



Радомир Путник

Театрoлoгија јули 2008 – јули 2009. (2)

Владимир Јевтовић: *Одбрана глуме*, Фестивал монодраме и пантомиме, Земун, 2009.

Глумац (позоришни глумац, пантомимичар, естрадни глумац, балетски играч, оперски певач) је уметник чије се присуство пред публиком подразумева; остварење овога уметника настаје и нестаје истовремено, а његова уметност одвија се у сложеном колективном процесу и зависи од много услова којима треба удовољити. Уметници других опредељења (сликари, писци, вајари, композитори, итд.) имају далеко лагоднију ситуацију у односу на публику, јер њихова уметност не захтева и њихово присуство пред очима гледалаца. "Глумац није само платно; глумац је и платно, и боја, и штафелај, и сликар" (Петар Краљ). Ако је, дакле, глумац и субјекат и објекат уметничког деловања, ако се његова уметност у исти мах састоји од неспојивих и опречних сила које подједнако припадају емоцији и разуму и ако у томе противречју нађе резултанту која ће успети да код гледалаца изазове

осећај естетског задовољства, онда се може говорити о уметности глуме.

Владимир Јевтовић, један од водећих педагога глуме у нашој земљи – глумац и филозоф по образовању – латио се тешког али важног посла, да брани и одбрани глуму и глумце од бројних приговора који се, каткад малициозно а покаткад незлобиво, упућују хистрионима. Спочитавају им се сваковрсни греси, прати се њихов јавни али и приватни живот кроз лупу, одриче им се право на људску димензију постојања. И када нешто чине и када не чине подједнако су криви. Образујући младе људе, учећи их и занату и етици глуме, професор Јевтовић упознао је глумце у свим њиховим фазама стасавања. Јер, глумац се развија током целог свог радног века. Глумац је непрекидно у излогу, или чека да уђе у тај излог. Његов дух и тело непрестано су у садејству и морају да делају синхронно, да би од сопства могли да творе уметничко дело. Због тежине позиције у којој се свакад налазе, због притисака којима су констатно изложени, због прожимања животних чи-

њеница са елементима уметности, Владимир Јевтовић је намеран да их брани и одбрани. Да би се сагледала тежина овога задатка, ваља напоменути да се професор Јевтовић морао суочити са приговорима и замеркама које су глумачкој професији упутили мислиоци који су и сами били поштоваоци позоришне уметности. Ето парадокса: глумце нападају они који за њих и о њима пишу! Како је могуће да се то догађа? А догађа се, вели историја театра, још од доба настајања позоришта.

Десет писама које Владимир Јевтовић шаље ствараоцима који су део својих уметничких склоности уградили у позоришну уметност истовремено су и лаудације заслужнима и критика њихових заблуда, али и надахнути есеји о глуми и, како аутор вели, *тајни глуме*. У тих десет писама обухваћени су и анализовани педагошки системи најзначајнијих глумачких школа у двадесетом веку, од Станиславског до Мате Милошевића. Полазећи од конкретних опаски упућених глумцима, одговарајући на њих разложно и темељно, Владимир Јевтовић – ослањајући се на лично и колективно позоришно искуство – уопштава проблеме и диже их на ниво принципа, доказујући чињеницу да се глума мора посматрати као феномен који почива на споју заната (онога што се може научити и увежбати) и талента (који се не може ни на који начин нормативизовати). На томе дуализму, или боље рећи из таквог дуализма настаје глумачка уметност.

А од чега се састоји *тајна глуме*?

Професор Јевтовић на то питање одговара овом књигом. Ако би тре-

бало сажети одговор у једну реченицу или реч, онда ће се писац ових редова позвати на свој разговор са професором Матом Милошевићем:

– Професоре, Ви сте написали да је Пера Добриновић био највећи глумац у Срба. То становиште нашао сам и у текстовима других аутора, Црњанског, Вељка Петровића...

Мата Милошевић: (резолутно, одсечно) Добриновић је највећи! Он је на сцени био **истинит!**

Ето једноставног одговора на тешко питање. Тајна глуме је у истини.

Овде се завршава књига Владимира Јевтовића, а у исти мах започињу теоријски списи других аутора који трагају за филозофијом глуме; можда је добрим делом лепота глуме управо у томе што њену тајну знамо, али је увек изнова откривамо.

Вујадин Милановић: *Хамлеј у српској књижевној кријици – од њочейка до 2000. године*, Издавач: Српска Европа, Београд, 2009.

Вујадин Милановић латио се амбициозног и респектабилног подухвата – наумио је да испита како је српска књижевна критика тумачила Шекспировог *Хамлејџа*. Овај замашан посао омеђен је, разуме се, временским границама; почетак Милановићевог истраживања везује се за 1858. годину када се појавио први превод једног одломака из *Хамлејџа* – преводилац Георгије Хаџић – а крај за 2000. годину. Извесно је, дакле, да је Милановићева анализа заснована на периоду од близу стотину педесет година, колико је Шекспирово дело – с почетка у одломцима

а доцније у целости – присутно на српском језику.

Аутор је себи поставио колико сложен толико и тежак задатак; требало је, наиме, да установи на који су начин књижевни (а каткад и позоришни) критичари протумачили Шекспирову трагедију, колика су и каква њихова огрешења о дело, да ли су пружили допринос разумевању филозофских, етичких и естетичких проблема који су присутни у *Хамлејџу*, као и да успостави упоредну анализу између ставова и теза наших критичара и тумачења најзначајнијих европских шекспиролога.

Осим тога, Милановић је требало још да испита и низ допунских питања која произилазе из ових основних, почев од проблема превода (компетентних или некомпетентних), па до установљавања валидности метода које су користили поједини књижевни критичари.

Милановић је своју студију о тумачењу *Хамлејџа* у српској књижевној критици поделио на три периода. Први обухвата време од првих превода *Хамлејџа* на српски језик до 1918. године. Други период доноси преглед тумачења *Хамлејџа* између два светска рата. Трећи период, најобимнији, који разматра однос српске критике према *Хамлејџу* од Другог светског рата до 2000. године, подељен је на два поглавља; прво се бави презентацијом иностране критике *Хамлејџа* у нас, при чему аутор представља два основна приступа – совјетски и западноевропски, а друго анализује утицаје метода ове две школе на наше критичаре, као и њихов допринос тумачењу Шекспирове трагедије.

Аутор је био суочен с чињеницом да се рецепција *Хамлејџа* у нашој средини одвијала под утицајем немачке критике, као и са околношћу да се наша англистика развијала тек у новије време, па отуда проистиче закључак да су објективни услови за развој наше шекспирологије били скромни, али и да су субјективне прилике знатно утицале на омашке које се могу наћи у домаћим написима о знаменитој Шекспировој трагедији.

Вујадин Милановић помно рашчлањује сваки текст о *Хамлејџу* и – не робујући књижевним и професорским ауторитетима – указује на његове врлине и недостатке. Милановићево указивање на нехотичне омашке је добронамерно, али његова осуда критичаревог незнања је оштра и, разуме се, беспризивна. У тој оштрини аутор се не либи да изрекне и по коју малициозност, али она никада није уперена против критичара, већ против његове претенциозности и површности. Због тога неки судови Вујадина Милановића могу читаоцу да зазвуче неуобичајено реско, или пак да доведу у сумњу ауторитет неког познатог критичара, али аутор студије не узмиче пред прононсираним именима. Милановић аргументује своје судове, темељећи их на супериорном познавању Шекспировог дела, његове драмске технике, као и узорне литературе о *Хамлејџу*.

У закључку истраживања, Милановић истиче значајне доприносе тумачењу *Хамлејџа* које су дали Хуго Клајн, Зоран Глушчевић, Светозар Кољевић, Боро Драшковић и Веселин Костић. Њихови радови – или делови разних написа – сматра Милановић, могу равноправно ући у *аниџологију европске*

критике посвећене *Хамлеју*. Да ли је то довољно или не, односно, да ли се – још и уз допринос Лазе Костића – може сматрати да је српска књижевна критика успела да приближи читаоцу величанствену Шекспирову трагедију, чини се да је реторско питање. Извесно је да су поменути тумачи Шекспировог дела, као и сви други чијим се рецензијама бави Милановић, популарисали и Шекспира и његову трагедију у нашој средини и на српском језику, и тиме засновали домаћу шекспирологију.

Студија Вујадина Милановића садржи и додаток, одломке из студије руског психолога Лава Виготског о *Хамлеју*, уз коментаре приређивача. Аутор сматра да је овај рад Виготског у нас практично непознат, а да по тачној анализи и вишезначности тумачења трагедије заслужује да буде додат Милановићевом истраживању, будући да је Милановић коментарисао и друге прилоге значајних европских шекспиролога.

Обимна студија од пет стотина страница, садржи примарну библиографију – списак радова српских критичара о *Хамлеју* од почетака до 2000. године, затим секундарну библиографију (издања *Хамлеја* на енглеском, српском и хрватском језику), изворе у енциклопедијама и лексиконима, као и избор из стране критике о *Хамлеју*, и друге стране и домаће напise који су референцијални за Милановићево истраживање.

Студија, такође, садржи и лексикон (библиографске јединице) о српским ауторима написа о *Хамлеју*, а такође и индекс имена.

“Хамлеј” у српској књижевној критици од почетка до 2000. Вујадина Милановића је студија која, изван сваке сумње, употпуњује наша сазнања о тумачењу Шекспировог дела у нас. Писана прегледно, позивајући се на аргументе који су неспорни, Милановићева студија истовремено нуди и својеврсну естетичку провокацију, па и позив на сучељавање стручних оцена о самој трагедији која, ето, већ четири стотине година представља једно од најзагонетнијих и најдубљих филозофских, психолошких и антрополошких дела о човеку.

Ксенија Јовановић, Приређивач:
Зоран Т. Јовановић, Издавач:
Савез драмских уметника Србије,
Београд, 2008.

Првакиња Народног позоришта, Ксенија Јовановић, двадесет трећи је добитник Добричиног прстена, престижне награде коју заједнички додељују Музеј позоришне уметности Србије, Савез драмских уметника Србије, Златара Мајданпек и генерални покровитељ награде “Фонд Филип и Мадлена Цептер”. Ксенији Јовановић Добричин прстен додељен је 2007. године.

По добро уведеном обичају, о слављенику се објављује монографија; искусан театролог Зоран Т. Јовановић латио се часне дужности да приреди књигу о Ксенији Јовановић. Приређивач је повукао најбољи потез када је први део књиге препустио списатељском дару сјајне глумице која је о својем детињству, школовању и младости исписала десетине страница на којима, промишљено и аналитички, говори о тегобном животу деце којима су роди-

тељи глумци. Ирена и Бранко Јовановић, Ксенијини редитељи, наине, били су глумци који су текли своје каријере у позориштима у Сарајеву и Новом Саду, да би 1938. Ирена добила ангажман у Народном позоришту у Београду. Тек тада се породица Јовановић окупила на једном месту и тек тада се пружила прилика да се Јовановићи-родитељи уметнички афирмишу у престоници. Али, долази рат, тегобан живот пун недаћа и оскудице оставља траг, да би, по завршетку рата глумачки пар Јовановића наставио да делује: Ирена у Народном а Бранко у Београдском драмском позоришту.

Глумачки пут Ксеније Јовановић започео је школовањем на Високој филмској школи, да би се наставио ангажманом у Београдском драмском позоришту, где глумица добија улоге у савременом репертоару. Године 1961. преласком у Народно позориште, започиње други део каријере у коме се Ксенија Јовановић истиче у драмском и класичном репертоару. Остајући верна Народном позоришту, Ксенија Јовановић игра и на другим београдским сценама, у Атељеу 212, Звездара театру, Театру поезије, Београдском драмском и Југословенском драмском позоришту. Осим у поменутиим позориштима, током глумачке каријере дуге шест деценија, играла је и у Крушевачком позоришту, као и на Дубровачким летњим играма; на позоришним сценама остварила је 113 улога, на филму и телевизији 34, а у радио-драмском програму чак 216 улога.

Приређивач је, ослањајући се на списатељски дар Ксеније Јовановић, њену проицљивост, способност запажања, изузетну ерудицију и доброна-

мерност, и друго поглавље у књизи засновао на глумичиним ауторским текстовима о другим уметницима; тако Ксенија Јовановић исписује портрете о значајним позоришним ствараоцима као што су, поред осталих, Јован Путин, Раде Марковић, Јован Милићевић, Милош Жутић и Маја Димитријевић, уочавајући и истичући њихову особеност и аутентичност.

Треће поглавље садржи напise театролога и позоришних уметника о Ксенији Јовановић: овде ћемо наћи прилоге Невенке Урбанове, Мире Ступице, Петра Волка, Рашка Јовановића и других аутора који истичу Ксенијине глумачке и људске врлине. У четвртом поглављу налази се избор из интервјуа које је Јовановићева давала разним поводима, а пето поглавље посвећено је представи “Немам више времена” коју је Ксенија Јовановић играла у Театру поезије; реч је о тумачењу истоимене књиге Десанке Максимовић и о представи која је поставила стандарде интерпретације поезије који још увек нису достигнути. Најзад, у завршном поглављу налази се брижљиво приређена документација о свим Ксенијиним улогама и признањима које је за њих добила.

Које су одлике Ксеније Јовановић по којима се издваја у српском глумишту? Можда је најпластичније објаснио природу Ксенијине глуме Урош Гловацки када пореди чувену италијанску трагеткињу Елеонору Дузе са Ксенијом: “Обе потичу из угледних глумачких породица. Велике трагеткиње и велике даме. Имају сличан репертоар. Веома образоване. Говоре неколико језика. Глумице од духа: одлучне, темпераментне, мудре, отмене, вазда уздигнуте главе, али благе особе пуне

разумевања за друге. Црнооке, божански лепе, тамнокосе, слично грађене – витке: заводнице свакако нису... Обе нису имале кратак и безболан пут ка слави... И једна и друга су обдарене меланхолично-сањалачком женственошћу”.

Театар/циркус кловнова,
Приређивач: Радослав Лазић,
Изд.: Фото Футура, Београд, 2009.

Антологија *Театар/циркус кловнова* коју је начинио театролог Радослав Лазић носи поднаслов “Позориште црвених носева и тужних очију”; реч је, дакле, о уметности циркусих артиста – кловнова који по елементима своје професије припадају подручју глуме. У уводном тексту, приређивач Радослав Лазић констатује да стваралаштво циркуских забављача – кловнова припада свету сценских извођачких представа, те да се у спектаклима ових уметника увек налазе елементи театра: драматургија, режија и сценски ефекти добро урађене представе. “Црвени носеви су најмање маске на свету, а тужне очи нико не може сакрити”, вели Радослав Лазић.

Представљајући особености овог посебног представљачког рода, антологичар пружа неопходне информације о историјском развоју појаве кловна као забављача, налазећи му прапретка у енглеским комедијама XVI века, где се јавља као комично лице. Лик кловна, потом, препознајемо у Шекспировим комадима као и у комедији дел арте, где стиче типске карактеристике. У првој половини XIX века циркус се формира као самостална забављачка институција у којој се негује, поред других и комичка кловновска вештина.

Главне теме кловновских наступа, наводи Радослав Лазић, припадају хуморном и сатиричном исмевању негативних појава у друштву и свету. Али, осим што изазивају смех и веселост, кловнови – закључује приређивач – својим тужним очима сликају животну меланхолију. Другачије речено, кловнови обједињују у својим наступима тугу и радост, смех и сузе, чиме се потпуно придружују глумачкој уметности.

Антологија о кловновима садржи тридесетак разнородних текстова, од личних импресија, записа писаца, преко мемоарских казивања појединих значајних кловнова, до песама и програмских штива.

У томе низу разноврсних написа, издавају се приповетка Иве Андрића *Први џуџи у циркусу*, есејистичко казивање Федерика Фелинија *Филм је циркус*, као и аналитичко сагледавање Жака Лекока о смислу кловновске глуме. Жика Богдановић заступљен је поетском прозом *Кловн*. Велики кловнови двадесетог века Адриен Ветах “Трок” и Олег Попов говоре о личном односу према професији кловна, а збиру теоријских написа о кловновима припадају и текстови Константина фон Берлевена, Николаја Николајева, Леонида Анжибарова, Сандре Младеновић и Наташе Чакић Симић.

Посебно место у Антологији о кловновима припало је Драгану Арсеновићу са Златибора, познатом као Арса с Марса, кловну који већ годинама успешно својим вештинама забавља најмлађе гледаоце. Арсеновићу је посвећена и песма Драгана Лукића, као и прилог самог антологичара.

Најзад, заслужено место у Антологији изборио је и Бранко Милићевић

који је написао неколико комада посвећених кловновима у којима је и сам наступио.

Антологија о кловновима коју је приредио Радослав Лазић представља сведочанство о посебном облику глумачке вештине; из не одвећ обимне литературе о кловновском умећу, Лазић је одабрао текстове који пластично сликају различита својства уметности кловнова, од естетике до глумачке, музичке и акробатске технике које представљају саставне делове кловновске делатности. Овом антологијом о кловновима Радослав Лазић је одао признање извођачкој дисциплини која није ни предмет ни миљеник ни једне позоришне теорије, али која у пракси има своје поштоваоце и приврженике.

Ивана Игњатов-Поповић: *Ликови у српској експресионистичкој драми*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009.

Студија Иване Игњатов-Поповић *Ликови у српској експресионистичкој драми* носи поднаслов у трагању за идентитетом. Ова одредница већ отвара суштински проблем којим се бави експресионизам као књижевни правац, будући да су писци ове естетике питање човековог идентитета поставили као основно или најзначајније с обзиром да се оно наметнуло као последица филозофског промишљања статуса људске судбине угрожене и поништене разарањима почињеним за време Првог светског рата. Управо је овај рат проузроковао не само до тада највеће злочине почињене у име виших циљева и правде, већ је као последицу оставио духовну кризу човечан-

ства. Један од одговора који су могли да понуде уметници био је трагање за новим, другачијим, у сваком случају идеалним човеком који ће се свим силама залагати за препород етичких вредности и људских врлина.

Елементи експресионизма, сматра Ивана Игњатов-Поповић, могу се наћи у драмским текстовима српских писаца који су афирмацију доживели у периоду између два светска рата. Код неких писаца, који су и сами учествовали у рату (Црњански, Илић, Васиљев) експресионистичко трагање за новим човеком било је последица згађености и очајања рођених на фронтским кланицама. Код друге групе писаца, експресионистички приступ био је плод књижевног програма или самосвојне поетике која је била остваривана и у другим књижевним родовима – поезији и прози.

Ивана Игњатов-Поповић одабрала је, као најизразитије представнике експресионистичко-натуралистичког приступа драме осморице српских писаца. Поповићеву није занимао целокупан драмски опус наведених писаца, па је одабирала оне драме које су, по критеријумима истраживача, садржавале довољно експресионистичких значајки. Од Милоша Црњанског анализује *Маску*, узима у разматрање обе драме Александра Илића *Кајање* и *Кабарет код Две хемисфере*, детаљно истражује драму Љубомира Мицића *Источни зрех*, гротеску Живојина Вукадиновића *Неверовајни цилиндер Њ.В. Краља Кристијана*, једну од две драме Душана Васиљева *Под рушевинама*, три драмске гатке Ранка Младеновића али не и његове парадоксалне комедије, једну драму од неколико које је на-

писао Тодор Манојловић *Центрифугални играч*, као и дело *Код вечитије славине* Момчила Настасијевића, такође једно од неколико драмских штива које је Настасијевић начинио.

Из избора основних драмских текстова који је извршила Ивана Игњатов-Поповић, може се закључити да је њен истраживачки задатак био строго одређен самом темом, те да је сводећи или редукујући аналитички приступ искључиво на експресионистичке подстицаје или изворе, у извесној мери занемарила чињеницу да експресионистичких ознака има и у драмским штивима истих писаца које овога пута није анализovala – на пример у парадоксалним комедијама Ранка Младеновића, па и у мелодрами *Пролеће се враћа* Душана Васиљева. Али, свака од ових напомена може се одбацити када се брани становиште Иване Игњатов-Поповић; њен театролошки приступ имао је задатак да идентификује и лоцира елементе експресионизма у српској драми прве половине XX века и да са тако одабраног становишта обави анализу ликова драмских јунакиња. Овако одређен обим истраживања нужно је морао да изостави историографски и социолошки приступ, а психолошки да користи само у оној мери која омогућава да се дефинишу (или редифинишу) постојећа књижевно-критички односи који су до сада били арбитрарни у нашој историји књижевности и театрологији када је о поменутом периоду реч.

Према да је основна тема истраживања Иване Игњатов-Поповић женски лик у српској експресионистичкој драми, његов статус, развој и место у оквиру драматуршког поступка сваког аутора, читалац ће запазити да је По-

повићева била спремна да у закључку анализе посвети одговарајућу пажњу и другим чиниоцима (сценски простор, опис атмосфере, мушки ликови, итд.) чиме је пружила шири увид у остварена начела експресионистичке драматургије. Утолико је значајан допринос Иване Игњатов-Поповић ревалоризацији драмских гатки Ранка Младеновића, мистерији Љубомира Мицића *Источни ѓрех*, као и новом сагледавању драме Александра Илића *Кајање*, посебно када је реч о дописаној верзији из 1933. године која никада није доживела сценску презентацију. Посебно ваља подржати напор списатељице која се одважила да истражи женске ликове у српској драми који су, и у естетици експресионизма и у свим другим естетикама, по правилу, у другом или трећем плану. Ретке су драме у нас у којима је жена централна личност комада.

Ивана Игњатов-Поповић поуздано влада театролошким подацима периода који испитује. Сигурност њеног владања грађом огледа се не само у изреченим судовима, већ и у закључним разматрањима која, по природи ствари, обавезују аутора да пружи валидну синтезу. Тако посматрана, студија Иване Игњатов-Поповић представља добродошао допринос изучавању српске међуратне драме.

Ратко Стојковић: *Српске њозоришне награде*, Издавач аутор, Београд, 2008.

Аутор књиге о српским позоришним наградама, Ратко Стојковић, није личност која је професионално везана за позоришну делатност. Стојковић је искусан енигмата, носилац нај-

значајнијег признања у овој области – звања енигматског велемајстора – и сарадник бројних листова и часописа. Написао је књиге *Универзални речник скраћеница, акронима и ознака*, као и *Лексикон литератива лауреата – српске књижевне награде 1839-2002* и монографију *Удружење пензионера Поштанске штедионице 1979-2004*.

О разлозима објављивања књиге *Српске позоришне награде Стојковић вели*: “Намера моја је да оно што је било проглашено за најбоље у позоришном животу наше земље, оно што је у датом тренутку тако оцењено, од матичних позоришта или на позоришним манифестацијама или шире друштвене заједнице, сакупим на једном месту, све то систематизујем на прегледан начин и оставим будућим генерацијама. Да упознају некадашње великане позоришног живота, сазнају ауторе и редитеље награђених дела, улоге које су заслужиле признања као и остале ствараоце позоришних представа”.

Дакле, аутор Ратко Стојковић начинио је преглед награда које се у земљи Србији дају за позоришну уметност и позоришну делатност.

Стојковић је по азбучном реду низао имена награда, кратак историјат сваке награде, имена добитника као и друге податке о наградама укључујући и оне да је награда укинута.

Само се по себи разуме да су награде које постоје дуже време старије од државе у којој се додељују. Држава је у међувремену неколико пута мењала име, али награде, најчешће, нису. На пример, фестивал Битеф основан

је 1967. године у СФРЈ, да би потом живео у СРЈ, па Србији и Црној Гори и средовечност потврдио у Србији. Тако је и са већином других награда.

Ако су награде јавна и стручна потврда уметничких вредности и домета, ако оне верификују и у изузетним случајевима промовишу своје носиоце, онда можемо – после увида у подухват Ратка Стојковића – закључити да ова средина поседује низ сјајних уметника.

Али, укупан збир награђених уметника – неколико стотина – пре упозорава него што охрабрује. Јер, награда вреди ако је једна, ако је уникатна.

Када има много награда, сасвим је извесно да се губи њихова ексклузивност и престиж који би требало да собом доносе.

Ето, то су размишљања на која нас наводи Ратко Стојковић својим инвентарисањем српских позоришних награда.

У исти мах, Стојковићево истраживање подстиче нас на размишљање о сврсисходности награда уопште. И као увек, неке награде чине част добитницима, а понегде је обрнут случај – добитници чине част награди. А понегде, види се у Стојковићевом прегледу, и не примећује се да се награда више не додељује. То значи да није било потребно ни уводити је.

Било како да читамо и тумачимо Стојковићеве табеле и имена награда и добитника, извесно је да смо прилежношћу аутора добили увид у јавна признања. Тиме је задатак који је Ратко Стојковић себи задао у целости испуњен.