назире суштину и срж лепоте Стеријине. Жеља је „отићи негде далеко, уздигнути се изнад ове равнице, одлетети негде, можда у Атину, можда у Америку – то су *Три сесџре*, то је *Галеб*, то је *Вишњик*, где остаје слуга сâм, поражен, с једним јединим бићем које му преостаје, а то је мачка“.⁴

Када је реч о самој поставци *Кир Јање*, није тражио сценску сензационалност, него је тражио само сензацију у људима, у односима између ликова. „Сви ти елементи који се донесу у простор врло су животни, свакодневни, али иза тих обичних предмета роди се нешто што постаје знак, постаје симбол, постаје метафора. Чини ми се да је такав приступ заправо и Стеријин. То је шкртост у реплици: дијалог је врло сужен, врло збијен, шкрт у говорној радњи, али прецизан, тачан. Тачност, не значи искључивост. Он даје могућност интерпретације више слојева, и то тражење различитих валера, редитељу је лепо при читању, али још лепше у раду с глумцима, у откривању свих малих крастица, скидању једног по једног слоја коже која је – или на лику, или са ликом, или у лику...“.⁵

Главну тему редитељ означава као тему апатрида који не припада овој средини, а заправо суштински јој припада. Наравно, то је парадокс, јер редитељ говори о странцима који су у нама, без обзира да ли смо у властитој земљи или не. Стога закључује: „Ми смо странци међусобно, с људима који су нам најближи“.⁶

Претпоставља да су током рада успели да нађу меру која неће апострофирати Кир Јању као странца, него ће апострофирати и остале ликове као странце у међусобном живљењу. Није покушавао да направи од Кир Јање некога ко ће носити маску, већ је тежио проналаску оног што је људско у њему. Можда је Кир Јању могуће одредити као инфантилног, доминира инфантилна жеља, чежња за нечим, без обзира да ли то вреди имати или не. Тај раскорак, тај конфликт, носи у себи трагичну нит, и то је паралела с Чеховом. Редитељ сматра да *Кир Јања* није комедија, него је драма, и то не драма појединца него драма средине. Ирационална жеља за тим циљевима ипак има нечег лепог у себи, тако да је Кир Јања у тој ирационалности заправо симпатичан, иако рационалан човек није у ста-

³ Исто.

⁴ Исто.

⁵ Исто.

⁶ Исто.

њу да га разуме. Тврдоглавост, нетолеранција, али на крају – поука судбине – приморани смо да живимо заједно, онакви какви јесмо.

Његов редитељски поступак састоји се у грађењу целе приче на парадоксу. Њиме је градио како ликове тако и ситуације. „Парадокс носи у себи једну огромну драмску тензију и чини ми се да је најприкладнији за ово драмско штиво“, закључује редитељ Мајера.

Представа *Кир Јање* имала је дуг сценски живот и изведена је 114 пута пред 25.143 гледаоца. Била је од оних дуговеких представа Српског народног позоришта које су доживеле преко 100 извођења. Играна је за кључно са сезоном 1999/2000. Обишла је многе фестивале и освојила бројне награде.

Поводом *Дана СНП* (11. јул 1993) Годишње награде добили су Љубослав Мајера за режију *Кир Јање*; Мирјана Гардиновачки за улогу Јуце и Владислав Каћански за улогу Кир Јање. Представа *Кир Јања* је добила Похвалу као најбоља представа у једногодишњем периоду, између два Дана СНП. На 43. *сусрећу војвођанских позоришта* у Сремској Митровици, представа *Кир Јања* је награђена као најбоља представа у целини, награда за најбољу режију припала је Љубославу Мајери, награда за најбољу сценографију припала је Велизару Србљановићу; глумачке награде су добили: Владислав Каћански за улогу Кир Јање; Мирјана Гардиновачки за улогу Јуце; Лидија Стевановић за улогу Катице. На 38. *Стеријиним позоријем* Стеријину награду за глуму добила је Мирјана Гардиновачки за улогу Јуце; Стеријину награду Округлог стола критике за најбољу представу; награду Новосадске банке за најбоље глумачко остварење добио је Владислав Каћански за улогу Кир Јање; Награда „Зоран Радмиловић“ за глумачку бравуру припала је Лидији Стевановић за улогу Катице. На *Гардош фесту* 1993. представа *Кир Јање* проглашена је најбољом представом, а глумац Владислав Каћански је добио награду за глумачко остварење. На *Вршачкој позоришној јесени* 1993. награђен је Љубослав Мајера за најбољу режију, а Владислав Каћански за глумачко остварење. Такође је Љубослав Мајера награђен за најбољу режију на Позоришним свечаностима у Младеновцу 1993.

Значи, као најбоља представа проглашена је на два фестивала: Сусрету војвођанских позоришта и на Гардош фесту. Редитељ је добио награду на три фестивала. Несумњиво да је његова режија *Кир Јање* представљала ново читање Стерије и радикалан помак у односу на остале поставке.

Критика о представи Кир Јања

Поводом премијере појавиле су се бројне критике, већина критичара упоређивала је представу *Кир Јање* Српског народног позоришта са представом *Кир Јање* у Народном позоришту у Београду која је била претходно вече.

Обично су прве критике оне које се појављују на радио-таласима. Душица Пејовић, дугогодишњи позоришни критичар Радио Новог Сада, поредећи обе поставке *Кир Јање*, бележи:

„Мајерини јунаци су међусобни странци и кад Јуца опере блато с ногу, спремајући се на неизбежни пут, а пропали Кир Дима, и сâм Грк и тврдица, донесе на сцену женски шешир, јасно је да ће они свугде, гдегод да оду, својим ситним страстима странствовати и од себе самих.

Владислав Каћански који игра Кир Јању, и сâм као Ејдус, склон сведеном, минуциозном изразу, овај пут се размахнуо и отворио као глумац, мекотом изражаја открио многе валере Кир Јањине природе. Најузбудљивије, готово болне су сцене његовог продора у лирично, у најдубље туге и ране човека који највише на свету воли новац, а коме се једно за другим ређају невоље, одводећи га у потпуну пропаст.

Све у свему, новосадска поставка *Кир Јање* плени поетичношћу и емоцијом и стога је мање искрила комичним акцентима, а више људском трагичношћу и дубоком тугом. Она је позоришним средствима уједначена и хармонична целина...“.⁷

Позоришни критичар *Дневника* суштину, кључ представе проналази управо у проблему странствовања, странцу у самом себи:

„Странац, апатрид, издвојен језиком, културом и пореклом, изолован као мањина у већинској средини, то је Кир Јања Љубослава Мајере и то је кључ представе коју је, гостујући у Српском народном позоришту, поставио на сцену са Владиславом Каћанским у насловној улози. Мајера, уз Дејана Мијача, свакако најстраственији и најрадикалнији истраживач и тумач Јована Стерије Поповића на нашим сценама, узима премису о странствовању као код који је Мијач инаугурисао својом представом *Кир Јање* пре десетак година, али је у том кодирању можда тачнији, доследнији, у сваком случају радикалнији од Мијача. Он антропологизује Јањину драму као драму конкретног реалистичког живог лица у њој) проблематизује жанр и чини помак ка драми, ка трагедији. Он при том пажљиво опипава

⁷ Душица Пејовић, *Новосадска поставка „Кир Јање“ плени поетичношћу*. – Позориште, 1/2/3, септембар–новембар 1993, 4.

праг издржљивости драмског материјала и у том жанровском померању иде само онолико колико Стеријини ликови и његова драмска структура могу да издрже. Успут, може бити, губи комичку дистанцу, али добија на интимности, на унутрашњој драмској тензији“.⁸

Београдски критичар Милутин Мишић примећује да је редитељ у тим сновиђењима Стеријиних јунака препознао елементе Чеховљеве драматургије. Сходно свом досадашњем редитељском рукопису, сместио их је у скромнији, сведенији декор у коме је сваки елеменат доведен до симбола од огромне сламарице која је Кир Јањин најдрагоценији трезор и диван за унтерхалтовање, до „неколико бала сламе у земљаној гами војвођанског тла“.⁹

Млади критичар *Недељној Дневника* Мики Радоњић проналази да је редитељ пронашао праву меру у позоришном изразу, обједињујући и глуму, и драмске ситуације, и сценографију, и светло, и музику. Мисли да је редитељ у томе непогрешив.¹⁰

Позоришни критичар из Београда – Зоран Р. Поповић, највернији дугогодишњи критичар и писац најлепших записа о уметничким дометима Српског народног позоришта, прави, после дуго времена, после више одгледних представа свој помало филозофски запис о „сламарици“, сценографском кључу представе:

„Представа Српског народног позоришта у Новом Саду пре свега је посвета Мраку као окружењу у унутарњем Простору, и виспрана експертиза и својеврсна похвала митологији Сламарице (средишту свих наших антологија, биографија *etc*) – не скровишту блага, већ верном пратиоцу, вечном пртљагу страдалника и идеалиста, терету и понору у ком се чувају и у ком нестају све жеље. Редитељ успоставља однос према Стеријином шаливом позоришту о људским пороцима с поуком и исправљењем на крају, превазилазећи опсег уобичајених, важећих тумачења. Тако Кир Јања није само трагикомедија странца, штиво са спретно уоквиреним драмским сукобом (протканим и смехом и опоменом) људи различитих култура (са освртом на оне које мучи наслеђено-усвојено ’нешто између’), темперамената или поимања Света – Живљења – Дуговања, ’нових’ и ’стarih’ народа и обрадом пратећих психо-социјалних мотива из аспекта тврдичлука, колективног параноидног синдрома и сл. Виђење Љубослава Мајере, промишљено и разложно, сугерише комад непознатог Стерије о

⁸ Даринка Николић, *Номаска шрагегија*. – Дневник, 20. децембар 1992.

⁹ Милутин Мишић, *Кир Јања на небеским висинама*. – Борба, 29. децембар 1992.

¹⁰ Мики Радоњић, *Свети мртвих – свет живих*. – Недељни Дневник, 12. новембар 1999, 29.

шкртости Света и уклетости појединца, о Чекању као Живљењу, вечном Човековом чувању за Дан који неће доћи, последњем очајничком покушају да се одбрани право на узалудност надања у боље Сутра, о лаковерности, инфантлности Човека-Детета о Неостваривости и неиспуњењу, о некупљеном Шеширу и недохватном луфтбалону што води у Америку; и још: о Странцу Човеку у Свету, странствовању Човека у себи, о извесној Усамљености, о неизбежности и јаловости Сна, о мучној, затамњеној ведрини као видокругу која не прекида Човеков покрет даље са сламарицом на раменима. Импресионира посебна сценска писменост редитеља чиме се позоришно артикулишу битни нивои дела.

... Јања непрекидно измиче и себи самом и сопственој задатости.

Представа Љубослава Мајере није песимистичка: она заправо објективизује оптимизам, бави се Будућношћу, погледом у Сутра. А Сутра ће бити тамно и наше. Са Срцем у сламарици¹¹.

Критичар је наслутио ту антиципаторску димензију коју свако добро уметничко дело има, али је осетио и тај топли тамни песимизам, осетио је наше срце у сламарици.

После њола века

После непуних десет месеци Љубослав Мајера се појављује као већ ваљано осведочен редитељ, редитељ који уноси новине у рад и другачијег је сензибилитета. Као сећање на великог редитеља и омаж Јурију Љвовичу Ракитину, предложено је да се ради представа *После њола века* /А. П. Чехов: *Медвед* + *Јубилеј* + *Просидба*, која је премијерно изведена 9. октобра 1993. Представа је означавала новину у читању Чехова.

Редитељ проналази у три једночинке идеалан спој за причу о нашој забарикадираности између унутрашњих хтења, немогућности да слушамо једни друге, да се виђамо и осећамо, јер смо приморани да живимо заједно.

Форму представе проналази у драматургији, која носи и драматургију сценског простора. Представу је радио као саставни део фундаменталног рада на самом тексту. То именује режијском драматургијом, драматургијом сценског простора и свих елемената, али у првом реду то је рад с глумцима који чине целину. Сматра да је непотребно правити сензацију у том простору. „Сценографија је то. Сензација треба да буде замена за

¹¹ Зоран Р. Поповић, *Кроз мрак: имитација животног*. – Позориште, 1/2/3, септембар–новембар 1993, 15.

суштину. Најбитније је да као гледалац добијем информацију у ком простору и с којим елементима. Колорит представе је битан у концептуалном систему“.¹²

Просидбу и *Меѓвега* посматра као тематски повезане једночинке, а *Јубилеј* је рам који све то спаја: да бисмо прославили нешто што уопште нисмо заслужили. „Да ли смо заслужили прославу, а прославу каквог јубилеја, то је коментар који крај представе и даје. Нема места за славље, нема места за шампањац. Без обзира што код Чехова и једна и друга и трећа једночинка завршавају са шампањцем и великом радошћу“.¹³

Редитељ своју захтевност према глумцима сада усмерава и према гледаоцу. Размишљање је помало нетрадиционално и нешаблонско, јер се све догађа у једном простору, сукцесивно и симултано, не потискујући пажњу гледалаца. Можда је потребно да се представа гледа два пута.

Редитељ тражи нешто што Чехов у самом тексту има, једино што неће – нема поштовања његове чувене максиме, да пушка која се појави у првом чину, мора да окине у трећем – али овде не пуца ниједна пушка, пуцају само шавови.

Редитељ намерно отежава перцепцију гледалаца, да би говорио о идеји представе. Чехов је такав материјал – да је неважно да ли спомињемо пола века, спомињемо век и по, јер то је пластелин који се никада не осуши, закључује редитељ.

Критика представе После пола века

Критичар новосадског листа *Дневник* полази од сценографије као кључа за разумевање режије. Зато прави занимљиво поређење да је сценографија као за Јонескове *Столице*, па се пита да ли је то путоказ којим упућује гледаоца или је то само случајна, можда и произвољна асоцијација. Закључује да код Мајере нема случајности. Изричито тврди да је он редитељ чврстог, ригидног концепта. Надаље закључује да је сценографија често „кључ за разумевање представе, код који открива сву слојевитост њених значења и симбола. Увек минималистичка, јер код њега су елементи сценографије уједно и сценски реквизити, и увек с потписом самог редитеља. Оно што су били столови у његовим *Рогољувцима*, или сламарица у *Кир Јањи*, то су столице у представи коју смо, у суботу увече видели на Камерној сцени Српског народног позоришта под насловом

¹² Са конференције за новинаре припремила Д. Р. – *Позориште*, 1/2/3, септембар, октобар, новембар 1993, 10.

¹³ Исто.

После њола века. Реч је о ономе што се у драматуршком поступку назива контаминацијом, о својеврсном спајању три Чеховљеве једночинке: *Медвед*, *Просидба* и *Јубилеј* у једну драмску целину¹⁴.

Мајерин концепт иде директно из самог Чехова и успоставља лук до данашњег времена, јер данашњи Чехов, сматра критичарка, мора бити радикализован. Тамо где је писац ироничан, Мајера успоставља гротеску...

Чехов је, као да тврди Мајера, аутентичан писац театра апсурда, закључује критичарка *Дневника*. И у овој представи Љубослава Мајеру првенствено интересује одсуство комуникације међу људима. Занимљиво је да је ансамбл, који је био, као ретко када, савршено дисциплинован, с математичком прецизношћу тумачио редитељевој идеју.

Критичар Радио Београда Добривоје Илић истиче храброст којом се редитељ упустио у ризичан драматуршко-сценски експеримент – три Чеховљеве једночинке приказује истовремено, као паралелне радње, у истом простору и времену, у јединственој сценографији коју чини неколико столица.

„Дижући говорни тонус нешто изнад нормале, поготово за камерну сцену где се све то одиграва, Мајера јасно ставља до знања гледалишту своју основну намеру – да прикаже нас, људе овог времена у готово хистеричном расположењу, где сви нешто виком објашњавамо, а нико ни-кога не чује. Чеховљеве једночинке пуне комичних неспоразума и обрта, неразумевања и конфликта, послужиле су као изузетно штиво за такав експеримент. По свему судећи успео!“¹⁵

Критичар закључује да је бојазан редитеља за неразумевање неоснована, да нису потребна два гледања, јер, виртуозно баратајући препли-тањем реплика, омогућује гледаоцу да прати три тока радње без икаквог напрезања. У доброј сарадњи са глумачком екипом, редитељ је превази-шао слабости таквог подухвата и направио занимљиву, разговетну и пит-ку позоришну представу.

Критичарка Радио Новог Сада истиче нови приступ Чехову, јер је Мајера намерно деконтаминирао драмско ткиво три једночинке, „фраг-ментарно их и по сличности мотива, проблема, мисаоној и језичкој асо-цијативности испреплео у плетеницу нове естетичке и смислене цели-не“.¹⁶ Ради даље илустративности, критичарка помиње концептуални

¹⁴ Даринка Николић, *Чехов у театру айсурда*. – Позориште, 1/2/3, септембар, октобар, новембар 1993, 11.

¹⁵ Добривоје Илић, *Први програм Радио Београда*, 10. октобар 1993.

¹⁶ Душица Пејовић, *Нови програм Чехову*. – Радио Нови Сад, 12. октобар 1993.

приступ, јер је од три начинио једну једночинку, доказујући безграничну комплексност стварности. „У овом случају тачности, односно универзалности Чеховљевих луцидних запажања о томе колико смо сви огрезли у себичности, материјализму, сујети, навикама и напокон, како смо принуђени да живимо једни с другима, не умемо да комуницирамо“.¹⁷ Говори о затвореним, херметичним индивидуалним и друштвеним световима, што је критичарки прилика да се подсети Мајерине режије *Кир Јање*.

Представа је била дугог века, играна је до сезоне 1998/99, остварујући 67 извођења пред 5465 гледалаца. И са овом представом Љубослав Мајера је показао свој невероватни дар да ради с глумцима, тако је двоје глумаца (који нису били толико присутни у представама последњих година) добило награде и у СНП и на Сусрету војвођанских позоришта. Награде су различите и бројне:

Поводом Дана СНП (11. јул 1994) представа *После њола века* / А. П. Чехов: *Медвег+Просиџба+Јубилеј* је добила Похвалу као најбоље годишње остварење у Драми. Гордана Каменаровић је награђена за улогу Наталије. Представа је изведена на *44. сусрећу војвођанских њозоришћиа* (Сомбор 1994) и награђени су: Гордана Каменаровић и Мирослав Фабри.

Три сесџре

После две године поново су се у Српском народном позоришту сусрели Љубослав Мајера и Чехов, сада нови, *Три сесџре* које су прастари сан глумаца и провера квалитета свих позоришта. Премијера се догодила при крају сезоне 1994/95, 29. априла 1995. Редитељску експликацију у листу *Позоришћие* насловила сам као *Ваџај за доброћом*.

Редитељ је пошао од претпоставке да је искуство рада са драмским предлошком Чехова потребно, како њему тако и глумцима, јер све је то провера дораслости Чехову.

Следећа претпоставка је да су *Три сесџре* за сва позоришта и за сва времена, под условом да редитељ има поделу. Потребно је довољно хтења, самосвести, жеље да се упусти у борбу са Чеховом, без обзира на огроман ауторитет што је сâм Чехов. „Моменти у којима ће се дотаћи Чеховљеве мисли, атмосфера, доживљавање света – су врло битни, то су драгуљи које успевамо да отргнемо из његовог блага. Он нуди много више него што смо ми у стању да узмемо“.¹⁸ Његов афинитет за Чехова

¹⁷ Исто.

¹⁸ *Позоришћие*, 8/9, мај–јун 1995, 16.

је огроман зато што нуди обиље материјала, тананог као копрена, минуциозно, филигрански. То што је понуђено је попут праве чипке. Сматра да ту нема великих потеза, јер то је графички лист, то је графичка минијатура, без обзира да ли је то Чеховљева једночинка или су то његови велики комади. Ликови и све ситуације код Чехова су фино направљене, па је нормално што то интригира. Потребно је велико искуство, како људско тако и редитељско, глумачко, предзнање и невероватна осетљивост да се Чехов добро уради. Све то што постоји у нама треба препознати, те фирне вибрације које су код Чехова, оне су и код нас, само што ми живимо другачији живот, живимо га у глобалу, прелазимо преко ситница или их не примећујемо. „Ту тезу сам покушао да урадим код ’првог’ Чехова. Постоји питање: Због чега Чехов? Постоји једна реплика код Сољонија који је егзекутор код *Три сесџре*. Пре изласка на двобој цитира песника: ’Па сећате се стихова, а он бунтован тражи пут као да бура носи мир’.

Морамо да се боримо против себе и свог зла у нама, не у другима, борба за мењање света почиње у нама самима. Не против неког него против себе. Добро Американци кажу, што не купе три карте и не оду у Москву. Жалимо се али шта смо урадили против тога.

Приказати *Три сесџре* као драму у Сарајеву је брехтијански приступ, игра за плебс. Играње на драму. То није патос у античком смислу, то је патетика, то је потребно да би деловало на друге. Не верујем да су оне племените, оне су зле, покушавам да испричам да је то *мој ваџај за доброшом, ваџај да будемо добри једни према друшима*“.¹⁹

Занимљиви су записи глумаца пред премијеру. Јасна Ђуричић (Ирина) наглашава да је то био њен први сусрет с редитељем Љубославом Мајером који је врло интересантан редитељ, јер има другачији приступ, њој сасвим нов. Драго јој је што је научила нешто ново. „Инсистира на томе да нема јасно дефинисаног односа, нити јасно дефинисане емоције, него никада није само једна емоција него су увек у питању две или три. Било је неспоразума док нисам схватила да је то као у животу“.²⁰

Једна од првих критика појавила се у новосадском *Дневнику* и Даринка Николић пише о неким новим слојевима у режији Љубослава Мајере. У првом реду истиче чињеницу да режира докраја. Због тога је то разумљива представа чак и за гледаоца који се први пут сусреће са чудесним Чеховљевим комадом *Три сесџре*, јер зна да су призори са којима смо суочени „само сећање, амаркорд, урезани у памћење неједнаким

¹⁹ Исто.

²⁰ Исто, 15.

интензитетом, неки обојени снажним, јарким бојама, неки сасвим мутни и нејасни, без обзира на њихову објективну важност и значај. Остале су само емоције, атмосфера, речи, понеки знак који накнадно прераста у симбол и трансцендира у неку метафоричку раван, у ниво параболе о људској судбини“.²¹ Надаље закључује да је та игра знакова представе у представи, издвојено семантичко поље, којим редитељ ненаметљиво, суптилно, „дописује“ Чехова, „упознавајући не варљивост сећања коме знак као контрапункт даје прецизност. Било да је у питању вода, перје, опека, укус колача или мирис руже – то је оно што је поуздано, што не измиче сећању“.²² На крају запажа да опрезан и ригорозан редитељски поступак тражи опрезну и ригорозну глумачку игру.

Млади критичар који пише за *Независне* (новине које су деведесетих година излазиле у Новом Саду), открива да је редитељ „у том немиру видео наш свакодневни немир, вечиту актуелност (универзалност) свог комада и, на неки начин, његову поенту – да су највеће драме оне које нас лично погађају и да од сопствене трагедије никад не видимо већу, националну, државну, светску – и да нас се оне, у том случају не тичу, чак и да не постоје за нас“.²³

Критичар Радио Новог Сада²⁴ запажа да Чеховљева драматургија захтева математичку прецизност, које је редитељ свестан, па је то пренео на рад са глумцима, и у спољашњим решењима, којима је настојао да дефинише и мотиве драме и ликова.

Ни представа *Три сесџре* није остала незапажена. Имала је мало другачију судбину, ако посматрамо њен сценски живот, одиграна је само 17 пута пред 3229 гледалаца. Скинута је због неке промене стања унутар глумачког ансамбла, али и то је живот позоришни.

Награде за представу *Три сесџре* су малобројније, али је, ипак, поводом Дана СНП, Годишњу награду за најбоље глумачко остварење добио Зоран Богданов за улогу Тузенбаха.

Мачка на усијаном лименом крову

Следећи сусрет Љубослава Мајере с ансамблом Српског народног позоришта био је на тексту Тенесија Вилијамса *Мачка на усијаном лименом крову*. Редитељ сматра да глумци Српског народног позоришта

²¹ Даринка Николић, *Све је само сећање*. – Позориште, 8/9, мај–јун 1995, 16.

²² Исто.

²³ Зоран Ђерић, *100 година несреће*. – Независни, Нови Сад, 4. мај 1995, бр. 119, 9.

²⁴ Душица Пејовић, *Борба са њролазношћу*. – Радио Нови Сад, 20. април 1995.

заслужују суочавање с комплексним ликовима и ликовима који нису до крајњих граница чисти у смислу тумачења. Затим, разлоге проналази у тексту који припада светској класици, једном од најбољих мајстора драме, а обавеза великих репертоарских кућа је да играју светску и домаћу класику. Други, суштински мотив који је определио Љубослава Мајеру да се бави тим текстом је његов „однос према оваквој драматургији, која даје могућност да се копа по судбинама, по одлукама, по мотивацијама, да се наша сазнања продубљују, у првом реду о нама самим. Преко ликова добијамо и рефлекс о томе какви смо у целини, где правимо грешке, како се понашамо у кризним ситуацијама, какви смо у суштини, шта је наш главни циљ у животу, где заправо тражити уточишта која су нам потребна да бисмо преживели све оно што нам се дешава. Код Вилијамса је много ствари које нас се директно тичу, где можемо да препознамо свог оца, своју мајку, наше најближе“.²⁵ Лајтмотив у представи је *кофер*. Може то бити и завежљај који добијамо чим се родимо. У завежљају је садржан наш генетски код, нешто што наслеђујемо. Од нас зависи како ћемо те кодове проширивати – у позитивном или негативном смислу. Извучи Вилијамсову основну реплику: „Знате, мој отац ми је оставио само један стари кофер“. У том коферу ништа. Све сам створио ни из чега. Значи, на нама је одлука да пронађемо у том коферу што је најбитније. „Најбитније је тражити у коферу нешто што нас чини људима, а то је љубав. *Тражити љубав у себи, око себе, али и борити се за њу по сваку цену, то је суштина приче*. Покушао сам са целом екипом да говорим о нечему што је само распознавање љубави, заправо само тражење најбитнијег, без обзира да ли се то звало љубав или додир, или је нешто што се не може ни назвати, што нема свог имена. Можда је то и толеранција, и саосећање. И слушање другог је вид љубави. Покушали смо само да испричамо причу и потражимо одговоре на питања“ – закључује редитељ у претпремијерском разговору.²⁶

Борис Исаковић, коме је ово била једна од првих улога у Српском народном позоришту, наглашава да је свет у коме живимо лаж. „Код сваког појединачног лика изражена је жеља за љубављу – вапај за љубављу. Сви смо као јунаци затворени у своје егоизме“.²⁷

²⁵ Весна Крчмар, *Пре премијере „Мачке на усијаном лименом крову“ речено / „Кофер као лајтмотив“*. – Позориште, 4/5/6/7/8, децембар 1997 – април 1998, 7.

²⁶ Исто.

²⁷ Исто.

Критичарка Радио Новог Сада, у првом оглашавању непосредно после премијере, закључује да је Љубослав Мајера својом представом открио да је „корен свих фрустрација недостатак љубави, манифестација тога – нетолерантност, а последица – катарзично отржење да је, сваком у границама сопствених моћи, једино преостало да прашта“.²⁸ Будући да прати рад Љубослава Мајере од прве представе у Српском народном позоришту, наглашава да се и сада показао као редитељ неисцрпне инспирације, створивши представу која је довољно добра да привуче публику.

Критичарка Даринка Николић примећује да редитељ не запоставља остале токове и нивое драме, већ их смешта у други план. Чини својим „деликатним редитељским проседеом, својим рафинираним осећањем за детаљ (покрет, поглед, осмех, интонација) музички мотив, да употреба реквизитарија, да и тај други план, не остане тек нема и безизражајна позадина слике, већ да активно ради за њу“.²⁹

Представа је имала релативно дуг сценски живот, играна је закључно са сезоном 2001/2002, остваривши укупно 38 извођења пред 10.647 гледалаца. И она је била вишеструко награђена. И ова Мајерина представа била је награђивана различитим поводима.

Поводом Дана СНП (1998) Похвалу за најбоље остварење у годишњем периоду у Драми добила је представа *Мачка на усијаном лименом крову*. Годишњу награду добио је Петар Краљ за улогу Деке у представи *Мачка на усијаном лименом крову*. На Сусрету војвођанских позоришта 1998. награде за глумачка остварења добили су Петар Краљ и Борис Исаковић.

Сабирни ценџар

Љубослав Мајера у поставци *Сабирној ценџира* полази од претпоставке да се позориште бави помало комбинаториком, да је то, ипак, енигма, нешто што је лепо. Као аутор, заједно са осталима ауторима направи ребус, који не сме бити нечитак или нерешив, да га људи не би могли решити.

У Српско народно позориште 1999. долази са искуством режије у Словачкој у којој је радио драме Душана Ковачевића *Радована III* и баш *Сабирни ценџар*. Кроз ту драму је покушао да проговори о нама који жи-

²⁸ Душица Пејовић, *Сјекћар*, 21. јануар 1998.

²⁹ Даринка Николић, *Глад бескрајна, руке празне*. – Позориште, 4/5/6/7/8, децембар 1997 – април 1998, 9.

вимо имитацију живота, мислећи да је она права. Као кључну реплику из комада узима реплику Јанка пијанца, који на питање: „Питао сам се да ли постоји живот после смрти?“, одговара: „А ја сам се често питао да ли постоји живот пре смрти?“. Сматра да је то врло важна реплика за тренутак у коме живимо, јер све је само симулација живота. Мртваци су много виртуелнији, ближи.

Ово је прича о одсуству етике и морала.

„Кад се сетих, мила моја?“, лајтмотив је целе представе. Маштовитост је остварена у самој сценографији, на ликовном плану.

Ипак, избија нека сета, неки жал за нечим што је немогуће постићи. Тај пут ка оној жељи је неизбежан. Тај пут човек мора да прође да би се очистио, да би доживео неку катарзу.

„Мало је људи који су у стању да направе дистанцу између онога што им се дешава и мало даљег погледа у будућност, што обичан свет не види. Душко Ковачевић може да се сврста у те ауторе. Мртви су дошли до сазнања да је 'опраштање највиша ствар у нашем животу'“.³⁰

Суштину приче редитељ проналази у трагању за љубављу у себи, око себе, али и борби за њу, по сваку цену. Са целом екипом проговорио је о нечему што је распознавање љубави, заправо тражење најбитнијег, без обзира да ли се то зове љубав или додир, или нешто што се не може ни назвати, што нема имена. Можда је то и толеранција, и саосећање. И слушање другог је вид љубави. Редитељ је покушао са својом екипом да исприча причу и потражи одговоре. Тако на крају каже да је покушао с Петром Чанецким да исприча причу о реалитету или релативности, да бисмо се упитали за време ове представе, да бисмо се упитали шта је земља а шта небо? Шта је испод, а шта изнад? Из свега произлази релативизација простора и времена, али и сазнање да је потребна толеранција, мање егоизма, чиме се постиже нешто много лепше.

Критичар *Дневника* поетично наглашава да се тајни осмех професора Павловића пренео у холове здања, али истиче да није било слабог места у редитељском раду Љубослава Мајере.³¹

Поводом премијере *Сабирној центри* критичарка *Блица* истиче занатску коректност и култивисано режирану представу.³²

Критичар *Полиџике* закључује да прво што се препознаје у редитељској поетици Мајериној јесте „сведено прочишћено и изузетно функци-

³⁰ Весна Крчмар, *Разирајување ња њоново сиварање*. – Позориште, број 1–4, септембар–децембар 1999, 1.

³¹ Милан Живановић, *Све (ни)је исто као некад*. – Дневник, 1. новембар 1999.

³² Ксенија Радуловић, *Санџуци за живе и мртве*. – Блиц, 1. новембар 1999.

онално решење сценског простора. Просторно раздвојене, а судбински повезане светове Ковачевићеве драме – свет живих и свет мртвих – редитељ Мајера и сценограф Петар Чанецки одлично спајају у јединствену целину: сандуци с археолошким експонатима уједно су и гробови из којих устају мртви“.³³

Закључује да су те далеке галаксије у које је упрт поглед мртвих пун наде, представљене на „Мајерин својствен једноставан, поетичан и асоцијативан начин: велико висеће платно посуто ’звездама’, које су такође предмет чежње групе само привидно живих људи“.³⁴

Душица Пејовић закључује: „Мајерина редитељска поетика, коју препознајемо у овој представи, подразумева фини и прецизан рад на детаљима, изванредну флексибилност у жанровским претапањима и посебан сензибилитет у визуелизацији која, готово увек у његовим представама, проистиче из субверзивних токова драмског контекста“.³⁵

Завршну оцену о сезони написао је Зоран Р. Поповић за потребе *Алманаха позоришта Војводине*. Преносимо поједине делове његових луцидних промишљања и запажања као тачку на све критике настале поводом *Сабирног центара*.

„Љубослав Мајера, који ’путујући кроз време преко разних, па и ових предела’ покушава да дохвати и сачува ’делове памети, добра и лепоте’, са пуном стваралачком осећајношћу приступа комаду о човековом путовању кроз/према постојању. Редитељ налази да је *Сабирни центар* ’изразито поетичан текст’ (реч је о генералној метафори а ’само поезија барата метафорама’) чија је хуморна страна обојена сетом и тугом и отуда близак његовом сентименту и ауторском знаку. С друге стране, после свих актуелних искустава (’током протеклих година имали смо много ’сабирних центара’), то је штиво које има шта да каже и вреди му се вратити сада када је ’време за њега много погодније, са другачијим друштвеним конотацијама’, када ’живимо имитацију, симулацију живота’. Своје увек промишљено, изграђено виђење дела, Мајера изводи из битне реплике у комаду, у којој на Петрово: ’Питао сам се да ли постоји живот после смрти?’, Јанко Савски одговара: ’А ја сам се питао да ли постоји живот пре смрти?’ Ковачевићева прича о нама постаје истински провокативна довођењем догађања и личности ’у кући’ и ’у сабирном центру’ до суштинских корелација: (привидно) живи људи ’стиснути свим могућим

³³ Иван Меденица, *Свет живих и свет мртвих*. – Политика, 1. новембар 1999.

³⁴ Исто.

³⁵ Душица Пејовић, *О живима и мртвима*. – Војводина, 6. новембар 1993.

страховима, лажима, лицемерјем', заокупљени неком својом истином, сопственим егом, терају и даље по своме 'не обазујући се на будућност целине', заборављајући да у 'сабирном центру' све брзо постаје јасно или више ништа не може да се промени; насупрот њима, мртви су 'много виртуелнији и чистији', свесни да је за све касно, да 'промена нема и да је опраштање најбитније'. Акцентујући управо добри дух мртвих у 'сабирном центру', 'добру атмосферу', Мајера тихо упозорава да треба бити другачији, овде, док живот измиче: покушати чути (и) оног другог, постати толерантнији, искренији без обзира колико то болно било, говорити истину, чинити (и) добро. Истакнутим залагањем за враћање основама и циљу живљења, за постојањем-одбраном живота пре смрти, Ковачевићева комедија заокружује се као 'прича о апсенцији етике и морала'.

Позориште Љубослава Мајере проговара без грубе директности, децентно; оно се 'бави по мало комбинаториком', чаролијом слагања, оно је 'ипак, енигма, нешто што је лепо'. Рад на представи подразумева 'разграђивање па поновно стварање', настајање ребуса (који не сме да буде одвећ нечитак и нерешив) а покретна игра асоцијација, сабирањем парцијалних, личних одговора, води према траженом 'коначном решењу'; позориште се, дакле, поима као сложена, умешно започета и обострано праћена, узајамна игра. Егзактно изведен, до детаља развијен план читања дела, испуњавају, надграђују потези које отвара 'кључ редитељског размишљања', централно постављено питање, подстицаји, претпоставке, архетипске слике и садржаји, 'састојци' савремености (све је то као скуп конституената усвојене, расклопљене стварности текста), тек 'насељавањем' у језик позоришта и исказом кроз њега, задобијају потпуно сценско одређење.

Ипак, хор успева да се усагласи и у завршници складно и полетно отпева одјавну нумеру; песма о томе – да – нас – нема уоквирује позоришно сликање, ретуширање пуно меке сете, враћајући на питање: да ли је, барем у игри позоришта могућно остати доследан, обазрив, не тумбати и не превртати осетљиво паковање (и) позоришне збиље?³⁶

И ова представа, последња коју је редитељ Љубослав Мајера радио у Српском народном позоришту, није прошла незапажено. И она је добила награде поводом Дана Српског народног позоришта (28. март 2000). Похвалу за најбоље годишње остварење у Драми добила је представа *Сабирни центар*. Годишњу награду добио је Владислав Каћански за улогу

³⁶ Зоран Р. Поповић, *Драма Српског народног позоришта. У ишчекивању стварања*. – Алманах позоришта Војводине, 34, Нови Сад 2001, 7–12.

Јанка Савског у представи *Сабирни центар*. Представа је учествовала на *Данима комедије* у Јагодини и награду за текст комедије је добио писац Душан Ковачевић.

Представа је играна у три сезоне, закључно до сезоне 2002/2003. одигране су 42 представе пред 10.695 гледалаца.

На крају...

И на крају, као дугогодишњи посленик Српског народног позоришта, постављам питање зашто редитељ Љубослав Мајера није режирао у последњој деценији у нашем најстаријем позоришту када су му све представе имале запажене успехе и биле препознатљиве поетике и децентног рада с глумцима. Питање се може усмерити и на почетак – зашто је било потребно да раду у Српском народном позоришту претходи осамнаест година рада у разним позориштима Војводине? Радикални помаци догодили су се у редитељским читањима Стерије и Чехова. Најдуговекије представе биле су *Кир Јања* и *После ђола века* / А. П. Чехов: *Просидба+Медвед+Јубилеј*.

Редитеља Љубослава Мајеру одликује истанчан рад с глумцима, посебан однос када је сценографија у питању, све је редуцирано, сведено, зато што је у центру збивања сâм глумац. Без обзира да ли режира Стерију, Чехова, Тенесија Вилијамса или Душана Ковачевића, све његове представе су вапај за љубављу и добротом, вапај за узајамним разумевањем, јаснијим језиком и већом отвореношћу једних према другим. Као да у свим представама моли да будемо у суживоту с околином, а не да живимо једни поред/према другима.

Све његове представе имају специфичну Мајерину осећајност, боју, меланхолију, душу, али и срце, па макар то срце било и у „сламарици“.

У Мајерином стваралачком поступку препознатљивог редитељског рукописа на првом месту се уочава изванредан рад са глумцима. У његовим режијама глумци ни у најмањем детаљу не раде рутински, већ истраживачки, вођени сигурном руком познаваоца како суштине глумачке креације тако и процеса који до њега води.

Из тог богатог и веома успешног сценског искуства произлази и Мајерин, специфични педагошки систем којим зналачки буди код студентата креативну енергију, моћ контроле изражајних средстава као и односе делова и целине у глумачком поступку. Инспиративним анализама и озбиљним приступом Љубослав Мајера као педагог делује одговорно и

сувереним познавањем позоришних облика и изазова лако задобија поверење својих студената. Учећи их да освајају део по део те сложене уметничке вештине, открива им и тајне механизма позоришта као синкретичке уметности којој је глумац точак замајац. Нема сумње да се Љубослав Мајера осим свог уметничког рада и утицаја у позоришном животу код нас успешно потврђује и одличним педагошким резултатима на Академији уметности у Новом Саду, али и у Банској Бистрици.

Vesna Krčmar

HEART IN A "PALLET", LJUBOSLAV MAJERA
IN THE SERBIAN NATIONAL THEATER.

Summary

During the span of seven years Ljuboslav Majera was engaged in the Serbian National Theater in five plays: *Kir Janja* by Jovan Sterija Popović in 1992, *After Half a Century* / A. P. Chekhov: *A Marriage Proposal* + *The Bear* + *The Festivities* in 1993; *Three Sisters* by A. P. Chekhov in 1995, *A Cat on a Hot Tin Roof* by Tennessee Williams in 1998, *The Gathering Place* (*Sabirni centar*) by Dušan Kovačević in 1999. All the plays were very successful and received many awards in theater festivals. As a director, he is characterized by a refined manner of working with actors and a reduced set which puts the focus on the actor. Such rich theatrical experience is now used in creative work with students in Novi Sad and Banska Bistrica.

Ласло Геролд

ДВОЈЕ ГЛУМАЦА СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА НА СЦЕНИ ÚJVIDÉKI SZÍNHÁZ-A

САЖЕТАК: Аутор, дугогодишњи позоришни критичар, из својих сећања бележи ликове двоје глумаца из ансамбла Дrame Српског народног позоришта – Јелице Бјели и Стевана Шалајића, који су наступали у Новосадском позоришту – Újvidéki Színház-у, играјући роле на мађарском језику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Новосадско позориште, Јелица Бјели, Стеван Шалајић, Чехов, *Вишњик*, *У аџонији*, *УЈЕЖ*, *Женски оркестар*, Ђерђ Хараг, Воја Солдатовић, Желимир Орешковић.

Игра српских глумаца на мађарским и мађарских глумаца на српским сценама има дугу традицију и данас лепу, плодну сарадњу. Знамо, како у свом прилогу (*Бачвански од Будима до Београда*) за историју српског позоришта пише Лука Дотлић, да је глумац Алекса Бачвански још у шездесетим годинама XIX века играо на сцени будимског Népszínház-a под именом Várhídy Sándor.

Из најновијег репертоара Српског народног позоришта је познато да глумци новосадског мађарског позоришта Арон Балаж и Атила Немет наступају у српским представама. У том низу заузимају посебно место веома запажени наступи Стевана Шалајића и Јелице Бјели у представама Újvidéki Színház-a – Новосадског позоришта.

Глумац Стеван Шалајић

У току своје богате глумачке каријере Стеван Шалајић је три пута наступао у представама на мађарском језику: 1979. године као Фирс у *Вишњику* у режији Ђерђа Харага; 1983. године као Домар у *Ани Егеиш*, такође у режији Ђерђа Харага, и 1992. године у улози Клавиристе у комедији Жана Ануја *Женски оркестар* редитеља Воје Солдатовића.

Сва три Шалајићева наступања у Новосадском позоришту – Újvidéki Színház-у била су успешна, и улога Фирса остала је незаборавна. Мађарски редитељ из Румуније Ђерђ Хараг је између 1978. и 1981. године поставио три Чеховљеве драме у Новосадском позоришту (*Три сесџре*, *Вишњик* и *Ујка Вања*). У лику Фирса Хараг није видео само слугу имања осуђеног на пропаст који се сећа старих лепих дана и упорно куди злу садашњост. Он је за њега лик који не само да у себи носи пролазност него је сам време које протиче, који нам одређује животе, а ми га тако радо заборављамо. Харагова режија се не само завршава Фирсом, него са њим и почиње. Читава представа је, заправо, укомпонована између две појаве осамдесетседмогодишњег слуге.

Публика је и овог пута, као у представи *Три сесџре*, на сцени. Клупе, постављене попут трибина, ограђују простор за игру са три стране. Четврта је, она према гледалишту, отворена. Изнад тог простора лебди белина вишњика. Све је бело и немо. У једном моменту ову тишину и непомичност поремети Фирс, остарели слуга. Прође и оде у кућу. Нестане иза врата да би се убрзо поново појавио носећи у руци стари позоришни двоглед. Стане наред собе, двоглед принесе својим мутним очима, окрене се према вишњику и дуго гледа – ни у ништа.

Осматра.

Чека. Очекује велепоседницу, глумицу Љубов Андрејевну Рањевску, која треба да стигне из Париза.

Тако почиње представа *Вишњик* у Новосадском позоришту, у режији Ђерђа Харага.

Фирс је живи кип ишчекивања.

Још је драматичнија завршна сцена представе.

Сви су отишли. Разишли су се на све стране. Неко у иностранство, у Париз, неко новом газди, а неко у неки други град. Једино Фирс остаје у кући, која је осуђена на рушење, из које су скоро све развукли, а оно мало што је остало сакупили на гомилу и прекрили белим покривачем.

Њега су заборавили. Шта да ради? Крене за осталима, али пут му препречи нека непробојна белина, завеса, бело платно, које – то и не примећујемо – и нас затвара. Затвара нас у причу. Везује нас за Фирса. И ми смо заточеници. Робови својих вишњика.

Фирс, напуштени слуга, људска је судбина, али у овом случају постаје симбол. Симбол наше усамљености. И он је у причу ушао истим путем којим смо и ми, и покушава да оде истим путем којим ћемо и ми напустити позориште, ако успемо.

То нам је одиграо Стеван Шалајић.

У лику Фирса глумац је дочарао безрезервну оданост (у сцени шетње вуче собом једно ћебе да, ако недајбоже затреба, покрије младог господина, који, међу нама буди речено, није од јуче, али још увек не зна да води рачуна о себи), тужну судбину која јесте симболична, али је истовремено и веома лична. Глумац се у потпуности поистовећује са својом улогом. Он јесте Фирс. Другачије не можемо ни да га замислимо. Ни у почетној сцени, када се у том ишчекивању још не може наслутити нека нада, ни у завршној сцени када схвата да су га оставили, да су га дефинитивно заборавили, и када одлучи да седне на гомилу остављених ствари, на ту белу хумку. Помирен са судбином, спреман да се жив сахрани. Ту изговара познате реченице завршног монолога: „Живот је, ето, прошао, као да и ниси живео...“. И крај.

Нема ударања секира, само тишина и непомичност.

У сценској адаптацији романа Дежеа Костолањија *Ана Егеш* Стеван Шалајић игра улогу Домара Фичора. То је епизода у правом смислу речи. Задатак му је да пружи обавештење госпођи која тражи Ану за слугу. Не бисмо га ни запамтили да не успева у жижу те сцене да стави бунт слуге. На најбољи могући начин показује како из малог човека може да избије горчина – необуздана и бучна.

Необуздан је и у комедији Жана Ануја *Женски оркестар* (заједно са Јелицом Бјели), дајући школски пример бучне али никада неосмишљене „шмире“ која би била сама себи сврха. Он јесте пајац, али та особина избија из лика, из дубине. Не изводи соло тачке. Увек је дисциплиновани учесник представе. Зна, а као расни глумац то и доказује, да само тако може бити учесник и део комичног света кафанског оркестра, о коме Анујева комедија говори.

Ове три представе на мађарском језику нису изузетне станице на глумачком путу Стевана Шалајића, али и оне показују најбитнију особину његове уметности – без које и најсавршенија глумачка техника остаје површна и неубудљива – снагу и тежину глумачког присуства.

Глумица Јелица Бјели

Као критичар писао је најчешће, нажалост, заиста не више од једне реченице, понекад ни толико, само збирно о неколицини глумаца, можда само пола реченице које сам тада у самозадовољству критичарског формирања мишљења сматрао необично тачним, а за које се доцније испо-

ставило, као и овом приликом, када се жели реконструисати једна улога остварена или виђена пре неколико година, да је то недовољно.

Јер, питам се, шта се може дознати из критике у којој се пише да је глумица при формирању своје улоге уместо дубљег представљања само означила оквири лика, да је формирање лика бескрвно, или пак када критика слично штуро хвали рад глумице, на пример, овако: остварила је изнад просека, као што сам писао о Олги у *Прљавим рукама* да формира шаролики и животно уверљиви лик, који је иако епизодна улога равноправан са одличним носиоцима главних улога, као што сам хвалио Фрау Габријелу Јелице Бјели у *Поју Тири и њој Сџири* да је свеже и потребном дозом карикирања дала једну од Анатолових љубавница у Шницлеровој љубавној комедији, да је њена Војницаја у *Ујка Вањи* која живи у чаролијама прошлог времена у складу са редитељском концепцијом и спада у животно уверљиве савременизоване ликове Чеховљеве галерије, да је одлично искористила могућност која јој се и указала у Вајдлеровој панорами градског живота и ликова у режији госта из Братиславе Тибора Раковског, да је остварујући генералицу Прасковју Ивановну Дроздову пунокрвним реалистичким глумачким средствима дала пример неким својим партнерима у представи, који су само површно назначили карактерне црте својих улога, у каквом стилу би требало да се одигра дотична драма, или да снажно и уверљиво карактерише малограђански менталитет госпође Живадиновићке у Нушићевом *УЈЕЖ*-у.

Ако за потпуније призивање успомена и нису довољне речи критике ма како оне биле стручне и тачне, ипак се помоћу њих може приказати уметнички пут једне значајне глумачке каријере.

Шта се може саставити од мрвица мишљења у критикама писаних о улогама Јелице Бјели?

Пре свега да је она глумица са изванредним талентом сликања људских карактера, при чему је најуверљивија када добија задатак да формира час наивно ћудљиве, час шеретски шаљиве жена. Зна чудесно да ствара атмосферу на сцени, са само неколико гестова формира читав свет, означаје судбине, карактеризира ликове и драмске, превасходно трагично-мичних ситуација.

Како нам приказује списак улога Јелице Бјели, она је у почетку своје глумачке каријере играла наивне девојке и младе жене. После неколико година облачи костиме жена неодређеног доба, или средњовечних жена, да би постепено дошла до улоге жена које се боје старости, или пак до

улоге уседелица, госпоја, тетки, пуница, које су пре свега са села, најчешће баш живе у типичним војвођанским селима и градићима.

Али ако би из заиста богате галерије ликова који чини уметнички опус Јелице Бјели требало да одаберем једну једину улогу, онда би то била грофица Маделеине Петровна из *Ајоније* (1978).

На сцени *Újvidéki Színház*-а – Новосадског позоришта, у режији Жељка Орешковића Јелица Бјели је грофица, руска емигранткиња, која живи залазећи као маникирка у аристократске куће. У овој улози Јелица Бјели сједињује нераздвојиви дуализам који карактерише велики број њених улога, или боље речено велики број њених глумачких остварења, дуализам подређености и покушаја да се та подређеност превазиђе, прикрије. Подређеност грофице Петровне изазива њена животна ситуација, статус емигранта и пропале егзистенције, коју она покушава да прикрије претераном љубазношћу исказаном према свакоме. Не само према њој слично несрећној баруници Лаури Ленбах, која живи као кројачица, већ и према хохштаплеру, паразиту доктору Крижовцу, штавише и према пијаном барону Ленбаху, с тим да при томе она бива жалосно комична. Свака њена реч, сваки њен гест, осмех, сјај очију одјекују лажно као што одјекује звук лажног златника.

Laslo Gerold

TWO ACTORS OF THE SERBIAN NATIONAL THEATER ON THE STAGE OF THE NOVI SAD THEATER – ÚJVIDÉKI SZÍNHÁZ

Summary

A theater critic from Novi Sad, Laslo Gerold, writes about the accomplishments of two actors of the Serbian National Theater, the leading actors Stevan Šalajić and Jelica Bjeli, in the plays of the Novi Sad Theater and their acting in Hungarian. The paper specially stresses the majestically portrayed character of Firs by Stevan Šalajić in Chekhov's *The Cherry Orchard* and Madlen Petrovna by Jelica Bjeli in Krleža's *Agony*. The author notes that in a distant past Serbian actor Aleksa Bačvanski played in Budapest theaters just like today two actors of the *Újvidéki Színház* act in the plays of the Serbian National Theater. Such intertwinements seem natural and artistically justified if they are done for artistic reasons, as a director's choice when looking for the best cast.

Зоран Р. Појовић

САВРЕМЕНИ ДРАМАТИЧАРИ НА СЦЕНИ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА (1990–1999)

САЖЕТАК: Трагови у сећањима, „трагови на води“, стварни су чиниоци аутентичне театарске историје која је „безгранична књижница“, библиотека тих трагова. Каква је онда вредност остављених трагова о позоришту, колико су веродостојни записи хроничара, спорадични или опсежни критичарски увиди (који и настају као покушај да се непостојани трагови позоришта сачувају) а обично се узимају као документи за повест позоришта? Враћање оном што је остало као траг на папиру, пружа задовољство приступа у позориште-које-се-чита-гледа у коме само варљиви одблесци опсервација, утисци за сећање чине да се хроника, позоришна критика показују као скуп алузија на не-домисливо.

Као вредна целина, не-планиран пројекат, запажа се деведесетих година двадесетог века у Српском народном позоришту у Новом Саду покрет „путем ка аутору“, настојање да се у центар збивања стави „краљевство аутора и глумца“ (како то именује Бранко Плеша октобра 1990). Тако се у осврту на делић позоришне историје издваја драгоцено „окупљање“ *групишва добрих писаца* око позорница новосадског Театра; дела *савремених класика*, у добу у коме су играна, сада су део вредне литерарне баштине (која заслужује даље посвећено позоришно бављење и вредновање), при чему се традиционално исказује као извориште које заснива (сваку даљу) савременост. Још једно враћање изузетним остварењима (*Бела кафа* Александра Поповића и Бранка Плеше, *Бановић Сјрахиња* Борислава Михајловића Михиза и Јовице Павића, *Чуго у Шарпану* и *Пуцујуће позориште* „Шојаловић“ Љубомира Симовића и Егона Савина, *Српска Ашина* Радослава Дорића и *Сабирни центар* Душана Ковачевића и Љубослава Мајере) доноси темељне театарске подстицаје: позориште прошлости не чини се тек као аутентичан сведок доба већ и као својеврстан исправљач свега онога што следи – против свих произвољности и површности, запушености мишљења, грубо замењених вредности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драма, позориште, Српско народно позориште, Александар Поповић, Бранко Плеша – *Бела кафа*, Борислав Михајловић Михиз, Јовица Павић – *Бановић Сјрахиња*, Љубомир Симовић, Егон Савин – *Чуго* у

УВОДНА БЕЛЕШКА: Трагови на води

„Представа није ништа друго него неколико хиљада драматичних секунди којима глума(ц) даје смисао и загонетно јединство“. Крећући се траговима остављеним у позоришту, ми заправо пратимо оно не-видљиво: ишчезле цртеже (мапе збивања) са испреплетеним путевима стваралаца, игром означену *уметношћу светилеће секунде*. „Методи бивших представа. Трагови на води наших претходника“, записује Боро Драшковић у свом *Речнику професије*. Слично запажање могло би се наћи у сваком другом „приручнику“ за позоришно стварање и гледање. Чин позоришта протиче у зачараности ефемерног, игром пролазности (која нестаје у часу свога настанка) остављајући отисак карактеристичног знака у времену, бивајући чудноват запис минулог, узорни остатак свега што је било. А оно што се позориштем догодило, и између реплика, преко чинова, призора, на дну прича, играно и живљено, постојано је још само иза погледа гледаоца, са „друге“ стране позоришта, настањено у, на време неотпорним, сликама позоришта где се драгоцени тренуци сажимају у малу збирку реткости. „Власницима“ оваквих призора стварних привида, гледаоцима дораслим подухвату и авантури позоришног, указује се права природа игре, отвара се светлошћу и сенкама прошарана истина о хабитусу човека – ствараоца – глумца – личности позоришне збиљности. Јединствене слике позоришта које враћају поглед, трагови у сећањима, „трагови на води“, стварни су чиниоци аутентичне театарске историје која је „безгранична књижница“, библиотека тих трагова.

Каква је онда вредност остављених трагова о позоришту, колико су веродостојни записи хроничара, спорадични или опсежни критичарски увиди који и настају као покушај да се непостојани трагови позоришта сачувају, опишу, претворе у текст, реченицу, мисао (и тиме тек надовежу на представљено) а обично се узимају као документи за повест позоришта? Враћање оном што је остало као траг на папиру, још једно поновљено читање написаног, пружа задовољство приступа у позориште-које-се-чита-гледа. А у њему, као у позоришту Шопаловића, иза завесе од речи-упитника-ускличника, и даље „светли свет / који се пред њом угаasio“, густо збијене редове текстова размиче „бескрај на десет квадрата“, сјаји се скривена „беда скупља од злата“ и живи (не)потрошива илузија.

Док се светови огледају у световима, стварност позоришта јесте позориште стварности, израњају пејсажи на води, градови од песка постојанији од утврда званичне збиље, испод којих траје хумореска људске ситуације. Иза записаних имена глумаца (и оних којих више нема), тек црних слова на хартији, појављују се озарена, насмејана лица заиграних људи који гласно, са жаром, моћном речју и оштрим гестом бране персоналност, право на постојање својих ликова, наступају опет на оштрици тренутка „проклети, незгодни, сујетни, нарцисоидни, невероватни, дечији, фантастични... чаробњаци најлепше игре која постоји и зове се *лума*“ (како то каже Славенко Салетовић). Наравно, у оваквом процесу ревизије „позоришне архиве“, тешко је дефинисати време и простор театра-света, остају само варљиви одблесци опсервација, утисци за сећање; отуда се и хроника, позоришна критика показује као скуп алузија на (не)домисливо.

Свака сезона, позоришна година једног театра, увек је тек епизода (у сталном, продуженом трагању за позоришним местом и програмским утемељењем), увек „нови пројекат“: „А сваки позоришни пројекат тражи друкчији приступ, процес и форму; захтева проналажење новог израза, у складу са својом структуром и духом (позоришног) времена“ (упућује Боро Драшковић). И један шири период, опет само делић театарске историје, може се узети као целина, не-планиран пројекат сопственог израза и форме који је вредан пажње. Тако се деведесетих година двадесетог века у Српском народном позоришту у Новом Саду запажа покрет „путем ка аутору“, настојање да се у центар збивања стави „краљевство аутора и глумца“ (како то именује Бранко Плеша октобра 1990). Позоришни писац открива „згуснуте знакове средишњих проблема времена“ и простора, инфицира нас обавештењем о „тајни стварности“ која се потом развија у представу, а „савремена домаћа драма и редитељу и гледаоцу постаје део властитог животописа: кроз загонетку сопственог народа, тумачи се свет“ (Б. Драшковић). У том смислу, у једном осврту на повест позоришта, издваја се драгоцено „окупљање“ *друштва добрих људи* око позорница новосадског Театра; дела *савремених класика* у добу у коме су играна, сада су део вредне литерарне баштине (која заслужује даље посвећено позоришно бављење и вредновање), при чему се традиционално исказује као извориште које заснива (сваку даљу) савременост. Још једно враћање изузетним остварењима открива у њима и покрет духа и замах фантазије, и чин збиље и истине *par excellence*; доносећи темељне театарске подстицаје, позориште прошлости не чини се тек као аутентичан сведок доба већ и као својеврстан исправљач онога што следи – против запуштености мишљења, свих

произвољности и површности, грубо замењених вредности. Учвршћује се уверење да се реалност одређује референцама драмског-позоришног чина, кроз оптички систем драмског дела стварност се показује као оно само; самосвојан ауторски свет, његов сан којим промичу мали, не-обични људи јесте једина стварност у коју се може поуздати. Ако је „у почетку било дело“ (ако оно води и инспирише), онда је и у овом часу (после свега у шта је позориште могло да се укључи, где је могло да допринесе, делује или открије) умесно очекивати да у првом плану остаје – стварање, да оно јесте и тема и изазов и могућност. (Једино завера уметности. Још једна утопија?)

ШИШАРКА НА ЧЕЛУ НАРОДА

(Александар Поповић: *Бела кафа*; режија: Бранко Плеша; премијера 21. новембар 1990)

*Нема шої рукојиса који вешииї прејисивачи не моју
йодражавати*

Александар Поповић

Хајде да се ијрамо ћораве баке

У завршници првог комада Александра Поповића *Љубинко и Десанка* (1964. год.) главни јунак, периферијски ас, каже: „Можемо ми играти и следећи пут. Само са другим шпилом“. У *Белој кафи* (1990. год.) у епилогом стању свеопштег помањкања (извесно је само да „У мудрости има нечег непријатног. Боли.“) истинска хероина Зора Шишарка предлаже: „хајде да се унакарадимо. Нека свако обуче шта му се при руци нађе“. У веселим шездесетим, Љубинко „открива“ да су карте маркиране (могућност да је сваки „нови“ шпил истоветан прећутно се признаје), али не одустаје од Игре: она је увек другачија, непоновљива, „случај за себе“, неодолјива, и разбрајалица и укрштеница, и ајнц и бриц, без строгих и унапред знаних правила, попут управо пронађене странице у старој пемарици. Готово три деценије Поповићеви маргиналци, губитници, клонфери, кафеџије, шнајдери, господа, персоне, дођоши, геџе, скоројевићи, разметљивци, наивчине, (чубурски) змајеви, циркусанти, лаке фаталне жене, споредни главни ликови остају заокупљени Игром игре, проживљавајући јаву својих снова у непрекидним сценским стражама „за кошмар и ноћ“. У тмурним деведесетим, травестија се наставља. „Кад је већ крајње пропало, нек буде бар у пропасти весело.“ Није још много преостало, и

животи, и приче, и историјске читанке, и сликовнице будућности, све је било маркирано, али се и даље проигравају драме, корачају драматис персоне, проветравају жанрови, разарају канони, испитују комички ефекти. Игра се: Успон и пад Момчила Јабучила и његове фамилије у пет слика и четири вињете, заправо дискретни шарм старе и нове буржоазије. Костими су прецизно одабрани: фрак и халбцилиндер за предратног капиталисту, униформа за партизанског официра, копоран и лаковане чизме за љотићевца, одора за мајку маоисткињу, мантија за калуђерицу и још по нешто за једну секс бомбу. Састанак на врху је уговорен, још да се чита контрабунаћ, да се разломи ђавољи печат, баци анатема на (комунистичког) нечастивог, да се одигра Растур-коло и отпева она наша: „Пиј гољо, рита плаћа / Зајми муко, беда враћа. / Све кошено, стрижено. / ...Тесно ми сашивено“. Игра белих вештаца и вештица траје, круг се не затвара. Хајде да се играмо ћораве баке, то је позив за „нови“ почетак.

После *Мрешићења шарана* у „историјском вагону III класе“, судбине *Кусої њеїлића* у пространству периферијске авлије где се тражи „срцу мира на увиру тавног вира“, Поповић нас уводи у велики и раскошни салон-трпезарију у вили предратног фабриканта: шољица беле кафе, обавезно присутна на породичној трпези као сталешки знак, остаће неиспивена, неповратно изгубљена. „Кад се сања блудног стања“, резимира писац трилогију недохода, остаје само једна реченица: „Знам све шта имам, али не знам: ко сам“. Површна опсервација новог комада Александра Поповића може лако да наведе на криви траг: измена списатељске стратегије, одступање од особеног и аутентичног комедиографског поступка, приклањање реалистичкој обради животно-историјског материјала, пародијско-сатиричној визури „стварне стварности“, привидни су и крајње условни. Кохерентност сижеа, чвршћа нит приче, развојни пут ликова, не дају за право да се *Бела кафа* одреди као педантна и тачна хроника бурне епохе, социјална сага са идеолошко-политичким конотацијама или као трагикомедија са критичким акцентом на ратно-поратно страдалништво (зачињена голооточким епилогом и крахом комунизма), широка фреска наше полувековне судбине. У основи, Поповић не напушта оквире самосвојних драматуршких токова, не одриче се свог света. „Он у њему проналази теме, и у њега травестира чак и оне митове који не припадају најдословније том свету“, подсећа Мирјана Миочиновић. „Тај свет се материјализује говором и материјал је говора, он је самостална чињеница, која се може прихватити у својој дословности и, истовремено, бити алиби за говор о нечем другом.“ Дакле, основне координате поповићевског универзума и у *Белој кафи* остају непомерене, само

су донекле скривене. Његова је стварност фикција / не-стварност која кореспондира са реалношћу следећи параметре игре, користећи ту реалност као изговор за сопствену причу (не препричавање збиље). Свет А. Поповића опстаје на врло „личним“ мотивацијским језгрима, тематским преокупацијама, наративно-лексичким екскурзијама, вербалним „преигравањима“ и „надговарањима“, ритмичким убрзањима, комедијским пражњењима. У *Белој кафи* догађа се уобичајена репродукција тог основног модела, „еталона“; следи костимирање, „машкарада“, прихватање одређеног формалног облика, заодевање у рухо класичне породичне драме. Она се „преписује“, подражава, троши и сабира, коментарише, прогледава, анализирају се жанровски механизми, компилација жанрова, трајност, слабљење, као и „дигресије“ обрасца. Инспиративно је и из аспекта хуморног продуктивно кружење између салонске драме, горке комедије у којој је све смешно и жалосно, „озбиљне“ гротеске и „неозбиљне“ трагедије, према изазовима бурлеске, мелодрамског сенчењу, поетизацији, примесама фантастичног (посебно у „исписивању“ историје). Али, конституисање приче, трагање за чвршћим жанровским детерминантама, не доприноси рационализацији, доминацији реалистичности призора у „опонашању“ реалног света: и даље је приметна зависност „од одређеног вида ирационализације“, како с правом примећује Душко Бабић. Успостављање контакта са животном ситуацијом, угледање на њу или огледање у њој, остварено је на нивоу „ирационализоване анти-слике“. „Поповићеве драмске ситуације јесу звездано средиште у односу на макросвет са којим стоје у вези“, али писац не указује на „проблеме друштвене стварности“, већ „трага за карактеристичним стањем“ (Д. Бабић). Очито, даје се иницијални, „спољашњи“ импулс, прецизно се фиксира „рам“ и поставља „потка“, а онда се успостављају координате драмског микросвета у коме се развија властита микроигра; она је отворена, тежи потирању, разбијању сценског илузионизма и „освајању“ смехом свих нивоа. Изражен је сплет противречности, непрекидног супротстављања: комичног и трагичног, осмишљавања и апсурда, жеља и ограничених, превртљивих могућности, љубави и мржње, вере и сумње, издаје, бекства и повратка, победе и пораза, крхкости и витализма.

Бела кафа наставља Поповићево „сценско препричавање сна“. Аутор дело прецизно одређује поднасловом: четири сценска реза сања (Бели слез, Чемерике и крмез, Кикирез и Царски рез) за четири парчади блудног стања (Трошно здање, Тупо клање, Густо грање, Мрсно ждрање и Помањкање). У основи, користи се фрагментарна композиција ониричних сегмената који су не само густо исткани од говорних ситуација (као

драмских), формирани пре свега „архитектоником“ језика, већ и „уоквирени“ вербалним одредницама: сваки део посебно је насловљен и има својеврстан мото, кратку поуку. Однос стања и резова који их деле у одвојене целине је амбивалентан: нити су резови превише оштри, нити стања до краја б(л)удна. У питању је заправо велики кошмарни сан у коме обитавају Сустанари, како писац означава актере игре: парчади јаве, (полу)-трезног стања, тек су понори, мали ружни сни у великом, неизрецивом, недокучивом; у њиховим међупросторима сновите визије („црно-бели неми филмови“) у ствари су и коментари и предсказања и сасвим извесна будућност, дакле „чиста“ јавна.

Шести лица играју...

Редитељ Бранко Плеша поставља *Белу кафу* на сцену Српског народног позоришта у Новом Саду као представу широкоугаоне визууре и свесно одабраног великог формата: он није примерен само парафрази породичне саге, грандиозном окружењу у коме настају крупне приче (па имају „о чему да читају српски ђачићи у читанкама“), већ наговештава распон, недогледност Сна, омогућава преливање прошлости у будућност. Плеша тачно и педантно чита дело, открива све битне слојеве, успостављајући ону тражену „тајну везу“ са литерарним предлошком, спретно дозира састојке Поповићевог слатко-горког напитка. Он јасно указује да није у питању комад реалистичке фактуре, а никако претекст за сценску евокацију ружења народа. Као превасходни задатак редитељ установљава прецизно одређење координата непатвореног поповићевског света, чистог и незагађеног сурогатима збиље, али изузетно живог и стварног у својој „нестварности“. Виспрено се претапају (проблематизујући сопствену „искључивост“) пресна јавна и театрализовани сновити пасажии, поетично и „прозно“, експресивно и емотивно, кинетичко и мисаоно, засмејаност и носталгична сета, лирско сажимање и епско ширење. Мајсторски се разиграва преузети кич предлошак, образац чија се правила троше и вреднују, распевавају „сонгови“ знане митологије која се обзнањује кроз раскошну травестију. Израћају изванредне слике, групни портрети који се огледају о црну, сјајну подлогу, титрају дуге сенке на белој, празној, немој позадини или промичу црне контуре по задимљеном, изгубљеном хоризонту. Плеша одлично уочава темељне премисе *Беле кафе*: то је драма Сна, њен простор само унутрашња радња представљена језичком игром, драматургијом говора. Стога режијским поступком доминирају стилизација, висока естетизација призора, чудесна карикатуралност, испуњење сли-

ка до засићења, аранжмани видних и смисаоно релевантних узора (од ликовног колажирања и асоцијативног коришћења разноразних мотива до татијевских, жаријевских или конкретнијих синематичких утицаја). Ониричност атмосфере, која се узнемирава, „буди“ пробојима „комичке хитње“ (силна вика и скакање, утрчавање и истрчавање, наглашена гестуалност и мимика од егзалтираности до апатичног смиревања, прелазак из ведрине у очај) одлично дочаравају глумци (посебно Драгиња Вогањац, Гордана Ђурђевић, Владислав Каћански). И вербалном и моторном акцијом, играјући се и речима и гласом, погледом, рукама, изражавајући недоумицу целим телом, тражећи право место и кретњу, суптилним детаљима или енергичним, крупним искорацима, „падом“ у празно, они украшавају Поповићеву галерију изузетним минијатурама. Плеша у великом стилу затвара драмски шестоугао постављајући га у гала господски салон (сценограф Милета Лесковац), ванвремен, црн, хладан попут гробнице. Шест лица сакупљена симетричним стапањем две окрњене породице, и архетипови и индивидуе, не траже писца. Они само много говоре, жестоко саопштавају своје патње, дилеме, радости, стрепње, споре се, износе ставове, образлажу идеје. Тако се ствара, материјализује језичка грађа, дијалогско-монологске споне као скеле граде ситуације које се затим отимају, претварају у Сliku, у Сан, у Дим. Централна личност свакако је Зора Шишарка, вечито женско, неуништиви принцип виталности, одржања, стожер историје који повезује непријатеље и пријатеље, зараћене војске, супротстављене идеологије својом Децом љубави. Коначно, реди-тељ не пропушта прилику да пишчеве наговештаје у резевима искористи за одличне кореографске вињете збиљских снова. Попут етида, музичких мотива, оне се развијају, најављују велико финале, *danse macabre* у Покладној ноћи, Растур-коло као епилог страшног сна у изопаченим временима.

ЉУБАВ ЈЕ НЕШТО...

О жртвовању и њустошењу: њиријџих Јовице Павића
(Борислав Михајловић Михиз: *Бановић Страхинџа*;
режија: Јовица Павић; премијера 26. јануар 1991)

Грујни њоријрејџ без јунака

Сусрет с Бановић Страхинђом у последњој деценији века среће и ренесансних преокрета провоцира узбудљиву временску игру. Усамљеник и праведник, подвижник и мученик, грешан и преварен, онај који прашта

чак и онима који њему не праштају, јунак од мане и без страха, кроз чудесне, замишљене, затворене стихове народног певача, у години хиљаду триста осамдесет и некој, трага по непознаницама своје судбине за (не)постојећом одгонетком, одговором, разлогом. Племић српски и господар, сада као херој у старој одори али у окружењу новог доба, прећи ће из драматичности песничког у интелектуално-поетске токове драматичног, у стварност једног комада. Борислав Михајловић Михиз године 1963. означава повратак нашег позоришта „своме завичају“, „нашим темама и изнад свега овим нашим данима“, приповестима истканим „од наших страсти, од наших срећа и несрећа“. Спознаја да Бановић Страхиња не припада само четрнаестом веку, да ће његово призивање помоћи у тумачењу и „наше митологије“, особито је важна. С једне стране, „мит као колективно подсвесно, као заједничко памћење етноса служи да садашњим, данашњим темама да укус вечности“ (С. Селенић); са друге стране, коришћењем митско-фолклорних тема као подлоге за драмско казивање, „јавља (се) један нови езоповско-драмски језик, с пуно алузија на савремене догађаје и скривених тенденција под рухом старих легенди и јунака (Д. Диковић Ћургуз). Тако се у шездесетим, док се још живела задата садашњост и стремило (не)извесној будућности, Бановић Страхиња показује као бунтовник у „мирним“ временима против неопозивих конвенција (друштвених, политичких, идеолошких), свемоћних ауторитета, званичних истина, прагматичних смерница, као индивидуалиста који се одриче историје зарад личних убеђења, сопствених мисли, унутрашњих морања, као усамљени јачах што не хита пут заједничке Идеје. Дакако, ни у актуелном осветљењу, у снажном и врло конкретном одблеску класичног проблема, Михизова интелектуална шоовска расправа неће ни издалека дозволити да се истањи, исцрпи, разреши једностраним закључком. Много тога остаје несводиво, недочитано у складном споју бритког и тананог, експресивног и штедљивог, мисаоног и емотивног, епског и лиричног, супериорног и несигурног, у „десетерачкој“ прози у којој се раскошна реченица брани поетског исходишта строгошћу, рационалношћу. Штавише, дело такве грађе не само да је издржало пробу времена, већ је (како Селенић добро закључује) „време... тезе и антитезе овог комада учинило компликованијим“. На путовању из своје „стварности“ дугом шест векова и кроз четвртину нашег столећа, ношен водама једне драме, Бановић Страхиња проноси своје недокучиво, непознатљиво, неизрециво; у години када се ништа не чини једноставним, изгледним, дилеме, остаци „чврстих“ мисли, питања која су „угледала“ свој одговор,

морални принципи, новозадобивеном тежином пониру испод „сигурне“ површине. У години хиљаду деветсто деведесет и некој, уморан ексјунак и даље тврдоглаво брани своје ја, свој суд, бира свој недоход, али не зарад пољуљаног ауторитета или величине, сигурности у средишту Песме, нити због тежње ка прометејском искораку из затворене драме света. Рећи нешто много тише, мање, а знатно важније, то је још једино преостало. Бановић Страхиња не може другим путем осим тамо камо мора и онако како мора: а то што мора, он то и хоће.

Поново се спрема олуја, *fin-de-siècle* крајолик се обнавља по истом моделу (чија репетитивност детерминише трајање), стварност се преписује у нешто измењеним бојама; мимо токова који још следе означене (мада све мање видљиве) координате на ветрометини ових наших времена, мутних и преокретних, загледан у дубину свог бића, крећући се према унутра, а не према споља, Бановић Страхиња Јовице Павића резимира свој „случај“ и проналази оног истог, мада старијег (мудријег?) Бановић Страхињу. „Учи се животу, требаће ти“, и даље га саветују зналци, али њему је јасно да ништа није тако једноставно ни брзо ни велико као по књигама. Како „кроз уске теснаце овог напуштеног века“ провући „наше мале животе“, пита се „овејани провинцијалац“ Страхиња. Цареви, владари, водичи кроз историју, градитељи света, сви траже крв, „таква им жеђ ваљда“, руке страшне а опет обичне је проливају, свуда камена срца, проклете луде главе, тврде речи, страшна тишина, породична (и друга) већа процењују и пресуђују. „Цивилизација се брани од варвара презиром, дакле слабо“, долазе тренуци које могу испунити само молитва или ћутање. Живот се напросто поломио, не може се много тога више учинити (осим остати свој, сам), ни историја ни предање неће знати нашу истину. Није било великог почетка, заклетве, поноса, издаје, само се „један коњ оклизнуо на леву предњу ногу“, жену је узео победник (а она се даје); све остало завршиће се како је и почело. У аподиктичном свету, сред окамењених закона, нема ни очева, ни синова, кћери, али ни Дrame, ни Јунака. Исцрпљена је велика прича века, постоји још она мала, недогледна, необухватна, коју је живот поверио човеку. А у њој само један запис, о љубави дакако: „Љубав је нешто што се мора или не може“. И оно: бити Нико-Неко, али неопозиво остати глава свог породичниг већа. Можда ће нека давно изгубљена реч (утехе, присности) однекуд доћи, али биће касно. И све то неће бити важно.

У бриљантно истканом поетском оквиру, међу упоришним тачкама које представљају густа стечишта мисаоних „крајева“, разастире се и заплићу раскошне визуелне реченице (иницијална и продужена нара-

ција сликом), зачиње се узбудљива игра простора (не само у простору); сустичу се ликовна речитост и сликовитост, барокност исказаног (узајамно допричавање-досликавање), театралност, понесеност и мирноћа исцрпљене драме, преварљива, истрошена па ипак недоречена реч, глас који одзвања, стара али недомишљена идеја, боја, светлост, испуњавају црну празнину или нетрагом нестају. Јовица Павић не предлаже наставак (не)окончане расправе, спорење, оштрење ума, демистификацију (митови су одавно прогледани, позлата скинута, површина подоста изгребана), примеренија је медитација, позивање на осећања као меру ствари иза пропламсаја „слабе“ мисли, трагање за Сликом која неће одговорити, изрећи, већ само достићи дубинску оштрину у визури опустошеног света. Редитељ умешно предочава бит, и величину и једноставност малог у малој причи, њено сажимање, кондензовање. Смештена свесно у велики формат, у наизглед неодговарајуће димензије „рама“, третирана као широкоугаона филмска сага (камерна игра у синемаскопу), она неминовно подлеже техници увећања, чиме све нијансе и дубљи слојеви постају видљиви. Музика (Борис Реља) исходи из сензибилитета слике, представља њен ехо, одјек унутрашњих дозивања, а не озвучење. Павић се не бави превасходно рефлексјама митског, не указује на домете историјског, не наглашава национално, заједничко, већ људско, појединачно. Он проговара о егзорцизму, али не о социјалном, политичком, већ о породичном, оном који спроводи свој на своме или на себи самом као извору прапроклетства (тек одавде, из микроструктуре, од личног, проблем се уздиже према етносу, устројству друштва, па све шире, у концентричним круговима, до верског, цивилизацијског плана). Не постоји закључак, суд, сентенца у име које се може одмерити, утврдити кривица, стећи право на одмазду; нема установљене, „крупне“ истине, оне коју желимо („ко може да зна шта је ситница?“), видна је лажност тачног афоризма – тачан је и кад се преврне, али ипак није истина. У том контексту, Бановић Страхиња (у потпуности доживљаја Миодрага Петровића) ништа не намерава, нема скривену мисао водиљу коју брани, ништа не тврди, ништа не пориче, не покушава да докаже (могуће је тек нешто објаснити), свестан је да не зна одговор на питање Зашто. Не само да нема право да буде судија, већ не жели да има то право, не уме да суди. Он није ни јунак што паше бритку сабљу, нити је заговорник бунта, не ни онај који прихвата превару: као човек и овако и онако би изгубио (отуда савршена мирноћа). Његов гест није узвишен, из љубави, он не може да презре, удари, али не зарад савршенства, доброг срца, пожртвованости. Нема пресуде, не нуди

се ни опроштај, већ много мање: ћутање, туга, „попаљен замак у удаљеном куту света“ као уточиште и оно што је већ постојало, неодгонетљиво, неизрециво. Једино разумети, (покушати) рећи нешто важније, то је све. Као што Страхиња брани своје мало, последње право, тако и његова љуба која се зове само Жена, остаје „власна... над својим животом“, господарица сама себи. Она и јесте „од другог света“, „с висока одсутна, далека“ (убедљива Љубица Ракић). Мада је Влах Алија може понети везану, она ће „поћи од своје воље, слободно“ (тако је „црње, дубље, непоправљивије“). Нема ничег светог у њеном избезумљеном мазохистичком акту; она није драгана нити ропкиња непријатеља, силника, паликуће, ни издајица српства, свога оца, цара; „мала црнокоса девојчица са стиснутим песницама“ и даље „претурала по себи“, по својој муци и морању, остављена, туђа међу људима са којима живи. Коначно, отац породице, стуб друштва, Југ Богдан (Велимир Животић), који само потписује већ донете-важеће одлуке по свемогућим канонима света-(мајке) државе, чинећи оно што мора, не показује само резигнацију мудрог; као судија сопственој кћери, он је скрхан старац готово нечујног гласа. Једино у срцу Војина Југовића (Новак Билбија) нема много места: он остаје тврд, уверен у исправност званичних истина (уљез из „велике“ приче).

Анаџомија једна слике: Зид, Небо

Уз изузетну сценографску подршку Герослава Зарића, Јовица Павић раскриљује раскошан триптих. На великим „платнима“, исликаним загаситим бојама, пробојима светлосних трака кроз таму загонетних дубина, развија се инспиративна игра визуелних знакова. Слика се најпре брижљиво и педантно слаже, допуњава детаљима, украшава, најављују се минијатуре које као чврсте целине израстају до формата слике у слици. Када слика изгледа завршена, она је управо припремљена за промену; следи фино претапање или нагло пуцање, избијање наредне слике из позадине или откривање „дна“. Изражен је склад појединих делова триптиха, али и њихова стилска особеност; свака слика сећа се својих узора, медијски различито кодираних. Отуда је занимљиво пратити ту „жанровску“ трансформацију – судбину фреске која се преко типичног позоришног призора раствара до широког филмског кадра као катарзичне завршнице. Уз то, пажњу вреди обратити на успостављање два основна знака која смисаоно обједињавају све три слике: формирање Зида и појаву Неба.

Кроз дим многобројних свећа, измаглицу времена и историја, мрак и тишину, тек се назиру контуре слике која настаје, просветљава, испуња-

ва фигурама, удаљеним гласовима. Као што у њеној дубини фрескописци исликавају Христа на манастирском зиду (централна вињета на великој слици), тако Павић предано и чисто ствара импозантну сценску фреску (рађања, успона, неизвесности, пораза, вере, сумње?). Међу изразито високим, светим људима, свештеницима и калуђерицама у црним одорама, мали јунак Страхиња спрема се за одлазак у рат (отпочињу мушки послови које су одредили закони света, судиће се са судбином). Док пред напола насликаним Христом тече молитва – човек и убог и грешан тражи пут ка спасењу, Страхиња стоји сам пред Богом и људима, над сопственим понором. Под налетом спољњих ветрова раствориће се до тада тиха, скривита слика, манастир, дворе племића српског пресећи ће друм историје: кроз предвојен Христов лик ући ће некрст, пустахија, одметник Влах Алија, почеће одмазда, најавиће се нова истина. Фреска пуца, молитва прекида, остаје бачена икона као клетва, уз њу положен јатаган, заборављена књига у којој је све мудро и лако. Начиње се питање: Може ли Жена, само ропкиња, плен мушких похода, да учини нешто страшно и велико?

Већ су изговорене знане реченице, испевани стихови, свете слике похаране, није ни важно да ли је било кнежеве вечере; место висина остаје празнина, могућно је само ћутање, али се упорно обнављају коришћени дијалози, траје постинтелектуална распра, уигравају се неуништиви театарски модели. Врло је инструктивно смештање Југовића (уверених у своју свету, праведну ствар) у хладан, сумрачан, монументалан и строг позоришни амбијент (сценски приказ преузет са савршеном тачношћу и финесама мизансцена из класичне узорите поставке колоквијалне немачке драме). Слика је велика, празна, црна, малобројне фигуре крећу се одмерено, израз је и сведен и театралан, осећања затомљена. Тишина је гласна, речи чврсте, у простору се разастире исцрпљене мисли кратког домета, дробе, одјекују, падају. Наспрам високе трпезе изникао је висок, кос Зид; на црном фону („омиљена боја“) посебно значење имаће трагови црвене: попут битних, заборављених питања, расуће се крупне, сочне јабуке, мала Страхињина прича. Остаће и светла, неиспивена чаша руменог вина као слутња.

Висок Зид који је заградио једини излаз пропустиће само изгнанике – Страхињу и његову неверну жену. Али, то отварање према дубини ће бити неповратно, поцепана позоришна гравира неће се опоравити. Указаће се злокобно, ниско Небо с оловним облацима и обрушити и на праведнике и на грешнике, пресудитеље и прекршитеље, заиграће дуге сенке барјака, ножева и јавити истеривачи „нове“ правде. Речи ће утихнути, ис-

топити се, разлиће се велики филмски тотал и сажети све приче. Триптих ће виртуозно затворити и опет отпочети последња-прва Слика. А на њој, у неколико потеза, понешто о пустошењу, жртвовању, опстанку и останку, о љубави која се мора или... Жена ћа преузети крст после мушког пораза, прекинута молитва завршиће се. Питање Бановић Страхиње које проноси време не тражи одговор: Да ли је могуће видати, а не кажњавати у свету који се обнавља казном?

КИША НАД ШАРГАНОМ

А Ага Циџанлија, свѣдно, ипак зелена

(Љубомир Симовић: *Чудо у Шарџану*; режија: Егон Савин;
премијера 26. септембар 1992)

Сусрет пред надалеко знаном кафаном „Шарган“ негде на београдској периферији с јесени деведесет друге (после двадесет година од како је чудо у њој писац Симовић својом драмом записао) подстиче оно исто узнемирујуће старо-ново питање: како препознати-одредити средиште стварности која се зове *Шарџан* и јесте кафана-предворје краја, уточиште-љуска на ветру, дом-друм – да ли њом самом што постоји собом (оставши у окружењу аутентичне времепросторности) или у одбљесцима „непобитне“ реалности која „присваја“ Шарган и детерминише збиљност његових гостију-пролазника-заточеника? Другачије речено, да ли обновљено путовање заводљивим Симовићевим драмским римама, реским и топлим, „читљивим“ и скривеним, јарким и тмурним, насмешеним и жалостивим (блиски додир с поетском реченицом која једноставном посебношћу, сведеношћу а густином, сажима читав мали универзум), ово-времено „читање упркос“ „Чуда у Шарџану“ знаћи ишчитавање-дочитавање драме Шаргана или драме у/око Шаргана и у којој мери се сусрећу или раздвајају драма „учесника“ и драма „читаоца“? Редитељ Егон Савин својом новосадском постверзијом једног од најзначајнијих дела наше позоришне литературе даје драгоцен допринос даљем разматрању тих двосмислености (измирењу, заплитању?), остваривши двострукошћу визуре, истовременим претапањем и контрапозицијом супротстављених / комплементарних погледа, пуноћу доживљаја, јасније виђење Шаргана у мрачним и кишним пределима (око нас, у нама). Савин с правом учавва да Симовићев „комрад сјајно вибрира управо на овај тренутак“, да је вредно поставити га тако да се односи на ово време и да се збива данас у Београду или где другде, на крају а у срцу неког нашег града, да кроз припоповест о „малим људима и њиховим великим жељама, о ратовима

и несрећи једног поднебља“ проговори о овом часу, „о овом рату у којем смо затечени, о овом животу који нас чини ’бедним људима’“. Дакле, у неком актуелном Шаргану и даље обитавају понижени и увређени, изгубљени и никад непронађени, сусрећу се мртви с још живом жељом да исправе нанете им неправде и живи с мртвим сновима, корачају танком линијом која спаја немогућност постварења с ништавилом, али сада су ту три генерације ратника/губитника/овострано-оностраних житеља. Наравно, редитељ не жели да погађањем циља, изоштравањем идеје водиље промаши остало, да изневери непобитну шарганску самосвојност, да заобиђе живе, изукрштане токове, не-проходне и изазовне што се отимају крутим временско-просторним одредницама. Тако настаје узбудљива и подстицајна представа која дарује и мудрост и осећање и чија се целовитост огледа у споју два у основи различита али складна, склопљива, једно другом „посвећена“ дела. Први се може означити као опис Слике у коме до пуног изражаја долазе педантност опсервације, посвећеност аналитичком прибирању и разбрајању, сталоженост минуциозног компоновања, откривања унутарње покретљивости у „статичном“; у другом делу Слика се ослобађа рама, отвара по дубини, бива погођена циљаном мишљу, у међувремену сакупљеним квантумом значења што изазива еруптивно пражњење емоција као значајног остатка, „мерљивог“ вишка вредности. Редитељ заводи реалистичким полазиштем; предочавање временског помака у историји *Шарјана* је неминовно: догађаји из „хиљадудевестошездесетинеке године“ описани седамдесетих, онда када је Србија била „идилична, комична“, а Београд био „светски град“, најдуховитији у Европи, када је у кафанама „била бука, певало се, људи су се шалили“, преносе се у мучну садашњицу, у неку крчму на крају пута која зрачи чемером и тежином, где људи ћутке испијају своја пића и тону у празно. Отуда сценограф Герослав Зарић обликује *Шарјан* као обезличен, отуђен простор у коме живот протиче сногу и уз безимену „дупловачу“, прљаво стајалиште-чекаоницу за нигде; спољашњост је далека, неодредива, видљивост онемогућена наносима прашине и времена, слика на телевизору је лоша, говорници још гори (мада „фактори“, „капацитети“), вести слабе и кишне, семафор за томболу на зиду само подсећа на игру у којој бројеви никада да „засветле“ на срећу – једино врата са једне или друге стране (воде незнано куд, заправо никамо) „изнуђују“ кретање тамо-амо, безразложну праволинијску кинетику. У складу са редитељским виђењем, месту збивања поништава се било каква знаковност управо ради подстицања сопствених унутрашњих „кодирања“, трагања – живљења. *Шарјан*

се показује као стваран простор али и као Простор не-постојања сведен на бит чију стварност тек треба разлучити. Стога се Слика пасионирано сложена и богата детаљима пројектује и пушта да живи, траје, чита се, троши. У овом часу није важно оно што се изражава, оно што стоји иза (потекст, теза, концепција), већ исказ сам, његова прочишћеност, испуњење, изменљивост.

Уместо догађања, предност се придаје дескрипцији, уместо радње стању, уместо читавања „готових“ значења освајању аутентичних којима простор постоји: дискретно а врло добро указује се на бинарност односа (унутрашње/спољашње, затворено/отворено, стешњено/лабаво) као битну одредницу („У ’унутрашњем’ биће се прибира, у њему се његово Ја с другим додирује, ’њуши’, интимизира, отвара, мимоилази или поистовећује“, како вели Часлав Ђорђевић; унутрашње као одраз бића, његовог менталитета и егзистенцијалног стања меша се с утиском „трагичне празнине“); успоставља се статус кафане – места где се станује-проводи слободно време као *мишје рује*, одржава вишесмисленост (егзистенцијални простор, психолошка скривалица притајености бића и његовог правог идентитета, „алиби за кукавичлук и за приземно егзистирање“, место „смишљеног, неповерљивог диогеновског посматрања“; „Мишја рупа“ је замагљење властитог бића“). Подстичу се fine релације између драматуршких модела и образаца живљења (и „архаичних“ и „нових“), комедијског и „драмског“, „поетског“ и „прозног“, а све то у окружењу варљиве „предметности“, слабе ухватљивости, насамерљивости, узалудности и неостварености (у сазвучју чистих „материјалности“ као што су: „ладно јагодинско“, „парадајсалата“, „пасуљ са свињским ушима“, необичан одјек добија запажање: „А у реку и у облаке / неко изручио чашицу клековаче!“); проблематизује се читање драмске поезије као поимања „осетљивости“ света – живота (домашај преко театарског / театралног „говорења“ и простонародне песничке „понесености“). Простор се *Шарјана* докраја освешћује и испуњава свеукупношћу не-присуства ликова-гостију-пролазника – положајем или премештањем фигура, траговима хитње, застајкивања, останка или нестанка. Додир реалног и ирационалног је природан, граница неприметна (тек су „знаци живота преведени на знаке смрти“); нема одвојености „коридора“ којима се крећу-постоје стари ратници Дринске дивизије, „ко да су из земље ископани“, зарђали и иструнули, Просјак „невероватно стар“ као део „чудесног“ и „анимирке“, шанкерке, лопови, активисти. Прецизно дата без-граничност *Шарјана* ослобађа самосвојне унутарње ритмове, дамаре, појачава се „метафизич-

ки“ притисак (подржан музиком Ксеније Зечевић): простор се собом самим постварује као над-стваран, као јединствено поље не-постојаности, трагања и одлажења.

Студиозно припремљен терен у првом делу препушта се разрешењу (на бази кондензованог „погонског материјала“) које води катарзичној завршници (медитативно се замењује снажном експресивношћу). И само формално уклањање задњег зида јесте импресивно – гробље без краја с крстовима „до неба“ отвара-затвара видокруг и показује се као истинска полеђина-понор, исходиште и крај свих Шаргана. Ефектна визуелност призора – цитат из *Косе* оснажује се уласком-припадношћу актера комада цитату: преко гробља, из оностраних предела у своју кафану се враћа Анђелко, водећи са собом Драгачевце (трубаче одвајкада присутне на свадбама, даћама, слављењима и тугованкама) чије ће хипијевско *Let the sunshine in* зазвучати простором, потаћи плиму осећања и представи дати изразито брехтовске, антиратне тонове. Фокусиран опсег значења (неминовност пристанка на сопствене ране, покушај осмишљавања Човека у времену и простору) добија додатне рефлексije: Симовићева драмска песма о Шаргану проговара о светлости не-видљивој у ноћи иза јутра („Сија Шабаци, Тимок тече к’о злато, / Београд светли као бело грожђе, / Сија другоме, као да сија и мени“, подсећа редов Танаско свог уснулог капетана) и прихвата се као позив на (могућно?) препознавање те светлости. Ако и вреди говорити о чуду, онда је то само Човек који *vigdi* и коме помисао да је Ада Циганлија упркос свему ипак зелена, да у Ужицу пада киша и да неко пече питу од трешања испуњава варке постојања.

Успешном „допевавању“ Симовићевих драмских рима умногоме доприноси посвећеност глумачког ансамбла који делује као добро наштамован инструментаријум (лични „узлети“ и особени аранжмани су продуктивни). Ипак, право тежиште енергетског дисбаланса вреди тражити у троуглу повученом између Чудотворца и две сасвим не-обичне јунакиње, два пола шарганске збиље. Просјак, „архетип Старог Мудраца“, „глас свести против расипања духа“ (Стеван Шалајић) представља се својом појавношћу, кретњом, помаком руке, замагљеним погледом као не-земаљско, не-стварно биће, али и као Човек спреман да понесе туђ камен, било чији; он је готово бестелесан, лак као перо када је „натоварен“ и безмерно тежак када увиђа да му је жртва испала залудна у средини у којој би се „и арханђео угасио“. Госпава (Мирјана Гардиновачки), дама од заната што је поднела „дрипчину многу“, показује се енергичношћу наступа, гласним казивањем своје туге као трагична периферијска херо-

ина; она је на крају пута, сасвим сама међу „поштеним“ људима из којих „ни једну сузу, ни једну реч самилосну да исцедиш“. Наспрам Госпавине горчине, згађеношћу над светом мишјих рупа, стоји витализам Цмиље (изванредна Јасна Ђуричић): она је негде на почетку, изражене мада не и артикулисане жудње за (опасним) животом, снажног рефлекса самоодржања (самообмане, утехе), непрекинутог очекивања будућности-по-сваку-цену; преко стрепњи, ужаса, недоумица и усхићења, она расипа голему количину мучне, гротескне ведрине. Цмиља креће напред уходаним токовима битисања, недосегнуте људскости, неиспуњења кич сновима.

Док се још земља окреће и док јој не потамни сјај (како је певао Окуцава) свима онима широке руке треба дати одмора. Добročинитељи су ионако непотребни људима који се познају, бране, трају својим ранама, којима се рана у звезду претвара па им осветљава „кућу, астал, жену, / вечеру, цео живот“. Реченица: „Свет је направљен зато да буде добар...“ остаје као подсећање. А над Шарганом пада киша.

УМРЕТИ МЛАД КАО БРАНКО

Разговор о одсућном Стерији или неки Дорић пише Родољупце

(Радослав Златан Дорић: *Српска Ајина*, у режији аутора; премијера 2. април 1994)

Заокружујући још једну своју драмску свеску (чија је припадност Меланхоличним мемоарима несумњива), пружајући увид у исечак из летописа свакодневице једног града (некадашњег-садашњег), нечега што је поуздано било или се тек збило у сну (који и даље траје?), преписујући живу историју својом руком, исписаним рукописом, гледајући светове што нестају-опстају кроз сасвим личне наочаре замагљене дахом времена пређашњег-долазећег, пишући измишљену причу о Човеку Трифковић Кости (чија је прича постојала), дописујући се заправо са собом самим а притом отписујући Стерији, пријатељу, савременику који је некоћ писао комендије и у једну од њих сместио свеprisутне Родољупце, особено интонираном сетом Радослав Дорић повезује оно што се догодило и што се наставља, истинито и вероватно, установљено и могуће, проживљено и (не)досађано, скраћујући указана растојања од човека до човека, од срца до мисли, од нечег сопственог до оног нечијег што је тешко именовати али не и поделити, уводећи сплетове разнобојних и разнородних нити у непатворену стварност Позоришта кога више нема. Тако је комад *Српска Ајина* приповест о Граду (духу, слутњи, чежњи, великој Причи или лепом Ништа, омамљивом идеалу или опорој збиљи, исцрпљеном сну или

недовршеном пројекту) названом Српска Атина; и још, мелодраматични животопис честитог српског списатеља Косте Трифковића у чијем животу „није било много заманих згода погодних за драмску причу: он је тако желео да живи – без ломова и бура“ (највећи догађај биће то „што се једне Бадње вечери преврнуо у јендек на Ченеју“) и који никако „није волео претераности ни у чему“ („ни у патриотским и националним заносима“), „а нарочито не празне и велике речи од којих боли глава“ – „тражио је у свему меру и истинитост, културу, отменост“; и даље, посвета Јунаку једног (нашег) доба што је хтео да остане свој, да живи свој живот, „али и да буде на свим местима која му по духу, уму и знању и осталом, припадају“, „да буде и изван и усред свих великих збивања свог времена“, посвета Српској Атини, Новом Саду, отменом и достојанственом месту „у којем је таква дилема некад, давно, била могућа“; и можда пре свега прича (о причи) Радослава Дорића формирана слободно, како је аутору одговарало, уз премештање временског следа догађаја, намерно приближавање или померање, где биографски подаци, „као и фактографија, документарност и историјска тачност“ нису занимљиви („можда тек као тачка ослонца“ у којој се проналази јунак „и мирис епохе у којој се... измишљена прича збива“); и надасве, и резигнацијом и сентиментом натопљен разговор о одсутном Стерији, групни портрет времена са не-видљивим Стеријом у средини чији рукопис *Родољупци*, „у драматичком и књижевном погледу... нешто најбоље што је на овом језику написано“, остаје затворен у сеф Матице српске док Србљи војвођански не буду „морално спремни да поднесу“, а чији се Родољупци играју просторима бивших Атина и оних у изградњи (стога Коста с правом закључује да новог комада, после Стеријиног неће бити: „Они које сам хтео да ошином, да наругам, победили су. Комад се сам од себе завршио...“). Као полазиште – мото за сваку драмску слику, Дорић узима неки „истинит“ запис – реченицу-две из Трифковићевог *Дневника* или *Биографије*, *Дневничких забелешки* или *Успомена пријатеља и сугрује* које се онда, попут музичких тема, развијају до етида fine мелодиозности и узбудљивих сазвучја. Тежи се интимистичком осветљењу а довољно снажној експресивности, до пуног изражаја долази медитација у секвенци, слици, призору (што се отима на граници своје не-стварности, на рубу разорених снова) препуштеном унутрашњем трајању без признавања принципа „прописане“ мерљивости, постојаности математичко-драматуршких норматива. Тако израђају кружнице интимних светова (списатеља који пише драму и списатеља који у њој своју драму живи) и нестају као трагови на води, претапају

се специфичном атмосфером прожети мотиви, личне сликовности што провејава кроз „идеалне“ визуре грађанског миљеа, извлачећи из њих дуге, загасите сенке; оно исприповедано, изречено, наслућено или сликом заустављено, протиче као бележење емоција, стварносно-уметнички меморисано добија исказ непосредности, оног што избија у свој својој чулности. У неправилном ходу сећања хватају се трагови који подразумевају али не описују виђено (нема строге и „објективне“ оптике), развојни пут мисли и осећања заводи и узнемирује без исхода; дискретним кадрирањем ентеријера, разлистивањем страница специфичне поезије (у прози) као транспарентних партитура, упризорују се танане осетљивости, постављају доживљај у нечему чему се увек може враћати и што се увек враћа. Поетски реализам списатеља Дорића, интимизам и изражајност пастелних боја и гласног геста, нису тек врста одавања почастима градитељима и чуварима прошлости: уз говор о бившем-садашњем-будућем (додир наше актуелне аутобиографије о другима), без приклањања сликању „меморије“ већ окретањем особеностима казивања, указују се и запитаност и мучнина и радост у прихватању нечега као дела своје духовности, ослобађа се не-велика а тешко утрошава енергија приче о крхкости, не-пролазности визија романтичарских. Одбацивањем формализма, укидањем општег тона, изван тежњи ка доречености, умешним успостављањем спона уметност-живот, погледом и изблиза и са веће удаљености, изменом слободне форме и понуђених садржаја, претпостављањем субјективно интерпретираних простора бивствовања декоративистички скраћеном портретисању историје и увек „тешких“ времена, Дорић изражава настојање да интерпретира Свет водећи тих разговор с њим, позивајући сабеседника с друге стране приче на поделу присних исијавања.

Повест Града радости и странствовања али и једног доба с краја-почетка у коме се још мислило да се нешто ствара (осврт на свеукупно као материјал будућих прошлости) прате смислена жанровска подсећања и преиспитивања. У формату хронике (која стално избегава синемаскоп визуру) у чијем се средишту налази мелодраматични животопис Трифковићев, удаљеним дотицајима романескно-историјских-пустоловних штива а потом снажним интонирањем (социјално-политичког) трилера, театар Српске Атине изоштрава се и фокусира кроз комад о Човеку у свом времену. Случај приказивања Стеријиног неподобног дела преклапа се са случајем потоњег списатеља српског, а драма *Српска Ајшина* постављена од стране ововременог драматичара, спајајући три сукцесивна нивоа, заокружује битна питања показујући се као сетна приповест о не-могу-

ћој артикулацији осећајности (национа, појединца), нерешивој дилеми аутентичности присуства човека што се не одриче припадности свом свету а тежи да сачува себе. Блиски сусрет Стерије и Трифковића није инсцениран као допадљива, подстицајна анегдота: управо тиме достиже се врхунац, још један писац веселих драмолета проналази себе у стеријанској збиљи, гледајући Стеријиним очима оне исте-нове пределе који се предају ноћи. Постављајући позорницу Српске Атине на сцену Српског народног позоришта у Новом Саду, редитељ Радослав Дорић управо тако потанко анализира писца Дорића, доводећи његову игру и мисао до жељене тачке. Простор догађања (сценографија Милете Лесковца) предочава град-свет у скелама (недовршено градитељство, рестаурација остатака сна) окружен белим, непровидним застором времена (затворене даљине, још неисликан пејсаж?). Неколико покретних површина чине (попут платформи у празном) места на којима израћају језгровита, бучна, пригушена, немушта показана театра бившег а опет игривог, чији актери – заштитници идеала, активисти, меланхолици, занесењаци, опоненти, својим телима, речју, гласно изреченом опоменом, позивом, ускликом, сумњом, муком, представљају суштаствене елементе Грађевине што је само тако могла постојати – њима самима, и сада се још указује живим обрисима. На ретушираним, топлјивим, не-постојаним сликама позоришног споменара, Трифковић је све даљи, све више сам, а Стерија ближи, присутнији. Знамените личности Српске Атине следе своју приврженост комаду у који су смештене (стога изостају „тачна“ идентификација, веризам у наступу) бивајући прошли-овдашњи људи (Родољупци) онакви какве их је написао неки Дорић. Тачније, ововремени играчи, играјући и један град и себе, покушавају да собом осете и искажу нешто од опојних поетских плетисанки, бојемије и стиховања Костић Лазе (експресивност и гласа и кретњи Душана Јакишића), озбиљности неутолјиве младости омладинца Светозара Милетића (изузетна унутрашња транспозиција „сећања“ на лик Миодрага Петровића), речитости, осећања дужности, прагматизма Антонија Хаџића (Велимир Животић), али и судбине глумца Пере Добриновића (Владислав Каћански) и тајновитости једне даме која се звала Фани (Љубица Ракић). Сви погледи, осмеси, стрепње сустичу се у маленој појавности Човека К. Т. и бриткој реплици и бледили његовог лица, ситном гесту, вибрантном духу (особена збиљност у тежњи ка нестајању Александра Гајина) рационализујући питања: Шта преостаје од Српске Атине понете у себи, од културног капитала „од милион ланаца“? Има ли места за писце који трезно мисле и не заборављају? Где је исход?

(Трифковић би одговорио: Сагорети. Нестати. Умрети млад као Бранко. Оставити мален траг себе. У великом позоришту.)

ЧУДО У ПОЗОРИШТУ

Шојаловићи или унутрашња сјајана вешта

(Љубомир Симовић: *Пућујуће позориште Шојаловић*;

режија: Егон Савин; премијера 14. октобар 1995)

У познатој студији о театру аутор инструктивно наводи сегмент узбудљивог позоришног догађања: на сцени се појављује глумац са маском на којој је исликано његово „стварно“ лице; потом, у игром измереном „правом“ часу, он скида са свога лица маску испод које остаје „маска“ његовог лица чиме у једном покрету, без речи, исписује ефектну, епиграмску поруку есенцији живљења у збиљности театарског и обрнуто. Позориште, неочекивани преплетај сумњивих а веродостојних, реално грубих а омамљивих стварности, жонглерски чин поствађења стварносног, исијава у раскошном обиљу својих дугих сенки, удвојених контура, трагова који се и извлаче и не могу сублимирати. Нешто слично, али у развијеној форми, трагајући за разумним разјашњењем разлога (морања) постојања (у позоришту), коренима и тумачењима својих „привиђења“ стварног, а откривајући безимено, снажно, болно, узвишено, ништавно, чулно и неисказиво, постижу глумци *Пућујуће позориште Шојаловић*. Они још једном стижу у позориште и на пространој позорници Театра у Новом Саду распростиру свој „бескрај од десет квадрата“, и даље непоправљиво засењени „бедом скупљом од злата“ остављају магични цртеж драмских рима и сентенци прозних живота, своје увек исте приче у поновљивим, по живот (позоришта) опасним временима. Путујући гледалац-под-утицајем који обнавља пут са Шојаловићима по хистрионским мукама до иза позоришног застора, и још даље, покушава да избистри или да барем „попише“ многострукост онога из чега произлазе снага и привлачност чудесног Симовићевог драмског *пућујућег* који прати релацију живот-живот виа театар. Можда на прво место долазе опсег бесконачне теме „о преплитању живота и уметности, о томе како се уметност догађа у животу и како се живот одражава у уметности“ (како одређује Егон Савин), свежина увек привлачне приповести о дилетантима позоришта, али и живота, њиховој тежњи ка познавању, обнављању и стварности и икаквог, ма колико крхког ослонаца у њој; или, нескривено задовољство у сусрету с пишчевим светом језика, живим и стварним, његовом сигурношћу, преданошћу, бистром свешћу док мирно, бунтовно, са осмехом, тугом, сетом, разнежено, јетко, супериорном иронијом, сумњом,

уверењем, претапа равни не-сигурних привида и „темељних“ реалности; и још, уметност да се остваре речитост и чистота нарочите врсте, достигне завидно растојање између онога што се казује и онога чиме се казује (уз суперпонирање поетског и драматског као недељивог), да се помињањем видове траве, георгине у реверу, реке, летње врелине, не проговори само о тријумфу и понору лепоте, да траг крви не означи једино линију нечовештва и духа уништења, да попис лековитог биља премаша „списак“ болести на смрт болесног света, да се језгровитост метафоричког подупре простом изјавом о обичном-недокучивом, а основица свакидашњег уздигне до нивоа егзистенцијалне напетости, да коначно преко комичног, апсурдног, непознатог, изникне универзалност трагедијског, а прича о једном граду и одбрани позоришта зазвучи метафизиком живљења и (театарског) играња. Посматрано из другог угла, Симовићево беспрекорно исткано драмско-поетско штиво импресионира разламањима у снопу идејних вектора никада истоветних усмерења (али консеквентних токова), суздржаношћу, пробирљивошћу емоција, њиховим чистим, посредним одразима, израженим преглашењима између упоришта у рационалном и ритмова хаоса и безумља, слагањем слике света из делића, крхотина (диспаратних а припадајућих) и следственим формулисањем обрасца театрализоване стварности, функционисања свега онога што јесте. Ипак, *Шојаловићи* освајају превасходно надахнуто изведеним дискурсом о стварном и сходно томе доследним сажимањем свих указаних параметара и дилема, превођењем позоришта преко оквира наметнутих стандарда (формата, узорка, модела реалности) до плана игре (театру својствене) у игри света која једина, моћима својих заноса и лудости, репрезентује квинтесенцију стварности. Симовић не сукобљава као наспрамно фиктивно и збиљско, артифицијелно и животно, уметничко и наводно реално, не распростире мрежу позоришних илузија која се плете око трагичне, задате збиље; са обе стране налазе се чврсти сегменти стварносног, у распону од оне стране живота до ове стране театра јединствена је просторност стопљених стварности које захватају, ломе човека. Тако се сасвим природно, древна приповест о Оресту опет „одиграва“ у Ужицу четрдесет и неке, свет се игра, мисли, поима драмама позоришта, кроз њихову не-стварност, „лаж“, обзнањује се „истина“ живота; питања о границама театарског, избору између спознаје и одустајања од „стварне“ стварности или њене поновне „креације“, праву на театарску игру у смутним временима и срединама склонијим „стварнијим“ играма, заокружују се у представи позоришта којом Симовић његову бит доводи до исхода, а драму до „конкретног“, надстварног епилога: као место где су још могућна

чуда, где је додир тајне изводљив, позориште које убија и истовремено изабављује (а да тога није ни свесно), позориште са чудом које не застаје пред чудом света, стварни је остатак и врхунац.

Читајући педантно комад о сусрету глумца и човека, маске и лица, о светлости позоришта у мркој ноћи света, Егон Савин уочава изазовност многоструких, дупло експонираних видокруга али и висина с којих се они показују, свестан да се неокончана авантура Шопаловића, авантура позоришта која још траје, могу сагледати тек из једног, невеликог угла (одређеног мером редитељског хабитуса и неизбежног духа времена), посвећеним, мирним, ничим спољашњим изазваним проматрањем. Тако се ангажман ствараоца представе усмерава на заједнички покрет са Шопаловићима кроз њихово и наше позориште (без унапред утврђеног закључка, зацртане стратегије, концепта који тежи свеобухватном), на подстицање живог кружења сабраних, ослобођених токова, да би се управо говором дела изнутра, његовим самосвојним ритмовима (у неповољности ауторског театарског виђења) развио тек део богатог цртежа постојећих значења, мисли и осећања. Редитељ се заправо труди да одабере (и доведе до нивоа високе верности) онај рукопис који по његовом уверењу најприсније „одговара ритму Симовићевог језика“ у драми, да оно што литерарно собом носи и на сцени учини „лебдећим“, да лепота у тексту не буде нарушена нити тишина надјачана „прегласним“, грубим потезима који могу бити сами себи сврха. На тај начин, у представљању Шопаловића у Новом Саду деведесет пете, око средишње, сигурно постављене „скице“ чуда позоришта, исијавају у дискретним полутоновима засенчени архетипови, обрасци митског, свевременог, свакидашњег и овдашњег без патине, са питања, омамљивих стихованих „резимеа“ театарског скинути су ореоли сентенци. Разломљени свет који окружује „Путујуће позориште“ данас даје почетну интонацију за његово играње: бунтовно је одавно прекривено плаштом носталгије, сете теже од било каквог поклича, врхунци драмског постају огњишта медитативног, лирско је изгубило своје сентиментално размекшање, поправљачи света који су нетрагом нестали, однели су собом сва узбуђења и напетости ангажованих увида али оставили – Позориште. То позориште које убија своју децу а спасава незнанце из других прича и „правих“ живота одриче се бучне експресивности, чувајући спокојство, достојанствено носећи резигнацију, појачавајући заносе осмехом и сумњом, одајући fine и дубоке одјеке које представа Егона Савина успева да чује, сакупи и чистим сценским композицијама одслика и озвучи. У срцу позоришта и срцу неких

садашњих Шопаловића, њихове приче смештене на унутрашњу страну ветра, остаје оно болно, неисказиво *inefabile истиине* као залога уверења у театар и његово чудо. Редитељ дакако не пропушта прилику да се на фону дискретно понуђених резонанци поигра просторношћу позоришног, да освежи чаролију узајамног огледања људи из позоришта и глумаца „стварног“ света. На пространу, огољену позорницу у Новом Саду (испражњен, пустошан предео на рубу стварности) Шопаловићи доносе своје позориште: аутобус путујуће дружине којим се сели и позориште (све своје собом носећи) и његова душа, налик на чудесну вестерн-диглижансу која довози глумце луталице (виспрена сценографска „играчка“ Герослава Зарића), истовремено је и дом и уточиште, место живљења и постојања и играња живота, мали универзум велики као свет сам, материјализован „бескрај на десет квадрата“. То је најпре само територија позоришта одељена од онога што то наводно није, али убрзо „прави“ живот и „стварни“ људи освајају малу позорницу: неко на њој проверава своју припадност каквом комаду, неко ће се осетити као освајач света, поједини приказ живота одиграће се ту јер је једино у позоришту могућ, да би на крају идилични забран позоришне стране света постао гледалиште великог театра мунди. Позоришна завеса новосадског Театра, као израсла директно из драмских рима једног од Шопаловића, затвориће се и оставити глумце испред, са ове стране театра, на острву неодгонетљиве, фантастичне стварности. Изменљивост планова позоришно не-стварно – стварно а позоришно (до граница непрозирног) видна је и у стилу игре. С једне стране грађани, лица реалности, актери историје, са стилем носе своју театарност, типолошку заснованост задатих драматис персона: Благоје, човек са флашом (Владислав Каћански) сјајним предочавањем свог ломљивог постаментa, изобличењем маске лица и Гина, жена с коритом (Гордана Ћурђевић Димић), велика глумица живота која мајсторски меша артизам и искреност, узорни су носиоци „булеварског“, народског театра, тврдих упоришта, специфичног поимања узвишеног; Симка, млада удовица из малог места (изврсна Јасна Ћуричић Јанков), раскошним музицирањем „вишком“ покрета и бравурозном мимиком, с ивица неког петпарачког романа израста до чеховљевске хероине у белом док се Дробац (Новак Билбија), еманација зла и осујећености из неке страшне приче, веризмом у наступу, говору, ситном гесту, уздиже до надреалне приказе паланачког Квазимода. С друге стране, глумци Путујућег позоришта, лица привида, сасвим су обични (позоришни) људи, нераздвајни делови колективног бића отиснутог од ивица стварности, различитих убеђења у

удаљеност друге обале: тако је Софија, глумица у љубичастом (Моника Ромић), најближа полазишту, још задивљена дивним, новим светом, а Јелисавета, глумица у златножутим (сјајна Лидија Стевановић), већ видно заморена, њена претходница која би да у позоришту буде стварна, дакле жена; Василије Шопаловић (Стеван Шалајић), вођа групе, глумац дакле човек, стиже до крајности себе, оставши затворен у свој театар у окружењу ничега, стваран у стварном, док се Филип Трнавац, глумац за сва времена и са све више маски, прави чудотворац у незнању (велика креација Радослава Миленковића) ослобађа сишавши са позоришног неба у позорје стварности, ушавши у њега са целом својом уметношћу којој припада.

Конечно, посматрано из овакве визуре, исход *Пућујуће позоришће „Шопаловић“* је стваран. Четири глумца и четири човека дозивају се са ове и оне стране позоришта. Између њих је само путујући свет. А они су тек играчи у њему.

ПУТОВАЊЕ КРОЗ / ПРЕМА ПОСТОЈАЊУ

Тужна комедија (о) стварности

(Душан Ковачевић: *Сабирни центар*; режија: Љубослав Мајера; премијера 29. октобар 1999)

Душан Ковачевић се обично узима као аутор особеног писма и оштрог хумора, чији је језик свет и поглед на свет кроз који се жустро и без одлагања приближава „ка самим стварима“, где интенционални низ живих слика сажима и ефектно излаже приказе менталитета, реалитете културног наслеђа, „појмовник“ мана и глупости. Фантастични призори (ситуације и у њих уплетени појединци) афирмишу сву апсурдност, чудо егзистенције при чему се не прикрива него драматизује *нејодношљива лакоћа животи*а и фокусира интригантном средиште бивања у коме се увек особено прожимају „клаустрофобична комедија“ и „урнебесна трагедија“. На овакав начин исказана основна одређења у читању и разумевању писца и његовог дела, иако упутна, показују се уопштавајућа, чак непотпуна у сусрету са изабраним остварењем; у том смислу, „издвајања“ извесних комада као што је то случај са *Сабирним центром* ваља посматрати кроз израженост богатства и ширине аутентичног по-етичког приступа који треба што примереније и целовитије сагледати. Ковачевић јасно исказује своје намере: *Сабирни центар* је настао „као искрен покушај самоубеђивања да се људски живот не завршава тамо где то обично бива“, да ћемо оне које смо волели и поштовали „а којих више нема, поново некад

и негде срести“. Иако уверен у крхкост оваквих очекивања, аутор чини да барем док пише, у машти, то постаје оствариво. Одрастао „међу људима везаним за земљу и небо“, између та два света где „теку истините приче и песме радости и туге“, у свему што је касније написао Ковачевић заправо бележи своје сећање и осећање тог простора, времена, приповести и напева, па се отуда на трагу његовог стварања-живљења проналази комад нарочитих меланхолијских (каткад ублажених елегичких) интонација, усклађености са „људском мером“ бића што би да поверује у одрживост, у моћ да се одбрани постојања.

Шире посматрано, артикулише се трагање за пра-простором, оним пределом сагледивим, стварним и постојећим, покушај да се спозна тачка пра-почетка (и исходишта и исхода) где се сустичу стварање и посвећење, разарање и обезвређења, где драмски набој доноси и ужас и (о)смех спрам суровости и апсурда уграђених у темеље света. Приповест о пра-почетку, праприча егзистенције, узимају се као исконски образац, матрица из које ће као сенка уследити хаос и махнитост историја, безумље бивствовања истаћи као првотно начело (при чему метафизички контекст потиче од самог извора живота); од *мијској науи* до људске реалности (неукости, глупости) ређају се проста настајања и нестајања, свршеност и понављање истих постојања. Препознатљив списатељски израз, тематски простор насељен ликовима-ситуацијама који предочавају стање померене и несхватљиве збиље, однос не-склада на свим нивиоима света (овострано – оностраним одељцима), у крајњем учинку производе црнохуморне слике живота, смех и апсурд доноси гротескно-иронијско промишљање човека и његовог путовања кроз време у судару са бићем постојања и историје. Извесна сродност са књижевним узорима (или свакидашњим поимањима) озрачена је самосвојношћу, духом разлике, што даје особен по-етички знак – лирско наративно-драмско интонирање које оплемењује гротескну визуру, ствара вредан контрапункт. Понуђен оквир за скицу „топографије“ стварности манифестује у свом средишту све појавности човека и његовог окружења, двоструки лик јунака прелама и добро и зло, укрштени наизглед неспојиви елементи добијају ентитет у приказу света онеобиченог, неуравнотеженог (и подвојеног и сједињеног, и тамо „горе“ и „доле“). Конституенти света текста, садејство супротстављених квалитета и садржаја унутар призора-говорне слике, казују саму структуру стварног; смешно-лакрдиско, озбиљно-трагично, смислено-апсурдно, рационално-ирационално састају се у језику, писму, које чита, реинтерпретира, пародира, жали. Спајање различитих временских тачака – оног бившег и привида садашњег, покушај да се

досегне целовитост појавног кроз судбоносне тренутке целог једног спектра јунака, прибавља делу нарочиту врсту напетости између целине и појединих елемената; у вези са тим, извесна неравномерност у наративности, множина разноликих драмских гласова, променљив тоналитет у фрази и ритму као сложена унутарња вербализована слика света, изискују накнадну сценску модулацију. Али, управо дисонантност која означава, продукује слику, зачета „игра пропорција“, прате саму бит спроведене визије, умесно сугеришући да је разноврсност постојања увек одређена скривеном извесношћу не-постојања.

Љубослав Мајера, који „путујући кроз време преко разних, па и ових предела“ покушава да дохвати и сачува „делове памети, добра и лепоте“, са пуном стваралачком осећајношћу приступа комаду о човековом путовању кроз / према постојању. Редитељ налази да је *Сабирни центар* „изразито поетичан текст“ (реч је о генералној метафори а „само поезија барата метафорама“) чија је хуморна страна обојена сетом и тугом и отуда близак његовом сентименту и ауторском знаку. Са друге стране, после свих актуелних искустава („Током протеклих година имали смо много 'сабирних центара'“), то је штиво које има „шта да каже“ и вреди му се вратити сада када је „време за њега много погодније, са другачијим друштвеним конотацијама“, када „живимо имитацију, симулацију живота“. Своје увек промишљено, изграђено виђење дела, Мајера изводи из битне реплике у комаду, у којој на Петрово: „Питао сам се да ли постоји живот после смрти“ Јанко Савски одговара: „А ја сам се питао да ли постоји живот пре смрти?“. Ковачевићева прича о нама постаје истински провокативна када се догађања и личности у *кући* и у *сабирном центру* доведу до суштинских корелација: (привидно) живи људи „стиснути свим могућим страховима, лажима и лицемерјем“, заокупљени неком својом истином, сопственим егом, терају и даље по своме „не обазирјући се на будућност целине“, заборављају да у *сабирном центру* све брзо постаје јасно али више ништа не може да се промени; насупрот њима, мртви су „много виртуелнији и чистији“, свесни да је за све касно, да „промена нема и да је опраштање најбитније“. Акцентујући управо добри дух мртвих у *сабирном центру*, „добру атмосферу“, Мајера тихо упозорава да треба бити другачији, овде, док живот измиче: покушати чути (и) оног другог, постати толерантнији и искренији без обзира колико то болно било, говорити истину, чинити (и) добро. Истакнутим залагањем за враћање основама, циљу живљења, постојање-одбрану живота пре смрти, Ковачевићева тужна комедија заокружује се „као прича о апсценцији етике и морала“.

Позориште по Љубославу Мајери проговара без грубе директности, децентно; оно се „бави по мало комбинаториком“, чаролијом слагања, оно је „ипак, енигма, нешто што је лепо“. Рад на представи подразумева „разграђивање па поновно стварање“, настајање ребуса (који не сме да буде одвећ нечитак или нерешив) а покренута игра асоцијација, сабирање парцијалних, личних одговора, води према траженом „коначном решењу“; позориште се, дакле, поима као сложена, умешно започета и обострано активно праћена, узајамна игра. Егзактно изведен, до детаља развијен план читања дела, испуњавају, надграђују потези које отвара „кључ редитељског размишљања“, централно постављено питање, подстицаји, претпоставке, архетипске слике и садржаји, „састојци“ савремености (све то као скуп конституената усвојене, расклопљене стварности текста), тек „насељавањем“ у језик позоришта, исказом кроз њега, добијају потпуно сценско опредељење. Одређење места дешавања, његова важна утемељеност попут изворишта значења, стедишта стварносног, чине и овог пута упориште Мајериног креативног виђења. „Релативизација простора и времена“ у *Сабирном центру* је у основи функционалног сценографског решења (узоран рад Петра Чанецког): збивања остају на јединственом месту, ништа се не мења, изостаје приређена „магична месечева панорама“ са оне стране живота, људи а не простор јесу носиоци знакова година, промена, „искустава ове цивилизације“. Растојање између „тамо горе“ и „тамо доле“ привидно је и формално, дух-људи-којих-више-нема ту је негде око нас, они су „физички свугде испод нас, изнад нас“, „лебде, прате нас, осећају, гледају нас, радују се с нама, упозоравају нас“; појављивање и живих и мртвих у истом простору употпуњује инспиративне релације, чини веродостојним наговештено поимање постојања а све оно што припада реалном, свакодневном животу, „с малим помаком, с променом светла, с другачијом звучном сликом“ постаје иреално, привид виђеног. Предочено недељиво окружење повезаних светова и времена (где су и „овострано“ и „онострано“, прошло и садашње само слојеви расположиве стварности), одликују крајња сведеност (без какве ликовне атрактивности, декоративности), апстраховање свега што може да „закрчи пут до саме идеје“, одабир одређених елемената који у простору постоје и значе мноштвом значења у себи, при чему се поспешује маштовитост као виши квалитет, побуђују асоцијације што „гледаоца дирају“, а њихов сплет помаже да основна линија буде богатија. Инсистирање на једноставности чистих, поетизованих аранжмана (тако је удаљени предео вечности и спокоја за којим се жуди приказан као раширено платно осуто „правим“ звездама) прати тежња да се издвоји и

заснује носећи елемент који у себи већ поседује више прича, преко ког се једног дела прича сажима, продубљује асоцијацијама, прича из самог средишта: тако сандуци, уобичајени делови покућства у којима су смештени драгоцени археолошки експонати бивају станишта добрих духова умрлих поистовећених с „душом ствари“, присутних у сећањима, причама, сновима живих, представљајући се још више као лична човекова амбалажа (кратког бивања, дугог путовања) што се „транспортује“ грубо, немарно и заборавља да је „свако у тој својој амбалажи јако ломљив“. Звучност (кон)-текстуално детерминисаног, живо испуњеног простора, обзнањује додатну димензију која сажима архетипски познато са ехом оног ванвременог, непојамног (музика Мирослава Штаткића); превођењем у још сложенији језички код, обнавља се тема, оглашава лајтмотив, појачава мemento, материјализује сета и жал „за нечим што је немогуће постићи“. Жал који враћа у стварност. (И можда окрепљује.)

Игра актера на исходу исцрпљеног живота и у „сабирном центру“, где са обе стране трају неизмирени обрачуни са прошлошћу, а преци преиспитују, проверавају непоправљиве потомке, замишљена је као покушај да се успостави, учврсти изневерена хармонија, заједничким уделом поправи стање (људске) ствари. Дисонантност хорског наступа у једно на друго упућеним одељцима реалности прихвата се као део драматуршког наума писца Ковачевића – отуда више индивидуалних тежишта напоредних сторија, формулисање израженијих соло деоница, склоност ка типизацији одређених ликова које, и када су у праву, вуку сопствени изазови и посрнућа. Чини се да се у конкретном представљању овакве премисе (циљане предмету казивања, не и произвољне) приступа наизглед исувише слободно, без-условно, необавезујуће. Тако разнолико ухваћене интонације, исходе личним инспирацијама (и аспирацијама) мотивисаним дигресијама, ефектним поентирањем нумера, парадама истицања-преглашавања-ружења битног што узрокује раскошну, изазовну стилску пометњу, подстицање иницираних међужанровских (суб)верзија: изневеравање икаквог сагласја, очекиване разложне правилности у игри која неконтролисано шета између *за* и *иpойиив* (себе или другог), промовише различност као махниту, зачудну лепоту, истиче парадоксално у конструкту света што се прибира у свеприсутном не-складу. Издвојеној, умешно истакнутој и утемељеној персоналности професора Павловића (одличан Стеван Шалајић), дискретне појавности и тихог, постојаног присуства као посредника, изражене блакости и сигурности, осећајности која не мимоилази и фину иронију, придодају се скице ликова, извлаче контуре каракте-

ра, приближавају копче прича, мешањем свих стилова, умећа: сразмером драматског-комедијског (Раде Којадиновић, Ксенија Мартинов Павловић), узорним праћењем типског (Новак Билбија, Стеван Гардиновачки), наглашеним комичарских иступом (Мирослав Фабри) или чак бурлескно (Мирјана Гардиновачки), персифлажом, карикатуралним сенчењем (Гордана Јошић Гајин, Александар Гајин), тихим лиризмом (Гордана Ђурђевић Димић). У структури комада, расподели гласова, Јанко Савски, „ви-спрена дангуба“, кафански резонер и опонент, добија значајно место а редитељ с правом уочава у његовој улози нешто хистрионско, покретачко (и инспиришуће и непредвидљиво); овакву прилику Владислав Каћански разуме као повод да заснује сопствено позориште-у-позоришту и обоји га личним комичарским бојама, размахне се у импровизацијама и бравурама, егзибицијом која се увек позива на неку другу, као у трену изнађену-припадајућу причу, дочаравајући стално губљење и другачије заснивање (померене) равнотеже целине. Ипак, хор мртвих успева да се усагласи и у завршници складно и полетно отпева одјавну нумеру; песма о-томе-да-нас-нема уоквирује Мајерино позоришно сликање, ретуширање пуно меке сете, враћајући на питања: да ли је, барем у игри позоришта, могућно остати умерен, обазрив, не тумбати и не превртати осетљиво паковање (и) позоришне збиље, када управо та игра евоцира преокренут, у сталном немиру и пометњи затечен свет људи, недосегнуте хармоније и људскости, несклопиве заједничке приче? Да ли се то „стварност“ и људи тек неизбежно понављају кроз призоре и ликове (позоришне) литературе, је ли по среди уобичајена конфузија између *истине* и *маиџе* (где превагу односи „вишак стварности“), или то заводљива „обичност“ фикције уве-рава како је стварност изванредно не-обична?

Zoran R. Popović

CONTEMPORARY PLAYWRIGHTS ON THE STAGE OF THE SERBIAN NATIONAL THEATER (1990–1999)

Summary

The act of theater passes in the enchantement of the ephemeral, leaving the impression of a characteristic sign in time with the game of evanescence which disappears at the moment of its creation, being a strange inscription of the things past, exemplary remains of everything that was. Unique images of the theater that avert the eye, traces in memories, “traces on water,” are real factors of an authentic theatrical history that is “an infinite library”, a library of

all those traces. What is then the value of traces *about* theater, how faithful are the notes of historians, sporadic or detailed reviews which are created as an attempt to preserve, describe turn into text, sentence, thought the nonexistent traces of theater, and are usually taken as documents for the history of theater? The return to a trace on paper, another repeated reading of what was written provides a satisfaction of an entrance to the theater that is read/seen. Of course, this process of the revision of a "theater archive" evokes only deceptive reflections of observations, impressions for memories, and that is why chronicles and theater reviews are presented as a set of allusions to the (un)thinkable.

Every season, every year in a theater is always just an episode in a permanent extended search for a theatrical place and program foundation, always a "new project". A larger period is again just a fragment of theatrical history which can be taken as a whole, unplanned project of its own expression and form that is worth the attention. During the 1990's, therefore, a movement was noted in the Serbian National Theater in Novi Sad, "a path to the author", which was an attempt to put "the kingdom of author and actor" (as Branko Pleša called it in October 1990) in the center of attention. The theater writer reveals "dense signs of the central problems of time" and space, infects us with a notification concerning the "secret of reality" which is then developed into a play, and "contemporary domestic drama becomes part of the director's and viewer's resume: world is interpreted through the riddle of one's own people" (B. Drašković). In that sense, in one review of the history of theater what stands out is a precious "gathering" of *the society of good writers* around the stages of the Novi Sad theater. The pieces of *contemporary classics* in the age when they were performed are now part of valuable literary heritage which deserves a dedicated theatrical involvement and assessment, where the traditional is taken to be the source which is the basis of every subsequent contemporariness. Another return to great accomplishments reveals in them a movement of spirit and a swing of fantasy, as well as an act of reality and truth par excellence. The theater of the past does not seem to be only an authentic witness of an age, but also a way to correct everything that comes – against all arbitrariness and superficiality, neglect of thought, roughly replaced values. Literary and theatrical pieces that have been singled out through a repeated analytical procedure (*Coffee with milk* by Aleksandar Popović and Branko Pleša, *Banović Strahinja* by Borislav Mihajlović Mihiz and Jovica Pavić, *Miracle in Šargan* and *Traveling Theater Šopalo* by Ljubomir Simović and Egon Savin, *Serbian Athens* by Radoslav Dorić and *Collection Center* by Dušan Kovačević and Ljuboslav Majera) are not only a reminder of their place in a history of a theater and a national culture. A belief is strengthened that reality is determined by the references of a dramatic theatrical act, through an optical system of a drama piece reality is shown as itself, a self-sufficient world of an author, his dream, through which unusual little people pass, is the only reality which he can rely on. If "in the beginning there was a piece" (if it leads and inspires), then at this time, after everything that the theater could get involved in, where it could contribute, act or reveal, it is proper to expect that creation is primary, that it is the topic, the challenge, the possibility. (Only the conspiracy of art. Another utopia?)

Милена Лесковац

ОСВРТ НА ПЕТОРИЦУ СТАЛНИХ СЦЕНОГРАФА СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА*

САЖЕТАК: Од оснивања 1861. па све до 1927. Српско народно позориште (СНП) је за представе користило готове декоре које је набављало на распродајама фондуша мађарских и немачких позоришта или од немачких и мађарских путујућих позоришних трупа. Први стални сценограф овог позоришта био је Миленко Шербан који је у СНП радио, са краћим прекидима, од 1927. до 1948. године. Одласком Шербана, на његово место долази Стеван Максимовић, који је све до 1978. осмишљавао сценографије за представе. У међувремену се јавила потреба за још једним сценографом па је 1950. примљен Владимир Маренић, који остаје до 1954, када одлази у Народно позориште у Београду. На његово место примљен је Милета Лесковац који цео свој радни век проводи у нашем најстаријем театру. Одласком Стевана Максимовића у пензију, 1978, примљен је сценограф Борис Максимовић који остаје до 1993. године.

Сваки од ове петорице сценографа дао је богат уметнички допринос развоју СНП, али и свим театрима у бившој држави. Својом уметничком маштом они су оживљавали и уобличавали простор да глумцу, оперском певачу и балетском играчу омогуће што комплетнију игру. Они нису били само сликари декора, него и градитељи, сарадници, коаутори представа. Они су стварали слику о неком комаду, сваки на свој начин јер решење увек зависи од личних афинитета сценографа, његове маште, знања и талента; сценограф је увек отворен за све могућности. Ови сценографи, као и сви остали сценографи, нису само ликовни уметници који су осликавали простор у којем су глумци играли, већ су они истински аутори, једни од главних сарадника редитељу, они су и коаутори са редитељем на раду сваке представе за коју су реализовали сценографију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: стални сценографи СНП, сценографија, позориште, сцена, простор, представа.

* У тексту ће бити речи само о сценографима који су велики део свог уметничког рада провели као стални чланови Српског народног позоришта, али неће бити речи о великом броју изузетних гостујућих сценографа који су такође оставили велики траг и утицали на рад нашег најстаријег театра.

*Сценограф није нијих звезда, али ни њималац налоја,
нећо њарџнер.¹*

Тео Ото

Позоришна сценографија је много више од декорисања или аранжирања простора у којем ће глумци играти представу. Сценограф у позоришту је равноправан са свим ствараоцима једне представе, а сценографија је равноправна са свим деловима представе. Сваки простор, и онај у позоришној згради, али и било који други, може да буде позоришни простор и као такав пружа сценографу могућност да га прилагоди позоришној представи. Сценографија може да буде и празан простор, јер и такав простор пружа могућности за игру. Било који простор има своје могућности и ограничења које сценограф мора да поштује. Сценографија је партнер глумцу у игри.

Мада је сценографија, као и костимографија, саставни део сваког позоришта, на почетку рада Српског народног позоришта о сценографији и костимима и раду сценографа и костимографа се не може говорити. Од оснивања 1861. па све до 1927, када је примљен Миленко Шербан за сталног сценографа, СНП је користило готове декоре које је набављало на распродајама фондуса мађарских и немачких позоришта или од немачких и мађарских путујућих позоришних трупа. Представе су играње у неколико типизираних декора, који су били више декорација него права сценографија. Не треба заборавити чињеницу да је и СНП дуго било путујуће позориште које је тада и у тим условима могло мало тога да транспортује. Због тога су куповане кулисе које су имале шаблонска решења, тако да су се могле користити за више представа.

Овакав начин решавања сценографије био је све до лета 1927, када је примљен први сценограф – МИЛЕНКО ШЕРБАН (Черевих, 4. IV 1907 – Београд, 31. VII 1979). Шербан је прве ликовне потезе направио код учитеља Антона Рехака у родном месту и код сликара Васе Ешкићевиха у Новом Саду. После завршене гимназије у Новом Саду отишао је у Париз на Академију Колароси где је 1926–1927. учио сликарство код Пикара Ле Дуа и Андреа Фаварија, и 1927, и повремено 1929. у атељеу Андреа Лота. Поред сталног сликарског рада, Шербан је од 1927. са краћим прекидима до 1941. радио као сценограф у Српском народном позоришту (1927/28. у Народном позоришту у Новом Саду – једно сценографско решење, од 1934. до 1936.

¹ Teo Otto, *Moja scena*, Zagreb 1972, 90.

у Српском народном позоришту – 14 сценографских решења и од 1936. до 1941. у Народном позоришту Дунавске бановине у Новом Саду – 27 сценографских решења, од 1942. до 1944. у Дунавском народном позоришту у Панчеву – 35 сценографских решења, од 1945. до 1948. у Српском народном позоришту, односно Војвођанском народном позоришту – 19 сценографских решења). Од 1940. до 1943. радио је и у Уметничком позоришту у Београду, а од 1949. до 1972. у Југословенском драмском позоришту. Поред сликарског и сценографског рада Шербан је био једно време кустос и управник Музеја Матице српске у Новом Саду, а бавио се и педагошким радом као професор на Академији примењених уметности и Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду.

После „намештања“ сценског простора од постојећих, шаблонских кулиса, долазак првог сценографа сигурно је прекретница у раду нашег најстаријег театра, и то не само у визуелном доживљају представе него и у самом приступу представи, односа глумца и редитеља према месту радње. Шербан је први сценограф који у СНП креира простор у којем се игра, даје му, осим визуелног, и нову драматуршку улогу. Сценографија престаје да буде само неки амбијент, до тада често понављан, у којем се игра представа, и постаје релевантан део представе који у садејству са редитељем, глумцима, али и писцем, чини целовиту представу и прави позоришни доживљај код публике. Сећајући се првих Шербанових сценографских остварења, његов сарадник и пријатељ Лука Дотлић је истакао да је Шербан био први који је увео сценографију на сцену СНП: „први на позорници у Новом Саду почео да остварује простор, амбијент и атмосферу као синтезу трију незаобилазних компонената на којима се оваплоћује позоришни чин“ и да се то јединство темељи на „дубоком значењу драмског текста, на замисли редитеља као његовог тумача и на визуелном сценском оквиру у коме треба да се одвија радња комада“².

Не треба заборавити да су материјалне могућности Позоришта током предратних година, а нарочито првих година после рата, биле веома оскудне и да је Шербан морао свој уметнички рад прилагођавати тим могућностима. Описујући Шербанов најранији рад, Миленко Мисаиловић, редитељ, позоришни критичар и театролог, рекао је: „Шербан је своје најраније сценографије стварао рашчлањивањем постојећег 'сценског вакуума' и све проницљивијим компоновањем на самој сцени. Отуда и извесна просторна маштовитост која се огледа у комбиновању већ познатих елемената да би се добила нова, непозната целина. Колико је ова сцено-

² Лука Дотлић, *Миленко Шербан*. – Дневник, 3. VIII 1979.

графска комбинаторика диктирана нужношћу позоришне праксе а колико је произилазила из спонтане Шербанове тежње ка строгој економичности употребљеног материјала, тешко је утврдити. Углавном, смисао за комбинаторику остаје као један од начина на који је Шербан упознавао и испитивао сценски вакуум и мерио његову потенцијалност³.

Шербан, иако сликар по образовању, схватао је сценски простор и настојао да увек трага за визуелном карактеристиком доба и средине које је писац задао, а сценографија је та која прва код публике наговести и даје прве информације о представи. О уметничким квалитетима Шербанових сценографских решења можда је најбоље писао Миленко Мисаиловић, наводећи решење за сценографију драме *Пере Сејединца* Лазе Костића у адаптацији и режији Јосипа Кулунџића премијерно изведене 6. II 1941: „то је сценографија која не описује историјско време и средину збивања радње, већ све то гледаоцу више сугерира крајње економичном употребом и осмишљеним распоредом архитектонско-предметних форми. Према томе, то није дескриптивна реконструкција епохе и средине, већ стваралачко изналажење и сугестивно уобличавање њихове суштине да би се добио тзв., мирис епохе, или мирис амбијента, или визуелни мирис прошлости“⁴.

Увођењем сталног сценографа представе СНП нису само визуелно другачије изгледале, него су постале потпуно нови доживљај за публику, али су и глумци и редитељи приступали представи на сасвим други начин. Раније су представе играње у истом декору и тај декор је служио само као ликовна позадина глумцима, а редитељ је једино бирао које ће кулисе да стави за одређену представу. Ангажовањем сталног сценографа представе не добијају само ново ликовно и визуелно обележје, него добијају ново значење. Шербан је током година трагао за најбољим и најадекватнијим сценографским решењима и усавршавао се у сценографији. Али, не треба заборавити да је он радио у СНП одмах после рата, да су прве представе играње у згради Мађарске римокатоличке читаонице у порти католичке цркве и на Летњој позорници испред саме Читаонице, а да је тек 1. септембра 1947. Позориште добило на коришћење зграду Дома културе (данас Позориште младих). Тадашњи услови за рад сценографа били су крајње непогодни, без позоришних радионица за израду декора.

Када се сазнало да ће у јесен 1948. Миленко Шербан отићи у Југословенско драмско позориште, СНП је за сталног сценографа ангажова-

³ Миленко Мисаиловић, *Смисаона сујеситивност сценографија Миленка Шербана*. – Позоришна култура, 3–4, Београд 1971, 35–36.

⁴ Исто, 37.

ло СТЕВАНА МАКСИМОВИЋА (Нови Сад, 22. XII 1910 – Београд, 8 IX 2002). Максимовић се у младости није прво определио за уметност, него је уписао Државну трговачку академију у Новом Саду и дипломирао 1932. године. Потом је радио као службеник у Дунавској бановини до Априлског рата 1941. и поново од 9. XII 1944. до 30. III 1945. године. Међутим, 1934–1935. узимао је приватне часове код сликара Миленка Шербана, да би 1945. уписао Академију ликовних уметности у Београду у класи Мила Милуновића, и 1950. дипломирао. Као сценограф запослио се у СНП 1948. и у њему радио пуне три деценије, све до пензионисања, 11. X 1978. године. Од 1966. до 1971. предавао је историју уметности у Драмском студију СНП. После одласка у пензију посветио се искључиво сликарству. Радио је на монументалним уљаним композицијама и неоромантичним пастелима. Један је од оснивача уметничких колонија у Војводини, а излагао је на више самосталних и групних изложби. Добитник је више награда и признања.

За 30 година, колико је провео у СНП, Максимовић је остварио 117 сценографских решења. Репертоар позоришта био је оријентисан на класична дела која су диктирала реалистички приступ сценографији. Као школовани сликар успевао је на најбољи начин да дочара стил епохе и веродостојност архитектуре.

Једна од најзначајнијих Максимовићевих сценографија је за представу *Машикаршије испод кулџа* Ива Војновића у режији Јосипа Кулунџића, која је премијерно изведена је 9. октобра 1957: „По свом тлоцрту и распореду кулисних маса ова представа не би могла да се издигне изнад просечности у креирању старог дубровачког салона и оронуте мансарде за служинчад или потомке осиромашене, а некада моћне дубровачке властеле... Максимовићева сценографија можда, по први пут у позоришту, сагледа и друге могућности у амбијенталном одређењу сцене. Он задржава већ давно примењиван трапезни облик простора, чак и зидну орнаментику. Али поништава зидове: постоје само бели рамови у којима су сачуване зидне апликације – плошне и без рустике, такође бело обојене. Рамови су са задње стране пресвучени дубоко црним текстилом а све беле површине прати црни цртеж којим појачава декоративну изражајност. И мансарда је изведена истом техником, али у њој нема кулиса: у простору се преплићу, ломе и искошује мноштво бело-црних летова које снажно асоцирају на кровну и таванску конструкцију греда. Недостатак зидних маса подсвесно сугерише да се архитектура растаче и руши – као што се растаче и руши живот њених

станара“⁵. За ову сценографију Стеван Максимовић је добио Стеријину награду 1959. године.

Сценографији је увек прилазио као сликар. После шест година рада успео је да се ослободи реалистичких сценографских решења и у сценографији за представу Шекспировог *Отела* видљив је модернији приступ: „Све више и одважније упушта се у редукцију и синтетизовање декора, чак и деформацију архитектурне форме или сликарског цртежа... Појављују се и декори који не обележавају време и место акције већ су компоновани у духу структуре драмског садржаја и радње, уместо реалне архитектуре појављују се кулисне плохе које – обликом, линијом, обрисима, колкористичким третманом и општом атмосфером транспонује у сценску слику – сада ослобођену дескрипције и традиционалистичких облика изражавања“⁶.

Интересантно је да је Максимовић већину сценографских решења цртао на црној подлози, обично пастелима или оловкама у боји, а некада је то био само цртеж рађен белом оловком. Вероватно га је та црна подлога асоцирала на црну кутију – на сцену. СНП је током година добијало какву-такву потребну сценско-техничку опрему, али Максимовић није прихватао ниједну нову техничку могућност, искључиво је користио само основна техничка средства. Све је сценографије остварио на сцени Дома културе, јер се после пензионисања никада није вратио сценографији.

Пет година после рата у СНП се јавила потреба за још једним сценографом, па је 1950. примљен ВЛАДИМИР МАРЕНИЋ (Чаглин, код Славонске Пожеге, 13. IX 1921 – Београд, 20. II 2010), који је трећи стални сценограф СНП. Школу за примењене уметности у Београду завршио је 1941. а сценографију му је предавао Миленко Шербан. По завршетку школе се уписао на Академију ликовних уметности у класи Мила Милуновића, али је због ратних услова напустио 1942. и запослио се у Народном позоришту (НП) у Београду као сликар-извођач. После рата, 1946. постао је стални сценограф НП у Београду, да би у јануару 1950. прешао у СНП и у њему остао до краја 1954, када се вратио у НП у Београду у којем остаје све до пензионисања 1. XII 1985. године. Од 1954. до средине 1957. у СНП ради као хонорарни сценограф, а касније повремено, као гост. Као гостујући сценограф радио је у скоро свим југословенским театрима. Поред рада у позоришту, једно време се бавио и педагошким радом. За време

⁵ Драгослав Браца Васиљевић, *Стеван Максимовић, уместо некролоја*. – Позориште, 7–9, 2003, 43.

⁶ Исто, 42.

боравка у Новом Саду предавао је сценографију и позоришно сликарство у Школи за примењену уметност и извео је три генерације ученика. Своје богато искуство преносио је и на студенте режије и глуме на Академији уметности у Новом Саду, где је од 1979. до 1985. предавао сценографију као професор по позиву. Паралелно са радом у позориштима бавио се и сликарством. Приредио је више самосталних изложби и излагао у земљи, и иностранству на многим групним изложбама. Својим прилозима у часопису *Сцена* дао је значајан допринос теорији савремене сценографије код нас. За свој уметнички рад вишеструко је награђиван.

Маренић је остварио преко шездесет сценографија најширег спектра домаће и светске литературе у сва три уметничка сегмента: Драми, Опери и Балету. У решавању сценографије увек је тражио оно што је битно и то истицао, док је за текст рекао да мора да се осети визуелно, а простор мора драмски да се оживи. Маренић је почео од класичних сценографских решења, да би се касније упуштао у смелија, савременија решења. Тадашња сцена СНП (Дом културе) није била адекватна за велика сценографска решења, али упркос томе Маренић је успевао да реализује баш такве сценографије за све три уметничке јединице, поготово за оперске и балетске представе. Током свог уметничког рада Маренић је прихватао све модерне изазове који су с временом наилазили, али се није водио помодарству. Ликовни критичари у његовим радовима наглашавају „отвореност према ликовним трагањима“ која је „од непроцењиве користи за примену непресушног распона ликовних комбинација у сценској визуелизацији“⁷. Једно од његових најзначајнијих сценографских решења у СНП свакако је *Небески огрег* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића који је премијерно изведен 27. марта 1957. у режији Димитрија Ђурковића. О овој сценографији Миленко Мисаиловић је дао аутентичан опис: „акциони простор логораша који спаљују друге логораше – није нека аутентична барака, бећ самртничко сиви и у бетону саздани бункер, спојен заједничким зидом с бетонском пећи у којој се обављало спаљивање. Тако се у дехуманизованом простору Химелкоманде осећа и топлота од спаљивања логораша... И у том простору који је задахнут смрћу и који мирише на смрт, налазе се седам логорашких кревета (и један непрекидно празан) и ти кревети подсећају на злослутне мртвачке сандуке. Али ни кревети нису размекшани на уобичајени начин: налазећи се на разним нивоима, кревети су различито окренути и изокренути, па изгледа као да лебде у простору у којем влада неки претећи и злослутно поремећени

⁷ Олга Милановић, *Владимир Маренић, сценограф и костимограф*, Београд 1991, 16.

поредак... То је простор без прозора, ако се не узму у обзир и људске очи логораша потамнеле од зурења у бетонске и слепе зидове⁸. Ова сценографија, можда, на најбољи начин показује драматургију сценског простора. Маренић је реализовао ужасно узнемиравајући простор за *Небески одред* који већ на први поглед изазива код гледалаца сву страхоту трагичног догађаја. Пре почетка представе гледаоци су видели, уместо главне завесе, осликан густом прљаво сивом бојом пано, 12 x 5 метара, преко које су белом бојом исликане различите форме које гледаоце подсећају на реалност: „срушени стубови у сплету искиданих жица далековода, или је то нека бетонска вертикала зграде из које штрчи покидана и искривљена арматура; ту је изобличени уништени бицикл, а можда је то точак неке машинерије за транспорт угушених у душегупкама? Да ли су то главе и тела логораша уплетених у бодљикаве жице, свесно самоуништене на граничној линији пакла и слободе, или су то главе чувара разбојишта, који будно мотре да се не наруши утврђени ред и поредак?“⁹

Док је био члан СНП, Маренић је све представе остварио на сцени у Дому културе, међутим, као гостујући сценограф радио је и у новој згради која је пружила велике техничке могућности. СНП је имало срећу да је Маренић радио и у новој згради када је досегао пуну уметничку и стваралачку зрелост.

По одласку Владимира Маренића из СНП указала се потреба за новим сталним сценографом, тако да је примљен МИЛЕТА ЛЕСКОВАЦ (Лалић, 21. VIII 1924). Лесковац је завршио Школу за примењену уметност у Новом Саду 1953, где му је сценографију предавао Владимир Маренић. Одмах по завршетку школовања постао је члан СНП, прво као сликар-извођач а потом као сценограф, и у њему остао све до пензионисања 1989. године. У два маха је обављао и дужност техничког директора (1978–1980. и 1982). Бави се и сликарством. Гостовао је на свим сценама бивше Југославије, а у неколико наврата радио је сценографије за оперске куће у Даласу, Њујорку, Мичигену, Детроиту, Калифорнији, Милвокију. Реализовао је и једну филмску сценографију (*Избирачица*), као и сценографију за дугометражни луткарски филм (*Мрав ђешагинац*). Сценографске и сликарске радове излагао је на самосталним и колективним изложбама, учествовао на прашком Квадријеналу и изложбама Сте-

⁸ Миленко Мисаиловић, *Сценографска и костимографска делатност Владимира Маренића у Српском народном позоришту (1950–1968)*, у: *Српско народно позориште 1861–1986*, Нови Сад 1986, 440.

⁹ Драгослав Браца Васиљевић, *Педесет година раније, у: Владимир Маренић, позоришно сликарство – сцена и костим*, Нови Сад 2005, 132–133.

ријиног позорја, али и на ликовним изложбама. Више пута је награђиван за уметнички рад.

Милета Лесковац је једини досадашњи сценограф СНП који је остао привржен овом позоришту током целог уметничког рада, тако да је СНП једина установа у којој је био запослен. У матичном позоришту извео је око 170 сценографија (и три костимографије), док је као гостујући сценограф реализовао преко сто сценографија. У Драми је са изузетним успехом радио војвођански репертоар – класику, сценске панораме поезије и савремену драмску литературу, да би у познијим годинама претежно радио сценографије за опере. У тражењу сценског израза прибегавао је и апстракцији. Његове сценографије су више пута добијале аплауз на отвореној сцени (*Наирађеније и наказаније*, *Набуко*, *Јама*).

Једно од најупечатљивијих и најкарактеристичнијих сценографских решења Милете Лесковца сигурно је оно за трагичну поему *Јама* Ивана Горана Ковачића, на музику Николе Херцигоње и у режији Дејана Миладиновића, премијерно изведена 15. маја 1975: „У црној одори сцене, централно, постављена је кружна плоча оспособљена загибање – под дејством кретања ускомешане масе извођача; задњи полукруг плоче прати искошени прстенасти подијум. Сцену затварају снажне кулисне масе које се такођегибају, као да се урушавају у сопствено гротло. Подови, декор и светло крећу се заједно за извођачима, постају саставни део игре. Рушење,гибање и кретање сцене изазива халуцинантно стање у гледалишту, притиснуто осећањем катаклизме и стравичног уништења. Декор обједињује у себи многе, раније исказане сценографске квалитете Милете Лесковца: сценографија снажне фактуре и масе, изванредне сликарске палете, необичног и неуобичајеног кретања сцене, експлозивног патетичког набоја. Та стравична асоцијација на губилиште, крваво стратиште – у којем се аморфна телагибају као у мору узбуркане крви – изнад којих, претећи и застрашујући, стрче назубљени рушевни врхови вртача – Лесковчева је визија *Јаме*. И колико све асоцира на распукнуту утробу земље, на вулканско гротло, на библиски пакао – толико осећамо да смо пред култим местом. Олтаром и жртвеником прастарих пророчишта. Тај нарасли крешчендо у надолazeћој трагедији – крик је против рата и насиља, бунт немогућег човека али моћног уметника, наша и Лесковчева *Герника*“¹⁰.

Сценографија за *Јаму* је изузетна и по томе што је то прво сценографско решење у којем је рађена ротација на сцени у било једном позоришту

¹⁰ Драгослав Браца Васиљевић, *Милета Лесковац сценограф*, Нови Сад 1997, 36.

у тадашњој Југославији. Многи тадашњи позоришни критичари истицали су изузетност овог сценографског решења. У зрелим годинама Лесковац је прибјегавао стварању импресивних простора који одударају од класичних поимања сценографских решења (*Набуко*), али и једноставних, али монументалних и ефектних сценографија (*Кнез Ђор*, *Бела кафа*). Милета Лесковац ће после пензионисања још десетак година радити у СНП.

Потреба за још једним сталним сценографом СНП јавила се у време кад је Стеван Максимовић одлазио у пензију. Логичан избор је пао на његовог сина БОРИСА МАКСИМОВИЋА (Нови Сад, 20. X 1949), који је у то време већ дипломирао (1974) на Факултету ликовне уметности, смер графике, у Београду, где је 1977. и магистрирао. У СНП је почео да ради 1978, а стални сценограф постао је почетком 1980/81. сезоне и у њему остао до 1993, када прелази у НП у Београду. Гостовао је у најзначајнијим театарским кућама у Југославији, а касније у Србији и Црној Гори. Реализовао је многобројне сценографије за балет, опере, оперете, корео драме, мјузикле, драме и комедије. Сарађивао је са најзначајнијим редитељима из наше земље, као и са редитељима из УСА, Украјине, Холандије, Француске, Грчке, Румуније, Италије, Мађарске, Велике Британије и Русије. Добитник је више награда за сценски дизајн.

Борис Максимовић је реализовао око 40 сценографија у СНП. Као и сваки млади уметник, почео је са мање захтевним представама, да би поступно овладао законима позоришне сцене. Његови каснији радови одавали су снажну експресивност. Увек је био доследан у изналажењу и тумачењу правих сценских израза.

Једна од његових запажених сценографских решења је за представу *Думанске њишине* Слободана Шнајдера и режији Мире Ерцег: „Сценографија Бориса Максимовића показала је поприште тог стремљења у виду једне големе ’здјеле’ чије дно, према којем протагонисткињу вуче сила теже, јесте гром. То призориште даје нам визију лабораторије у којем људском вољом и тежњом за самоостварењем доминира нека отуђена сила. Унутар тих момената кретала се сугестивна игра глумачког ансамбла...“.¹¹ „Сценограф Борис Максимовић саградио је читаво мало казалиште. Око квадратног простора за игру поставио је двократно гледалиште које је преградио тако да у свакој прегради може сједити највише једно, двоје гледалаца, од којих они што сједе у доњем реду главама тек провирују на позорницу, а они у горњем имају нешто искошену птичју перспективу. Можда би те преграде могле сличити самостанским ћелијама, можда су и ложе, можда и

¹¹ Бојан Коренић, *Пораз слободе*. – Ослобођење, Сарајево, 15. II 1988.

зурила у 'реер show', али мене су највише асоцирале на ону ријеч којом је војвода Драшко својим Црногорцима описао ложе у венецијанском казалишту – на пањеге. Четврта сцена саграђена је од грубих дасака, а према средини је нешто укошена. У њеној средини је стаклом прекривени отвор који ће у представи имати функцију гроба, али опћи изглед простора асоцира на велики сливник, онакав у каквима у клаоницама отиче крв. У играћи простор се улази кроз четвора врата уграђена у гледалиште, а у представи се брзим промјенама призорима и костима користе релативно мало, али значењских богатих реквизита.¹²

После одласка из СНП, Максимовић наставља сценографски рад и са запаженим успехом гради уметничку каријеру у Народном позоришту у Београду.

Сваки од ове петорице сценографа Српског народног позоришта – М. Шербан, С. Максимовић, В. Маренић, М. Лесковац, Б. Максимовић – дао је богат уметнички допринос развоју СНП, али и свим театрима у бившој држави. Истовремено, они су својим искуством, сваки понаособ, остављали драгоцену искуства сваком следећем сценографу. Они су носили и оставили свој уметнички печат. Својом уметничком маштом они су оживљавали и уобличавали простор да глумцу, оперском певачу и балетском играчу омогуће што комплетнију игру. Они нису били само сликари декора, него су градитељи, сарадници, коаутори представе. Они су стварали слику о неком комаду, сваки на свој начин, јер решење увек зависи од личних афинитета сценографа, његове маште, знања и талента; сценограф је увек отворен за све могућности. Позоришна сценографија није пука репродукција задатог амбијента, него је она проналажење основних карактеристика и суштине тог амбијента. Али све промене у изналажењу сценографског решења нису само жеље за нечим новим и модерним. Сценографија је игра с простором и временом, с људима, архитектуром и свим другим облицима који је окружују или испуњавају. У тој игри маште, сценографија тера на размишљање, на откривање нових садржаја и могућности. Ови сценографи, као и сви остали сценографи, нису само ликовни уметници који су осликавали простор у којем су глумци играли, су они истински аутори, једни од главних сарадника редитељу, они су и коаутори са редитељем на раду сваке представе за коју су реализовали сценографију. Ниједан од њих није само репродуковао задати амбијент, већ су, сваки на свој начин, изналазили најбоље карактеристике тог амбијента, изналазили су суштину.

¹² Dalibor Foretić, *Pogled iz panjega*. – Vjesnik, Zagreb, 14. prosinca 1987.

У критичким приказима за већину представа увек је главни акценат на делу, глумцима и редитељу, што је наравно разумљиво, али је неразумљиво да су готово увек занемарени сценографија и костим. И зато је неправда према овим уметницима, као и генерално према свим сценографима, што већина позоришних критичара наводи да је „сценографија била у функцији представе“ или да је „представа играна у одличној сценографији“.

Сценограф исказује драматику кроз простор, он простору даје поетику и зато сценограф „мора према животу бити без ограда, отворен, независан од морала и критике. Он је инжењер, архитект, сликар, кипар, изумитељ, истраживач, сањар.“¹³ – Баш такви су били и сценографи Српског народног позоришта: Миленко Шербан, Стеван Максимовић, Владимир Маренић, Милета Лесковац и Борис Максимовић.

Milena Leskovic

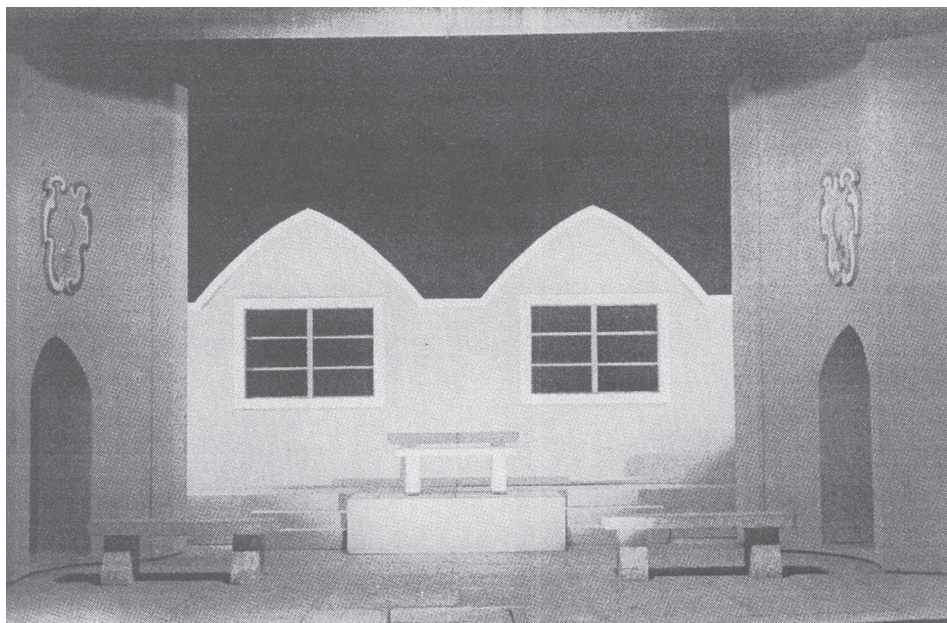
A RETROSPECTIVE OF FIVE PERMANENT SET DESIGNERS OF THE SERBIAN NATIONAL THEATER

Summary

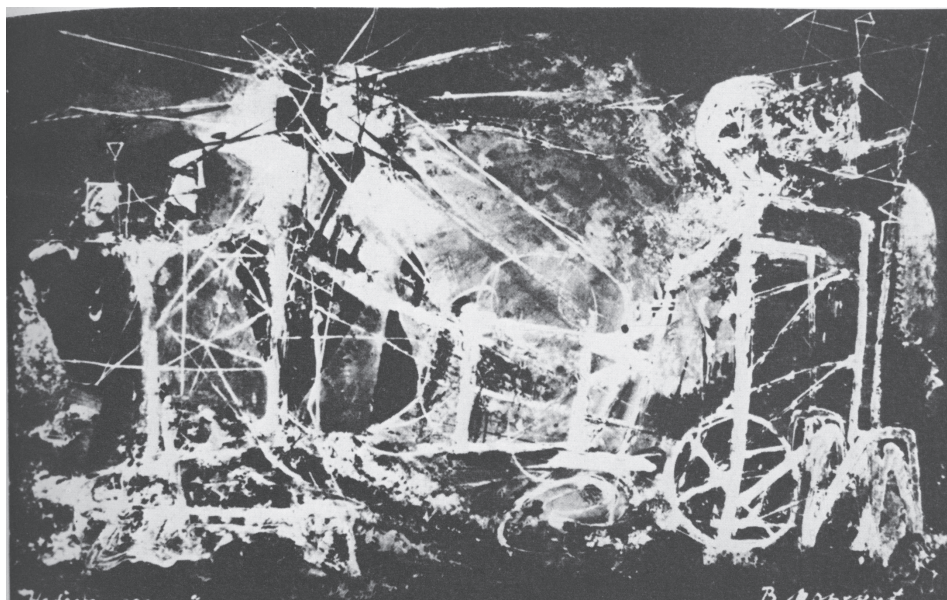
Since its foundation in 1861 until 1927 the Serbian National Theater used in its plays ready-made sets that were acquired at sales of Hungarian and German theaters or from German and Hungarian traveling theater troupes. The first permanent set designer of this theater was Milenko Šerban, who worked for the Serbian National Theater, with some interruption, from 1927 to 1948. When Šerban left, Stevan Maksimović took that position, where he designed sets until 1978. In the meantime there was need for another set designer, so in 1950 Vladimir Marenčić was employed and he worked here until 1954, when he left to work in the National Theater in Belgrade. His position was filled by Mileta Leskovic, who spent his whole life in our oldest theater. When Stevan Maksimović retired, a set designer Boris Maksimović was employed in 1978. He worked here until 1993.

Each of these five set designers gave a rich artistic contribution to the development of the Serbian National Theater, as well as to all other theaters in the former state. Using their rich artistic imagination they brought to life and shaped the space so that the actor, opera singer and ballet dancer could perform as fully as possible. They were not just decor painters, but also builders, associates and coauthors of the play. They created an image of a play, each in their own way, because the final result always depends on the personal taste of set designers, their imagination, knowledge and talent. A set designer is always open to all options. These set designers, as well as others, were not just visual artists who painted the space for actors, but true authors and some of the main associates of the director. They are the director's coauthors in the work of every play for which they designed the set.

¹³ Teo Otto, *Moja scena*, 22.



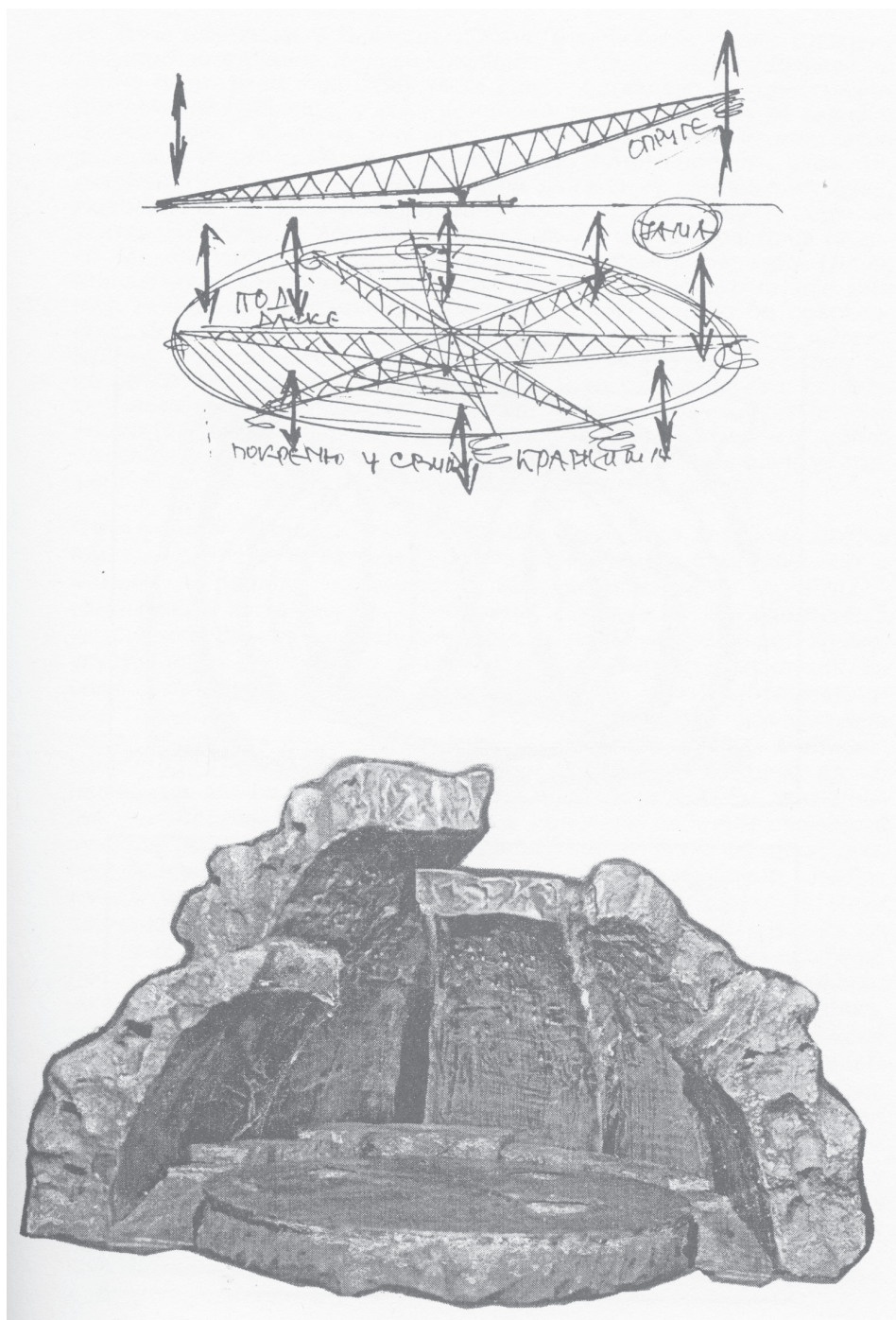
Сценографско решење Миленка Шербана за *Перу Сејединца* Л. Костића
(III слика), 1941.



Сценографско решење Владимира Маренића за *Небески одред* Ђ. Лебовића и
А. Обреновића, 1957.



Сцена из представе *Маскараше испод кулѝа* И. Војновића,
сценографија Стевана Максимовића, 1957.



Сценографско решење Милете Лесковца за *Ламу Н. Херцигоње*, 1975.



Сцена из представе *Платонов* А. П. Чехова, сценографија Бориса Максимовића, 1982 (уместо сценографског решења за представу *Думанске њиве* С. Шнајдера, 1987, које, као ни фотографије, није сачувано)

Весна Крчмар

ПОЗОРИШТЕ – ПРВИ ПОЗОРИШНИ ЛИСТ И ИЗДАВАЧКА ДЕЛАТНОСТ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

САЖЕТАК: Српско народно позориште (СНП) има у историји позоришта два незаобилазна датума: 1861. као годину оснивања првог професионалног позоришта и 1871. као годину покретања првог позоришног листа *Позоришће* на балканским просторима. Лист *Позоришће*, као дневни лист под уредништвом Антонија Хацића, излази до 1908. После паузе од шездесет година СНП покреће месечник од 1968, под уредништвом Зорана Јовановића. То *Позоришће*, као гласило СНП, излази у континуитету до 2005. године. Уредник у новој серији с најдужим стажом је Весна Крчмар (1983–2005). Лист је у новој серији четири пута мењао графички изглед и формат.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позоришни лист, позоришна периодика, Антоније Хацић, *Позоришће*, Зоран Јовановић, издавачка делатност Српског народног позоришта, Весна Крчмар.

Српско народно позориште поред одреднице најстаријег професионалног театра у Срба (основано 1861) има још једну занимљивост – има и први позоришни лист *Позоришће* који је излазио од 7. јануара 1872. (по старом календару 26. децембра 1871). О значају листа *Позоришће* ваља проговорити кроз одреднице у нашим енциклопедијама. Енциклопедије бележе:

Позоришће Српског народног позоришта у Новом Саду (основано 1861), покренуло је крајем 1871. и свој лист *Позоришће*, чији је задатак био да и путем писане речи приближи гледаоца театру, као и да оцењује изведена дела и игру глумаца. Први број листа изашао је 26. децембра 1871. или, по новом календару, 7. јануара 1872 и, сем прекида 1880. и 1883. излазио је под уредништвом Антонија Хацића до почетка 1908. За време редовног одржавања позоришних представа у Новом Саду *Позоришће* је

излазило свакодневно, доносећи на својој последњој страни и позоришни програм, док је за других бављења дружине изван Новог Сада излазило само једном месечно с повећаним бројем страна. Окупљајући за све време свог излажења велики број сарадника, критичара и рецензената, и објављујући, поред осталог, извештаје о раду Српског народног позоришта, биографије, некрологе глумаца и др. П. је на својим страницама концентрисало богату грађу за историју српског позоришта у целини.

Ч. П.

(*Енциклопедија Лексикографског завода, Загреб 1965*)

Позориште (Нови Сад, 1871–1912, са прекидима) први позоришни лист у Југославији. Покренуло га је Српско народно позориште у Новом Саду. Покретач и главни уредник Антоније Хаџић (1871–1908) *Позориште* мења име у *Ново позориште*, а уређује га Јован Грчић. Драгоцен извор грађе за историју позоришта Срба и других југословенских народа.

М. П. Ђ.

(*Лексикон новинарства, Београд, Савремена администрација, 1979*)

Позориште – лист за позоршну уметност, излазио је под уредништвом Антонија Хаџића од 26. децембра 1871. до 1912. за време бављења позоришне дружине у Новом Саду (сем текстова комада који су играни, приказе тих представа и вести из живота позоришне дружине, уз сваки број доносио је и програме представа СНП: имао важну улогу у формирању позоришног укуса... Нова серија излази у Новом Саду од јесени 1968.

(*Мала енциклопедија Просвета, Београд 1986*)

Био је то први позоришни лист у Југославији (како то бележи Енциклопедија ЛЗ у Загребу); изашао је као орган Друштва за Српско народно позориште. Лист није излазио 1880. и 1883. године, а 1881/82. издаван је за ту сезону, а не за календарску годину. Последњи број изашао је 1908. године недатиран. Од првог дана излажења до 1908. уређивао га је Антоније Хаџић. Лист је доследно проводио своју мисију да писаном речи приближи гледаоца театру; затим да оцењује изведена дела и игру глумаца. За време редовног одржавања представа лист је излазио свакодневно, доносећи на последњој страници репертоар.

За других борављења дружине изван Новог Сада, лист је излазио само једном месечно, наравно, с повећаним бројем страница. За време свог излажења, окупљајући велики број сарадника, критичара, рецензената, објављујући поред осталог извештаје о раду СНП, биографије и некроло-

ге глумаца и остало, *Позориштије* је на својим страницама концентрисало богату грађу за историју српског позоришта.

После замирања листа, поново 5. новембра 1909. покреће га књижара и штампарија учитељског друштва „Натошевић“ и нови уредник Јован Грчић је познати тадашњи позоришни критичар. Девет почетних бројева носе име *Позориштије*, а од 21. новембра 1909. до 31. јануара 1910. *Ново Позориштије*. Грчић је задржао физиономију Хацићевог *Позоришћа*.

Импresiонира сума од 1269 бројева листа, колико је изашло за тридесет пет година. На његовим страницама пронаћи ће се занимљива грађа не само о СНП већ и о животу и раду тадашњих театара у Београду, Загребу и Љубљани, а сазнања сежу и до најзначајнијих европских догађаја и личности. У потпису чланака, рецензија уочавају се имена – Тона Хацић, Јован Бошковић, Милан Јовановић Морски, Лаза Костић, Коста Трифковић, Миша Димитријевић, Илија Округић Сремац, Милан Савић, Јован Храниловић, Јован Грчић, Тихомир Остојић, Петар Коњовић и други.

И после шездесет година, 1968. на првој страници листа број 1, 15. октобра 1968. читамо запис уредника:

„Српско народно позориштије овим бројем Позоришћа, првим у новој серији, наставља једну дуго и лепу традицију која је, давно прекинућа, трајала више од шездесет њених година. Тиме се остварује давнашња намера Куће и испуњава жеља њених чланова да поново имају свој лист, ревносној традицији све њиховој живој и рада, њихових најора и резултата и радозналој хроничара свих значајних театарских збивања у нашој земљи и ван њених граница.“

Први уредник у новој серији је био Зоран Јовановић. Он га је уређивао до 1977. да би касније дошло до честих промена: Звездана Шарић, Мирко Петковић, Јасмина Њаради, Смиљана Лагатор, Лазар Васић, а од 1983. уређује га Весна Крчмар, која је била и уредник за издавачку делатност СНП. Лист је у последње двадесет две године четири пута мењао графички изглед: црно-бели, већи формат, од 16 до 68 страница (1983–1989); дневни лист на новинској хартији А-4 формат, без фотографија у редизајну листа Антонија Хацића (1989–1990); месечник, колор корице типске, унутра црно-бела штампа, А-4 формат (1990–2000); потпуно нови дизајн, колор, кунздрок (2001–2005).

Српско народно позориште, било је једино позориште које је имало свој лист, настављајући дугу и лепу традицију. Од 1983, када уреднички посао преузима Весна Крчмар, која је на тој функцији остала до 2005. године, лист је задржао основну концепцију помног регистровања про-

дукције Српског народног позоришта, равноправно заступајући сценска остварења Дrame, Оперe и Балeта, и уз потпуну отвореност према свим сарадницима пратило је позоришта југословенског и светског простора.

Али Српско народно позориште није било издвојено острво на позоришној мапи, па је у листу *Позоришће* даван синхрони преглед позоришних догађања југословенских позоришта, али и европских позоришта. Позориште је у свим својим периодима било потпуно отворено за сараднике свих позоришних усмерења.

Да би позориште имало своје упориште у актуелном времену, ту је био и дијакхрони преглед. Били су присутни на страницама *Позоришћа* текстови из позоришне прошлости нашег и осталих театара. Ту су уочљиве и сталне рубрике, које су присутне од почетака у новој серији: *Мали речник*, *Дрући о нама*, *У свейу*, *Под нашим кровом*, *Премијере*... У новије време сталне рубрике су исписивали: професор Боро Драшковић у *Речнику професије*, професор Владимир Јовановић у *Техници вокалног певања*, *Београдској опери*, *Николи Цвејићу*, а давно пре њих била је рубрика са *Комедијом дел арте* професора Душана Рњака и *Америчком игром* професорке Љиљане Мишић. Посебна вредност су разни тематски бројеви: прво бројеви посвећени *Балетском такмичењу* (југословенском, зачетом и, нажалост, угашеном у Новом Саду), па *Откривамо тајне балета* Милице Зајцев, па бројеви посвећени *125-годишњици СНП*, *40-годишњици Оперe*, *45-годишњици Балета* са штампаним уметком репертоара Балета, па *Психотехника* Боре Ханауске, па повремено драматизације као што је била *Микеланђело* Милоша Црњанског коју је припремио Борис Казинци.

Незаобилазни су и прикази театролошке литературе, подсећање на значајне личности из наше прошлости, па библиографија књига из Библиотеке СНП и незаобилазни некролози позоришних људи, Српског народног позоришта, али и осталих позоришта.

У заглављу листа *Позоришће* који је излазио до 2005. године стајало је годиште LXXII, на чему би нам позавиделе и старије позоришне културе, а могло је да стоји као одредница „отето забору“.

Лист се развијао и растао заједно с онима који су га прилежно уређивали, колико су се проширивала и расла њихова сазнања о позоришту, али је, ипак, била уочљива вертикална нит, велика љубав према позоришту, посвећеност, која би могла правдати и неке несвесне забораве или евентуалне пропусте, који су у раду неминовни. У стварању позоришне слике кроз часопис била је уткана љубав многих сарадника у процесу припреме *Позоришћа*, јер се цео процес до штампе одвијао у Српском

народном позоришту од 1989. године. Развој и раст у припреми уочљив је кроз побољшање графичког изгледа.

Немогуће је мимоићи те дивне, стрпљиве сараднике, попут Балатона, који је годинама радио с нама на припреми, његовој великој прецизности, затим штампарије које су радиле с љубављу: *Дуилекс*, *Просвета*, *Графо-офсеј*, *Пиџери*, *Данијел Ђринић*...

На почетку нове серије лист *Позоришће* је излазио месечно, на 16 страница, биле су другачије технологија и штампа. Временом се тај број страница повећавао, проширивао се простор и за балетску критику и балетске написе, али и за квалитетну позоришну фотографију која је остварена захваљујући дугогодишњој сарадњи познатог фоторепортера Бранислава Лучића.

Прекретница наступа 1989/90, када је у периоду управниковања Љубише Ристића лист пребачен на дневни, као у време Антонија Хаџића. Лист је редизајниран, подсећао је на време листа Антонија Хаџића и у формату, заглављу и у одсуству фотографија.

Доласком Бранка Плеше на чело Дrame СНП, већ следеће сезоне *Позоришће* је враћено на месечно излагање, одређен је облик магазинског типа и тај је облик и оквир задржан до краја изласка 2005. године. Концепцију *Позоришћа* битно је одређивао ритам излагања. Уобичајило се да је у тешким годинама (ненаклоњеним култури и издаваштву) лист излазио периодично на три-четири месеца, на пола године, а у 1998/99. изашао је као годиште сезоне. Одредница – излази месечно – остављана је само као неопходна ознака за бројеве код троброја, четвороброја, шестоброја, а у сезони 2001/02. било је седам бројева у једном.

Касно појављивање у сезони 2001/02. било је последица (про)мишљања о коренитој промени листа *Позоришће*, односно његовој визуелној димензији. Визуелна сфера припала је дизајнеру Атили Капитању, једном од најперспективнијих из младе новосадске дизајнерске школе. Да у нашим животима ништа није случајно, доказ је да после тридесет и четири године *Позоришће* ангажује сина Ласла Капитања, првог ликовног уредника новопокренутог месечника Српског народног позоришта (1968). Била је то у последње две деценије четврта промена графичког изгледа листа. Што се тиче основне уређивачке оријентације она је, углавном, била на трагу ранијих уредничких опредељења. *Позоришће* је остало верно позоришном факту, ван замки дневног новинарства, тихи, радознали и верни хроничар збивања на позоришној сцени Српског народног позоришта, уз стално присутну свест да је вечно само оно што је записано. Присвојна заменица „наше“ била је и географски појам, јер

се интересовање проширивало на домете свих југословенских позоришта. Примарна је била продукција три уметничке целине Српског народног позоришта, али, колико су просторне могућности дозвољавале, и рад осталих театара. Усталило се у последњим сезонама да се о свакој премијери ствара комплетна уметничка документација, од поделе, прет-премијерских разговора, критика, каснијег праћења представе на сцени и на гостовањима, фестивалима, што ће знатно олакшати реконструкцију позоришног живота куће. Такође је била драгоцен рубрика *Под нашим кровом* у којој су регистровани сви догађаји на сцени у Српском народном позоришту и ван ње. Уредница је у свет театра дошла из сфера у којима је реч примарна, предност је давала тексту, али је, у складу с императивом визуелних комуникација, пристала на ликовно обогаћивање.

Уочљив је још један вид богаћења и новина од првог броја у сезони 2001/02. године, а то је сегмент о дванаест професионалних војвођанских позоришта, настао као хтење Заједнице професионалних позоришта Војводине. У првом броју су то информације о позориштима, управницима и репертоару, а у следећем су представљене актуелности сваког позоришта посебно.

У току 2005. године долази до промене уредничке концепције. Тадашњи управник Миливоје Млађеновић, незадовољан изгледом и садржајем *Позоришта*, мења дугогодишњу уредницу Весну Крчмар и поставља в. д. уредника Александра Милосављевића. Формира се и редакција, мења се и технички уредник, дизајн преузима Гордана Новков. *Позориште* се појавило још два пута и настаје велика пауза, што доводи до тужне констатације да се најстарији позоришни лист ових простора тихо, наочиглед новосадске културне јавности, нечујно, беспоговорно угасио.

ИЗДАВАЧКА ДЕЛАТНОСТ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

Као комплемент листу *Позориште*, може се говорити и о развијеној издавачкој делатности у Српском народном позоришту коју ваља представити по етапама.

Српско народно позориште ваљало би као издавача (због променљивог ритма излагања) представити кроз издавачке етапе:

- 1) од 1961. до 1968.
- 2) од 1972. до 1978.
- 3) од 1981. до 1987.
- 4) од 1988. до 1995.
- 5) од 1996. до 2005.

У првој етапи, од обележавања стогодишњице постојања Српског народног позоришта, изашло је шест наслова: *Сйоменица* и *Зборник јујословенских јозоришћиа*, незаобилазни и драгоцени извори при проучавању појединих периода, догађаја, појава и личности из историје српског и југословенског театра; три наслова из едиције Прва извођења: *Халелуја*, *Слово свейлосћи*, *Викћорија* и *Двадесет јодина обновљене Ојере*.

У другој етапи, од 1972. до 1978, изашло је седам наслова: *Двадесет јет јодина обновљене Ојере*, три јубиларне књижице – *Тридесет јодина уметничкој рада*: Лазара Буће, Рудолфа Неметиа и Ивана Хајила; *Прејиска између Јована Ђорђевића (1859–1895)* Божидара Ковачека и *Уметнички развој Срјској народној јозоришћиа (1861–1868)* Петра Марјановића.

Издавачку ренесансу сусрећемо у следећем периоду у којем од 1980. до 1983. излази десетак наслова: *Трајом „мезимчејиа срјској“* Богдана Чиплића; три каталога – *Кајћалој јоводом ојћварања зїраде СНП* (март–април 1981), *Изложба 120 јодина СНП* и *Кајћалој јоводом 31. сусрејиа војвођанских јозоришћиа*, још један наслов из едиције Прво извођење – *Долња земља Ђорђа Лебовића*; *Годишњаци Војвођанској народној јозоришћиа* за сезоне 1945, 1945/46, 1946/47; затим пет нових наслова: *Нушић и СНП (1890–1980)* др Драгољуба Влатковића; књиге истакнутих публициста и театролога *Из нашеј јозоришћиа, сћарој* Луке Дотлића, *Зайиси из јозоришћиа* Владе Поповића, затим *Ојјечи комедија Косїе Трифковића* Миодрага Исакова и *Позоришће моје младосћи* Мирјане Коцић – интересантна глумачка књига у којој се у срећном споју мемоарског, поетског и аналитичког прилаза материји, уз извесну примесу литерарне надградње описују делатност Српског народног позоришта и личности које су у њему деловале у првих десет година после рата.

У току пролећа 1985. објављене су две јубиларне публикације: *Двадесет јет јодина уметничкој рада* Војислава Куцуловића (приредила В. Крчмар) и *Четрдесет јодина уметничкој рада* Јелице Бјели (приредио Ј. Миросављевић).

Поводом прославе 125-годишњице Српског народног позоришта из штампе су изашли: зборник *Срјском народном јозоришћиу (1861–1986)*; *Пера Добриновић* Петра Волка; *Зайочници машије II* (Разговори с уметницима СНП који су после Другог светског рата били главни носиоци репертоара) Миодрага Кујунџића.

У четвртом периоду штампане су мање публикације: *Четрдесет јодина балетиа* Љиљане Мишић, *Дан СНП*, *Двадесет јет јодина рада*

Биљане Њејован, оживљена је едиција Прва извођења: *Бела кафа*, *Неја мртваца* Александра Поповића, *Жене у скућеној Аростофана* (у адаптацији Бранка Плеше), *Међу јавом и међ сном* Лазе Костића (у адаптацији Петра Марјановића), *Очеви и оци* Слободана Селенића, у драматизацији Петра Марјановића, *Ковачи* Милоша Николића, *Кад би Сомбор био Холивуд*, *Српска Ајина* Радослава Дорића.

У том периоду штампани су и драмски текстови као саставни део програма: *Стаклена менаџерија* Тенесија Вилијамса, *Лажа и њаралажа* Јована Стерије Поповића, *Љубави Џорџа Вашингтона* Мире Гаврана.

Последњи период карактеришу озбиљнији издавачки подухвати: *Репертоар Балета СНП (1950–1995)*. Приредила Весна Крчмар.

Балет Свенке Савић (балетске критике и теоријски текстови о балету поводом 30 година рада ауторке). Приредиле Весна Крчмар и Вероника Митро.

Двадесет њеј година уметничкој рада Расислава Варје.

Четрдесет њеј година рада Свејозара Дракулића.

Стеван Шалајић – Педесет година уметничкој рада (минимонографија). Приредила Весна Крчмар.

Предрај Томановић (1964–1993), зборник текстова посвећен прерано преминулом младом глумцу. Приредила Весна Крчмар.

Добрила Шокица (минимонографија поводом награде „Бранислав Нушић“). Приредила Весна Крчмар.

Вера Ковач-Вийкаи (педесет година рада).

Милеја Лесковац, сценограф, Драгослава Васиљевића (СНП је уз Стеријино позорје суиздавач).

Педесет година Ојере Српској народној њозоришћа (најозбиљнији издавачки подухват, садржи репертоар Опере с библиографијом текстова о представама, Двадесет пет година критике из пера Оскара Пандија, Еугена Гвоздановића, Марије Адамов). Приредили: Весна Крчмар, Миодраг Милановић, Душанка Радмановић.

Милош Хаџић (зборник текстова посвећен управнику СНП поводом десет година од смрти који обухвата сећања сарадника, глумаца, редитеља, сценографа, пријатеља, документациони део, и у првом поглављу *Милош Хаџић – њим самим* укључује све његове интервјуе, исказе, говоре). Уредник Весна Крчмар.

Ошменоси њосрћања (студија о опери *Сушон С. Христића*) Бранке Радовић, штампана почетком 2002. године. Уредник Весна Крчмар.

Балет – првих њедесет година (1950–2003), књига садржи репертоар с библиографијом написа о представама, учешће балета у представама Дrame и Оперe, неколико студија о Балету СНП и индекс имена и наслова, укупно 216 страница. Приредила Весна Крчмар.

Невинос – Пројекат ири, драмски текстови, 2004. *Зуби* Александра Новаковић, *Сијурна кућа* Марије Стојановић, *Коме верујеш* Јелене Ђорђевић, *Невинос – Пројекат 3*. (Уредници: Александар Милосављевић, Угљеша Шајтинац, Миња Лагатор).

Пројекат ири, драмски текстови, 2005. *Преишано наследство*, драма Владимира Паскаљевића, *The Grateful Alive*, драма Весне Радовановић, *Живот у пробу*, драма Љубинке Стојановић, *Пољуби сјај ујасних звезда* Драгана Станковића, *Кварна карма*, трагична фарса Ивана Правдића.

Каталог за сезону 2004/2005. Уредили Александар Милосављевић и Весна Крчмар.

Сезона 2005/2006. (Каталог представа за Дramу, Оперу, Балет). Уредник Александар Милосављевић. Приредили: Весна Крчмар, Душанка Радмановић и Миња Лагатор.

Репертоар Дrame СНП 1945–1995. Приредио Јован Миросављевић, издање СНП 2005. године.

Ове године се прославља 150-годишњица Српског народног позоришта. По значајним годишњицама Српског народног позоришта, као што је било за 100-годишњицу и за 125-годишњицу, могао се пратити успон издавачке делатности. До сада је, за почетак прославе, та годишњица од стране СНП обележена само пригодним каталогом, двојезично, са обиљем фотографија.

Vesna Krčmar

THEATER (POZORIŠTE) – THE FIRST THEATRICAL PAPER
AND PUBLISHING ACTIVITY OF THE SERBIAN NATIONAL THEATER

Summary

The Serbian National Theater in its history has two important dates: 1861, the year when it was founded as a first professional theater and 1871 as a year when the first theatrical paper, *Theater*, was started in the Balkans. The paper *Theater* as a daily paper, whose editor was Antonije Hadžić, was published until 1908. After a break of sixty years the Serbian National Theater started a monthly journal in 1968 with Zoran Jovanović as the editor. That *Theater* as a bulletin of the Serbian National Theater was published continuously until 2005. The editor in the new series who stayed in that position longest was Vesna Krčmar (1983–2005). The paper changed its appearance and format four times in the new series.

НОВО ЛИЦЕ УЗОРНЕ СТУДИЈЕ

Петар Марјановић, *Почеци српској професионалној националној позоришћу. Умешнички развој Српској народној позоришћу у Новом Саду 1861–1868*, Друго проширено издање, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009, стр. 568.

Књига Петра Марјановића *Почеци српској професионалној националној позоришћу* објављена је као други наслов у библиотеци Ловоров венац Позоришног музеја Војводине, покренутој да би се у њој објављивале капиталне студије добитника истоимене награде за животно дело из научног подручја театрологије. Реч је, иначе, о другом проширеном издању ауторове дисертације, објављене 1974. године као издање Српског народног позоришта, под насловом *Умешнички развој Српској народној позоришћу у Новом Саду 1861–1868*, који је сада, у другом, проширеном издању, добио улогу поднаслова. Већ нови наслов књиге указује на основно садржинско и значењско померање које ово друго издање доноси, али тек пажљив читалац суочиће се са правим обимом и значењем ауторових интервенција. Двеста осамдесет страна (уз које су ишле и 16 страна с табелама и 24 стране факсимила) прерасло је у 568. Нови су не само портрет театролога и пратећи материјали везани за доделу награде, већ пре свега читав низ фуснота коментара, цела једна нова књига која за предмет има критичку рецензију и ново сагледавање властите студије и њеног основног предмета.

Основна структура некадашње студије сачувана је, али је вишеструко обогаћена не само позивањем на литературу која је у међувремену настала, већ пре свега укључивањем једне зрелије научне визууре. Како сам аутор каже: „Вративши се књизи, насталој у време моје младости, користио сам током њене темељне редакције све што сам у последња четири десетлећа о научном подручју театрологије прочитао и све што сам у позоришту видео и доживео“ (*Напомена аутора*, 519). Управо у том преплитању егзактног, научног и личног, доживљеног, остварује се дубинско значење ове студије, која преплиће различите пла-

нове: театрологију и културну и књижевну историју, али, на узбудљив начин, и историју свакодневног живота, ауторовог и људи о којима он пише.

Посебну чар за новог (или поновног) читаоца могу имати повремени, сажети, али јасно профилисани коментари који суочавају две визуре, ону карактеристичну за време заснивања и почетака рада „мезимчета српског“ и ону која подразумева наше савремено, актуелно искуство. Тако ће, на пример, поред разматрања удела који су драме Јована Стерије Поповића имале у репертоару Српског народног позоришта у првих седам година, аутор дати анализу њихових позоришних, литерарних и културних особености засновану на врло широкој савременој рецепцији ових дела. Развој Поповића драматичара Петар Марјановић сагледава као кретање од романтичарског националног патоса, костимиране, псеудоисторијске трагедије, ка горкој критичности комедија. Најзад, ту ће се наћи и особено упутство „данашњем редитељу“ да своја сазнања која подразумевају „детаљно познавање епохе и пишчеве биографије и дела“ сведе на ону меру која ће омогућити комуникацију са савременим гледаоцем, који сва ова сазнања нема. Насупрот историографској реконструкцији, редитељ би, сматра Марјановић, требало да досегне за оним „виђењем људи и њихове судбине“ на коме почива непролазност Стеријиних комедија. Као илустрацију таквог приступа Поповићу, аутор ће указати на прекретничку представу *Покондирене њишке* у Српском народном позоришту, изведену 1973. године, у режији Дејана Мијача. Овим изласком из времена почетака у време пуне уметничке зрелости Српског народног позоришта, аутор сугерише да је једна од суштинских одлика сваког комплексног сагледавања позоришне, културне и књижевне историје управо у томе да се она не окончава, да није учаурена, већ представља живо и динамично кретање.

Овим искорацима у времену, остварује се особено постмодерно подвајање аутора – на оног некадашњег, који пише своју прву темељну научну студију, и овог садашњег, који прилази том младалачком послу са становишта потоње зрелости. Ова двојност претвара се у несумњиву предност Марјановићеве књиге. Она се гради као дело на две воде, обогаћено и сложеношћу увида и драгоценом свешћу о особеној историчности научне мисли. Притом, а то важи, рекла бих, за Марјановићев научни приступ уопште, императивно бива стално трагање за што поузданијим сазнањима, али без позитивистичког фиксирања на становиште времена прошлог. Чињенице се у овој књизи вишеструко укрштају и препитују, што је условљено и самом природом театрологије као науке која, хтела – не хтела, мора захватати и захвата више различитих научних области.

Студија посвећена уметничким почецима Српског народног позоришта разматра три основна аспекта позоришне представе: репертоар, режију и глуму, стално имајући на уму и неразлучиву везу позоришта и публике. Доступност проверених чињеница и разноврсних извора различита је за ова три аспекта представе, али је, истовремено, јасно обележена оном „судбинском пролазно-

шћу“ театра којој се целином свог научног прегнућа супротставља театролог. Темелјна театролошка вокација прожима и обједињава ову књигу, не одузимајући јој од ширине и слојевитости истраживачког захвата. Марјановић је по образовању и знању врстан познавалац књижевности, ипак он се свесно одриче доминације књижевноисторијског становишта концентрисаног на текст, и тежи да свако бављење драмом буде превасходно фокусирано на њене позоришне аспекте и значења која се активирају тек у сценском тумачењу текста, у садејству са редитељском, глумачком, сценографском и костимографском уметношћу. Све то обједињава се у гледачевом доживљају и тако постаје део особеног, тешко преносивог, али јединственог уметничког доживљаја, драгоценог управо због властите ефемерности.

У сегменту књиге који се бави репертоаром, Марјановић ће реконструирати обликовање репертоара, са свим сложеним системом сила које њиме руководе, посебно указујући на удео националне драме и начине којима су се дела страног репертоара посрбљавала и прилагођавала потребама домаће публике. Данас се може чудним учинити трагички патос који доминира српском сценом, потискујући, рецимо, ране комедије Јована Стерије Поповића. Марјановић износи претпоставку да је ово било последица националног заноса Уједињене омладине српске и младог српског грађанства окупљеног око политичке мисли и делања Светозара Милетића. Ондашњим Србима трагички патос косовског и ослободилачког мита био је, очито, ближи него горки критички смех.

У ово поглавље књиге Марјановић укључује две комплексне театролошке студије. Поред живог, још увек провокативног дела Јована Стерије Поповића, он осветљава и давно замрло дело – Суботићевог *Милоша Обилића*, који, по њему, поред осталог, рефлектује и одређена психолошко-антрополошка својства „српског национа“ и етику српског грађанства оног доба. Ово је тим значајније што се у истраживањима српске књижевности и културе XIX, па и XX века, често занемарује значај који су у рецепцији српске усмене традиције и предања имала управо ова дела. Усмена традиција незаобилазна је када је реч о историјској мелодрами XIX века, пошто је, неупоредиво више него критичка историја, послужила као тематски извор, подстицај и инспирација у настајању романтичних костимираних драма из митизоване националне прошлости. Истина, ниво општости који је, у својим најбољим остварењима, досегнула усмена песничка традиција – настала у складу и сукобу мита, историје и поетичких начела, и по природи осуђена да траје у непрестаном дијалогу стваралаца и прималаца географски, културно и временски раздвојених – ове драме нису ни приближно досегле. Можда баш зато што су га тражиле у домену грађански припитомљеног епског, а не у домену драмског. Међутим, публика је ове драме радо гледала и свесрдно прихватала и оне су у време настајања српске драматургије и позоришта представљале утицајан књижевно-сценски ток, иако, укупно узев, углавном нису преживеле своје време. Реч је о знатном сегменту позоришне, књижевне,

па и културне националне историје, о делима која су утицала не само на формирање глумачког и сценског израза и укуса публике, већ и на изградњу представе о себи, властитој прошлости, националној историји, народној традицији и култури.

Анегдота о Васи Марковићу, тумачу Вука Бранковића, који на гостовањима Српског народног позоришта седи сам и одбачен у кафани, док родољубиво грађанство српско гости остале глумце, више је од ведре сличице из некадашњег позоришног живота. Она сведочи о „карици која недостаје“ у сагледавању рецепције усмене књижевности у српској грађанској култури, где је глумац умногоме заменио и потиснуо гуслара. Ове драме као жанр донеле су отеловљење, материјализацију стилизоване и фрагментарне слике из усменог песништва. Поетски сугестивне наговештаје, који су се могли, зависно од примаочеве маште, искуства, знања, доживљавати на безброј начина, сценска реализација је претварала у чулну слику. (Не треба, нипошто, потцењивати значај ове визуелизације. По свој прилици, управо позоришту и сликарству дугујемо читав низ репрезентативних слика / представа, чак и оних за које чврсто верујемо да су настале непосредним контактом с усменом поетском традицијом и избором из ње.)

У Марјановићевом истраживачком захвату историја позоришта постаје један од битних кључева за разумевање духовног идентитета нације. Реконструисан на нивоу некадашњих значења текста и његових значења данас, уз стално праћење оновремених критичких одзива, али и особену критику критике, сагледан у приватној преписци творца и гледалаца – репертоар Српског народног позоришта у првих седам година његовог трајања, попут призме сажима и прелама културну, социјалну, економску и националну историју српског грађанства у часу рађања нове културе „националне по облику, а грађанске по садржају“.

Реконструкција редитељских и глумачких остварења на моменте подсећа по сложености и тананости захвата на реконструкцију древних фрески. На сличан начин, чињеницама које се ишчитавају из низа различитих, понекад сасвим неочекиваних извора, придружује се и низ претпоставки „хипотетичких чињеница“, које се прецизно мотивишу и јасно маркирају. Слика која се добија, допуњена оскудним подацима о костимима и кулисама, управо због начина на који је остварена, има несумњиви печат виртуелности, али и даље остаје научна.

Управо у овом сегменту своје студије Марјановић се најчешће суочава са специфичним позоришним предањем, које настаје на чињеницама, али, попут сваког предања брзо постаје и прича, и као свака прича фикција. Укрштајући сачуване текстове драма, поделе улога, правилнике и дисциплинске акте управникове, са одзивом критике и преписком стваралаца и гледалаца, Марјановић се труди да домен приче и легенде потисне на маргину својих историјских истраживања. Он ће тако раскринкати лепу легенду о свештенику Луки Поповићу, који шаље свој подмладак на српску сцену, указујући да је он био већ мртав када је његова најстарија кћи Драгиња, осиротела, па и поусела девојка, постала глу-

мица. С друге стране, аутор не бежи од детаља приватне историје новосадског ансамбла, кад год они могу да осветле оне импулсе који су утицали на уметнички развој позоришта и његових актера.

Поред писаца, глумаца, првих редитеља један од јунака ове књиге јесте и први управник позоришта Јован Ђорђевић, чија делатност прожима и обједињава уметничке почетке националног театра. У целини књиге Српско народно позориште непрестано се сагледава не само у контексту националне културне и социјалне историје, већ и у контексту европских позоришних, културних и књижевних кретања. Домети позоришта не омаловажавају се, али и не глорификују, аутор, верујемо с разлогом, претпоставља да је културни и национални значај превазилазио уметничке домете првих остварења. Он, такође, указује на унеколико парадоксалну чињеницу да се позориште које настаје обележено снажним напором да се под туђинском влашћу очува национални и културни идентитет, развија под непосредним, снажним утицајем немачких и мађарских позоришних кућа и по њиховим организационим моделима. Као што се и подстицање националног и културног буђења српског грађанства парадоксално спаја са снажним утицајем Скрибове визије позоришта коме је основна сврха да разоноди.

У сагледавању Петра Марјановића историја позоришта осветљава и историју културе и духовне мене српског друштва, као и значајан, а недовољно осветљен сегмент српске књижевне историје. Све ово сабира се у првим корацима српског професионалног театра и условљава његову историју, али у извесној мери и његов актуелни, данашњи живот. Петар Марјановић учинио је нешто што су многи истраживачи прижељкивали, па и најављивали. Вратио се са новим, богатијим увидом и искуством својим првим озбиљним научним корацима и поново их одмерио и испитао. Резултат је лепа и узбудљива књига која служи на част и свом аутору и свом издавачу.

Љиљана Ж. Пешикан Љушићановић

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абу Руб, Омар 176, 177
 Аврамовић, Олга 161
 Адам, Адолф Шарл (Adolphe-Charles Adam) 171
 Адамов, Марија 290
 Адамовић, Светозар 177
 – Тома 26
 Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 119
 Албини, Срећко 108
 Албрехт, Драгутин 94
 Алеви, Лудовик (Ludovic Halévy) 133
 Александар Обреновић, краљ 68
 Алимпић, Никола 160
 Анагности, Павле 168
 Андерсен, Лудвиг (Ludvig Andersen) 133
 Андрејевић, Јован Јолес 30
 Андрејевна Рањевска, Љубов (Любовь Андреевна Раневская) 230
 Андрић, Иво 165
 Антић Крстић, Невена 160
 Антонијевић, Александар 162
 Ануј, Жан (Jean Anouilh) 126, 131, 229, 231
 Анценгрубер, Лудвиг (Ludwig Anzen-gruber) 110
 Аристотел (Αριστοτέλης) 93, 94
 Асентић, Саша 158
 Ацић Урсулов, Бранка 150
 Баба Хаџић, Константин 30
 Бабић, Душко 240
 – Константин 168
 Бабић Јовановић, Милица 139
 Бабјак, Михал (Michal Babiak) 197, 198, 205
 Бајар, Жан Франсоа Алфред (Jean-Fran-çois-Alfred Bayard) 106
 Бајић, Исидор 73, 106, 107, 111, 112, 114, 116, 188
 Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 94
 Балаж, Арон (Balázs Áron) 229
 Балухати, Сергеј Дмитријевић (Сергей Дмитриевич Балухати) 56
 Бан, Матија 37, 54, 61, 105, 109
 Бана, Марија 160
 Баранковски, Александра 118, 119, 120
 Барац, Антун 94
 Барашњиков, Михаил (Михаил Бараш-ников) 141
 Барбје, Пол Жил (Paul Jules Barbier) 132
 Батушић, Никола 103
 – Славко 21
 Бах, Александар (Alexander Bach) 31, 32, 50
 – Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 168
 Бачвански, Алекса 44, 46, 229
 Бегојев, Јовица 161
 Беднарик, Јозеф (Jozef Bednárík) 205
 Беј, Жорж 133
 Белије 44

- Белић, Душан 177
Бенацки, Ралф (Ralph Benatzky) 133
Бенедикс, Родерих Јулијус (Roderich Julius Benedix) 39, 109
Бернар, Сара (Sarah Bernhardt) 47
Бернстен, Анри (Henry Bernstein) 39
Бизе, Жорж (Georges Bizet) 87, 127, 132, 183, 189
Билбија, Новак 246, 259, 265
Бинички, Станислав 107
Бирх Пфајфер, Шарлота (Charlotte Birch Pfeiffer) 39
Бјели, Јелица 229, 231, 232, 233
Бјелински, Бруно 158
Блументал, Оскар (Oskar Blumenthal) 106
Бован, Владимир 53, 57
Богартс, Марко 150
Богданов, Зоран 221
Богдановић, Милан 154
Бојић, Милутин 167
Бокадоро, Вера 145
Бомарше, Пјер Огистен Карон де (Pierre Augustin Caron de Beaumarchais) 187, 193
Борисова, Галина 157, 178
Борштник, Игњат 15
Бошковић, Јован 285
– Радуле 149
– Станоје 26
Бошњак, Југослав 150, 167
Бошњаковић, Младен 31
Брановачки, Стеван 22, 35, 68
Брежовски, Максим 19
Брехт, Бертолт (Bertold Brecht) 133
Брзак, Драгутин 38, 46
Брзић, Ерика вид. Марјаш Брзић, Ерика
Броз, Јосип Тито 198
Брук, Питер (Peter Brook) 183
Бручи, Рудолф 121, 131, 140
Бугарски Јокановић, Љиљана 161
Буки, В. 176
Буковчан, Иван (Ivan Bukovčan) 200
Бута, Лазар 131, 133, 139, 140
Буш, Карл (Karl Busch) 27
Ваез, Густав (Gustave Vaez) 133
Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 39
Вајсман, Гај (Guy Weissmann) 157
Вангелис, П. (Ευάγγελος Οδυσσεύας Παπαθανασίου) 170, 171
Вањек, Франтишек Фрања (František Vaňek) 111
Варга, Рагислав 130, 156, 159, 170
Васиљев, В. 132
Васиљевић, Драгослав 185, 186, 272, 274, 275, 290
– Коча 15, 41
– Михајло 133
Васић, Лазар 285
Вахтангов, Јевгениј Багратионович (Евгений Багратионович Вахтангов) 95, 185
Вебер, Карл Марија фон (Karl Maria von Weber) 106, 107
Векић Ћурчић, Џана 156, 157, 158, 160
Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 133, 158, 159, 185, 186, 187, 188
Верн, Жил (Jules Verne) 106, 111
Вернеј, Луј (Louis Verneuil – Louis Jacques Marie Collin du Bocage) 133
Веселиновић, Јанко 38, 46, 106
Вечера, Марија 177
Видаковић, Петар 31
Вилијамс, Тенеси (Tennessee Williams – Thomas Lanier Williams III) 209, 210, 221, 222, 227, 228, 290
Винавер, Станислав 45
Вишекруна, Љиљана 162
Влалукин, Драган 159
Влатковић, Драгољуб 68, 74, 75, 289
Влаховић, Павао 111
Вогањац, Драгиња 242
Војиновић, Станиша 62
Војновић, Иво 48, 107, 271, 280
Волк, Петар 182, 289
Волков, Николај Дмитријевић (Николай Дмитриевич Волков) 131
Волтер, Шарлота (Charlotte Valter) 44
Врсајков, Илија Иља 120, 121
Врчевић, Мирјана 184, 188
Вујић, Јоаким 21, 24, 28
Вујовић Тот, Александра 161
Вукадиновић, Јелена 156, 161

- Вукелић, Весна 161
 Вукићевић, Ђура 31
 Вуковић, Ђорђе Ђура 26
 Вучичевић, Бранкица 161
- Гавела, Бранко 93, 94, 96
 Гавран, Миро 290
 Гаврилов, Михаило 161
 – Михаило 30
 – Оливера 60
 Гајин, Александар 255, 265
 Гајиновић Бабијановић, Биљана 161
 Гајић, Милица 104, 111
 – Станислава 156
 Гал, Ференц / Франтишек / Фрања 104
 Гарај Бицички, Нада 159
 Гардиновачки, Мирјана 213, 251, 265
 – Стеван 265
 Гардоњи, Геза (Gárdonyi Géza) 106, 112
 Гвоздановић, Еуген 98, 133, 290
 Гвозденовић, Љиљана 158
 Гергел, Чики (Gergely Czikey) 39
 Гернер, Карл Август (Karl-August Gerner) 44
 Геролд, Ласло (Gerold László) 229–233
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 39, 48
 Геци, Иштван / Стеван (Géczi István) 107, 113
 Гиковски, Снежана 162
 Глигорић, Велибор 45
 Глишић, Милован 106
 Глук, Кристоф Вилибалд (Christoph Wilibald Gluck) 189
 Глушица, Јелена 79–91
 Гоби, Рита (Gobi Rita) 162
 Говедник, Јанез 98
 Гогољ, Николај Васиљевич (Николай Васиљевич Гогољ) 39, 46
 Голдони, Карло (Carlo Goldoni) 39, 204
 Гоња, Ивана 161
 Горец Нађ, Ђурђица 160, 161
 Горки, Максим – Алексеј Максимович Пјешков (Максим Горкиј – Алексеј Максимович Пешков) 39
 Готовац, Јаков 159, 187
 Гоци, Карло (Carlo Gozzi) 185
- Грба, Недељко 189
 Гргурова, Милка 42
 Гребелдингер, Стеван 149, 161
 Грегуш Лукић, Ђерђика 160
 Греем, Марта (Martha Graham) 134
 Григ, Едвард (Edward Grieg) 112
 Гринвуд, Ендру Питер (Andrew Peter Greenwood) 175, 176, 177
 Грња, Маја 157, 159, 176
 Грол, Милан 45
 Грујић, Љубен 107
 – Никанор 106
 Грунчићева, Милица 28, 30
 Грчић, Јован 54, 56, 61, 62, 68, 111, 284, 285
 Гуно, Шарл Франсоа (Charles-François Gounod) 131
- Д’Албер, Еуген (Eugene d’Albert) 189
 Д’Буазен, Жилбер (Gilberta de Voisins) 131
 Д’Енери, Адолф (Adolphe d’Ennery) 39, 106, 111
 Даничић, Ђура 40
 Данкулов, Драгиња 28
 – Петар 106
 Данте Алигијери (Dante Alighieri) 157
 Деан Гачић, Гордана 161
 Дебевц, Цирил 191
 Девић Рушкунц, Мира 160, 161
 Дејмек, Казимјеж (Kazimierz Dejmek) 201
 Делиб, Лео (Léo Delibes) 127, 132
 Деметар / Деметер, Димитрије 14, 21, 94
 Денић, Сунчица 53
 Дескашев, Стеван 108
 Деспенић, Александар 203
 Дибарбора, Франтишек (František Dibarbora) 204
 Дивјаковић, Стеван 129, 150, 170, 171, 173
 Дивљак Арок, Гордана 123, 124, 125
 Диковић Ђургуз, Даница 243
 Дима, Александар Отац (Alexandre Dumas Père) 39

- Александар Син (Alexandre Dumas Fils) 39, 48, 133
- Диманоар, Филип Франсоа Пинел (Philippe François Pinel Dumanoir) 39
- Димитреску, Корина (Corina Dimitrescu) 177
- Димитријевић, Мила 15
- Миша 15, 285
- Димовски, Фросина 160
- Динглштет, Франц (Franz Dingelstedt) 46
- Динић, Милош 107
- Динчић, Светозар 13
- Дињашки, Ксенија 173, 174, 176, 178
- Добервал, Жан (Jean Dauberval) 132
- Добриновић, Пера 13, 15, 23, 41, 45, 46, 49, 51, 74, 75, 108, 255
- Домановић, Радоје 189
- Доницети, Гаetano (Gaetano Donizetti) 106, 133, 192
- Дорић, Весна 149
- Радослав Златан 235, 236, 252, 253, 254, 255, 266, 290
- Дотлић, Лука 46, 104, 108, 229, 269, 289
- Доубек, Хуго (Hugo Doubek) 110, 116
- Драга Обреновић, краљица 68
- Драгашевић, Јован 37, 103, 108, 110
- Драгичевић, Душка 172
- Драговић, Љиљана 131
- Драушник, Жорж 157
- Драшковић, Боро 236, 237, 286
- Дрињовски, Вишња 161
- Дробац, Мирјана 160
- Дубчек, Александар (Alexander Dubček) 203
- Дузе, Елеонора (Eleonora Duse) 47
- Дука, Марија 26
- Паулина Пава 26
- Дунђерски, Лазар 39, 42
- Дутина, Јулијана 157
- Ђерић, Зоран 221
- Ђерковић, Иван 161
- Ђордано, Умберто (Umberto Giordano) 189
- Ђорђевић, Јован 15, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 35, 40, 41, 49, 57, 68, 101, 102, 297
- Манојло Призренац 53–66
- Часлав 250
- Ђурашевић Новков, Добрила 132, 149, 160, 174
- Ђурђевић, Олга 158
- Ђурђевић, Васа 26
- Ђурђевић Димић, Гордана 242, 259, 265
- Ђурић Клајн, Стана 102, 109, 113
- Ђуричић Јанков, Јасна 220, 252, 259
- Ђурковић, Димитрије 19, 133, 181
- Никола 24, 27, 28, 108
- Ејдус, Предраг 214
- Ек, Вернер (Werner Egk) 133
- Екартсхаузен, Карл Франц фон (Carl Franz von Eckartshausen) 28
- Ерве, Ронже Флоримон (Florimond Ronger Hervé) 42, 107
- Еркел, Ференц (Erkel Ferenc) 114
- Ерцег, Мира 276
- Ефел, Жан (Jean Effel) 128, 132
- Ечегарај, Хосе М. (José M. Echegaray) 39, 55
- Ешкићевић, Васа 268
- Жебељан, Исидора 182
- Живановић, Милан 224
- Живанчевић, Милорад 94
- Живкић, Анђелка 161
- Живковић, Драгиша 25
- Живни, Фрања 200
- Живојиновић, Велимир 45
- Животић, Велимир 200, 255
- Жујовић, Јован 74
- Жупан, Фрања 94
- Зајовић, Бојана 161
- Зајц, Иван 107, 109
- Зајцев, Милица 123, 127, 165–179, 286
- Зарић, Герослав 156, 158, 246, 249, 259
- Здравковић, Мирјана 167, 168, 169, 170, 171, 175, 176, 177
- Зечевић, Ксенија 251
- Зорић, Никола 30

- Зох, Иван Брањислав (Ivan Branislav Zoch) 206
 Зуровац, Сташа 157
 Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 13, 39, 48, 55
 Иванов, Ивана 161
 – Лео 132
 Ивановић, Мирјана 184
 Игњатовић, Јаков Јаша 19, 133, 149
 Иго, Виктор (Victor Hugo) 39, 125, 132
 Илић, Добривоје 218
 – Драгутин 37, 111
 – Оливера 161
 Илић Ћуковић, Весна 161
 Иличић, Фотије 75
 Иманић, Далија 177
 Исаков, Миодраг 289
 Исаковић, Борис 223

 Јагушт, Младен 131, 132, 133
 Јакишић, Душан 255
 Јаковљевић, Златица 200
 Јакшић, Ћура 37, 48, 57, 105, 113, 114
 Јаначек, Леош (Leoš Janáček) 83, 87
 Јандрић, Санела 161
 Јанковић, Драгомир 45
 – Марија 161
 – Милица 165
 Јанкович, Јан (Ján Jankovič) 197, 198, 205, 207
 Јанку, Л. Д. 132
 Јаноски, Миодраг 133, 149, 150, 151
 Јарчева, Мија 131
 Јатић, Стана 98, 131, 133, 140
 Јелкић, Владимир 160
 Јенко, Даворин 105, 106, 109, 110, 112, 114
 Јерант, Петар 160
 Јеринкић, Драган 176
 Јовановић, Божана 131, 132, 133, 149, 150
 – Владимир 286
 – Зоран Т. 283, 285, 292
 – Јован Змај 22, 30, 35, 44, 54, 68, 108, 114
 – Лепосава 108
 – Милан 61, 109
 – Милан А. 37, 75
 – Милан Морски 285
 – Милица 167, 171, 172, 173, 176, 177
 – Света 131
 – Слободан 45
 Јојкић Ковачић, Јасна 159
 Јоксимовић, Божидар 114
 Јонеско, Ежен (Eugene Ionesco) 217
 Јос, Курт (Kurt Jooss) 134
 Јошић Гајин, Гордана 265
 Јудашев, Бахрам 175
 Јуранић, Зоран 158
 Јуришић, Урош 108

 Каделбург, Густав (Gustav Kadelburg) 106
 Казанцакис, Никос (Νίκος Καζαντζάκης) 152
 Казела / Казала Алфредо (Alfredo Casella) 94, 123, 131
 Казинци, Борис 286
 Какош, Јан (Ján Kákoš) 205
 Калабић, М. 132
 Калчић, Љерка 132
 Каменаровић, Гордана 219
 Капдепорт, Јован 19, 20
 Капитањ, Атила 287
 – Ласло 287
 Карадић, Вук Стефановић 19, 40, 49, 51
 Карл, Орф (Carl Orff) 131
 Касаткина, Н. 132
 Катарина Медичи (Catherine de Médicis) 146
 Каћански Владислав 213, 214, 242, 255, 259, 265
 – Стеван Владислав 68
 Кашанин Мастенброк, Јелица 161
 Квапил, Јарослав (Jaroslav Kvapil) 81, 82
 Кевер, Лајош (Kövér Lajos) 31
 Кевеши, Ангела (Kövessy Angèla) 158
 Келчеј, Ференц (Kölcsey Ferenc) 28
 Кети, Александра 160
 Кеча, Љиљана 161
 Кипроска, Катарина 177
 Кирал, Ерне (Király Ernő) 130

- Кирковић, Јованка 30
 Кнежевић, Борис 27, 28, 29, 30
 – Јован 176
 – Кристина 206
 – Мирко 22
 Ковачевић, Душан Душко 205, 207, 209, 210, 211, 223, 224, 225, 227, 228, 235, 236, 260, 262, 264, 266
 – Милана 161
 Ковачевић Црњански, Оливера 157, 158, 160, 161
 Ковачек, Божидар 24, 25, 26, 30, 35, 47, 54, 289
 Ковачек Гиковски, Магда 160
 Ковачић, Иван Горан 275
 – Јасна 158
 Кодa, Ђорђе Д. 35
 Коен, Елад 157
 Козарев Кларић, Верица 161
 Козарски, Дијана 174, 177
 Козачински, Емануил / Мануило 18, 102
 Којадиновић, Раде 265
 Кокотовић, Нада 93, 98, 100, 127
 Колак, Нада 161
 Коларовић, Димитрије 30
 – Љубица рођ. Поповић 28, 30
 Колесар, Драгутин 200
 Комлушан, Драгица 161
 Константин, Јон (Ion Constantin) 130, 139
 Коњовић, Петар 79–91, 175, 188, 285
 Корели, Жан (Jean Coralli) 171
 Коренић, Бојан 276
 Корнеј, Пјер (Pierre Corneille) 204
 Костић, Вера 139
 – Лаза 26, 27, 37, 43, 44, 45, 47, 48, 105, 109, 114, 255, 270, 279, 285, 290
 Костјуков, Константин (Константин Костюков) 172, 178
 Костолањи, Деже (Kosztolányi Dezső) 231
 Коцебу, Август фон (August von Kotzebue) 28
 Коцић Салак, Надежда 161
 Коцић, Мирјана 186, 289
 Кош, Ерих 199
 Кошничар, Софија 167, 168, 169, 170, 171, 172
 Крајачић, Гордана 167, 176, 177
 Краљ, Петар 223
 Кренек, Ернест (Ernest Kreneck) 121
 Крестић, Димитрије 26
 Крет, Антон (Anton Kret) 203
 Крешић, Ирена 167, 170
 Крже, Ерна 191
 Кркотић, Милена 161
 Крлежа, Мирослав 203, 233
 Крстић, Драгица 160
 – Петар 107
 Крстоношић, Мирослав 133
 – Петар 106, 111
 Крчмар, Весна 124, 126, 129, 152, 156, 166, 167, 171, 178, 184, 189, 209–228, 283–292
 Кршић, Весна 176
 Кујунџић, Миодраг 170, 201, 289
 Кукуљевић Сакцински, Иван 14, 21
 Кулешевић, Андреја 160
 Кулунџић, Јосип 181, 185, 186, 187, 188, 190, 193, 194, 195, 196, 270, 271
 Курунџи, Бела 160
 Лабиш, Ежен (Eugène Labiche) 39
 Лавровски, Леонид Михајлович (Леонид Михайлович Лавровский) 171
 Лагатор, Смиљана 285, 291
 Лазаревић, Жарко 114
 – Лазар 26, 28, 31, 37
 Лазин, Весна 156, 157
 – Милан 158, 159, 161
 Лазих, Радослав 194
 – Ранко 161
 Лалицки, Владислав 133, 139
 Ласло, Петер (Laszlo Peter) 168
 Лаубе, Хајнрих (Heinrich Laube) 40
 Ле Ду, Пикар 268
 Лебовић, Ђорђе 199, 200, 205, 273, 279, 289
 Лемоен, Гистав (Gustave Lemoine) 106
 Ленђел, Габор (Lengyel Gábor) 93, 98, 100, 150
 Ленер, Фриц (Fritz Lener) 133
 Ленска, Штефанија 108

- Леон, Виктор (Victor Léon) 133
 Леонкавало, Руђеро (Ruggero Leoncavallo) 107
 Лепуша, Дуња 161
 Лесковац, Милена 267–278
 – Милета 132, 133, 150, 151, 193, 242, 255, 267, 274, 275, 276, 277, 278, 281
 Лехар, Франц (Franz Lehár) 133, 170
 Лечић, Ана 161
 Лечић Колчерију, Јелена 160
 Лешић, Јосип 41, 75
 Лжичар, Славољуб 105
 Линдгрен, Астрид (Astrid Anna Emilia Lindgren) 132
 Лист, Франц (Franz Liszt) 156, 168, 170, 177
 Литвинов, Виктор (Виктор Литвинов) 173, 175, 176
 Лифка, Адолф (Adolf Peter Lifka) 42, 108
 Логунов, Владимир 149, 150, 157, 174, 175
 Лорел, Стен (Stan Laurel – Arthur Stanley Jefferson) 204
 Лорка, Федерико Гарсија (Federico García Lorca) 189, 205
 Лорцинг, Карл (Karl Lortzing) 107
 Лот, Андре (Andre Lhote) 268
 Лотка, Фран (Fran Lhotka) 122, 131
 Луиђи 134
 Лукачи, Шандор (Lukácsy Sándor) 39, 114
 Лукић, Андрија 41, 57
 – Ђерђика 161
 – Тинка 57
 Лучић, Бранислав 287
 Луштек, Грегор 158

 Львович Ракин, Јуриј (Юрий Львович Йонин Ракин) 45, 216
 Љубојев Грња, Илинка 160

 Мажуранић, Иван 20, 93–100
 Мај, Карл (Karl May) 27
 Мајар 107
 Мајера, Љубослав 197, 198, 205, 209–228, 235, 236, 260, 262, 263, 265, 266
 Македонски, Георги 118, 131, 140
 Максимовић, Аксентије 42, 46, 105, 109, 113, 114, 115, 116
 – Борис 98, 131, 132, 149, 150, 267, 276, 277, 278, 282
 – Ђорђе 26, 27
 – Софија рођ. Поповић 31, 46
 – Стеван 98, 131, 132, 133, 140, 267, 271, 272, 276, 277, 278, 280
 Максић Његован, Биљана 126, 139, 145, 150, 152, 159
 Малетић, Ђорђе 37, 102, 105, 111, 115
 Малецова, Јармила (Jarmila Malecová) 204
 Маливук, Олга 152, 169
 Мандић, Брижита 161
 Мандровић, Адам 14
 Манојловић, Тодор 37, 45
 Маренић, Владимир 132, 133, 139, 190, 267, 272, 273, 274, 277, 278, 279
 Маринић, Антун 125
 Маринковић, Јосиф 107
 – Павле 30
 Маринц, Марио 191, 192
 Марић, Зорица 161
 – Пера 161
 Марјановић, Петар 23–51, 108, 182, 189, 289, 290, 293–297
 Марјаш Брзић, Ерика 118, 119, 120, 125, 128, 130, 145, 159, 169, 171, 174
 Марковић, Аркадије 75
 – Васа 28, 31, 296
 – Димитрије 30, 47
 – Живко 68, 73, 115
 – Јелена 161
 – Лаза 73, 75
 – Марија 31
 – Милка 13, 15, 23, 41, 45, 46, 47, 49, 51, 108
 – Михаило Мика 41, 47, 108
 – Стеван 47
 – Фрањо 93
 Марковић Клинар, Љубица 160
 Марталер, Кристоф (Christoph Marthaler) 187

- Мартинов Павловић, Ксенија 205, 265
 Масе, Виктор (Victor Massé) 107
 Маскањи, Пјетро (Pietro Mascagni) 107, 159
 Матејић, Милан 75
 Матић, Бојана 161
 Матић Миленковић, Мира 152, 159
 Матовић, Ана 110
 Мађашик, Андреј (Andrej Mađasić) 197–207
 Меденица, Иван 225
 Меилхак, Анри (Henry Meilhac) 133
 Мејак, Анри 39, 42, 133
 Мелвил, Жозеф (Joseph Mélesville) 44
 Мериме, Проспер (Prosper Mérimée) 189
 Месарош, Ирена 161
 Метерлинк, Морис (Maurice Maeterlinck) 39
 Мијач, Дејан 181, 203, 214, 294
 – Љиљана 123
 Мијо, Даријус (Darius Milhaud) 39
 Миладиновић, Дејан 275
 – Душан 131
 Милановић, Жељка 157
 – Миодраг 184, 290
 – Олга 273
 Миленковић, Жарко 131, 145, 152, 153
 – Зденка 162
 – Мира вид. Матић Миленковић, Мира
 – Радослав 260
 Милер, Адолф (Adolf Muller) 106
 – Артур (Arthur Miller) 200, 201, 203
 Милер Христидис, Леонора 159
 Милетић, Милица 161
 – Светозар 22, 23, 30, 35, 50, 68, 295
 Милитар, Трива 114
 Мило, Албер 42
 Миловановић, Ивана 174
 – М. Ђ. 60
 Милојевић, Милоје 79
 Милорадовић, Милена 167
 Милосављевић, Александар 288, 291
 – Вера 125
 Милош, Чеслав (Czesław Miłosz) 22
 Милошевић, Верица 205
 – Мата 45
 Милуновић, Мило 271, 272
 Милчински, Алојзије (Alois Milčinski) 105, 109
 Миљковић, Велимир Веља 37, 38, 41, 42, 106, 110
 Минкус, Лудвиг (Ludvig Minkus) 131, 158
 Миочиновић, Мирјана 239
 Мирбо, Октав (Octave Mirbeau) 39, 46
 Мирковић, Јован 111
 Миросављевић, Јован 289, 291
 – Лазар Лале 27
 Мисаиловић, Миленко 269, 270, 271, 274
 Митро, Вероника 126, 290
 Михајловић, Борислав Михиз 189, 235, 242, 243, 266
 – Душан 62
 Мишић, Љиљана 132, 167, 169, 286, 289
 – Милутин 215
 Мјасњицки, Иван Иљич (Мясницкий, Иван Ильич Барышев) 39
 Млађеновић, Миливоје 288
 Млакар, Пиа 122, 131, 140
 – Пино 122, 131, 140
 Мозер, Густав фон (Gustav von Moser) 39
 Мокрањац, Стеван Стојановић 79
 Молијер, Жан Батист Поклен (Jean Baptiste Poquelin Molière) 39
 Молнар, Ђерђ (Molnár György) 46
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 123, 131, 159, 186, 187
 Мраз, Андреј (Andrej Mráz) 198
 Мрвечка, Антон (Anton Mrvečka) 204
 Мулић, Зоран 149, 150, 172
 Мусоргски, Модест (Модест Мусоргский) 83, 87
 Најдановић, Милорад 33
 Нанић, Ивана 161
 Неделко, Хелмут 120, 132, 145, 160
 Недељковић, Никола 28, 30
 Немањић, династија 25
 Немет, Атила (Németh Attila) 229
 – Рудолф (Rudolf Németh) 184

- Ненадовић, Бојана 177
 Ненадовић Соколић, Ружица 133
 Нешков, Александар 161
 Нигринова, Вела 15
 Никитовић, Бојана 156, 158
 Никола I Петровић Његош 106, 110, 206
 Николајевић, Снежана 176
 Николић, Андра 74
 – Атанасије 24, 28, 37, 103
 – Даринка 215, 218, 220, 223
 – Зденка 184, 186, 191
 – Милош 290
 Нишлић, Лепосава 108
 Новак, Дамир 125
 Новаков, Живојин 168
 Новаковић, Стеван 161
 Новер, Жан Жорж (Jean-Georges Noverre) 131
 Новков, Гордана 156, 288
 – Добрила вид. Ђурашевић Новков, Добрила
 – Живојин 156, 160
 Носкович, Александер (Alexander Noskovič) 200
 Нушић, Бранислав Ћ. 38, 45, 67–78, 81, 107, 115, 156

 Њаради, Јасмина 285
 Његован, Биљана вид. Максић Његован, Биљана

 Оберњик, Карло/Карољ (Karoly Obernyik) 39, 43
 Обреновић, Александар 273, 279
 Огњановић, Илија Абуказем 68
 Огризовић, Милан 93, 96, 100
 Одавић, Риста Ј. 93, 95, 100
 Одак, Крсто 189
 Округић, Илија Сремац 38, 44, 46, 105, 106, 109, 113, 285
 Олењина, Марина Михајловна (Марина Михайловна Оленина) 118, 139, 152, 153, 154, 155
 Олћан, Олга 161
 Ордоно, Едмонд (Edmond Ordonneau) 108
 Орешковић, Желимир Жељко 229, 233

 Орф, Карл (Carl Orff) 150, 151, 173
 Оршוליћ, Ивана 161
 Освалд, Антоније / Антоњин (Antonín Osvald) 104, 106, 111, 116
 – Олга 108
 Остојић, Тихомир 40, 73, 111, 285
 Островски, Александар Николајевич (Александр Николаевич Островский) 133
 Ото, Тео (Theo Otto) 268, 278
 Отрин, Ико 117–137, 156
 Оффенбах, Жак (Jacques Offenbach) 131, 133, 193

 Павић, Јовица 235, 242, 244, 245, 246, 247, 266
 – Милорад 101
 – Сања 161
 Павловић, Стеван К. 33
 Пакашки, Рајко 131
 Панди, Оскар 290
 Пандуровић, Сима 45
 Панић, Златко 129, 161
 Панков, Градимир 118
 Пантелић, Стеван 26
 Парма, Виктор 107
 Паскаљевић, Владимир 291
 Пастор, Игор 161
 Пачу, Јован 106, 109
 Пашић, Никола 74
 Пејовић, Душица 214, 218, 221, 223, 225
 – Роксанда 80
 Пејчић, Ивана 205
 Пенчић Пољански, Дејан 210
 Перван, Славко 149
 Перин Згомба, Анита 161
 Перић, Ђорђе 102, 103
 Перо, Шарл (Charles Perrault) 131, 132, 171
 Петар Петровић Његош 107
 Петин, Никола 190, 191, 192
 Петипа, Маријус (Victor Marius Alphonse Petipa) 131, 132
 Петковић, Мирко 285
 Петрик, Франтишек 105
 Петров, Андреј 128, 132

- Никола 161
- Петровић, Бранка 133
 - Вељко 13–16, 45
 - Живојин, 54, 55
 - Зоран 199
 - Јасна 132
 - Јован 26
 - Љубомир 107
 - Милорад Селанчица 107, 112, 113
 - Миодраг 245, 255
- Петровић Бадњаревић, Јасна 149
- Пешикан Љуштановић, Љиљана Ж. 293–297
- Пијаве, Франческо Марија (Francesco Maria Piave) 133
- Пилеану, Параскив 139
- Пилипенко, Лидија Константиновна (Лидија Константиновна Пиллипенко) 149, 150, 172
- Пирандело, Луиђи (Luigi Pirandello) 123, 131
- Пирогова, Стела 132, 145
- Пихерт, Емануел (Emanuel Pichert) 42, 110
- Плавша, Душан 192
- Плаовић, Раша 45
- Плеша, Бранко 235, 237, 238, 241, 266, 287, 290
- Подхрадски, Јан (Ján Podhradský) 198
- Покорни, Темира 132
 - Франтишек / Драгутин / Фрања (František Pokorný) 105, 109
- Полак, Милан (Milan Polák) 201
- Полидорис, Базил 149
- Пољак, Тереза 160
- Попов, Живко 140
 - Милена 161
 - Н. 173
- Поповић, Александар 235, 238, 239, 240, 266, 290
 - Вања 150
 - Драгиња вид. Ружић, Драгиња рођ. Поповић
 - Ђорђе Даничар 30
 - Зоран Р. 215, 216, 225, 226, 235–266
 - Јован Стерија 18, 21, 24, 26, 28, 37, 38, 44, 46, 103, 203, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 227, 228, 252, 253, 254, 255, 290, 294, 295
 - Лаза 28, 30
 - Лука 43, 46
 - Љубица вид. Коларовић, Љубица рођ. Поповић
 - Мита 106
 - породица 46
 - Софија вид. Максимовић, Софија рођ. Поповић
- Поповић Шапчанин, Милорад 37, 54, 106, 110, 113
- Почи, Франц 133
- Правдић, Иван 291
- Прајз Јаворски, Јован 106
- Предић, Милан 45
- Премареј, Жил Марсијал Рењо (Jules-Martial Regnault de Prémarey) 39, 43
- Премате, Зорица 167
- Прибил Шарчевић, Марија 160
- Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Прокофьев) 123, 131, 157, 187
- Протић, Стеван 27, 28
- Пугељ, Бреда (Breda Pugell) 122, 131
- Пуњи, Чезаре (Cesare Pugni) 125, 132, 156
- Путић, Андрија 27, 28
 - Јован 30
- Путник, Јован 93–100, 133, 181, 188, 189, 190, 191, 193, 196
- Пучини, Ђакомо (Giacomo Puccini) 159, 189, 192
- Пушибрк, Васа 26
- Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 174
- Радаковић, Милица 200
- Радановић, Теона 161
- Радивојевић, Душко 211
 - Зорана 161
- Радић, Душан Душко 75, 149
- Радичевић, Бранко 114
- Радмановић, Душанка 184, 290, 291
- Радовановић, Весна 291

- Радовић, Бранка 290
 Радојевић, Јелена 162
 Радоњић, Мирослав 93–100, 215
 Радошевић Галић, Катарина 157
 Радужко, Јадранка 168, 169, 170
 Радловић, Ксенија 224
 Рајковић, Ђорђе 30
 Рајмунд, Фердинанд (Ferdinand Raymond) 39
 Рајчетић, Предраг 133
 Ракић, Бранка 167, 169, 170, 174, 175
 – Љубица 246, 255
 – Милош 26
 Раковски, Тибор (Tibor Rakovský) 203, 232
 Рамирез, Аријел (Ariel Ramírez) 175
 Ранђеловић, Тони 159
 Рапајић, Светозар 181–196
 Рахмаџинов, Сергеј Васиљевич (Сергей Васиљевич Рахманинов) 174
 Рац/ковић/, Михаило 30
 Рашић, Никола 30
 Рашковић, Боровој 15
 Реља, Борис 245
 Рехак, Антон 268
 Римски Корсаков, Николај Андрејевич (Николай Андреевич Римский-Корсаков) 131, 153
 Рис, Ото (Oto Ris) 161
 Ристић, Душан 131, 132
 – Љубиша 287
 Рњак, Душан 286
 Родригез, Х. 176
 Розмировић, Марија 26
 Ројер, Алфонс 133
 Ролан, Ромен (Romain Rolland) 115
 Ромић, Златко 172
 – Моника 260
 Ронже, Луј (Louis Ronger) 86
 Росини, Ђоакино (Gioacchino Rossini) 110, 193
 Руварац, Коста 26, 27
 Рудолф Хабзбуршки 177
 Ружић, Димитрије 13, 14, 16, 23, 30, 40, 41, 42, 51, 57, 68, 69, 111, 115
 – Драгиња рођ. Поповић 23, 28, 30, 42, 43, 51
 Рус, Милан 161, 176
 Русел, Алберт (Albert Roussel) 121, 131
 Рушкуц, Богдан 120, 124, 125, 130, 133
 Ршумовић, Љубивоје 203
 Сабљић, Младен 182, 184
 Сабовљевић, Михајло Миша 26
 Савин, Егон 235, 248, 256, 258, 266
 Савић, Алекса 30
 – Жарко 107
 – Милан 39, 40, 55, 56, 60, 61, 107, 285
 – Свенка 117–137, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 177, 178, 290
 Савић Вираг, Маријета 160
 Савковић, Нада 101–116, 128, 174
 – Роланд 177
 Салетовић, Славенко 237
 Сарду, Викторијен (Victorien Sardou) 39, 47, 48, 55
 Седлачкова, Ана (Anna Sedláčková) 206
 Селаковић, Драган 162
 – Љубица 161
 Селенић, Слободан 243, 290
 Сен Жорж, В. (Saint-Georges) 106
 Сен Санс, Ками (Camille Saint-Saëns) 131
 Сенаши, Мира 161
 Сенкер, Борис 190
 Сенковић, Саша 151
 Сервантес, Мигел де (Miguel de Cervantes Saavedra) 131
 Серенеш, Ана 172
 Сигети, Јожеф (Szigeti József) 44, 113
 Сиглигети, Еде (Szigligeti Ede) 38, 44, 105, 108
 Силађи, Ласло (Szilágyi László) 154
 Симић, Крунислав 150, 151, 152, 156, 158, 167, 168, 177
 Симовић, Љубомир 205, 207, 235, 248, 251, 256, 257, 258, 266
 Симчин, Татјана 162
 Скриб, Ежен Огистен (Eugène Augustin Scribe) 39, 105, 109, 133, 297
 Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 54, 107, 187
 Смолчић, Оливер 161

- Соколић, Доријан 133
 Соларић, Јелена 161
 Солдатовић, Воја 173, 229
 Солович, Јан (Ján Solovič) 204
 Спаић, Коста 183
 Спасић, Димитрије 13, 15, 41
 – Драга 87, 108
 Србљановић, Биљана 205, 207
 – Велизар 213
 Срдоц, Петар 118
 Сремац, Јулијана 150, 151, 156, 157, 158, 159
 – Марина 132, 151, 156, 157, 158
 Сретеновић, Михаило 106
 Стабло, Леополд 105, 109
 Стајић, Васа 18
 Стаљин – Јосиф Висарионович Џугашвили (Сталин – Иосиф Виссарионович Джугашвили) 198
 Станисављевић, Марија 19
 Станиславски, Константин Сергејевич (Константин Сергеевич Станиславский) 82, 84, 88, 89, 91, 153, 183, 194
 Станковић, Борисав Бора 38, 107
 – Горица 129
 – Драган 291
 – Јосиф 25, 26
 – Корнелије 102, 105, 115
 – Паулина Пава 26
 Станковски, J. J. 54
 Станојевић, Лазар 68, 69, 75
 Стевановић, Лидија 213, 260
 Степић, Душан 14
 Стефановић, Стефан 21
 Стефановић Венцловић, Гаврило 102
 Стодола, Иван (Ivan Stodola) 200, 201
 Стојадиновић, Софија 160
 Стојановић, Љубинка 291
 – Маја 161
 – Марија 291
 – Петар 159
 Стојановић Маурич, Мирјана 98, 132, 133, 149, 150, 151, 156, 157, 158
 Стојковић, Боривоје С. 45, 104
 – Исидор Иса 26
 Стојчевић, Иванка 160
 Сторожук, Оксана Васиљевна 157, 158, 178
 Стравински, Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский) 168
 Стратимировић, Радивоје 108
 Стриндберг, Јохан Аугуст (Johan August Strindberg) 61
 Стулар, Душан 93, 98, 133
 Субић, Снежана 167, 170, 173
 Суботић Јован 37, 105, 109, 115, 295
 – Сава 30
 Суботички Божовић, Мирјана 160
 Сувачаревић, Немања 161
 Судерман, Херман (Hermann Sudermann) 39, 47
 Сујић Виторовић, Мира 127, 167
 Супе, Франц фон (Franz von Suppé) 107
 Табачки, Миодраг 132, 149, 150, 157
 Тапавица Грујић, Мирослава 159
 Тасо, Торквато (Torquato Tasso) 94
 Теглаши Велимировић, Габриела 139–163, 167, 170, 174, 175, 177
 Теглаши Хиршенхаузер, Розалија 161
 Тејлор, Ален Џон Персивал (Allan John Percival Taylor) 31
 Текелија, Сава 26
 Телечки, Лаза 23, 41, 42, 51, 108
 Теодоракис, Микис (Μίκης Θεοδωράκης) 151, 168
 Тешановић, Бранислав 162
 – Бранка 160
 Тијардовић, Иво 133
 Тобцић, Далибор 156, 157, 158
 Томандл, Миховил 34, 54, 55
 Томасо, Жан Мари (Jean Marie Thomasseau) 60
 Томић, Јаша 109
 Томовић, Ана 206
 Топаловић, Мита 103
 Топлак, Имре 131, 132, 133, 139, 149, 150, 151, 156
 Тот, Аранка (Tóth Aranka) 160
 – Еде (Tóth Ede) 106
 – Емерих (Tóth Emerich) 38, 44
 Тот Величковић, Гизела 160

- Трифковић, Коста 26, 27, 38, 44, 46, 59,
105, 106, 109, 113, 150, 206, 252, 253,
254, 255, 256, 285
Трнинић, Душан 176
Туђару, Лиана 156
– Лоан 156
- Ћурчија, Маријана 160
- Узелац, Никола 160
Узелац Шаро, Данијела 161
Ујес, Алојз 48
Улрих, Антоније 111
Урошевић 19
- Фабри, Мирослав 219, 265
Фавари, Андре 268
Фајдига, Маријан 132, 133
Фал, Леополд Лео (Leopold Fall) 86,
108
Федотов, Вадим П. (Вадим П. Федотов)
170
Феје, Октав (Octave Feuillet) 39
Феле Вучуревић, Сања 160
Фијала, Леополд (Leopold Fiala) 205
Филипјева, Јелена 173
Фодор, Антал (Fodor Antal) 168
Фокин, Михаил Михајлович (Михаил
Михайлович Фокин) 131, 174
Форетић, Далибор 277
Формаћ, Коста 109
Фрајденрајх, Јосип 44, 105
Фрајнд, Марта 53–66
Франсе, Жан (Jean René Désiré Françaix)
126, 132
Франц Јозеф 31, 34
Фрелих, Емил 181, 191, 192, 193
- Хабзбурзи, династија 31, 32, 33
Хавер, Рони 157
Хаднађев, Мирко 184, 190, 191, 192
Хајзер Очкаји, Сандра 162
Ханауска, Бора 286
Хараг, Ђерђ (Harag György) 229, 230
Харангозо, Тула (Harangozó Gyula) 158
Харди, Оливер (Oliver Hardy) 204
– Стела 162
Хартиг, Тибор 137
- Хартман, Хелена 44
Хаспра, Павол (Pavol Haspra) 205
Хауптман, Герхард (Gerhart Hauptmann)
39
Хачатурјан, Арам И. 131
Хаџи-Динић, Милош 41
Хаџић, Антоније Тона 15, 16, 26, 27, 43,
45, 49, 57, 68, 81, 82, 105, 109, 112,
255, 283, 284, 285, 287, 292
– Милош 17–22, 122, 204
Хегедушић, Власта 131
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg
Wilhelm Friedrich Hegel) 33
Хернер, Лудвиг 133
Херолд, Луј Јозеф Фердинанд (Louis Jo-
seph Ferdinand Hérold) 132
Херцигоња, Никола 275, 281
Херцог, Иштван (Herzog István) 151,
157, 173, 177
Хилдесхајмер 204
Хома, Бранислав (Branislav Choma) 200
Хомер (Ομηρος) 94
Хорације, Флак Квинт (Quintus Flaccus
Noratius) 93, 94
Хорват, Карољ (Horváth Károly) 139
Хохолоушка, Владимир 56
Храниловић, Јован 55, 57, 61, 285
Хрењиков, Тихон Николајевич (Тихон
Николаевич Хренников) 145
Хрибар, Росана 158
Христидис, Апостол 160
Христић, Јован 212
– Стеван 139, 290
Хурбан, Свећо (Svet’o Hurban) 198
Хурбан Владимиров, Владимир (Vladi-
mir Hurban Vladimirov) 198
Хусак, Густав (Gustáv Husák) 203
- Цвејић, Младен 30
Цветић, Милош 28
Цвијановић, Јован Јоца 108
Цибулка, Алфонс М. (Alfons M. Czibul-
ka) 105
Цијукова, Султана 107
Циндрић, Павоа 18
Ципци, Круно 132, 156
Црногорац, Петар 26

Црњански, Милош 45, 47, 49, 51

Чавић, Ђорђе 30

Чајковски, Петар Иљич (Петр Ильич Чайковский) 123, 131, 132, 145, 149, 157, 170, 172, 192

Чакра, Емил 30

Чанак, Маријана 126

Чанецки, Петар 224, 263

Чебски, Владимир 160

– Тереза 149

Чекић, Стеван 30

Ченгић, Смаил-ага 93, 94, 100

Чепе, Аница 191

Черубић, Снежана 161

Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 39, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 227, 228, 229, 232, 233, 282

Чиплић, Богдан 289

Чолић Биљановски, Драгана 67–78

Џуња, Силвија 161

Шајтинац, Угљеша 291

Шалајић, Стеван 229, 231, 233, 251, 260, 264

Шантић, Јелена 167

Шарић, Звјездана 285

Шврљуга, Иван 58

Шекспир, Вилијем (William Shakespeare) 13, 25, 39, 43, 44, 46, 48, 86, 145, 157, 272

Шербан, Миленко 185, 186, 187, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 277, 278, 279

– Софија 185, 186

Шилер, Јохан Фридрих (Johann Christoph Friedrich von Schiller) 39, 44, 47, 48

Шилханова, Марија 108

Шиматовић, Јован 19

Шимић, Јустин 109

Широчка Ненадовић, Татјана 160, 161

Шлезак Узелац, Амалија 160

Шлезингер, Јосиф 103, 108

Шнајдер, Слободан 276, 282

Шницлер, Артур (Arthur Schnitzler) 206

Шопен, Фредерик (Frederic François Chopin) 174

Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 176

Шоуц, Весна 158

Шошић, Весна 161

Штајн, Леон (Leon Stein) 133

Штаткић, Мирослав 149, 264

Штефко, Владимир (Vladimir Štefko) 201

Штраус, Јохан (Johann Strauss) 107, 133, 159, 174, 189

– Оскар (Oskar Strauss) 86, 108

Шугар, Штефан (Štefan Šugar) 202

Шулек, М. (= Marián Puobiš) 199, 200, 202

Шулхоф, Јожеф 120, 123

Шутановац, Данијела 173

Щедрин, Родион Константинович (Родион Константинович Щедрин) 127, 132, 171

Рејисџар сачинила

Татјана Пивнички Дринић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
Matica srpska Journal of Stage Art and Music
Published semi-annually by Matica srpska
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice srpske 1
Phone: 381 21 420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 45/2011 закључило 29. VI 2011.
За издавача: Проф. др Душан Николић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Слађана Новаковић
Штампа: КРИМЕЈ, Будисава

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Зоран Т. Јовановић. – 1987, 1–, – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987–, – 24 cm

Годишње по двоброј.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете и науке Републике Србије