

*Петар Марјановић*

## ПОЗОРИШТЕ У СРБА (XIII–XX ВЕК)

### ПРИСТУП

Театролошку студију *Позоришће у Срба (XIII–XX век)*, која је део научног пројекта *Позоришће и драма у Срба (XIII–XX)* Факултета драмских уметности, замислио сам полазећи од општих и личних схватања суштине позоришта. Позориште је урођена потреба човека и место где је људско биће подстакнуто да мисли и да се суочава са самим собом. Постоји само у садашњости, и та његова кратковекост – како се некад језгровито казивало – „тајна је његове магичне лепоте и црна мрља његовог проклетства”. Разуме се, позориште је и изузетна уметничка и друштвена делатност која је битно утицала и на развој јужнословенских националних култура, увек имајући, у спектру својих значења, поучну и забавну улогу. Време у којем пишем и раздобље које обухвата – од тринаестог до краја двадесетог века – обавезују ме на коришћење научно заснованих метода савремене театрологије којима се тумаче позоришна достигнућа. Проучавајући све облике театарског деловања, схватио сам да је и у нас историја позоришта научна дисциплина која се прожима с књижевношћу, историјом, социологијом, психологијом, етиком, естетиком, религијом, митологијом, антропологијом, етнологијом, етнографијом, историјом ликовних и музичких уметности, историјом архитектуре (посебно у оним деловима посвећеним театру), а понекад сам релевантне податке за историју раних раздобља српског позоришта налазио у областима које је тешко повезати с театром (историја медицине, занатство и трговина).

Пошао сам од сазнања да појам позоришта чини обавезно тројство: предложак представи (драмски текст или његов еквивалент у формама невербалних сценских жанрова), глумац у позоришном простору (где је глумац специфична особеност уметности позоришта, а простор место – с обележјима његове сценске слике – где се изводи театарски чин) и публика (чије су присуство и узајамност са сценом неопходни за остварење позоришног чина, без обзира на променљивост њене рецепције у различитим историјским периодима). Ово тројство чини и основу с које полази историчар позоришта када жели

да реконструише минуле позоришне представе.

У последњих сто двадесет година режија се јавља као самостални уметнички чин – иако је јасно да је у позоришту одвајкада морала постојати функција редитеља – те зато посебну пажњу посвећујем анализи „феномена режије”, третирајући редитеља као „творца целине” позоришног чина, који се изражава језиком позоришта и пресудно утиче на слику сцене двадесетог века. Као материјал за анализу користили су ми редитељске књиге и трактати, изјаве у програмима представа, каткад и лични разговори, из којих сам могао да, за представе које нисам видео, реконструишем њихов рад на драмском тексту или предлошку за представу, поделу улога, идеје за сценографска и костимографска решења, сугестије за сценску музику и осветљавање сцене, назнаке за сценске ефекте, и оно најважније: рад с глумцима и организацију уметничког пројекта. Полазна основа било ми је сазнање да је основни однос у театру глумац пред публиком, тако да ће у овој студији бити мање речи о представницима „модерне режије”, који су тај однос променили у редитељ пред публиком.

Анализовао сам личности и дела српских драмских писаца који су битно утицали на развој позоришта у Србији (Јован Ст. Поповић, Лаза Костић, Ђура Јакшић, Коста Трифковић, Милован Глишић, Борисав Станковић, Бранислав Нушић, Александар Поповић, Љубомир Симовић, Душан Ковачевић и други), али њихова драмска дела нисам анализовао као историчар књижевности (драма је књижевно дело посебне намене које ствара појединац). Као савремени театролози драму сам третирао као предлогак потенцијалне представе (која настаје као ново дело засновано на колективном напору писца, редитеља, глумаца, сценографа, костимографа, композитора музике и других), односно као сценску слику која је садржана у структури драмског дела и тумач је његових могућних значења.

Користио сам и сазнања о историјском континуитету театарске активности у европском и националном контексту и о нужности њиховог прожимања при чему сам сматрао природним утицај развијенијих позоришних средина на мање развијене, што је на тлу Европе, као обавезни чинилац још од средњег века, пратило развој театара малих народа, па и јужнословенских.

Одважио сам се на писање историје позоришта у Срба и зато што су историчари, театролози и критичари јужнословенског театра обезбедили фактографску основу за анализу његових уметничких домета, решивши својим истраживањима (уз разумљиву могућност за нова фундаментална трагања и открића) темељни задатак који се пред историчаре позоришта поставља: шта се, где, када, а често и како збило. Наравно, тек за период после оснивања наших првих професионалних позоришта у Новом Саду (1861) и Београду (1868), могао сам потпуније да користим савремени театролошки метод и да

у овој студији анализујем низ сложених околности које директно или индиректно утичу на стварање и физиономију једног театра или позоришне представе. То су: управљање (статус, нормативна акта, облик управљања); финансирање (упркос различитим изворима у појединим временским раздобљима, оно је код нас остало нерешен проблем); програмирање (репертоар, његово формирање и реализација, а при том је репертоарски програм посматран у контексту позоришне средине и њене друштвене и културне историје); састав уметничког ансамбла (извори и кадровска политика); организација рада и начин производње (цео ток радног процеса, од избора драмског дела до представе); начин експлоатације остварених представа (од основних естетских, идеолошких и театролошких опредељења које позориште својом активношћу жели да оствари, до њиховог пропагирања у јавности) и други чиниоци који утичу на припрему, реализацију и експлоатацију ове специфичне производње.

Своја запажања и вредносне судове, кад год је било могућно, стварао сам полазећи од конкретних позоришних представа или њихових реконструкција. При том сам користио разноврсну грађу: предлошке за сценско извођење, редитељске примерке текста, партитуре сценске музике, плакате и програме представа, фотографије сценских призора, портрете позоришних уметника, тонске записе, филмске и видео-траке, дневничке записе, сећања, преписку позоришних људи и разговоре с уметницима сцене. Проучавао сам архивску грађу, позоришно законодавство и писане и усмене изворе о односу позоришта и власти током последњих осам столећа. Анализовао сам коришћење позоришног простора од средњег века (место обреда, зборишта села, трг, улица, поље, простор пред кућом, па и затворене просторе: кућа, кафана, можда и црква) до нашег времена (позоришне зграде и разноврсни објекти у којима се изводе позоришне представе). Бавио сам се облицима и величином позорница, тлоцртима сцена, макетама и скицама декора, скицама и сликама костима и маски. Осветљење сцене пратио сам хронолошки: дневно светло, лојане и стеаринске свеће, петролејске и плинске светиљке, електрично светло, често с ефектима у бојама, све до коришћења савремене електронике.

Посебан извор за раздобље деветнаестог и двадесетог века биле су ми позоришне критике, уз напомену да им нисам поклањао апсолутно поверење, те сам користио метод који је духовито формулисао Славко Батушић, приметивши „неку врсту диференцијалне дијагнозе“, и приликом коришћења критика узимао сам у обзир све аспекте критичког прилаза (од личних, до друштвених, политичких и естетских). Веровао сам да ћу тако добити, ако не потпуно објективну оцену, а оно бар приближно вероватну слику о уметничком домету сценских остварења. Пратио сам рад руководиоца и уметничких са-

радника најзначајнијих српских позоришта (управника, директора драма, драматурга и других) у случајевима када је било извесно да су они битно допринели оснивању, делатности и уметничкој физиономији свог позоришта.

На тлу српских земаља на периодизацију уметничких раздобља (помоћу које се, на основу стилских уопштавања многих појава, врши научно-историјска систематизација) у великој мери утицала су и збивања ван естетске сфере. Тако су се због ратних сукоба, као њихова последица, мењале не само друштвено-политичке епохе него и основни услови за постојање и развој уметности. То се нарочито односи на позориште, с обзиром на познату чињеницу да сама природа позоришне уметности, као масовног медија, условљава строжу контролу властодржаца. Отуда сам под позоришном епохом подразумевао одређено временско раздобље и његове означавајуће стилске особености: у првом реду театарске, али и оне уз помоћ којих је могућно реконструисати историјску позадину (политичке, социјалне, теолошке, културне и друге прилике) из које је израстало позориште одређене епохе. Други део задатка био је покушај да сазнам и опишем способност позоришта да одговори захтевима своје епохе и укусу свог времена.

У театролошкој студији *Позориште у Срба (XIII–XX век)* извршио сам делимичну корекцију већ назначених театарских раздобља у досад написаним историјама српског позоришта, одредивши се за следећа маркантна раздобља.

**СРЕДЊОВЕКОВНО ДОБА.** – Позориште у Европи у средњем веку. Трагови позоришта у српским земљама средњег века. Позоришни елементи у народним играма Срба – „народно глумовање”.

**ПОЗОРИШНА ДЕЛАТНОСТ У ОСАМНАЕСТОМ ВЕКУ.** – Школско позориште у Срба. *Трагедокомедија* Мануила Козачинског, прва нововремена српска позоришна представа изведена 1734. године у Сремским Карловцима, којом почиње и новија драмска књижевност код Срба. Идеје просвећености у позоришту и драми: Емануило Јанковић, Доситеј Обрадовић, Јован Рајић, Марко Јелисејић.

**ПОЗОРИШТЕ И ДРАМА У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ ДЕВЕТНАЕСТОГ ВЕКА.** – Позоришна делатност Јоакима Вујића. Почетак рада аматерских ансамбала. Прва представа на српском језику изведена у Пешти 1813. године: *Крешћалица* Јоакима Вујића, посрбљена према делу Аугуста Коцебуа. Књажеско-србски театар у Крагујевцу (1835–1836). Прва српска професионална позоришна труппа *Лейтене дилејантско позориште*: Нови Сад (1838–1840), Загреб (под именом *Домородно театарно друштво*, 1840–1841), Београд (где се 1842. године утапа у Театар на Ђумруку, чинећи га професионалним). Позориште „Код јелена” (Београд, 1847–1849).

Појава и значај Јована Ст. Поповића за српску драмску књижевност и позориште.

**ПОЗОРИШТЕ И ДРАМА У РАЗДОБЉУ ОД 1861. ДО 1914. ГОДИНЕ.** – Оснивање и рад првих српских професионалних позоришта (Српско народно позориште у Новом Саду – 1861. године и Народно позориште у Београду – 1868. године). Романтичарска драма (Лаза Костић и Ђура Јакшић) и комедија (Коста Трифковић). Велики глумци романтичарске епохе: Милка Гргурова, Тоша Јовановић, Димитрије и Драгиња Ружић и последњи изданак романтичарске глуме Добрица Милутиновић.

Реалистичко доба у српској драми и позоришту: Милован Глишић, Борисав Станковић, Војислав Јовановић Марамбо, Милутин Бојић; плејада великих глумаца (Алекса Бачвански, Пера Добриновић, Милорад Гавриловић, Вела Нигринова, Илија Станојевић Чича, Сава Тодоровић, Богољуб Руцковић, Милка Марковић). Појава првих професионалних редитеља у српском театру: 1911. године (Александар Иванович Андрејев) и 1912 (Милутин Чекић).

Појава и значај Бранислава Нушића за српску драмску књижевност и позориште.

**ПОЗОРИШНИ ЖИВОТ ЗА ВРЕМЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА (1914–1918).**

**ПОЗОРИШТЕ И ДРАМА У РАЗДОБЉУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА (1918–1941).** – Особености драмске књижевности (Милош Црњански, Момчило Настасијевић), режије (Михаило Исаиловић, Јуриј Љвович Ракитин, Бранко Гавела, Јосип Кулунџић) и глуме (Жанка Стокић, Радомир Раша Плаовић, Мата Милошевић, Деса Дугалић). Сценографија и костимографија између два светска рата (Јован Бијелић, Владимир Иванович Жедрински). Идејне и естетске конфронтације у позоришној критици.

**ПОЗОРИШНИ ЖИВОТ ЗА ВРЕМЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА (1941–1944).**

**САВРЕМЕНО СРПСКО ПОЗОРИШТЕ И ДРАМА (1945–1999).** – Обнова позоришног живота после Другог светског рата. Оснивање и рад Југословенског драмског позоришта, Београдског драмског позоришта, Атељеа 212 и Звездара театра. Достигнућа Народног позоришта и Српског народног позоришта.

Особености драмске књижевности: *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, прекретничко дело послератне српске драматургије; врхунски домети Александра Поповића, Љубомира Симовића и Душана Ковачевића. Однос власти и позоришта: забране представа *Чекајући Годоа* Бекета (Београдско драмско позориште, 1954), *Кад су цветале њиве* Драгослава Миха-

иловића (Југословенско драмско позориште, 1969) и *Голубњача* Јована Радуловића (Српско народно позориште, 1982).

Режију послератне епохе обележили су Мата Милошевић, Бојан Ступица, др Хуго Клајн, Томислав Танхофер, Јован Путник, Софија Соја Јовановић, Димитрије Ђурковић, Мирослав Беловић, Бранко Плеша, Миленко Маричић, Дејан Мијач, Боро Драшковић, Љубомир Драшкић, Љубиша Ристић и Егон Савин, а глуму Миливоје Живановић, Љубиша Јовановић, Марија Црнобори, Мира Ступица, Бранко Плеша и Љуба Тадић; особен допринос дали су и Рахела Ферари, Блаженка Каталинић, Љиљана Крстић, Оливера Марковић, Мира Бањац, Неда Спасојевић, Мата Милошевић, Милан Ајваз, Виктор Старчић, Милосав Мија Алексић, Раде Марковић, Јован Милићевић, Слободан Перовић, Стево Жигон, Стеван Шалајић, Зоран Радмиловић, Михаило Јанкетић, Данило Стојковић, Милош Жутић и Петар Краљ.

Значајни сценографи, костимографи и композитори сценске музике у овом раздобљу били су: Миленко Шербан, Милица Бабић-Јовановић, Владимир Маренић, Мира Глишић, Владислав Лалицки, Божана Јовановић, Миодраг Табачки, Василије Мокрањац, Војислав Костић и Зоран Христић.

У историји српске позоришне критике истичу се имена Лазе Костића, Милана Богдановића, Елија Финција, Боривоја Глишића, Владимира Стаменковића, Слободана Селенића, Мухарема Первића и Јована Христића, а међу театролозима Милана Грола, Боривоја С. Стојковића, Миленка Мисаиловића, Божидара Ковачека, Мирјане Миочиновић и Марте Фрајнд.

Позоришта за децу и луткарска позоришта. Музичко и играчко позориште. Позоришне институције и школство.

Најделикатнији за вредносне судове и простором најобимнији део ове историје српског позоришта посвећен је анализи положаја позоришта у друштву и вредновању уметничких домета у раздобљу после Другог светског рата. Подсећам да ни једна од значајних историја српског позоришта не обухвата последњих пола столећа, па сам био пред задатком да доносим одговорне судове и покушам да остварим синтетичан приказ овог, по богатству појава и изразитим личностима веома разубуђеног, времена. Само као пример наводим како је требало бити критичан према том времену у политичком смислу, а признати позоришни раст у антипозоришним условима самоуправног социјализма. Разлози нису – како би се, по инерцији, помислило – у недовољној временској дистанци. Театрологија је научно подручје у којем је непосредни увид у уметничка достигнућа неспорна предност. У театролошком контексту, ахилова пета недовољне временске дистанце од догађања претвара се у ахилово копље непосредног увида у уметнички чин.

Деликатност положаја историчара позоришта, када је пред задатком да анализује уметничка остварења савременика, последица је наглашене, али и природне, осетљивости позоришника на критичарске и театролошке вредносне судове о њиховом уметничком раду; то може (али, разуме се, не мора) да изазове смањену критичност у писању. Моје опредељење да у овој студији број споменутих позоришника буде доследно сведен само на најзначајније – вероватно је неправедно према стотинама стваралаца наших театара који су часно и, што је битније, уметнички успешно завршили или још трају свој театру посвећени живот. Уверен сам, ипак, да је само таква одлука омогућавала да се јасно сагледају основне етапе развоја и најзаслужнији појединци српског позоришта. Наравно, то ми не олакшава положај и не смањује одговорност: сваки позоришник у нашој акустичној – и као свуда у свету наглашено субјективној – позоришној ацени верује само у своје истине и своје вредносне судове. Разуме се, ту ни себе не изузимам.

Иако је ова театролошка студија писана у другом времену и другом „окружењу“, желим да истакнем да сам без резерве прихватио једно опредељење свог професора и претходника Боривоја С. Стојковића, па су и у мојој историји српског позоришта „подједнако равноправно критички третирани према значају и вредности глумци и редитељи свих националности ако су само корисно доприносили уметничком усавршавању српског позоришта”<sup>1</sup>.

Иако се то подразумева, помињем да сам прочитао већину релевантних написа који су о теми ове студије у нас објављени; за компаративне анализе користио сам се и селективним избором страних извора. Из тих текстова употребио сам само оно што ми се чинило корисним за стварање сопствене слике настанка, деловања, функције и уметничко-изражајних обележја српског позоришта и уметничких остварења истакнутих појединаца. Трудио сам се да ми излагања буду заснована на неспорним чињеницама и писана јасно, без „кићења” и двосмислености. Откако се бавим историјом позоришта, верујем да се истраживање прошлости театра, као сегмента историје културе, мора заснивати на старој латинској изреци: *Facta, facta, non verba*. Јасност сам одувек сматрао синонимом реда у мислима и последицом стаменијих моралних начела, а дуго верујем у тезу да езоповски језик спада у жалосније проналаске људи. Током писања ове театролошке студије имао сам увек у свести да се бавим предметом који више не постоји, али и сазнање да је првенствени задатак историчара позоришта да у што већој мери ублажи судбинску пролазност позоришне уметности.

<sup>1</sup> Боривоје С. Стојковић: *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1979, стр. 10.

Petar Marjanović

SERBIAN THEATRE IN THE EIGHTEENTH AND THE NINETEENTH CENTURIES

Summary

In a preliminary note to his study *Serbian Theatre in the Eighteenth and the Nineteenth Centuries* the author presents fundamental characteristics of a theatrological method he intends to use in his work. Theatrology is conceived as a field of study bordering on several scientific disciplines (the first being history of the theatre with its sub-disciplines: teatrography, sociology of the theatre and aesthetics of the theatre). The author also foresees the use of a comparative method in the study of European influences on Serbian theatre from the middle ages to the present. He offers a catalog of themes and sources of the work intends to deal with. His classification of the major epochs of Serbian theatre into periods is a partial correction of similar classifications found in existant publications on this subject. A representative selection of personalities whose work is to be analyzed in the study (playwrights, actors, directors, set designers, costume designers, composers, theatre critics and theorititians, theatre managers, artistic directors and dramaturgs) is also indicated. The approach taken by this study is based on respect for verifiable facts (*facta, facta, non verba!*) and on the awareness that since theatrology as a science deals with a subject that no longer exists, the primary duty of theatre historian is to do as much as he can to alleviate the fleetingness of the theatre arts.