

## ПОЗОРИШТЕ ПОКРЕТА ЈОВАНА ПУТНИКА ИЗМЕЂУ СТАРЕ И НОВЕ АВАНГАРДЕ

Текст разјашњава и праћи авангардни израживачки пристиуи позоришту Јована Пућника. Почев од младалачких експеримената, заснованих на искуствима међурајној експресионистичкој њлесној позоришту, ња до уметничких аванура у зрелом добу, које су доводиле до значајних позоришних синтеза, али и до катрофалних промашаја, Пућникова уметност њежила је остварењу позоришној синкретизма, њелесне артикулације и знаковне позоришне структуру. У најзрелијем периоду, њосле Друојој свејској рајта, њејова израживања често нису била разумевана, и дивала су чак исмевана. Имао је несрећу да у исто време буде застарео и авангардан. У време када је нови, њре свеја амерички ѡсихолошки реализам смајран најмодернијим изразом, Пућниково настављање традиција експресионизма и међурајној модернизма смајрано је застарелим и ѡревазићеним. С друе стране, њејова визија позоришту директно је антиципирала све оне облике нове авангарде, који су њек касније, ња и ѡсле њејове смрти, задобили ѡуни лејимийтеј, – невербално позориште, кореодраму, физички ѡеатар.

### Кључне речи:

сценски ѡкреј, позоришна синтеза, експресионизам, ѡлесно позориште, делсартизам, корсјонденција, ѡлумачка орјаника, ѡантиомима, позоришна семиологија

Немогуће је укратко дефинисати уметнички и животни пут Јована Бате Путника (1914–1983), пун великих успеха, али и катастрофалних падова, великих узлета, али и контроверзи свих врста. Можда је најближу карактеристику његовог редитељског доприноса, говорећи о „златном добу” „новосадске позоришне режије” дао Петар Марјановић: „ ... свака представа Јована Путника имала је препознатљива основна обележја његовог реди-

тељског „рукописа”. Најсажетије речено, то су: сценска слика у покрету с тежњом да носи и сценски знак, и инсистирање на глумачком говору тела, или „физичком корпусу представе.”<sup>1</sup>

Ја бих овим двома значајкама, телесној артикулацији и знаковној структури, додао и трећу: разумевање позоришта као синтетичке уметности, односно тоталног театра. Овакво његово разумевање биле је истовремено и свест и осећање. Произилазило је и из његовог филозофско – естетског става, као и из његовог поетског сензибилитета. Путник је као ретко ко проповедао да је „зачетак драмског, музичког и балетског позоришта... јединствен”, и стога су му били блиски покушаји, како је сам рекао, да се „врате представљачке уметности ка свом интегралном изразу (тотално позориште)”<sup>2</sup>

Може се рећи да је Путник од свих наших значајних редитеља био најближи позоришном синкретизму, онако како се он подразумева и остварује у данашњим разноврсним позоришним облицима. Зато је Путник у свом времену био истовремено и застарео и авангардан. Застарео, јер је продужавао и даље развијао тенденције међуратног експресионизма и модернизма, које су се тада чиниле, не само у нашем позоришту, превазиђене, – и истовремено авангардан, јер је антиципирао касније позоришне покрете, од постмодернизма до разних облика невербалног и нарочито плесног театра.

Па и један од првих објављених Путникових текстова о позоришту, још 1939. године, бави се феноменом „танц – драме”<sup>3</sup>, експресионистичком претходницом плесног позоришта, односно немачког танц – театра (Tanz – Theater), који је свој пуни легитимитет добио тек последњих тридесетак година, чега смо и ми преко БИТЕФ – а могли бити сведоци (од Кресника и Пине Бауш, до Саше Валц и других). А највећи део тога покрета, иако у складу са Путниковом естетиком, догађао се тек после његове смрти.

Може се рећи и да је извор Путникове првобитне везаности за позориште, био пре свега у његовој опсесији уметношћу покрета. Млади студент филозофије и психологије, после првих песничких и драмских покушаја, тражећи прави израз свог општег уметничког сензибилитета, открио је моћ уметничке игре.

Све се то догађало у Београду узбудљивих тридесетих година прошлог века. Тадашњи балетски ансамбл Народног позоришта, који се за десетак година

1 Марјановић, Петар. *Новосадска позоришна режија*. Нови Сад, 1991. 54.

2 Путник, Јован. „Трактат о балету”. У: *Позоришна култура*, бр.5, Београд, 1970.11.

3 Путник, Јован. „О драми и танцдрами”. У: *Ми и Ви*, бр.1, II/1939. 9–12.

свог постојања развио до високог професионалног нивоа, био је обликован на строгим принципима руске класичне школе. Правци уметничке игре који су се већ у свету афирмисали, као „модерни балет”, „пластична игра”, „експресивни балет”, нису били прихватљиви за тадашњи београдски балетски естаблишмент.

С друге стране, појављивале су се и нестајале разне слободне групе, које су се посвећивале неортодоксним облицима уметничке игре. Неуморна Мага Магазиновић је са европских извора модерну игру донела у Београд још пре Првог светског рата, значи пре него што је на београдску сцену доспео класични балет, што је својеврсни феномен и парадокс. Магино педагошко деловање, поред осталих, наставиле су Смиља Мандукић, Радмила Џајић и Лидија Викова. За нашу тему посебно је занимљив рад Луја Давича, који је у Музичкој школи „Станковић” организовао течај ритмике по методу Жак – Далкроза, који је тада био неприкосновен у глумачкој педагогији сценског покрета. Чак је у глумачким школама, па тако и на драмском одсеку новоосноване Музичке академије, дисциплина сценског покрета као предмет називана „Сценске кретње по Далкрозу”.

Далкрозово истраживање покрета, названо еуритмика, тесно је било повезано са пројектима Адолфа Апије, и било је засновано на апстрактно компонованом систему покрета, који је представљао неку врсту кодификованог отеловљења музичке структуре, а произилазио је из природне човекове физиологије покрета и дисања, а не из артифицијелних шема класичног балета. Предани полазник течаја Луја Давича, унутар кога се проналазила и корелација између покрета и поезије и других уметности, био је и Јован Путник. Иако је овај студијски рад за циљ имао култивисање личности полазника, а не обучавање будућих уметника професионалаца, њиме почиње Путникова уметничка авантура, која се кроз цео свој будући компликовани ток, преко стаза и богаза, успона и падова, увек одвијала у тесном љубавном контакту са дисциплином сценског покрета.

Путникова иницијација у свет уметности и посебно уметности покрета одиграла се у годинама које су обележили шпански грађански рат и застрашујући нагавештаји будућих катаклизми, као и покушаји стварања Народног фронта у европским земљама, па и код нас. Један од специфичних облика протестног уметничког деловања били су и тзв. говорни хорови, настали под утицајем експресионистичких и футуристичких ритмова и сценске експресије Рајнхарта, Пискатора и Брехта. Прве говорне хороове у нашој средини водили су Павле Стефановић (у радничком културно – уметничком друштву „Абрашевић”) и Јован Путник (у Војвођанској студентској мензи). Највише књижевно-позоришних манифестација ове вр-

сте догађало се у „Абрашевићу”, у коме је постојала и драмска секција, у којој је такође режирао Јован Путник. Рад ових група био је будно праћен од полиције, а неке од ових специфичних представа, ми бисмо данас рекли „перформанса”, биле су забрањене, па тако и једна Путникова представа.

Из говорних хорова израстао је, под утицајем „ослобођеног плеса” и својеврсни хор покрета, у коме је опет један од главних учесника био Путник, а педагошку помоћ је пружао опет Лујо Давичо, који се овог пута, осим Далкрозове технике, инспирисао и тада револуционарним системом покрета Рудолфа фон Лабана, творца појма „експресивне игре”, заснованог на вези спољног и унутрашњег покрета и на трихотомији Мисао – Простор – Покрет.

Крајем тридесетих година Путник већ као дипломант филозофско-психолошке групе на Филозофском факултету, постаје студент драмског одсека Музичке академије, на коме наставу сценског покрета води Лујо Давичо<sup>4</sup>, а 1937 године постаје и асистент режије у Народном позоришту, код свог професора Глуме Раше Плаовића, код бугарског редитеља Хрисана Цанкова и код художественика Гречове и Павлова. У то време међу нестрпљивим београдским уметничким подмлатком стиче популарност, у почетку прилично неодређена, идеја о синтетичком позоришту. Ова идеја је подразумевала сценску уметност као равноправни спој поезије, драме, музике, покрета и ликовних уметности. Свој узор ови млади људи су пронашли у стварању великих руских редитеља Вахтангова и Таирова, чије је стварање у Београду било познато, наравно, само из друге или треће руке.

Због тога, жељан сазнања на аутентичним изворима нове уметности, Путник започиње путовања по Европи, трудећи се да спозна савремену европску театарску уметност. Том приликом открива у Бечу представе Вахтангова, које у њему изазивају, како сам каже, „естетску кризу” и откривају му „широко поље у коме имагинација прераста у математичку формулу података и обратно”.<sup>5</sup>

4 У зборнику Јуриј Лвович Ракијин, *живој, дело, сећања*, издање Позоришног музеја Војводине и Факултета драмских уметности 2007. (са међународног научног скупа одржаног 2003. године), у тексту Боре Мајданца *Документи Архива Србије о Јурију Ракијину*, на стр. 126, наводи се писмо Ракитина ректору Музичке академије из јула 1941. године. Подноси извештај о протеклој школској години, у којој је већ почео и рат и окупација, Ракитин износи разлоге за недовољне резултате својих студената са курса треће године, између осталог и Путника: „Г.Путник, редитељ новосадског позоришта, којег нисам имао част да видим на мојим часовима, нити га уопште познајем...” Треба имати у виду да је Путник од 1940. године већ био ангажован у Новом Саду, као и да се ради о ратној години.

5 Путник, Јован. *Пролејмена за јозоринну естетичку*. Нови Сад, 1985. 219.

Ипак, главни циљ његових путовања и даље је студија уметности покрета и модерне игре. Тако је, између осталог, похађао и један од едукативних центара Рудолфа фон Лабана у Лаксенбургу крај Беча, заснованог и на наслеђу Далкроза и Апије и њихове чувене школе у месташцу Хелерау, затим студио Мери Вигман у Дрездену, као и студио следбеника великог уметника пантомиме Етјена Декруа у Паризу. Све је то постигао на прескок, уз огромне напоре, о свом «руву и круву», без икакве потпоре или стипендије. У својој ретроспекцији, Путник је и сам о овом периоду закључио: „Данас ми се чини, кад се свега сећам, да сам се више мучио него што сам научио оно што сам желео... Али сам веровао у знање, и то је било битно за почетак.”<sup>6</sup>

Како Народно позориште, како сам Путник каже<sup>7</sup>, није хтело ни да чује за било какве „синтезе”, млади београдски претенденти на нову уметност оснивају свој Омладински студио за синтетичко позориште. Тридесетак младих почетника, писаца, глумаца, балетских играча, сликара, музичара окупљају се на мансарди Српске академије наука, у атељеу Јована Бијелића, и покушавају да креирају своје „синтезе”. Душа овога покрета налазила се у тандему Јована Путника и композитора Силвија Бомбарделија, тада такође студента Музичке академије, уз подршку и сарадњу неких старијих уметника, као што су били угледни композитор Миленко Живковић и позната кореографкиња шпанских плесова Олга Грбић-Торес.

Почетком 1939. године, као нека врста манифеста нове уметности, са много очекивања и узбуђења, појављује се програмска представа Омладинског студија, која је требала да има и уметнички, и демонстративни, и едукативни карактер. По концепцији Јована Путника, у режији и кореографији Путника, у музичкој обради Бомбарделија, у извођењу самог Путника и младе балерине Вере Крстић, појављује се на сцени Коларчевог народног универзитета представа под називом *Вече њласїичних и синїїейїичких иїара*. Како сам наслов ове приредбе говори, а тако и сам Путник много година после тога објашњава, ово *Вече* „програмски није било дефинисано”, и више је било „резултат жеље младих да буду *аванїардни*, него једне нове естетске концепције”<sup>8</sup>. И поред тога вече је било отворено Путниковом конференцијом (како су се тада звала едукативна предавања на почетку неких представа или концерата), у којој је он објашњавао ослобођење покрета „од свега што га, освештано традицијом, спутава”, што омогућава да се створи „ослобођена, животна игра”<sup>9</sup>.

6 исто, 5.

7 Путник, Јован. „Поезија и позориште младих тридесетих година.” У: *Театрон*. Број 105. Београд, 1998. 36.

8 исто, 36.

9 Поповић, Јован. *Позоришне криїишке*. Нови Сад, 1974. 145.

Иако је у својој „конференцији” Путник нагласио да он и његова екипа „иступају принципијелно, а не из неких амбиција, из неких личних тежњи за славом и популарношћу”<sup>10</sup>, очигледно је да је представа имала, ако не другу, а оно бар једну велику амбицију: да дефинитивно легитимише у Београду ново позориште и принцип синтетичке уметности. Тим теже је деловала поражавајућа реакција у делу културне јавности. То је била прва од Путникових катастрофа.

Иако је представа од препуног гледалишта Коларчевог универзитета била примљена са навијачким младалачким одушевљењем, као нека врста протестне демонстрације против старе уметности, а и у неким гласилима забележено је успешно објављивање нове уметности, удар је дошао са стране којој се Путник није могао надати – из групе младих, напредних уметника, његових доскорашњих сарадника, раније окупљених око „Абрашевића” и других неформалних, експерименталних група. После негативне критике Павла Стефановића у листу „Правда”, Путник се упушта у огорчену полемику са Стефановићем о синтетичком позоришту, која по систему „утук на утук” траје у новинама скоро две недеље.

У часопису „Уметност и критика” Јован Поповић је просто сасекао овај Путников покушај уметничке синтезе, частећи га беспошtedним и циничним квалификацијама.<sup>11</sup> Можда се ова реакција тадашње марксистички оријентисане критике, којој су припадали и Павле Стефановић и Јован Поповић, може посматрати и у оквиру тадашњег, а данас добро познатог, сукоба на књижевној и уметничкој левици, нарочито ако се има на уму да су уредници часописа „Уметност и критика” били Велибор Глигорић и Радован Зоговић. Путник у свом накнадном коментару, много година касније, упућује на такво, идеолошко објашњење.

Међутим, ако се пажљиво и без предрасуда прочита детаљна и образложена критика Јована Поповића, може се закључити да се у њој не налазе никакви идеолошки аргументи, бар не експлицитно. На пример, Путник у том свом каснијем коментару<sup>12</sup> истиче, између осталог, како је Поповић критиковао „ненапредну” интерпретацију Крлежине песме *Писали бисмо друју њисмо, али њеја нема*. Међутим, у Поповићевој критици нема трага таквим квалификацијама. Напротив, говорећи о наведеној песми, Поповић искључиво подвлачи Путников „избледели фалсет”, „паланачку патетику”, „гимнастичку кореографију” и слично.

10 Исто

11 Исто, 144–147.

12 Путник, Јован. „Поезија и позориште младих тридесетих година.” У: *Театрон*. Број 105. 36.

Ако је то све заиста било тако како је Поповић нагрдио детаљно описујући поједине нумере, онда би се могло разумети да је ова Путникова синтеза обиловала младалачким наивностима, великом понесеношћу, али артистичком невештином, која је понекад деловала карикатурално, уместо експресивно. Поменимо само Поповићев навод о Путниковој нумери на тему Раскољникова: „Пошто се најпре трза на невидљивом ветру „кризе савести“?, па ишчезне и врати се с неком лампом, којом млатара и разбија је, Раскољников – Путник се продере лудачким безбојним гласом: *Бабо, ја ње мрзим, ја ћу ње и друји њуји убиџи!*”<sup>13</sup>

На овом месту би се могао изнети један утисак, да су и каснији, и много каснији ретки Путникови покушаји, – у тренуцима када се осећао изопштен из позоришта и када се враћао својој првој љубави, покрету и игри, наступајући лично, као играч или као кореограф (на пример за Брижиту Терзијеф), – у извесној мери деловали као лична и породична мануфактура, која се приближавала граници понесеног, племенитог, али ипак, како би то Руси рекли, „љубитељског” наступа.

У сваком случају, из овог наступа са „синтезом”, од кога се много очекивало, проишло је велико разочарење. Путник и Бомбардели напуштају Београд и одлазе у свој први професионални ангажман, у Народно позориште Дунавске бановине (како се тада звало Српско народно позориште), и тиме и Студио за синтетичко позориште престаје да постоји. Занимљиво је да је Путник дебитовао у Новом Саду режијом тада популарног и много играног, љупког булеварског комада Клод Андре Пижеа *Срећни дани*, који је чак и у новија времена коришћен, чак и за глумачке „тезге”. Можда и није случајност што се Путник и касније, после неких крупних разочарења у својим позоришним авантурама, враћао традиционалном начину позоришног изражавања. Уосталом, он је био толико свестрано и богато уметнички конституисан, да је савршено осећао и специфичност булеварске играрије, и све артистичке захтеве које овај наизглед лаки жанр намеће редитељу и глумцима. И у томе је Путник био један од ретких у нашем позоришту.

Нема сумње да је у Путниковом позоришном сензибилитету централно место заузимао покрет, и то у свом најширем смислу, укључујући и ритам, и енергију, односно покрет радње, и покрет појединца и покрет масе, па најзад и покрет емоције и мисли. Његова интересовања су укључивала све манифестације сценског покрета, од натуралистичког покрета, до експресивне артикулације и стилизације, од пантомиме до свих облика игре.

<sup>13</sup> Поповић, Јован. *Позоришне кријџике*. Нови Сад, 1974. 146.

Ипак, Путника је посебно привлачило истраживање неимитативних покрета, оних којима се играју „апстрактни мотиви, као на пр. киша, здравље, победа, рађање, смрт, једном речи играч изражава покретима не стање или догађај већ одређену идеју”.<sup>14</sup>

У својој естетици покрета Путник је волео да наглашава да је „делсартиста”, односно да се руководи „делсартизмом”. У томе је био у сагласју са многим својим савременицима, значајним уметницима модерне игре, укључујући Теда Шона, Лабана, Марту Греем, Мерса Канингема, Дорис Хамфри, Хозе Лимона и друге, који су наслеђе Делсарта сматрали за своје естетичко исходиште, скоро у оној мери у којој се наслеђе Станиславског узима као основа за многе касније истраживачке подухвате анализе и синтезе глумачке уметности.<sup>15</sup>

Франсоа Делсарт (1811–1871) се није посебно бавио сценским жанровима везаним за покрет (балет, пантомима и слично). Он је био најчувенији педагог глуме и оперског певања своје епохе. Његова слава је упоређивана са славом владајућих краљева, а када је умро новине су писале: „C’était le plus grand esthéticien de son temps”<sup>16</sup> (Био је највећи естетичар, или естета, или естетиста свог времена). Мит о себи гајио је и он сам, али се његова слава увећавала славом његових ученика, међу које су спадале највеће тадашње драмске и оперске звезде, као велика трагеткиња Рашел, или Џени Линд, ненадмашни колоратурни сопран, названа „шведски славуј”, једна од првих глобалних икона светске оперске сцене.

Делсартова сценска педагогија заснована је на уверењу да покрет представља суштину сценске уметности и да условљава све друге елементе израз. Његово учење је истовремено езотерично и веома конкретно. Оно се заснива на два основна принципа, – принципу кореспонденције и принципу тројства.

Принцип кореспонденције почива на дуализму духа и тела. Он на свом најпростијем нивоу подразумева следеће: „Свакој духовној функцији одговара телесна функција и свакој великој функцији тела одговара спиритуални чин.”<sup>17</sup> То значи да су покрети тела и духа два аспекта једне исте и јединствене реалности, зависно од тога да ли се посматрају изнутра или споља.

14 Путник, Јован. „Трактат о балету”. У: *Позоришна култура*. 1970, број 4. 14.

15 Исто, 22–24.

16 Garaudy, Roger. *Danser sa vie*. Paris, 1973. 85.

17 Исто, 87.

Принцип тројства налази аналогију са хришћанским Светим Тројством: „Човек, начињен по обличју божјем, очевидно носи у свом бићу узвишени отисак своје троструке каузалности... Три принципа нашег бића, живот, дух, душа, чине јединство. Јер живот и дух само су једно са душом; душа и дух само су једно са животом; а живот и душа само су једно са духом.”<sup>18</sup> Успостављајући, у процесу сценског покрета, хијерархију делова тела, Делсарт додељује хегемонију торзу, као емоционалном и моралном центру, а не ногама, као што је то био случај у класичном балету.

Позивање на мистичке кореспонденције и на Свето Тројство било је само исходиште за Делсартову педантну и веома конкретну класификацију делова тела и њихових покрета, као и значења тих покрета. Једна од његових ученица, госпођа Харви, која је предавала пантомиму у школи модерног балета Денис – Шон, даље је развила Делсартов приступ покрету. Она је на пример анализирила седамдесет-два гестовна начина поздрављања, којима се истовремено изражава осећање према особи коју поздрављамо, ранг и својства дотичне особе, тренутно расположење, односно радња и подтекст особе која поздравља, као и тренутне околности догађања. (Ово се може упоредити са методом Станиславског, који је од својих ђака захтевао да изговоре тридесет или четрдесет пута «довиђења» на увек различит начин, који ће омогућити гледаоцима да препознају радњу и околности у којима се радња врши.)

Делсарт је своју класификацију заснивао на посматрању људских гестова у животу, обраћајући са анатомском прецизношћу пажњу и на наизглед неважне делове тела: палац, лакат, раме итд. Посебно је занимљиве закључке изводио из посматрања спонтаних покрета, насталих у ситуацијама лишеним социјалне конвенције, – у кретању деце, телесних и душевних болесника, или људи у тренуцима великих, неконтролисаних афеката. Он у својој класификацији разликује три основна облика покрета, уз бројна значења која сваки тај облик носи: покрет настао из опозиције (када се делови тела покрећу у супротним правцима), из паралелизма (делови тела се крећу у истом правцу), и из сукцесије, када покрет постепено обухвата све делове тела.

Нарочито је значајна Делсартова теза да се кретање, па и сценски покрет, врши кроз наизменично дотицање и отицање енергије (flux – reflux), односно кроз смењивање контракције и релаксације, напетости и опуштања. Ова теза је не само у основи многих школа савремене игре, него се може применити и на позоришну уметност уопште, на ток радње, подводну линију

18 Исто, 87.

интуиције и осећања Станиславског, поделу на одломке, ритам, и уопште целокупну композицију и конструкцију представе.

Још у свом младалачком тексту *О љуми руку*, објављеном 1938. године у часопису *Ми и ви*, Путник поставља свој credo, у односу на естетику глумачког геста, позивајући се на Лесинга и његов текст *Die Bewegung der Hände* (Покрет руку), и на друге немачке теоретичаре, као и на Станиславског, наглашавајући неопходност јединства тзв. спољне и тзв. унутрашње глуме. Говорећи о недовољно одређеном и често злоупотребљаваном појму „стилизиције покрета”, који је и њему самом често као нека флоскула налепљиван, Путник покушава да га дефинише: „Шта је стилизација покрета? То је саображавање једног спољашњег израза једном унутарњем преживљавању, агресији или реакцији, по естетичким и психолошким мерилима. Али ово *унутарње* и *спољашње* тако се прожимају да није могуће временски одредити ко од њих претходи а ко следи.”<sup>19</sup>

Овим се још млади Путник приближава сасвим модерном принципу глумачке органике. Као што не прихвата позориште у коме се „режијски даје првенство унутарњој глуми, а спољна се запоставља или се несвесно сврстава у неку надопуну унутарње”<sup>20</sup>, Путник се грози и некултивисаног, али нама често омиљеног тзв. „спонтанитета”, или како би се то превело на приземни језик, приватне глуме. „Покрет који из тога производи одиста је спонтан, али је тек индивидуално одређен, непроконтролисан и препуштен случају.”<sup>21</sup>

С друге стране, иако на гласу као формалиста и естетиста, и понекад прокажен као такав, он се одриче сваке, па чак и виртуозне, стилизиције покрета која остаје на површини. Затим захтева: „А дубока психолошка мотивација или ...оправдање сваког глумчевог прста, сваког његовог трептаја, основ је за постизање једне заиста потпуне изражајности покрета.”<sup>22</sup> Или: „Одређеност, развој и пораст самог покрета налазе своју идентификацију у одређености, развоју и порасту самог глумачког уживљавања.”<sup>23</sup> Ово већ звучи као помало наивно и младеначко, али ипак суштинско поимање феномена покрета, који се налази у аналогiji, свесној или несвесној, са Делсартовим учењем, које Путник можда у тим годинама још није ни познавао.

19 Путник, 1985.23

20 Исто, 22

21 Исто, 22

22 Исто, 22

23 Исто, 24

Креативна сродност са основним Делсартовим принципима, укључујући и наизглед противречан, али у суштини дијалектички комплементаран однос између спонтаног и простудираног, ирационалног и рационалног, мистичног и системског, најзад између анализе и синтезе, извире из целокупног Путниковог практичног и промишљајућег бављења позоришном уметности. То наравно не значи да је Путник епигон, буквални настављач, или имитатор. Далеко од тога. Пре се може рећи да је он, опет на принципу кореспонденције, у Делсарту пронашао кореспондента, сродну душу, која је нашла свој одјек у Путниковом осећању и разумевању покрета, позоришта и уметности уопште. Из тог плодног укрштаја рађала се Путникова сопствена, аутентична, истовремено и идеалистичка и материјалистичка синтеза, кроз поезију људског тела и позоришну интеракцију. „Гест одређен, контролисан, дисциплинован, а ипак животно обновљен и мотивисан доживљајем.”<sup>24</sup>

Још на почетку свог уметничког пута, Путник показује запањујуће разумевање физичког корпуса као саставног елемента укупне органике глумца, али још тражи путеве за практичну примену своје филозофије покрета. Пред крај свог животног и уметничког пута, у разговору са Радославом Лазићем, он открива закључак свог креативног искуства: „Глумцу уопште не фиксирам покрет, не намећем му своје виђење телесног понашања у простору, већ га индиректним путем, методом асоцијације, наведем да он сам фиксира тај свој покрет. То *навођење* није, међутим, ни случајно, ни импровизација, већ је увек засновано на некој просторној законитости.”<sup>25</sup>

Могло би се рећи да би овај Путников идеал високе физичке артикулације, израсле на потки дубоке духовне испуњености, коме се он некад приближавао, па га понекад и остваривао, а некад промашивао, у данашње време могао наћи кореспонденцију са театром Еуђенија Барбе. Кроз целу Путникову каснију бурну и меандрирану, често скиталачку, чак чергарску позоришну каријеру (Радослав Лазић га је луцидно упоредио са Ахасвером<sup>26</sup>), најзанимљивији део његове креативности, у његовим највећим узлетима, али понекад и у суновратним падовима, догађао се у потрази за синтезом, у којој је највиднији удео имао управо елемент сценског покрета.

У томе је свакако највећи домет достигао у чувеној, сада већ легендарној новосадској *Сипрадији* 1958. године, у којој је један од кључева представе

24 Исто, 25

25 „Систематизација редитељске уметности” (разговор Јована Путника са Радославом Лазићем). У: *Пролејомена за њозоришину естетичку*, 236.

26 Лазић, Радослав. „Путникова пролегомена за естетику режије”. У: *Театрон*. Број 106. Београд, 1999. 43.

био заснован на елементу покрета. Овом представом Путник је ауторски створио пример позоришне синтезе какав је ретко кад достигнут у нашем позоришту, користећи асоцијације везане за разноврсне позоришне облике засноване на покрету. Ели Финци као такве могуће облике, који су претходили Путниковом надахнућу, наводи немачки експресионизам из доба Георга Кајзера, кинеску пантомиму и јапански кабуки. Томе се слободно могу додати и комедија дел арте, али и кореографске визије Курта Јоса, ствараоца немачког танц – театра и његов гротескни *Зелени сџо*. Путник је успео да те наизглед хетерогене елементе, како каже Финци, „асимилише у једно органско јединство, да их обоји својом маштом, да их потчини својим визуелним и општесценским интенцијама и циљевима”.<sup>27</sup> Тиме је створио савршену синтезу изражајних елемената позоришта, слике, звука и покрета, која је истовремено и поетична, и фантазмагорична, и онирична, и гротескна, али и препознатљива по значењу и асоцијативности.

Највећа његова преокупација ипак је било поетско позориште, и у њему поетска драма Федерика Гарсије Лорке. Путник се Лорки враћао целог живота, постављајући скоро сва његова дела, нека и по неколико пута, и у Новом Саду, и у Београду, Зеници, Нишу, Лесковцу, Крушевцу, Зрењанину, Белој Цркви. Тако су његове новосадске поставке Лоркиних комада, *Дом Бернарде Албе* 1952. године, *Крвава свадба* 1955. године и *Љубав дон Перлимџина* 1957. године означиле један од првих наших продора позоришног поетског модернизма, заснованог на поетској стилизацији и естетизацији изражајних средстава.

Посебно је занимљив случај *Љубави дон Перлимџина*. У својој новосадској поставци Путник се задржао на малој форми камерне лирске драме баладичног карактера, у којој је култивизацијом радње, емоције, сценског говора и покрета, остварио право мало ремек – дело. Једној од својих каснијих поставки, 1963. године на сцени на Теразијама, приступио је са много већим амбицијама. Користећи велике ансамбле теразијске сцене, Путник је покушао да створи велики синкретички спектакл, у коме је радња овог Лоркиног „љубавног алилуја” била третирана удвојено, односно у основној равни Лоркине ликове су тумачили глумци, док су њихови балетски двојници, као одраз у искривљеном огледалу, разоткривали наказне подсвесне, ониричке слојеве ове јарке редитељске визије наглашених боја и звукова. Трагајући за облицима магијских ритуала маске паганског порекла, у крупним извитопереним облицима и оштрим, кошмарним потезима, Путник је представу довео до губитка Лоркине поетичности, а да притом није остварио убедљивост и нужност своје умерене, искошене визије. Управо није

27 Финци, Ели. *Више и мање од живота* 2. Београд, 1961. 45–48.

остварио ону неопходну везу између спољног и унутрашњег, о којој је тако радо говорио и писао, а још радије је на сцени истраживао. После успеха новосадског *Перлимиллина*, теразијска варијанта је била један од Путникових „изгубљених љубавних трудова”.

Из периода Путниковог рада у Београдском драмском позоришту издвајају се две представе, базиране у мањој или већој мери на елементима сценског покрета. Поставка Пиранделовог комада *Нека се одену наћи* 1957. године била је, уз *Сипрадију*, једно од ретких Путникових остварења које је било поздрављено једнодушним похвалама. Он је у својој поставци, између осталих оригиналних решења, разбио прилично вербалну, чак булеварско реалистичну структуру овог Пиранделовог драмског текста и сместио га у подручје сукоба између стварности и стваралачке халуцинације писца, који је по Путнику постао главни лик представе. У овој Путниковој „пиранделизацији” Пирандела (у којој Путник ову драму приближава другим Пиранделовим комадима заснованим на преплетености стварности и уметничке фикције, као што је *Шест лица израже њисца*), ликови прелазе из нивоа реалности у фиктивни, могло би се рећи виртуелни свет субјективног ауторског виђења њихових судбина. Да би то постигао, Путник је поједине сцене, на изванредно упечатљив начин, пребацио из вербалне структуре у стилизовану пантомиму. „Богатство унутрашњег живота добило је... изванредно пластичне спољне изражаје”<sup>28</sup>, каже Финци и тиме опет потврђује вечиту тезу о плодном укрштају унутрашњег живота и спољне пластике.

Посебно место у целокупном Путниковом опусу заузима представа *Јовча*, према Бори Станковићу, играна такође у Београдском драмском позоришту 1958. године. Уверен да вербални ток овог Станковићевог незавршеног комада не достиже његов подводни трагички потенцијал и тајанствене поетске слојеве, Путник се одлучио на велику и неизвесну авантуру, односно да целу представу постави као пантомимску поему, у очекивању да додирне област ирационалног, до које се пречицом стиже преко покрета и ритма. Међутим, и поред огромне пантомимске инвенције, Путник се овом приликом суочио са проблемом, са којим су се суочавали и каснији ствараоци немачког модерног, драмски оријентисаног танц – театра, на пример Јохан Кресник.

У опасности да унутар апстрактне структуре звука и покрета понеки битни драмски моменти приче остану неразјашњени, Кресник прибегава буквалној експлицитности, па се често његове представе колебају између две крајности: између апстрактности која досеже до потпуне нечитљивости с једне

28 Исто, 169–173.

стране и експлицитности која се спушта до нивоа показне илустрације. Путник се у овом случају одлучио да у главни пантомимски ток интерполира кратке вербалне одломке, који се међутим нису органски уклопили у кохерентност основног тока, па је цео поступак доживљен не као синтеза, него као нека врста мезалијансе покрета и речи. Поред тога, критичари су као посебан проблем представе истакли недовољну обученост глумаца Београдског драмског позоришта за бављење посебном уметничком дисциплином, пантомимом, која захтева специфичну култивизацију и систематски тренинг. Представа је углавном оцењена као уметнички занимљив експеримент, пун драгоцене сценске инвенције и појединачно узбудљивих сцена, али у крајњем резултату ипак недоведен до свог пуног, заокруженог облика, до неопходног високог артизма и пуне кохерентности и синтетичке усклађености.

Када се говори о значајним тренуцима Путниковог опуса, обично се запоставља његов рад на сцени на Теразијама. Ипак би требало забележити да је, као што је имао слуха за рафинман булеварског позоришта, вођен својим музичким образовањем и својом љубављу за музичку сцену, Путник и у теразијским жанровима оставио значајног трага. Његова *Холивудска дајка*, по тексту холивудских и бродвејских хит – мејкера Семјуела и Беле Спевак, настала је 1960. године из тежње новоформираног Савременог позоришта, после несрећне фузије Београдског драмског позоришта и Београдске комедије, да се са теразијске сцене прогна оперета и да се успостави модерно булеварско ревијално позориште.

Из исте репертоарске политике настала је 1962. године и колажна представа *Америчке џриче*, у Путниковој режији и драматуршкој конструкцији, заснована на цезу и елементима америчког црначког музичког, плесног и поетског фолклора. Током процеса настанка ове представе Путник је своју опсесију односом између спољњег и унутрашњег допунио и експерименталним истраживањем повратне везе између ритма и емоције. Овог пута он се бавио не само везом у којој спољашња пластика настаје у функцији унутрашњег живота, него и обрнутим односом, као у Мејерхољдовој биомеханици, када ритам, односно апстрактна механичка структура, као у ритуалним обредима, апстрактним поступком репетитивности, градације, симетрије и слично, проузрокује снажну унутрашњу енергију, односно емоцију, која може довести до колективног хипнотичког дејства.

Вредна је помена и теразијска представа *Мајстори су њрви људи*, такође изведена 1962. године, као музичка обрада мотива из Трифковићевих малих комедија, вешто драматуршки укомпонованих у Путниковом либрету и његовој режији, уз музику Душана Костића. Ова представа је била један

од ретких успешних случајева савремене музичко – сценске обраде нашег наслеђа, која је успела да споји савремени музички и сценски речник са љупкошћу првобитног узора, што је у скоро свим осталим случајевима изостало. Бранко Драгутиновић је чак оценио да се ради о веома успешном целовитом делу, које је на граници успешне модерне комичне опере, тако ретке у нашем музичко – сценском стваралаштву<sup>29</sup>.

Тим више остаје за чуђење што се Путник, када се после катастрофалног неуспеха режије *Професора Тарана* Артура Адамова у Атељеу 212 (1962. године), затим париског егзила, скиталачких година и поновног узлета у позоришту у Зеници, коначно сместио 1968. године као стални редитељ београдске Опере, није смелије упустио у истраживања синкретичких могућности које пружа оперска сцена. Његове оперске поставке из последњег периода (сем можда у представама из националног оперског репертоара) остајале су углавном у границама стандардних декоративних решења, карактеристичних за италијанске режије популарног оперског репертоара. Чак се може рећи да су поједине Путникове режије у новосадској Опери раних педесетих година, пре свега поставке *Кармен* и *Трубадура*, биле акционо убедљивије и сценски занимљивије, него што се то дешавало у периоду његове пуне зрелости. А можда се и то догађало, као већ поменути случај бекства у традиционално позориште, после тешких уметничких кризних тренутака.

Од Путникових представа у Београдској опери, издваја се једна из ранијег периода. То је инсценија поетског ораторијума Душана Радића *Беле – кула*, на стихове Васка Попе, из 1960 године. Уз огромни извођачки апарат, диригента Оскара Данона, кореографа Миру Сађину и главне протагонисте Миру Ступицу, Љубу Тадића, Мирослава Чангаловића и Ђурђевку Чакаревић, Путник је остварио једну од својих ретких потпуно целовитих синкретичних представа, у којој су се елементи звука, ликовности, покрета, поезије и узбудљивог глумачког израза стапали у потресну грандиозну ораторијумску фреску, која је за оно време била, као прави пример мулти-медијалности, апсолутна новина.

Сам Путник наводи анегдоту, како га је Милан Богдановић, строги критичар и тадашњи управник Народног позоришта, који иначе није имао слуха за модернистичке „синтезе”, у току генералне пробе *Беле-куле* позвао на рапорт, а затим дочекао речима: „Друже Путник, пратим ваш рад већ годинама и често сам помишљао да то што ви радите нема везе са правим позориштем. Хтео сам да вам кажем да сте ме данас уверили да је и то право

29 Драгутиновић, Бранко. „Народна музичка комедија”. У: *Полиџика*. Београд, 30 април 1962.

позориште!”<sup>30</sup> Ово је један од примера који говори да је врхунски артизам у стању да превазиђе границе личних афинитета, и да се својом прецизно обликованом структуром и унутрашњим снажним покрићем наметне рецепцији и оних гледалаца чија естетска опредељења иду сасвим другим током.

За Путника се често говорило да је контроверзна личност, и по свом уметничком опусу, и по својој биографији. То свакако није нетачно, али би тачније било рећи да су се у његовој личности спајале неке дијаметрално супротне особине, које су се, као и у његовим представама, понекад стапале у хармоничну целину, а понекад изазивале сударе и људске и уметничке неспоразуме.

Као илустрацију његове тежње за спајањем апстрактног и конкретног, навешћемо један анегдотски пример из његове наставе психологије на београдској Позоришној академији. Говорећи студентима режије о психологији позоришне уметности, он је изричито инсистирао на потреби стварања представе као система. Говорио је (парафразирано): „Морате имати координатни систем са међусобно условљеним координатама, као одлучујућим плус-минус критеријумима. Можете центар система преместити на друго, авангардно или необично полазиште, или установити нове критеријуме. Али центар и координате као основу конструкције морате сачувати.” То само доказује да је Путник био далеко од сваке назови-модернистичке произвољности, и да је тежио да и своје најсмелије експерименте заснује на утемељеном концепту. Некада му је та тежња успевала, а некада се рушила и стварала неспоразуме са публиком, критиком, па и са самим собом.

Био је оригиналан, и у исто време еkleктичан. Од младости је подржавао марксистичко – дијалектички поглед на друштвене односе, али је одговор на многа неразрешена тајна питања тражио у мистичким учењима и источњачким езотеријама. Тражио је у позоришту подсвесно и ирационално, а руководио се увек својим филозофским образовањем. Поседовао је изузетан господски рафинман, али и склоност ка егзибиционизму и мистификацији. У центар својих истраживања је стављао покрет и невербалну радњу, али је већи део својих теоријских текстова посветио артикулацији сценског говора, који је посматрао као посебну врсту музике и и записивао га у некој врсти нотног система, као што је и у процесу проба својих представа захтевао од глумаца високи степен говорног артизма и обликовано брушење говорног израза. Поседовао је необуздану машту, али и потребу за систематичношћу и класификацијом, због које је постао један од пио-

30 Путник, 1985. 10.

нира наше позоришне семиологије. Био је по својој позоришној естетици ватрени антитрадиционалиста, а чак и у доба својих младалачких најсмељих експеримената своје истраживање покрета је повезивао са учењем Станиславског. Ми данас знамо да те две ствари нису у контрадикцији, него су напротив комплементарне. То нам између осталог говори искуство Гротовског и Барбе, и многих других. Али је у време када је то Путник разумео, још тридесетих година прошлог века, тога код нас мало ко, или скоро нико, био свестан.

Када у свом сећању покушавамо да обновимо слике из Путникових представа, али и када са данашњом свешћу читамо његове сачуване теоријске и стручне текстове, изненађујемо се колико нам његове поставке зазвуче познато и модерно. Из аспекта свега што се у позоришту касније догодило, после искуства физичког театра, невербалног театра, постмодернизма, и других пост – пост – изама, Путникова естетика се може схватити као изразито антиципаторска и свежа. Два основна њена начела и данас представљају врхунски идеал, који се као и у Путниковом случају ретко и тешко достиже: начело јединства физичког и метафизичког, односно телесног и духовног, и начело синтезе.

## JOVAN PUTNIK`S THEATER OF MOVEMENT: BETWEEN OLD AND NEW AVANT-GARDE

### *Summary*

---

*Of all relevant Serbian stage directors, the term avant-garde can be most fully applied to the personality and oeuvre of Jovan Putnik. His adventure of a researcher and a man of theater was based, above all, on the articulation of actor`s body, being a specific instrument within theater images, and on the concept of theater as the “art of synthesis”, which equally permeates dramatic plot, image, sound, movement, poetry, rational and irrational.*

*Being a man of broad artistic and scientific interests and sensibility, Putnik was, as soon as his early years, along with his elementary philosophical and psychological education, dedicated to the research of the possibility of avant-garde expression and articulation of stage movement, starting from his collaboration in youth avant-garde groups on the eve of the Second World War, recital chorus and theater synthesis studies. He formed his insufficiently settled affinities with the knowledge he acquired at German and French studies based on the learning of the greatest European masters and reformers of stage movement and art performance, creators in the realm of pantomime, expressionistic theater of movement, expressive dance of Dalcroze, Mary Wigman, Kurt Joss, Rudolf von Laban.*

*But, at the period of his artistic maturity, Putnik created his exquisite theater aesthetization, which essentially differed to the ambient theater in general, in which, as in the all European theaters of that time, prevailed the different variants of realistic expressions. On the other hand, Putnik`s scenic imagination was of exquisitely oniric character. His scenic visions created some of the important performances of modern Serbian theater. It refers mainly to Stradia (staging of satiric stories of Radoje Domanovic in the adaptation of Borislav Mihajlovic Mihiz in the Serbian National Theater in Novi Sad, in 1958. With its great artism and power of scenic imagination, this performance has become a landmark in the development of Serbian theater. Its perfect conceptual coherence and the power of scenic imagination brought this performance to be accepted and praised by those to whom a “theater of dreams” was unfamiliar, which meant the first step in achieving legitimacy for a theater of new avant-garde.*

*But, although some of Putnik`s performances got indisputable credits, it more often lacked understanding, bringing discredits and scandals, even mocking.*

*In any case, his performances never provoked indifference – they meant either a great success or a catastrophic fall. Under the influence of growing disapproval of his work, Putnik gradually transformed his personal and theater life into an adventure and sporadic exiles, changing the theaters, towns, even states in which he worked, establishing experimental studios, going to the theaters of provinces in which he was improving theater culture, and finally coming back to Belgrade. But in all his wanderings he never abandoned his research work and envisioning of a theater, never becoming the part of mainstream.*

*Putnik's understanding theater was far from empiric nature. His research of all theater phenomena, starting from dramatic plot up to the movement and speech, sound and image, was based on the aspects of psychology, aesthetics, philosophy, geometry, phonology, music. It could be stated that he was one of the founder of semiology of theater, at the time of its very beginning in Europe. He liked to call himself "Delsartist", meaning that he started from the learnings of Delsarte, legendary pedagog of stage movement from 19th century. Putnik understood Delsarte's metaphysical understanding of a man's moving in life and then on a stage as a principle of correspondence between internal and external life energy and in that principle he was finding numerous questions and answers concerning the point and meaning of life itself.*

*He was lucky or unlucky to be, at the time of his intensive working, a completely unique phenomenon in our theater. That is why we may conclude that he was at the same time old fashioned and avant-garde. Old fashioned – because he was keeping the tradition of European interwar avant-garde; and avant-garde – because he anticipated the theater forms of a new avant-garde, such as – non-verbal theater, Tanz-Theater, choreodrama, physical theater – the forms which, in the world as much as in our country, got its full legitimacy only at the end of his career or even after his death.*