

MODERNI ISKORACI U SRPSKOM POZORIŠTU 20. VEKA: OSNIVANJE I PRVE FAZE RADA BEOGRADSKOG DRAMSKOG POZORIŠTA I ATELJEA 212

Apstrakt

U radu se bavimo prvim modernizacijskim iskoracima u srpskom pozorištu posle Drugog svetskog rata. Dve odabrane studije slučaja jesu osnivanje i rane faze razvoja Beogradskog dramskog pozorišta (1947) i Ateljea 212 (1956). Ova dva pozorišta osnovana su tokom trajanja dve različite faze posleratne kulturne politike, a prve godine njihovog razvoja vezane su za osvajanje novih, modernih dramskih ili scenskih okvira. U slučaju Beogradskog dramskog pozorišta, to je uvođenje savremenog anglosaksonskog (poglavito američkog) repertoara u toku prve faze izgradnje socijalističkog jugoslovenskog društva, dok je formativni period Ateljea 212, u doba kulturne demokratizacije, bio baziran na uvođenju avangardne drame, a potom i novog scenskog stila, oslobođenog akademskih konvencija.

Ključne reči

Beogradsko dramsko pozorište, Atelje 212, američki repertoar, avangardna drama, modernizacija

U radu se bavimo modernizacijskim aspektima kulturne politike nakon Drugog svetskog rata, i to u oblasti pozorišne umetnosti, a kao studije slučaja prezentujemo osnivanje i prve faze delovanja dva pozorišta – Beogradskog dramskog pozorišta (1947) i Ateljea 212 (1956). Kako smatramo da bi studije Jugoslavije trebalo temeljiti na „trećem putu“ – jednako distanciranom

1 ks.radulovic@gmail.com; ORCID 0000-0003-4049-3906

od ideje nekritičke glorifikacije perioda jugoslovenskog socijalizma kao i od jednostranog revizionističkog narativa o vremenu „jednopartijskog mraka“ i „grobnice srpskog naroda“, namera nam je da ukažemo na kompleksne fenomene razvoja pozorišne umetnosti u posleratnom periodu. Studije slučaja odabrane su zato što se, svaka na svoj način, uklapaju u širi tematski fokus kulturne politike kao reprezentanta složenih društvenih odnosa u pomenutom kontekstu. Naglašavamo da su, uza sve međusobne razlike, oba pozorišta u ranim fazama delovanja bila okrenuta savremenom (pretežno zapadnom) repertoaru, koji se u manjoj ili većoj meri uklapao u praksu mlade države i na širem kulturnom planu – relativno brzo napuštanje proklamovane umetnosti socijalističkog realizma i posledično, odnosno postepeno osvajanje sloboda u umetnosti te niz značajnih modernizacijskih iskoraka u domenu pozorišta i kulture uopšte.

U takve iskorake spada i osnivanje dve pomenute pozorišne institucije, ali treba odmah napomenuti da do njih dolazi tokom dve različite faze naše kulturne politike. Beogradsko dramsko pozorište osnovano je i počinje rad u vreme prve faze kulturne politike Jugoslavije, zasnovane na ideji socijalističkog realizma i načelno represivnog kulturnog modela (1945–1953), dok su počeci Ateljea 212 vezani za period kulturne demokratije (1953–1974), koja podrazumeva i određene, naizgled protivurečne procese. Najzad, treći period, decentralizacije i samoupravljanja, traje do kraja 80-ih godina prošlog veka i donosi različite reforme u oblasti kulture (Dragičević Šešić 2013: 102).

Posebno je odluka države o osnivanju Beogradskog dramskog pozorišta, a nešto kasnije i Ateljea 212, deo procedure stvaranja jedne šire mreže gradskih ili okružnih teataru na teritoriji čitave zemlje: sa izuzetkom Narodnog pozorišta, sva ostala pozorišta koja danas deluju u Beogradu, nastala su u posleratnom periodu, a većina neposredno nakon rata. Iste godine kad je osnovano Beogradsko dramsko pozorište doneta je i uredba o osnivanju Jugoslovenskog dramskog pozorišta, međutim verujemo da nije neophodno posebno obrazlagati zbog čega ono nije uvršteno u temu ovog rada. Ova institucija je od početka koncipirana kao reprezentativna teatarska kuća koja objedinjuje vrhunske umetnike iz cele zemlje (Jugoslavija), usmerena ka osvajanju najviših umetničkih standarda i zasnovana na interpretaciji vrhunske dramske literature, ali ne i prevashodno ka istraživanju u domenu modernih dramskih ili scenskih tendencija. To, svakako, ne znači da tokom proteklih decenija upravo ovo pozorište nije delovalo (i) u znaku najpre postepene a kasnije i naglašenije modernizacije scenskog izraza (u čemu je i postiglo zavidne

umetničke rezultate), ali ono se, s obzirom na misiju proklamovanu u trenutku osnivanja, ne uklapa u naše, već obrazložene studije slučaja.

Šireg konteksta radi, treba imati u vidu i dominantne okolnosti našeg pozorišnog života između dva svetska rata. Kada je reč o Beogradu, ključna institucija koja je tada delovala bilo je Narodno pozorište, čiji je repertoar realizovan pod rediteljskim uticajima relativno širokog spektra: od majningenovaca preko Konstantina Stanislavskog, Maksa Rajnharta, naturalističkih do simbolističko-ekspresionističkih tendencija. Posebno u glumi bilo je još tragova romantičarske dikcije iz 19. veka, ali se s vremenom „javljaju urbani i prirodniji govor, te savremena osećajnost u glumačkom izrazu“ (Marjanović 2005: 344). Najzad, to je vreme kada dolazi „do konačne prevlasti realističkog izraza u srpskoj glumi“ (Isto: 349).

Međutim, naročito je zanimljivo zapažanje Mirjane Miočinović da su „stvaranju *mita srpske međuratne književnosti* najmanje doprineli dramski pisci“, što je konstatacija kojom ona i započinje tekst Predgovora izdanja „Drama između dva rata“² (Miočinović 1987: 5). Ona ukazuje da su vrata Narodnog pozorišta u to vreme bila širom otvorena domaćim piscima i njihovim komadima neretko s tematikom iz savremenog života, pa i onom vezanom za dnevno aktuelne događaje. Ako ostavimo po strani fenomen Branislava Nušića, koji reprezentuje posebno poglavlje u istoriji našeg teatra, autorka smatra da u međuratnom periodu u nas „opšti pozorišni uslovi nisu mogli predstavljati snažniji podsticaj razvoju dramske književnosti“ (Isto: 9). U pomenutom izdanju predstavljeno je pet drama (*Maska* Miloša Crnjanskog, *Centrifugalni igrač* Todora Manojlovića, *Neverovatni cilindar Nj. V. kralja Kristijana Živjina* Vukadinovića, *Međuluško blago* i *Kod „Večite slavine“* Momčila Nastasijevića). Pored brojnih međusobnih razlika, Mirjana Miočinović naglašava prevagu lirskog nad dramskim kao osnovno obeležje svih ovih drama, kao i atipične žanrovske oznake koje im daju njihovi autori. Ona uviđa i da je svaki od ovih komada varijacija na temu ljubavi, a bez obzira na to da li su pisane u stihu ili u prozi – njihov jezik „ima izvesna ritmička, sintaksička pa i fonička svojstva karakteristična za stih“ (Isto: 17). Najzad, iz ovih opštih odlika proizlazi njihova zajednička crta, koja upućuje na to da se nijedna od ovih drama ne može podvesti pod stroge standarde realizma, nezavisno od manjeg ili većeg stepena ili načina odstupanja od njega (Isto). One se, drugačije rečeno, ne mogu čitati izvan pojma i iskustva moderne umetnosti.

2 Edicija *Srpska književnost* (u 25 knjiga), knjiga 19, Nolit 1987.

U duhu ranije navedenog stanovišta da su mitu o međuratnoj drami u našim okolnostima najmanje doprineli dramski pisci jeste i zaključak jednog istraživanja o avangardnoj umetnosti u Srbiji, a koje se ograničava na dvadesete godine prošlog veka. U vezi s tim, navodi se da je među različitim umetničkim oblastima najmanje avangardnih radova u Srbiji realizovano u domenu izvođačkih umetnosti. Tokom pomenute decenije to se odnosi na određeni broj zenitističkih, dadaističkih i sličnih projekata, a pretpostavka je da je malom broju pronađenih radova verovatno prethodio i mali broj realizovanih (Vujanović 2010).

Nadalje, tokom Drugog svetskog rata pozorišni život nije prekinut, a središnja institucija i dalje je bilo Narodno pozorište. Delovali su i drugi teatri, poput Humorističkog pozorišta „Centrala za humor“, Umetničkog pozorišta itd. Nakon oslobođenja 1945. godine, u novoj državi počinje i nova faza izgradnje pozorišnog života. Kako smo prethodno naveli, u Beogradu su 1947. godine osnovani Beogradsko dramsko i Jugoslovensko dramsko pozorište, a o vrhunskom statusu potonjeg svedoči, između ostalog, i podatak da je veći broj njegovih istaknutih članova imao „pravo da se snabdeva u povlašćenom Diplomatskom magacinu“ (Marjanović 2005: 381).

Pod različitim okolnostima, ali u istom periodu obeleženim radom ideoloških i agitprop komisija koje su imale za cilj nadziranje i sprovođenje strogih i zvaničnih ideoloških normi, osnovano je i Beogradsko dramsko pozorište. Naglašavamo da je dosad publikovan srazmerno mali broj, posebno teatroloških radova koji izvan partikularnih pristupa teoretizuju delovanje ove institucije u njenoj prvoj, istorijski presudnoj i dosad najznačajnijih fazi. Zbog toga će nam biti dragocena publicistička monografija realizovana povodom šezdeset godina od osnivanja pozorišta: „BDP 60/ Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007“, koju je priredio Feliks Pašić. Pored toga je važno napomenuti da je prvo metodološki fokusirano (teorijsko) istraživanje prve decenije rada BDP-a realizovano prethodnih godina na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu – to je master rad „Savremena američka drama u Beogradskom dramskom pozorištu u prvoj fazi rada (1947–1959): postavke dramskih dela Tenesija Vilijemsa i Artura Milera“ Maje Jovanović, odbranjen 2024. godine.

Narodni odbor grada Beograda doneo je 21. oktobra 1947. godine rešenje o osnivanju Gradskog pozorišta.³ Prvi direktor bio je Obrad Nedović, pret-

3 Napominjemo da većinu faktografskih podataka navodimo prema monografiji objavljenoj povodom šezdeset godina od osnivanja BDP, jer je njen priređivač Feliks Pašić upamćen kao pouzdan autor koji pažljivo proverava, upoređuje i konsultuje sve raspoložive izvore.

hodno glumac i direktor Narodnog pozorišta Užice, po obrazovanju profesor književnosti, a potom nastavnik dikcije na novoosnovanoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. O duhu entuzijazma svedoči i učešće glumaca u dobrovoljnim radnim akcijama tokom izgradnje objekta pozorišta na beogradskom Crvenom krstu (Pašić 2007: 11), delu grada koji je u to vreme bio više periferija nego njegova urbana zona. Prve premijere odigrane su u drugim namenskim prostorima, a prva predstava u novoj zgradi bila je *Sumnjivo lice* Branislava Nušića, u režiji Salka Repka, u martu 1949. godine, kada je pozorište i dobilo današnje ime. Ovom izvođenju prisustvovali su državni funkcioneri Ivan Ribar, Moša Pijade, Petar Stambolić i Ninko Petrović, predsednik Izvršnog odbora Narodnog odbora Beograda, koji se i obratio publici, istakavši „brigu Partije, Vlade i druga Tita za kulturno uzdizanje naše zemlje“, te obavezu pozorišnih radnika da daju svoj doprinos u ovoj oblasti društvenog života (Pašić 2007: 12).

Nakon još nekoliko novih predstava i promena uprave, umetnički i repertoarski uspon Beogradskog dramskog pozorišta počinje 1951. godine i vezan je za dolazak grupe mladih umetnika koji su dotad delovali u Akademskom pozorištu: rediteljka Soja Jovanović, glumci Olivera Marković, Rade Marković, Vlastimir Stojiljković, Mihajlo Paskaljević i drugi, uglavnom studenti prve klase glume na Akademiji, koje je vodio profesor Mata Milošević. Podsećamo takođe da je Akademsko pozorište pokrenula grupa studenata Beogradskog univerziteta još 1922, a da je ono od osnivanja Akademije (kasnije FDU), 1948. godine, bilo vezano za rad glumačkih, rediteljskih i drugih klasa ove institucije. O tome da je reč o periodu koji treba sagledavati iz različitih perspektiva i razumeti njegovu kompleksnost govori i to što su pojedini članovi Akademskog pozorišta, poput, na primer, Soje Jovanović i Radeta Markovića, kasnije u javnom kontekstu (pretežno u intervjuima i izjavama) govorili o podršci koju je ova grupa imala od tada uticajnog člana Agitpropa Dobrice Ćosića, i koja se – uprkos duhu proklamovanog socrealizma – može sagledavati i u svetlu činjenice da je reč o mladim umetnicima građanskog porekla okrenutim savremenom ili modernom pozorišnom izrazu. U tom pogledu kao primer navodimo članak Feliksa Pašića objavljen u listu *NIN*, u kojem Rade Marković kao jedan od sagovornika svedoči o pomenutoj podršci (tekst „Sve bilo je sumnjivo“, postavljen na onlajn arhivu lista 23. septembra 2023). Slično je i s pojedinim intervjuima rediteljke Soje Jovanović.

Za našu temu je značajno da se ključna inovacija u repertoarskoj politici Beogradskog dramskog pozorišta odnosila na igranje savremene zapadne, i to anglosaksonske drame, pisaca poput Artura Milera i Tenesija Vilijamsa. Me-

đutim, izvesni zaokret dogodio se i nešto pre toga, kada je u oktobru 1951, u režiji Soje Jovanović, izveden *Slamni šešir* Ežena Labiša, vodvilj iz života građanskog društva, komad koji već i po prirodi svog žanra (komplikovani zapleti uzrokovani trivijalnom situacijom u svakodnevi građanstva) nije mogao imati bitnih dodirnih tačaka sa idejom izgradnje novog socijalističkog društva, a još manje s njenom tada aktuelnom fazom socijalističkog realizma, kao prvom etapom jugoslovenske kulturne politike. Ovde vredi napomenuti i da se naša dramska tradicija razvijala mahom izvan ovog žanra, s malobrojnim izuzecima poput Koste Trifkovića. Jedan od razloga što je tako mogli bismo potražiti i u istorijskoj okolnosti da srpsko društvo tokom 19-og i u prvim decenijama 20. veka nije imalo visoko razvijenu građansku klasu, koja je i predmet radnje i publika žanra vodvilja, naročito popularnog u francuskom bulevarskom pozorištu, ali i u drugim pretežno zapadnim teatarskim tradicijama.

Prva premijera u okviru „anglosaksonskog zaokreta“ bila je *Trgovačka smrt* Artura Milera, u režiji Predraga Dinulovića, izvedena u decembru 1951. Do kraja iste decenije, koja se upravo zahvaljujući ovom segmentu repertoara smatra *zlatnim dobom* BDP-a, usledile su i druge srpske praiizvedbe dela dvojice navedenih američkih dramatičara: *Staklena menažerija* Tenesija Vilijamsa (r.: Minja Dedić, 1952), *Lov na veštice* Artura Milera (r.: Predrag Dinulović, 1955), *Mačka na usijanom limenom krovu* T. Vilijamsa (r.: Minja Dedić, 1956), *Ova kuća je sklona padu* T. Vilijamsa (r.: Soja Jovanović, 1957), *Pogled s mosta* (r.: Soja Jovanović, 1957), *Sećanje na dva ponedeljka* Artura Milera (r.: Soja Jovanović, 1958), *Silazak Orfeja* Tenesija Vilijamsa (r.: Minja Dedić, 1959). Pomenuta repertoarska tendencija se u manjem obimu nastavila i početkom decenije šezdesetih, međutim period do 1959. može se smatrati zaokruženom fazom, jer je navedene godine administrativnom odlukom došlo do spajanja BDP-a i Humorističkog pozorišta,⁴ čime je oformljeno Savremeno pozorište.

Osim što su za relativno kratko vreme nakon američkih praiizvedbi dospela na našu pozornicu – recimo, *Smrt trgovačkog putnika* svega dve godine nakon brodvejske premijere (Jovanović 2024: 67) – ova dramska dela nisu se uklapala u vladajući duh kolektivne izgradnje socijalističkog društva. Iako međusobno raznorodne, drame dvojice američkih autora tematizuju psihološke probleme pojedinaca, naglašeno intimna pitanja i mračne tajne porodica srednje klase, time posredno ili neposredno relativizujući mit o ame-

4 Humorističko pozorište je prethodnica Pozorišta na Terazijama. Osnovano je 1951. godine, a osnivač je bio Radivoje Lola Đukić.

ričkom snu. Osim ovakve inovacije u repertoaru (prvi put nakon rata mali čovek stupa na scenu), Beogradsko dramsko pozorište istražuje i pronalazi nov, savremen rediteljski i glumački izraz koji je trebalo da scenski oblikuje novu dramaturgiju. Kao što smo napomenuli, analizom navedenih predstava bavi se Maja Jovanović, koja navodi stanovište dramaturga i bivšeg direktora BDP Miloša Krečkovića: „Umesto onoga što su publici nudila ostala dva pozorišta (patetičnog angažmana, otužne tendencioznosti, lažnog heroizma i optimizma skrivenog iza velikih ideja o klasnoj borbi i klasnoj svesti ili, s druge strane konvencionalno odigrane klasike – žaboa, mladeža, napuderisanih perika, narodnih nošnji, kubura i za uvo zadenutih cvetova – Beogradsko dramsko ponudilo je publici – istinu. Upravo tu reč, istina, izgovoriće vam svaki od glumaca koji su učestvovali u ovoj avanturi, ako ih upitate šta je bila najvažnija tajna uspeha ansambla Beogradskog dramskog u njegovo zlatno doba“ (Isto: 15)⁵. U sličnom duhu su ocene nekih od svedoka ove epohe, koje autorka takođe uzima u obzir. Tako, reditelj Minja Dedić ukazuje da je ono što su neki smatrali privatnošću bilo „zapravo smelo osvajanje prirodnosti u igri u trenutku kada se (...) podrazumeva da je jedini ispravan način govorenja na sceni *paradno-deklamatorski*“ dok Jovan Hristić ističe da je i publika postala naklonjena ovakvom stilu igre, a umesto sistema glumačkih zvezda koji je vladao u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, ovde je uspostavljen umnogome demokratskiji model, u kojem svi glumci igraju sve, što znači da isti glumac jednog dana može da igra glavnu ulogu, a sledećeg najmanju epizodu (Isto :16).

Savremeni scenski izraz, je u okviru nekoliko međusobno raznorodnih rediteljskih poetika, podrazumevao i osvajanje novih standarda u korišćenju muzike, svetla, zvuka, scene. No, možda je jedno od najpreciznijih ali istovremeno i najupečatljivijih sećanja koje oživljavaju duh vremena ono koje je iskaz Jovana Hristića, a odnosi se na predstavu *Slamni šešir* Labiša – „nultu“ postavku novog teatarskog koncepta BDP. Naime, on se ove postavke seća u jarkim i svetlim bojama koje vitlaju pozornicom, nasuprot dotadašnjim predstavama u daleko tamnijim i ozbiljnijim tonovima (Pašić 2007: 127). Za ovu fazu pozorišta na Krstu vezano je i niz sadržaja naizgled anegdotalne prirode, koji unekoliko svedoče o društvenoj klimi i promenama svakodnevnog života. Recimo, mnogi Beograđani su prvi put videli frižider na sceni Beogradskog dramskog (Jovanović 2024: 17), dok je famozni kombinezon koji je kao kostim nosila Olivera Marković tokom celokupnog trajanja predstave *Mačka na usijanom limenom krovu* bio, makar i na simboličnom planu, revo-

5 Jovanović, prema: M. Krečković, *Pola veka Beogradskog dramskog pozorišta*, Scena, knjiga 1, broj 8, Novi Sad, 1998.

lucionarni čin. Dovoljno revolucionaran i drzak da uticajni Dušan Matić, ne bez simpatija, kaže kako bi BDP trebalo nazvati *Beogradsko drsko pozorište* (Miladinović 1987).

Najzad, treba istaći da priprema još jedne predstave, koja ne spada u odabrani američki repertoar, čini nezaobilazni deo istorije Beogradskog dramskog pozorišta u ovoj fazi. To je *Čekajući Godoa* Semjuela Beketa, drama apsurdna koja je obeležila početak nove epohe ne samo pozorišta nego i gotovo celokupne savremene umetnosti i javne misli, i koja je neobično brzo nakon svetske premijere – objavljena je 1952, a praižvedena 1953. u Parizu – dospela na scenu na Krstu. Predstavu je režirao Vasilije Popović (kasnije koristio pseudonim Pavle Ugrinov), ali je ona „obustavljena“, iako je dovedena do faze generalne probe, ili, po pojedinim iskazima, zatvorene kontrolne probe (da bi dva meseca kasnije bila odigrana u jednoj vrsti polukonspirativne atmosfere u ateljeu slikara Miće Popovića na Starom sajmištu). Sećanja učesnika ne podudaraju se ni u pogledu preciznog vremena kada su probe počele, ali se pretpostavlja da je to januar 1954. godine (Pašić 1992: 12). Izvođenju na Starom sajmištu prisustvovao je i reditelj Radoš Novaković, koji će kroz okvirno dve godine postati prvi upravnik Ateljea 212. Istraživanje o mogućim razlozima zbog kojih je Beogradsko dramsko pozorište „odustalo“ od Beketovog prekretničkog teksta objavljeno je u knjizi „Kako smo čekali Godoa dok su cvetale tikve“ Feliksa Pašića – i oni bi mogli da se sagledaju kao izvesna kombinacija cenzure i autocenzure. Međutim, kako ovaj događaj nije tematska okosnica našeg teksta, njime se i nećemo bliže baviti. Na drugoj strani, upravo nam „slučaj“ *Godoa* na Krstu može poslužiti kao poveznica s drugim delom naše teme – a to je pokretanje Ateljea 212, prvog pozorišta u socijalističkom delu Evrope u kojem je odigran antologijski Beketov komad.

Do 1956. godine, kada je osnovan Atelje 212, okončana je prva faza jugoslovenske kulturne politike i otpočeo je, ne bez određenih protivurečnosti, period kulturne demokratije. Novoj etapi u razvoju kulture i društva, prethodio je i glasoviti govor Miroslava Krleža 1952. godine na Trećem kongresu književnika Jugoslavije u Ljubljani, kao snažan korak u napuštanju estetike socijalističkog realizma i instrumentalizovane funkcije umetnosti. Bilo je i drugih primera odvajanja umetnosti od rigidnih ideoloških zahteva – međutim taj proces se nije odvijao bez otpora, „ili, tačnije, politike popuštanja i zatezanja u kulturi“ (Šuvaković 2017).

Iste godine kada i Atelje 212 (1956) osnovan je i festival Sterijino pozorje, s misijom razvoja i promocije domaće dramske književnosti, koja u prvim po-

sleratnim godinama nije dosegala visoke umetničke domete. Donekle simplifikovano rečeno, osnovni cilj koji je u začetku postavljen pokretanjem nacionalnog festivala nije primarno bio upućen na istraživanja ili osvajanja novih, modernih dramskih ili scenskih formi – to je uloga koja je pripala Ateljeu 212. Kao što smo naveli, ovaj proces se odvija u znatno drugačijoj kulturnoj klimi nego što je to slučaj s poznim 40-im godinama i pokretanjem BDP-a. Ideja modernizacije domaće umetnosti, posebno u području književnosti i slikarstva, dobija sve veći zamah, a krupne promene se odvijaju i na globalnom planu – u pozorišnoj umetnosti to je pre svega pojava drame apsurdna i pisaca poput Semjuela Beketa i Ežena Joneska, ali i autora koji stvaraju u duhu filozofije egzistencijalizma (Žan Pol Sartr, Alber Kami i dr.).

Pozorište Atelje 212 osnovano je odlukom Narodnog odbora grada Beograda od 23. februara 1956,⁶ a prva predstava izvedena je u novembru iste godine, u zgradi Borbe. Naizgled paradoksalno, to je bila u potpunosti klasična ili tradicionalna izvedba – koncertna verzija *Fausta* u režiji Mire Trailović i sa svega nekoliko učesnika, priređena kao simbolični početak, u nedostatku kapaciteta da se odmah pristupi realizovanju programiranog i projektovanog repertoara. Zapravo, prvobitno je planirano manje kamerno pozorište bez stalnog ansambla, a rodonačelnica ove ideje bila je Mira Trailović, podržana od niza saradnika i kolega, među kojima su Radoš Novaković, Borislav Mihajlović Mihiz, Milivoje Mića Tomić, Vasilije Popović, Miodrag Đurđević i drugi (Milićević 2001: 6). Ovo se dešavalo sredinom prve polovine pedesetih („Već pet godina postoji Beogradsko dramsko pozorište...“, piše Ognjenka Milićević, rekonstruišući događaje iz tog doba), a „dogovori su krunisani manifestom, koji se negde zagubio kao i neki proklamovani principi“ (Isto). U početku, dok nije preuzela rukovođenje institucijom, Mira Trailović je bila pomoćnica upravnika Radoša Novakovića i potom Bojana Stupice, a ideja o kamernom teatru bez ansambla u međuvremenu je bila napuštena. Predstave su igrane u zgradi Borbe a povremeno i u drugim prostorima sve do 1964, kada je otvorena zgrada pozorišta u Ulici Ive Lole Ribara u centru Beograda. Međutim, najava podizanja ovog objekta nije proticala bez otpora jednog dela građana koji su živeli u istoj ili susednim ulicama.

Već u decembru 1956, svega mesec dana posle svečanog otvaranja, odigrana je, ovaj put izvan poluilegalne i konspirativne atmosfere, premijera *Čekajući Godoa* u režiji Vasilija Popovića, a igrali su Mihajlo Bata Paskaljević, Ljuba Tadić, Rade Marković, Milivoje Tomić i drugi. Odmah nakon toga, pored

6 „Sl. glasnik grada Beograda“, br. 23/2017. i 93/2020.

povremenih dela klasičnog repertoara, do početka 60-ih igraju se i drugi inostrani i domaći savremeni autori: *Iza zatvorenih vrata* Ž. P. Sartra (r.: M. Trailović), *Troje* Miodraga Đurđevića (r.: M. Tomić), *Pesma*, dramatizacija istoimenog romana Oskara Daviča (r.: P. Ugrinov), *Nebeski odred* Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića (r.: Hugo Klajn) – kao prva posleratna umetnički relevantna srpska drama koja radikalno problematizuje veru u progres i potencijal ljudske zajednice, potom *Stolice* Ežena Joneska (r.: Mira Trailović), *Policajci* Slavomira Mrožeka (r.: Branko Pleša), *Nesporazum* A. Kamija (r.: M. Trailović), *Nastojnik* Harolda Pintera (r.: Arsenije Jovanović), *Slučaj profesora Tarana* Artura Adamova (r.: Jovan Putnik), *Kartoteka* Tadeuša Ruževića (r.: Ljubomir Draškić) itd. Već i ovlaštan pogled na ovaj spisak naslova upućuje na snažno prisustvo avangarde u osmišljavanju repertoarske politike svega deceniju nakon rata: pored ključnih pisaca drame apsurd (Beket, Jonesko, Adamov), na pozornici su i drugi referentni posleratni autori koji unose značenjske novine u evropsku dramsku književnost – od Sartra i Kamija, preko britanskog talasa „gnevnih mladih ljudi“ koji reprezentuje Pinter, sve do istočnoevropskih dramatičara i njihovog specifičnog osećanja apsurd, neodvojivog od društvene prakse socijalizma (Mrožek). Naravno, u slučaju ovog poslednjeg, može se govoriti i o elementima disidentske dramaturgije, kao dela šireg društvenog fronta koji je tokom perioda socijalizma razvijan u pojedinim istočnoevropskim zemljama (na drugoj strani, uz malobrojne izuzetke, naše jugoslovensko društvo u tom periodu razvijalo se izvan disidentskih tokova, što predstavlja sasvim zasebnu temu).

Dok su, primera radi, pojedini umetnički relevantni repertoarski i scenski tokovi Jugoslovenskog dramskog pozorišta dosad bili predmet teorijske artikulacije u našoj sredini – mislimo na nekoliko doktorskih disertacija ili objavljenih naučnih monografija na tu temu – to je uglavnom izostalo kada je reč o Ateljeu 212. Najveći deo tekstualne građe o ovoj instituciji svodi se na publicističke, novinarske i slične tekstove, često i na zabeležena sećanja glumaca i drugih aktera epohe, kao i različite anegdotalne pristupe. Nema nikakve sumnje da je takva, u osnovi publicistička perspektiva izuzetno dragocena u kontekstu šire pojmljene kulture sećanja, ali je, uporedno s tim, neophodno razvijati i drugi, teatrološki i metodološki artikulisan pristup. Samo jedno u nizu istraživačkih pitanja koja zaslužuju takav status jeste i ono vezano ne samo za repertoarske tendencije nego i za relaciju dramskog i scenskog izraza tokom rane ili istorijske faze rada Ateljea 212.

Kao što je sugerisano, već i letimičan pregled gorenavedenih savremenih dramskih dela nesumnjivo svedoči o programskoj otvorenosti ovog pozorišta prema

avangardnim autorima, i to u prvim godinama njegovog rada. Međutim, zasebnu temu čini scenska, dakle rediteljska i glumačka interpretacija tih komada, koja je istraživački inspirativna ne samo u našem, izolovanom ili lokalnom kontekstu nego i šire posmatrano. Ako se fokusiramo, primera radi, na pisce poput Beketa i Jonesa čija pojava označava „kopernikanski obrt“ u istoriji svetske drame (drama postaje antidrama, a novo osećanje sveta praćeno je i odgovarajućom formom koja jeste indikacija značenja), teško je ne primetiti rasprostranjeno stanovište da fenomen drame apsurda nije, u pozorišnoj praksi, rezultirao onim što bismo mogli da nazovemo scenskim adekvatom. Ukratko, drama apsurda ostaje naglašeni fenomen dramskog, ne toliko scenskog, jer njeni autori, za razliku od Čehova, nisu imali „svog“ Stanislavskog, bar ne na način na koji je pomenuti ruski reditelj pronalazio odgovarajuće scenske formule u rediteljskim interpretacijama tada inovativnih tekstova svog sunarodnika. Donekle slično je i s komadima talasa „mladih gnevni ljudi“, koji takođe ubrzo nakon londonskih praizvedbi u Rojal kort teatru stižu na scenu Ateljea 212 (npr. Harold Pinter). Iako svakako donose nov senzibilitet, pa i određenu „demokratizaciju“ posebno britanske drame (junaci iz srednje klase stupaju na scenu), ove dramske tekstove ne odlikuju naglašeni iskoraci na planu forme, što ih u izvesnoj meri i razlikuje od antidrame, odnosno drame apsurda.

U svakom slučaju, prvobitno nesumnjivo zaslužan za promptno afirmisanje avangardne evropske dramaturgije u nas, Atelje 212 dobija prepoznatljiv i inovativan scenski izraz nešto manje od decenije nakon osnivanja. Na osnovu naših ranijih istraživanja (Radulović 2014), godina 1964. jedna je od ključnih za razvoj našeg avangardnog pozorišta, i to dvostruko. Te godine je u Ateljeu 212 izvedena premijera – istovremeno i srpska praizvedba drame *Kralj Ibi*, kojom je Alfred Žari krajem 19. veka u Parizu najavio duh drame apsurda, kao i žanr tragične farse. Domaća premijera *Ibija*, sedam decenija nakon njene svetske praizvedbe, simbolično je označila začetak jedne nove interpretativne paradigme koja je obeležila zlatno doba Ateljea 212: to je takozvani ateljeovski stil, oslobođen akademizma na planu scenskih konvencija. Reditelj predstave *Kralj Ibi* bio je Ljubomir Draškić, a glavnu i naslovnu ulogu, kao jednu od najpopularnijih u svojoj profesionalnoj biografiji, tumačio je Zoran Radmilović. Međutim, ista ta 1964. godina naglašeno je važna i za razvoj srpske posleratne avangardne drame: tada je prvi put na profesionalnoj sceni izveden jedan komad Aleksandra Popovića, našeg vodećeg avangardnog dramatičara – bila je to farsa *Ljubinko i Desanka*.⁷ Premijera ovog komada bila

7 Isti godina važna je i za razvoj avangardnog pozorišta na širem jugoslovenskom prostoru, jer je tada osnovana slovenačka grupa Pupilija Ferkeverk, kao eksperimentalni i interdisciplinarni umetnički kolektiv.

je 30. decembra, dok je tokom leta iste godine u Pozorišnom igralištu Univerziteta (osnivač Radomir Stević Ras), dakle izvan klasičnog repertoarskog/profesionalnog konteksta, istorijski posmatrano odigran prvi Popovićev komad – *Čarapa od sto petlji* u režiji Nebojše Komadine, koji će potom postati „specijalista“ za postavke drama ovog pisca, i to poglavito na sceni Ateljea 212. Predstavu *Ljubinko i Desanka*, kojom je 1964. godine otvorena zgrada Ateljea 212, reditelj Draškić u monografiji objavljenoj povodom pedeset godina ove kuće, povezuje i s početkom nove faze u razvoju pozorišta koja se odnosi na igranje domaćih pisaca: nakon Popovića, usledili su i Bora Ćosić, Brana Crnčević, Dušan Kovačević (Draškić 2006: 95).

Međutim, ovde nas pre svega zanima pomenuta predstava *Kralj Ibi*, jer su njene radikalne inovacije, uvedene na scenskom planu, rezultirale inaugurisanjem novog stila ovog pozorišta, po kojem će ono potom i biti prepoznatljivo. U nedostatku drugačije terminologije, reč je o takozvanom ateljeovskom stilu, koji se u neformalnom teatarskom žargonu povezuje s pojmovima „ležernosti“, „opuštenosti“, „šale-komike“, a zasniva se na oštrom odklonu od akademskog („ozbiljnog“) pristupa scenskoj interpretaciji. Napominjemo da fluidnu sintagmu *ateljeovski stil*, bez obzira na to što ona ne upućuje ni na kakvo određeno značenje (osim na naziv pozorišta), ne treba smatrati u potpunosti neprikladnom ili nedostatnom, posebno ako uzmemo u obzir srodne odrednice iz drugih umetničkih oblasti, takođe legitimizovane u našoj tradiciji – recimo, *beogradski stil*, sintagmu koja označava pokušaj stvaranja modernog književnog jezika početkom 20. veka, u radovima kritičara kao što su Bogdan Popović i Jovan Skerlić.

Rađanju novog stila doprinelo je nekoliko okolnosti – od repertoarske otvorenosti pozorišta, preko novog senzibiliteta tada mlade generacije stvaralaca (reditelj Draškić, glumci i drugi saradnici), sve do pedagoškog uticaja Bojana Stupice na reditelja ove predstave. Ovo poslednje se odnosilo i na rešenje scenskog prostora te posmatranje igre dominantno u kontekstu prostora, što je neodvojivo i od Stupičinog osnovnog arhitektonskog obrazovanja (Radulović 2014). Uticaj Stupice na Draškića vidljiv je i na planu visokorazvijenog mizanscena, kao i specifičnosti u saradnji sa ostalim koautorima predstave (recimo, muzička matrica ne posmatra se više kao ilustracija ili pratnja scenske izvedbe, nego postaje njen integrisani deo). I sam reditelj u ovoj fazi pozorište sagledava kao igru visoke estetike, naglašava potrebu za promenom forme i to u cilju njenog oslobađanja (Isto, 64–65). Ova „oslobođena scenska igra“, u potpunosti izvan okvira akademizma, stekla je antologijski status u velikoj meri zahvaljujući medijumu glavnog glumca, odnosno čuvenim im-

provizatorskim postignućima Zorana Radmilovića u ulozi Kralja Ibija. Međutim, manje je poznato da je ovde i u rediteljskom i u izvođačkom smislu reč o promišljenom i pretežno „fiksiranom“ pristupu improvizaciji, čime smo se detaljnije bavili u jednom od ranijih istraživanja (Isto).

Uglavnom, predstava koja je stekla status zasebnog estetskog fenomena (ali i fenomena na planu recepcije) utrla je put stvaranju *ateljeovskog stila* – scen-skog prosedea najčešće opisivanog frazama poput izvođačkog šarma, duha improvizacije, glumačkog „prelaženja rampe“, prepoznatljivih komičkih sredstava, persiflaže, opuštenog i ležernog pristupa, i slično. Neka od nared-nih istraživanja trebalo bi da otvore i druga pitanja vezana za ovu fazu rada Ateljea 212, naglašeno prisutnu 70-ih i delom 80-ih godina, ali čiji su reci-divi povremeno bili vidljivi i kasnije. Među takve istraživačke teme spadalo bi i pitanje na koje se posebno scenske autore (reditelje, glumce, pa i druge saradnike) odnosi pomenuti stil, na koje i kakve dramske opuse je najviše primenjivan, da li je, zatim, održiva hipoteza da se on naglašeno razvijao na savremenim domaćim komadima (poput *Radovana Trećeg* Dušana Kovače-vića), a ne toliko na delima inostrane dramaturgije, i tome slično.

Literatura

- Dragičević Šešić, M. (2013). Liderski stil Mire Trailović – preduzetnič-ki duh u birokratskom svetu – pledoaje za novu kulturu sećanja u me-nadžmentu u kulturi. *Kultura*, 140. Beograd: Zavod za proučavanje kul-turnog razvitka.
- Cvetković, S., Gončić, G., Novakov, J. Mijović, J. (ur.) (2006). *Atelje 212 – Premjadi za pedesete. Pedeset godina pozorišta Atelje 212*. Beograd: Atelje 212.
- Jovanović, M. (2024). *Savremena američka drama u Beogradskom dram-skom pozorištu u prvoj fazi rada (1947–1959): postavke dramskih dela Tenesija Vilijemsa i Artura Milera* (master rad). Beograd: FDU.
- Marjanović, P. (2005). *Mala istorija srpskog pozorišta XIII–XXI vek*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Milićević, O. (2001). Mira Trailović, skica za portret. *Teatron*, 116–117. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Miočinović, M. (1987). Predgovor. *Drama između dva rata*. Beograd: Nolit.
- Pašić, F. (1992). *Kako smo čekali Godoa kad su cvetale tikve*. Beograd: Bepar pres.

- Pašić, F. (2007). *BDP 60/ Beogradsko dramsko pozorište 1947–2007*. Beograd: BDP.
- Radulović, K. (2014). Moj narod me iz publike aklamira. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 25–26. Beograd: FDU.
- Šuvaković, M. (2017). Kulturna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma – slučaj socijalističke Jugoslavije 1945–1991. *Sarajevske sveske*, 51. Sarajevo: Media Centar Sarajevo.
- Vujanović, A. (2010). *Avangarda i izvođačke umetničke prakse. Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Beograd: Orion art.

Internet izvori

- Miladinović, V. (1987). *Olivera Marković 1987: Za ljubav uloge sam u stanju da svašta uradim, čak i da sasvim poništim sebe*. yugopapir.com (izvor TV Novosti); poslednji put pristupljeno 10. maja 2025.

MODERNIZATION IN 20TH-CENTURY SERBIAN THEATRE: THE FOUNDING AND EARLY PHASES OF THE BELGRADE DRAMA THEATRE AND ATELIER 212

Abstract

This paper examines the initial steps toward modernization in Serbian theatre following the Second World War. The analysis focuses on two case studies: the founding and early development of the Belgrade Drama Theatre (1947) and Atelier 212 (1956). These two theatres emerged during distinct phases of postwar cultural policy, and the formative years of their development were marked by the adoption of new, modern dramaturgical and performative frameworks. In the case of the Belgrade Drama Theatre, modernization involved the introduction of contemporary Anglo-Saxon—primarily American—repertoire during the first phase of socialist Yugoslavia's construction. In contrast, the formative period of Atelier 212 coincided with a phase of cultural democratization and was characterized by the staging of avant-garde drama and the development of a new theatrical style, liberated from academic conventions.

Key words

Belgrade Drama Theatre, Atelier 212, American repertoire, avant-garde drama, modernization

Primljeno: 11. 5. 2025.
Prihvaćeno: 27. 5. 2025.

