

Ksenija Radulović<sup>1</sup>  
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

792.2.091(497.11)''1964/...  
COBISS.SR-ID 211689484

## MOJ NAROD ME IZ PUBLIKE AKLAMIRA (Povodom pedeset godina od premijere predstave *Kralj Ibi* u Ateljeu 212)

### Apstrakt

Jedna od najpopularnijih i najigranijih predstava Ateljea 212, *Kralj Ibi* (1964), označila je i početak novog stila dramske igre na sceni: njen doprinos nije bio vezan samo za prvo izvođenje Žarija na našim scenama ili bravuroznu naslovnu ulogu Zorana Radmilovića, već i izvesne šire inovacije na planu scenskog izraza. Takođe, nasuprot raširenom uverenju o izrazito improvizujućem duhu predstave, pre svega kad je u pitanju naslovna uloga, improvizacije tokom izvođenja uglavnom su imale određeno utemeljenje u fiksiranoj formi predstave.

### Ključne reči

*Kralj Ibi*, *Atelje 212*, Zoran Radmilović, početak ateljeovskog stila, fiksirana forma, inovacija, improvizacija

Tokom ove 2014. godine, navršilo se pola veka od premijere predstave *Kralj Ibi* u Ateljeu 212<sup>2</sup>: začuđujuće deluje podatak da u jubilejskoj kulturi kakva je naša – dakle, kulturi izuzetno okrenutoj proslavama i obeležavanjima niza značajnih datuma (doduše, često u formi prigodnosti, bez kritičkog kontekstualizovanja samog predmeta jubileja), ovaj datum ne samo da nije obeležen, već u pozorišnoj javnosti gotovo nije ni pomenut<sup>3</sup>. Dodatna „specifičnost“ ovog neobeležanog jubileja nalazi se i u tome što nije reč samo o jednoj od najpopularnijih, najpoznatijih predstava u istoriji našeg pozorišta, nego i u tome što je njen glavni glumački protagonist, Zoran Radmilović kao *Kralj*

1 ks.radulovic@gmail.com

2 Premijera je održana 27. aprila 1964, u zgradi *Borbe*.

3 A van pozorišne javnosti, izuzetak je Radio televizija Srbije. U trenutku predaje ovog teksta u štampu, Redakcija za istoriografiju RTS priprema emisiju *Trezor* (autorka i urednica Bojana Andrić) povodom pola veka od premijere predstave *Kralj Ibi*.

Ibi, u profesionalnim krugovima, ali pre svega i od strane najšire publike – nesumnjivo jedan od najomiljenijih glumaca u Srbiji. Paradoks leži i u tome što je (naravno, uz Radovana Trećeg) upravo ta uloga čiji je značajni poluvekovni jubilej u potpunosti zaboravljen – u najširoj društvenoj svesti postala sinonim za ime ovog glumca.

U tekstu se nećemo baviti jubilejskim pristupom, već jedan značajan datum koristimo kao povod za analizu važnijih estetskih osobenosti ove predstave – fenomenâ<sup>4</sup>. Nakon premijernog izvođenja 1964, *Kralj Ibi ili Poljaci*<sup>5</sup> Alfreda Žarija u režiji Ljubomira Draškića, igran je 205 puta, a poslednji put 7. jula 1978. godine.

U našoj istoriji pozorišta u periodu posle Drugog svetskog rata, utemeljeno je – ne bez razloga – stanovište da je prevashodni značaj Ateljea 212 u njegovim najznačajnijim („zlatnim“) godinama vezan za dramski odabir repertoara, odnosno dela koja su igrana, dok su izrazitiji/zahtevniji fenomeni estetike režije i, generalno, scenskog izraza, ostvarivani na nekim drugim scenama (recimo, Jugoslovensko dramsko pozorište, Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu). Simplifikovano rečeno, ovakvo stanovište implicira da je, u prvim godinama/decenijama rada Atelje 212, razvoju savremenog srpskog pozorišta doprinosa, pre svega ostalog, na dramaturškom planu, dok su se inovativniji i markantniji rediteljski koncepti razvijali na drugim pozornicama<sup>6</sup>. Ipak, predstava *Kralj Ibi* mogla bi, ako ne da relativizuje pomenuti pristup, a ono svakako da unese pojedine nove nijanse u stanovište koje se, kao što smo naveli, može artikulirati uz valjane i uverljive argumente. Naime, u kontekstu u kojem je realizovana, ta je predstava bila bazirana na izvesnoj *inovativnosti* scenskog izraza, pre svega u rediteljskom i glumačkom smislu, ali i u pogledu drugih umetničkih segmenata kao što su kostimografsko-scenografski koncept, muzika... Štaviše, pomenuta inovativnost rediteljskog koncepta je, tokom dugog igranja, a nadograđena glumačkim improvizacijama (na prvom mestu onom tumača naslovne uloge), prerasla u zaseban estetski fenomen, a

4 O kulturnom statusu predstave, pored ostalog, svedoče i sećanja *fanova* koji su i po više desetina puta gledali ovu predstavu, a popularnost VHS (kasnije DVD) snimka *Kralja Ibija*, (opet) uz veliku popularnost i gledanost snimka *Radovana Trećeg*, takođe je svojevrsni – do sada nedosegnuti – fenomen našeg pozorišnog života.

5 Puni naslov dramskog dela, odnosno predstave, u prevodu Ivanke Pavlović i Svetlane Termačić.

6 Primera radi: ukidanje scenskog iluzionizma i uvođenje elemenata modernizma u predstavama Mate Miloševića, prekodiranje izvornog značenja u delima nacionalne dramske klasike (J. P. Sterija) u režijama Dejana Mijača, rediteljske poetike Bojana Stupice, Ljubiše Ristića... (ograničavam se na period od prve tri decenije nakon Drugog svetskog rata).

u paralelnom procesu i u fenomen recepcije – i tako postala osnova, tačnije prva i ključna predstava prepoznatljivog („ležernog“, „opuštenog“) stila igre u prvim decenijama Ateljea 212. Postavka *Kralja Ibija* je, naime, bila odlučujuća za nastanak scenskog prosedea koji je u potonjim decenijama postao zaštitni znak ovog pozorišta.

Inače, upadljivo je odsustvo relevantne teatrološke literature na temu jednog od najpopularnijih ili na planu recepcije najomiljenijih stilova glume u našem pozorištu – takozvanog *ateljeovskog* stila igre<sup>7</sup>. U mnogim tekstovima u kojima se pominje, ovaj je stil opisan uglavnom nekolikim frazama ili učestalim sintagmama – poput glume zasnovane na scenskom šarmu ili ličnom šarmu izvođača, na duhu improvizacije, glumačkom „prelaženju rampe“, prepoznatljivim komičkim sredstavima, opuštenu i ležernom pristupu, i slično. Pored toga, nema sistematskih, naučno-teorijski artikuliranih istraživanja o tome koji repertoarski tok Ateljea 212 je tokom takozvanog *zlatnog doba* ovog pozorišta bio u najvećoj meri vezan za prepoznatljivi ateljeovski stil igre, koje su predstave zasnovane na takvom scenskom prosedeu, na koje se konkretno autore – a pre svega reditelje i glumce – on odnosi. Moguće je da bi neka naredna istraživanja pružila argumente u prilog hipotezi da se pomenuti stil u većoj meri vezuje za igranje (i to najčešće praižvedbe) dramskih dela domaćih pisaca, nego inostranih, gde bi jedno od osnovnih polazišta bio primer igranja domaće dramske avangarde, a pre svega opusa Aleksandra Popovića. Jedno od stanovišta na kome se takva pretpostavka može temeljiti, pronalazimo i u tekstu Slobodana Selenića o piscima i repertoarskoj politici Ateljea 212 u periodu od osnivanja do kraja 70-ih godina 20. veka. Govoreći o susretu ovog pozorišta i pisca Aleksandra Popovića, on navodi:

*U povratnom procesu (susret novog pozorišta i novih dramskih autora – prim. aut.), pored već pomenutog Godoa i nepomenutog Ibija (odnosi se na prethodni deo teksta – prim. aut.), predstave Ljubinko i Desanka (reditelj Rade Marković), Krmeći kas (Nebojša Komadina), Razvojni put Bore Šnajdera (Branko Pleša) i Kape dole (Ljubomir Draškić), omogućile su glumcima da odneguju naročiti tip persiflaže, kontraindiciranog igranja*

7 Svakako su dragocena svedočanstva i pisanja pojedinih glumaca Ateljea 212 na ovu temu – pre svih, glumca i reditelja Zorana Ratkovića, te glumca Dejana Čavića, mada ovde govorimo o nedostatku naučno fundiranog i teatrološki sistematizovanog, sveobuhvatnog istraživanja fenomena o kojem govorimo. Pored toga, glumac Bora Todorović u svojim intervjuima govori o pojmu glume *na kontru* – navodeći ga kao primer sopstvenog glumačkog stila u Atelju 212. Ni ovaj pojam nije u potpunosti teatrološki artikulisan – simplifikovano rečeno, glumac ga navodi kao pokušaj da u kreiranje dramskog lika, izuzev zanatskih i profesionalnih standarda, unese i izvesni duh lične, *osobene* interpretacije.

sa tek ovlašnim oslanjanjem na karakter, stil koji danas prepoznajemo kao specifično ateljeovski (Selenić 2006: 114).

Premijere navedenih Popovićevih drama održane su u periodu od 30. decembra 1964<sup>8</sup>, kada je (dakle, svega nekoliko meseci posle *Kralja Ibija*) izvedena *Ljubinko i Desanka*, do 1968. godine (*Kape dole*), a drugi naslovi istog pisca igrani su i kasnije na ovoj sceni. Pomenutom krugu domaćih pisaca, tačnije njihovih dramskih praizvedbi, treba dodati i Dušana Kovačevića, čija je dva prva dela režirao Ljubomir Draškić (*Maratonci trče počasni krug* (februar 1973) i *Radovan Treći* (decembar 1973)), ali i druge, poput Brane Crnčevića, na primer, čije su drame pripadale repertoarskom toku društvene satire... Iz ovog relativno opšteg i digresivnog osvrtu na repertoar i estetiku Ateljea 212 tokom prvih decenija, verovatno se može naslutiti još jedan mali „interni paradoks“, a čija je sadržina zasnovana na pretpostavci da je, i pored toga što je *Kralj Ibi*, po delu svetske dramske/avangardne klasike, bila predstava koja je najavila začetak ateljeovskog stila, potonji razvoj tog stila, bar u svom dominantnom toku (što znači da nipošto ne sugerišemo oštru demarkacionu liniju na tom planu), bio vezan za postavljanje i igranje dela nacionalne savremene dramaturgije.

Rađanju novog stila doprinelo je nekoliko značajnih okolnosti: repertoarska otvorenost mladog pozorišta (igranje dela svetske, a ubrzo potom, i domaće avangardne drame), senzibilitet nove, tada relativno mlađe generacije umetnika okupljenih oko Ateljea 212 i njegove direktorke Mire Trailović (pre svega, reditelj Ljubomir Draškić, ali i glumački ansambl na čelu sa Zoranom Radmilovićem, a svakako ne treba zanemariti ni uticaj Bojana Stupice na reditelja Draškića. Pedagoški i, šire posmatrano, estetski podsticaji Stupice na mlađeg kolegu odnosili su se na rešenje prostora igre (ovde je važno i Stupicino arhitektonsko obrazovanje, posmatranje igre u kontekstu prostora), razvijeni mizanscen, specifičnosti u saradnji s bitnim umetničkim saradnicima, poput kompozitora, na primer (muzička matrica nije više posmatrana kao ilustracija ili pratnja, već dobija značajniju ulogu i postaje integrisani deo scenskog teksta)... U intervjuima koji najavljuju premijeru, Draškić govori o pozorištu koje on vidi pre svega kao igru – ali igru visoke estetike koja postavlja moralna (više nego ideološka ili

8 Godina 1964. bila je izuzetno značajna – ako ne i ključna – za razvoj naše posleratne pozorišne avangarde. Osim premijere *Kralja Ibija* (koja je podrazumevala praizvođenje tada sedamdeset godina starog avangardnog teksta, ali i inovacije scenskog izraza), krajem 1964. prvi put je premijerno izvedeno jedno delo Aleksandra Popovića na sceni Ateljea 212 (*Ljubinko i Desanka*), a iste godine nekoliko meseci ranije u Pozorišnom igralištu Univerziteta (koje je osnovao Radomir Stević Ras), odigrana je *Čarapa od sto petlji* u režiji Nebojše Komadine, što je i prvo postavljanje jednog Popovićevog dela na scenu.

(dnevno)politička) pitanja. Naglašava i potrebu za promenom forme u pogledu njenog oslobađanja, a u skladu sa senzibilitetom sopstvene generacije: na vrlo odmeren način, on i ne govori o velikim, širokim potezima i „revolucionarnim“ iskoracima scenskog izraza i značaja tako shvaćenog teatarskog čina, već o promeni koja se meri – *jednim korakom*.

Sam repertoarski predlog potekao je od Dušana Matića, tada predsednika Saveta pozorišta. S druge strane, Ognjenka Milićević navodi da je i sam Draškić spadao u one reditelje koji su u izboru dela *imali sistema*: „Počeo je sa poljskom avangardom (Ruževićeva *Kartoteka*<sup>9</sup>), nastavio sa pretečom francuske avangarde (Žari: *Kralj Ibi*) da bi se posvetio i obeležio najvitalniji period novog teatra serijom domaćih drama (praizvedbi) komedija, satira, groteski, privlačeći teatru prozaike koji su, zahvaljujući njegovoj animatorskoj sposobnosti postali pisci Ateljea 212 (...)“ (Milićević 2006: 143). Feliks Pašić, autor monografije o Ljubomiru Draškiću, beleži prve rediteljeve impresije o ovom tekstu:

*Kada je prvi put pročitao Ibija, imao je utisak da je Žari tekst pisao pod uticajem elizabetanske drame. Mogao sam da padnem u grešku i da ga režiram ozbiljno. Ali, kada sam shvatio da je to pisao petnaestogodišnjak, pokušao sam da se stavim u poziciju čoveka tih godina. Odrastao sam u Beogradu u vreme kada ničega nije bilo. Od raznih predmeta pravili smo igračke, od priručnih stvari velike stvari. Odlučio sam da Ibija napravim kao dečiju igru, da se Ibijevci igraju kao deca. Naravno, u dečijoj igri ima najviše surovosti’ (Pašić 2010: 51).*

Odabir Žarijevog komada u potpunosti je odgovarao osnovnoj rediteljevoj zamisli: skoro sedamdeset godina nakon praizvedbe u Parizu (1896), mlada-lčki i blasfemični dramski tekst francuskog gimnazijalca, sa sižeom bezmalo na granici naivnosti (priprosti i primitivni Otac Ibi na nagovor žene i gotovo bez ikakve dileme, dolazi na ideju da ubije poljskog kralja i dokopa se prestola) više nije imao onu svežinu, žestinu i donekle subverzivni potencijal koji su sablaznili većinu publike tokom prvog izvođenja u teatru reditelja Linje-Poa. U bezbrojnim kalamburima, podražavanju nižih komičkim žanrova, parodiranju dela dramske klasike, u lascivnostima i ukidanju privida realnog života, Draškić je uočio odličan materijal za kreiranje visoko stilizovane teatarske igre. Žarijevu tragičnu farsu, jednu od značajnih preteča drame apsurdna, tako sagledava i Slobodan Selenić u kritici povodom predstave:

9 Prva Draškićeva režija u Ateljeu 212 i istovremeno njegova diplomatska predstava, premijerno izvedena 1962. godine.

*Ljubomir Draškić je ispravno shvatio da Kralj Ibi danas više nema onu ubojitu moć inovacije i onu nenadoknadivu draž novine i aktuelnosti koju je imao 1896. godine. Zato je opsežno intervenisao na tekstu – napravivši materijal za vrlo zanimljivu, šarmantno neobaveznu i duhovitu burlesku. Precizno osećanje za nove i savremene dimenzije smešnog, fini smisao za apsurd i mnogo mašte – sve to je preporodilo danas već preglomazan Žarijev komad, a pri tom je sačuvana njegova gotovo detinja razigranost i karikaturalnost, pa i prizvuk apsurdna (Selenić 1964).*

Manje je poznato da je prvobitno, po sopstvenoj želji, ulogu Kralja Ibija probao Ljuba Tadić. Posle skoro dva meseca proba koje su proticale uglavnom bez uspeha, Draškić i Tadić prekidaju ovu saradnju, svesni da se glumac već formiranog dramskog senzibiliteta, zasnovanog na nijansiranju i promišljanju dramskog lika, teško uklapa u rediteljevu zamisao o estetizovanoj, ali ipak „oslobođenoj“ igri i stilizaciji. Posle toga, Zoran Radmilović preuzima ulogu, a nakon relativno prosečnog početka života predstave na sceni, „vrlo brzo, Žari postaje mestom opsade uglavnom mlađeg sveta. Šta se desilo? Proradio je medijum, odnosno glumac Zoran Radmilović preko kojeg se – kako tačno zapaža Vladimir Stamenković – „izražava, dejstvuje na publiku reditelj kakav je Ljubomir Draškić“ (Pašić 2010: 51). Iako se pojam improvizacije, pre svega tumača glavne uloge Radmilovića, gotovo po automatizmu vezuje za ovu predstavu (improvizacija je prva, ako ne i osnovna asocijacija na Ibija, kao i Radovana Trećeg), Draškić smatra – ne bez izvesnih osnova – da je to jedna od njegovih najpreciznijih režija:

*To je prosto koreografija, sve je izračunato. Improvizacija, kao element igre, na trenutak je izlazila iz zadate forme, ali se uvek vraćala u nju. Pendant bi rekao da su to prekidi u igri. Za mene je to dobro, jer je predstava živela. Ona ne bi živela toliko godina da je ostala ista kao na premijeri (Draškić, u Pašić 2010: 56).*

U vezi s fiksiranom, predstavom precizne koreografije – a nasuprot pojmu improvizacije na sceni – jeste i već spominjani uticaj Bojana Stupice na njegovog najpoznatijeg učenika, Draškića: rešenje prostora radnje pre početka probâ, kao i detaljno razrađeni mizanscen bili su bitne osobenosti rada obojice autora (što nije nužno isključivalo momenat improvizacije, a još manje je taj pojam predstavljao potpuni opozit zamišljenoj i fiksiranoj celini). S tim se slaže i Ognjenka Milićević kada naglašava da su glumci u radu s Draškićem „bili kadri da disciplinovano održe strukturu predstave, a da istovremeno unutar nje smelo improvizuju, zarad igre s publikom, vraćajući se toj bizarnoj

kombinaciji reda, otvorenosti i improvizacije“ (Milićević 2006: 143). Autor-ka, dalje, smatra da je temeljna pripremljenost bila važna osobina njegovog rediteljskog dela: rešenje prostora, forma predstave, nepogrešiva podela uloga<sup>10</sup>, a onda umeće da razigra glumce nalazeći duhovita rešenja...

*Njegov Kralj Ibi je predstava koja je zašla pod koren Žarijeve lucidne igrarije i lansirala u teatarsku orbitu mladog glumca Zorana Radmilovića, utemeljujući jedan stil igre koji je počivao na suverenom vladanju materijalom, te odatle slobodom i potrebom za improvizacijom* (Milićević 2006: 143).

Slično se može reći i za postupak improvizacije kao neizostavni segment glumačke ekspresije Radmilovića u njegovim najpopularnijim ulogama, a pre svega u ulozi Ibijia. I Draškić – upravo na primeru *Kralja Ibijia* – primećuje da:

*on ne improvizuje stalno, već ima fiksiranu partituru predstave i tačno se znaju mesta gde on ulazi u improvizaciju; iskočivši prosto „kao iz jaje-ta“, iz okvira utvrđenog teksta<sup>11</sup>. On tada izvede jednu scenu koja se čini da je izvan dramskog toka, a koja je, uistinu, duboko u kontekstu celog konada. Nikad, ili vrlo retko mu se desilo da promaši u improvizaciji. U protivnom, to nikad ne ponavlja, niti insistira na tome, jer ima nepogrešiv osećaj za kontakt s publikom. Međutim, ono što je kod njega važno jeste da on kreće potpuno racionalno u improvizaciju, završi je i tačno na određenom mestu se vraća u ono što je fiksirano, dramaturški i režijski, da bi opet iskočio na sledećem punktu. Znači da i tu ima nekog sistema, da je to jedan smišljen, organizovan način improvizovanja, tako da uskoro i ostali glumci, kad se predstava uhoda, znaju mesta gde on iskače. Oni ne znaju šta će on da uradi, ali znaju mesto na kome obično istrčava, tako da ga tu čekaju i tu počinje jedna nova, sveža igra sa nepoznatim elementima* (Draškić 2010: 44).

Jovan Ćirilov podseća da su se najbogatije Radmilovićeve improvizacije „svile oko scene sa konjem, kojeg Ibi pokušava uzaludno da uzjaše (pri tome konj ne postoji, konja stvara Zoran svojom igrom<sup>12</sup>), scene sa pismom i med-

- 
- 10 Reditelj se odupirao ideji Ljube Tadića da igra naslovnu ulogu u *Kralju Ibiju*, smatrajući da Tadić poseduje drugačiji glumački senzibilitet od onog koji bi odgovarao njegovoj ideji.
  - 11 Video snimak predstave nastao je devet godina posle premijere (odnosno 1973) i iz njega se može uočiti da dramski tekst (siže, ali i veći broj dijaloških deonica) u relativno visokoj meri odgovara scenskom tekstu.
  - 12 Predstava, osmišljena kao pozorišna igra, i počiva na različitim oblicima scenskih uslovnosti: primera radi, likovi padnu mrtvi, pa odmah potom ustanu (prim. aut.).



vedom“ (Ćirilov 2006: 171). Naime, u sceni u kojoj stiže pismo od kapetana Bordira, evidentno je da je Ibi nepismen, i pre nego što pismo uruči svojoj ženi da ga pročita, Radmilović putem niza komičkih efekata varira rečenicu *Ko to meni piše pismo?*, a u prizoru s medvedom, koristeći i akcentujući izraz *tranzitna mečka*, čak i nesvesno anticipira fenomen tranzicije u društvu. Međutim, pored niza (i) drugih, sličnih primera, mi ćemo se zadržati na sceni bogatoj elementima improvizacije u kojoj se Kralj Ibi obraća svome narodu – ne samo zato što je reč o jednoj od društveno najsubverzivnijih momenta u predstavi, nego i zato što su se centralni delovi ove improvizacije, na određeni način – a možda donekle i paradoksalno – snažno reperkutovali na glumčevu profesionalnu biografiju, smeštajući u drugi, nedovoljno vidljivi plan neke takođe značajne elemente njegovog glumačkog izraza, a pre svega promišljenost i studioznost u kreiranju dramskog lika.

U tekstu drame (II čin, VII scena), nakon izvršenog prevrata i ubistva kralja Venceslava, dokopavši se poljskog prestola, Ibi se obraća svome narodu. Ispred dvora, okupljenoj masi baca zlato (iako komentariše da mu to baš i nije milo), a masa mu skandira: „A, živeo otac Ibi! Kako je to dobar kralj! Toga nije bilo za Venceslava (Žari 2001). Kralj Ibi sa ženom i dvorskom svitom –vinovnicima ubistva prethodnog kralja – gleda i komentariše kako se narod međusobno tuče, ali i ubija oko bačenog mu zlata. (Mama Ibi: „Gle, jednom su raspolutili glavu.“) U tekstu predstave, na nagovor Mame Ibi i saradnika, Kralj Ibi na balkonu nevoljno pristaje da narodu udeli bar nešto („zakoljite sto-pedeset volova i sedamdest-dva ovnova“) da bi na taj način narod ostao pacifikovan (u protivnom, narod će se pobuniti, jer očekuje da mu se nešto pokloni). U toj sceni, Radmilović razvija jednu od svojih najupečatljivijih improvizacija:

*Moj narod me na balkon aklamira, moj narod me opet izaziva. Da im održim jedan govor, a? Da to, ovako, sunem u masu, pa kako padne? Neka to krene od nama – ka njima. Neka taj govor klizi, kò po vodi. O, narode! (oduševljeni huk iz mase – prim aut.) Divan narod, divan... Divan, obožavaju me, prosto. O, narode moj! (nema odgovora iz mase – prim. aut.) Šta je to sa tim mojim narodom? Zameniću ga za neki nov. Šta će mi polovan narod? Zamenim to, pa kol'ko dobijem, nije važno. O, narode! (iz mase se čuje huk uz lavež pasa – prim.aut.) Moj narod je pretežno poljo-privredno-stočarsko-kafilеријskog tipa. On meni sve šapuće. Tu mi samo šoropoće u uvo. Samo mi ubacuje... muhu u uhu<sup>13</sup>. O, Bože, Bože... O,*

13 Aluzija na hit predstavu *Buba u uhu* Žorža Fejdo, u režiji Ljubiše Ristića, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu.



Bože. Šta neće glava da nam pati... samo da se ne zarati. O, narode! (huk iz mase – prim.aut.) Kakvi glasovi, kakvi intenziteti glasova, kakva snaga intenziteta glasovnih mogućnosti... u ovom trenutku... razvoja. Neću da menjam narod ipak, neka ostane, taki je kaki je. (...) Da im održim jedan govor, a? A šta je ovo do sad bilo? O, narode moj! – Obećaj da ćeš uredno plaćati porez – i to je sve. (huk iz mase - prim. aut.) Narode moj! – Mi gore (podigne ruku visoko – prim. aut.), vama dole (spušta ruku i uz ispruženi srednji prst na karakterističan način „oponaša“ penetraciju – prim. aut.), u tom smislu. Obećaj da ćeš uredno plaćati porez – i to je sve. 'Ajde da ne zatežemo stvari dalje (isto).

Pored ovakvog tretmana naroda kao amorfne mase od koje se očekuje samo poslušnost i koja se povremeno međusobno gloži i ubija oko bačenih joj kosi, Radmilović i u drugim prizorima razvija slične improvizacije, kao manje ili više direktne aluzije na društveni sistem i frazeologiju socijalističke Jugoslavije: u sceni zakletve pominje poštenu inteligenciju, zatim slet, i tako dalje. Dok Slobodan Selenić predstavu – u skladu s dramskim materijalom koji pruža tekst *Kralja Ibija* – vidi pre svega kao maštovitu i duhovitu pozorišnu igru, bez oštih satiričnih pretenzija i bez naglašenog društveno „uznemirujućeg“ potencijala, Vladimir Stamenković, pozivajući se na jungovske pojmove arhetipova i kolektivnog nesvesnog, smatra da Žari slika arhajske stranu ljudske prirode, da je, „bar za trenutak, niskost instinkta uzdigao do osnovnog sadržaja života“ (Stamenković 1964). Ovaj – u potpunosti legitiman pristup – utemeljen je i na paralelnom funkcionisanju dva plana Žarijevog komada: iako je u prvom planu neobavezna i blasfemična lakrdija o običnom, priprostom čoveku koji ubistvom kralja dolazi na vlast, na opštem planu reč je i o antropološkom prikazu čoveka u svetu lišenom smisla (Žari kao preteča drame apsurdna), o preplitanju tragičkog i komičkog koje postaje jedna od dominantni čovekove situacije u dvadesetom veku. Zanimljivo je zapažanje Jovana Ćirilova o posebnosti „domaćeg“ Ibija. On podseća da je Ibi često „u istoriji pozorišta igran kao surovi kralj koji personifikuje svo zlo ovog sveta“, „igrali su ga glumci bez milosti i opravdanja“<sup>14</sup>, ali da je u našoj sredini taj Ibi, ipak, morao, biti drugačiji.

*U našoj dramskoj literaturi nema te satirične komedije koja u krajnjoj liniji nema razumevanje za predmet svog podsmeha: u književnosti Sar-ki, Fema, Kir-Janja, Agatona i Živki Ministarki ne gaji se kult grotesknh figura koje smeh samo šiba, a da im istovremeno i ne oprašta. U malo*

14 J. Ćirilov navodi i da nije slučajno da su ugandskog diktatora Idi Aminu Dadu, sa rukama umrljanim krvlju svojih žrtava, zvali afrički Ibi.

*palanačkoj sredini naše prošlosti sve što je bilo predmet humora nalazilo se na dohvata ruke<sup>15</sup> (...) U takvoj našoj sredini i Ibi je morao biti drukčiji, naslikan blažim bojama nego što je to u tradiciji pre svega francuskog pozorišta. U velikoj dečijoj igri rata, naš Ibi je najnevaljaliji deran, a uz to moćan, sebičan, bezobrazan. Ali taj mangup je i duhovitiji, i najvispreniji, i najbrži, i najjači, kao kakva figura iz prsnog crtanog filma ili stripa, s promenljivom srećom u svakoj novoj epizodi. (...) „Ibijade“ Zorana Radmilovića, čak i kada su bivale aktuelne, u dnevnom smislu, uvek su bile šire od politike, jer su se vezivale za temu vlasti – uopšte, ljudske gluposti – uopšte, taštine – uopšte... (Ćirilov 2006: 171).*

Ali, vrlo uspešne „ibijade“ verovatno su, u celovitijoj dimenziji, osujetile scensko realizovanje nekih drugih elemenata Radmilovićeve glumačke ekspesije. Već naredne, 1965. godine, on igra Malvolija u Šekspirovoj *Bogojavljenjskoj noći* (režija Dušan Mihailović, Savremeno pozorište), ulogu za koju pojedine kolege smatraju da se morala naći u središtu njegove profesionalne biografije, odnosno, da je trebalo da ima istaknutije mesto u istoriji našeg savremenog pozorišta. Ipak, to se nije dogodilo. Ova promišljena i odmerena stilizacija, kao i niz drugih dramski prostudiranih i suptilno nijansiranih uloga, ostale su u senci Ibija i Radovana Trećeg<sup>16</sup>. U vezi s tim, zanimljivo je da obe Radmilovićeve najpopularnije (istovremeno i naslovne) uloge imaju već u imenu lika nešto zajedničko: Ibi je kralj, a Radovan Treći je, po svome imenu, nešto poput „dinastičkog“ lika; u oba slučaja, likovi beskrupuloznih primitivaca postali su naglašeno simpatični: Ibija se niko nije plašio, on je bio bezmalo klovnovska varijanta bahatog vladara, a Radovan Treći je dobio ne samo status omiljenog čoveka iz naroda, kao paradigma dominantne kulturološke i mentalitetske matrice, već je postao i dežurni komentator društvenih zbivanja. Ipak, jedna bitna razlika nalazi se u pristupu pomenutim dramskim tekstovima: dok *Kralj Ibi* zaista pruža zahvalnu dramsku građu za kreiranje maštovite pozorišne igre, s mnoštvom kalambura, pa čak i elemenata cirkuske veštine, komedija *Radovan Treći* Dušana Kovačevića ne polazi od afirmacije kulturološkog obrasca kojim se bavi: naprotiv, putem grotesknog izvitoperavanja realnosti, ona prema takvom modelu uspostavlja oštar kritički odnos, ali upravo ta dimenzija u popularnoj predstavi nije razvijena na odgovarajući i ubedljiv način.

Upravo tu se mogu uočiti i izvesne razlike u kritičkoj recepciji ovih dveju predstava: dok kritika, pretežno, afirmiše Draškićevo detektovanje dramskog

15 Autor navodi da je izuzetak Radoje Domanović koji nije pisao dramske tekstove.

16 Premijera je bila 1973, takođe u režiji Ljubomira Draškića, u „Ateljeu 212“.

potencijala *Kralja Ibija* kao adekvatnog materijala za kreiranje duhovite, maštovite i teatralizovane scenske igre, stručna recepcija predstave *Radovan Treći* s razlogom je bila uzdržanija: prenaplašavanje komičkih postupaka dovelo je do potiskivanja onih dimenzija teksta u kojima autor iznosi univerzalne i antropološki sumorne istine o životu podvojenog čoveka, homo dupleksa koji ne uspeva da savlada kulturološka ograničenja (podnaslov dela je *bolna komedija o samoizdaji*). Kao primer navodimo kritiku Vladimira Stamenkovića:

*... Ljubomir Draškić je nemilosrdno brisao sve što ne pripada svetu komedije. I u tome je osnovni nesporazum između njega i Kovačevićevog komada... To se reflektuje i u igri glumaca: oni se, uglavnom, oslanjaju na lični šarm, podupiru svoju glumu rešenjima iz predstava u kojima su ranije igrali, više nastoje da sa rampe neposredno komuniciraju s gleda- lištem nego da stupe u stvarne odnose s drugim likovima (Stamenković 1982: 266-268).*

Međutim, ovaj redukcionistički pristup Kovačevićevom dramskom tekstu nije bitno uticao na samu recepciju predstave od strane najšire publike: poput *Kralja Ibija*, *Radovan Treći* igran je dugo i pred punom salom, dobio je takođe status kultne predstave. Što je još značajnije u ovom kontekstu, percepcija Radmilovićevo glumačkog rada u pozorištu se i vezuje najviše za ove dve uloge, a obe predstavljaju paradigmatke primere pominjanog ateljeovskog stila.

Najzad, gotovo paradoksalno deluje da je možda i najpopularnija, najciti- ranija improvizovana replika u predstavi *Kralj Ibi* („Narode moj! (...)“) u konačnom ishodu, poput nekog duplog obrta ili čak volšebnog bumeranga, u izvesnom smislu odredila i veliki deo Radmilovićeve glumačke biografije. Tamo gde *Kralj Ibi* izgovara čuvenu rečenicu „Moj narod me na balkon aklamira“ (a nakon koje publika reaguje izrazito gromkim smehom, koji se nastavlja tokom celokupnog Ibijevo obraćanja narodu), moguće je, počinje jedan proces o kojem, s dirljivom iskrenošću i uvažavanjem velikog glumač- kog dara, piše Ljubiša Bačić:

*Nikakve mere tu više nije moglo biti. Kako ćete meriti umetnost decibe- lina i boforima? Njegova nesumnjivo velika inteligencija usplahireno se povlačila pred ovacijama zastrašujuće snage. Nije on mogao ništa više da promišlja, pošto misao nema šta da traži tamo gde stihija velike ekstaze ustoličuje nagone (Bačić 2006: 178).*

Dok je Ibijev stočarsko-poljoprivredno-kafilarijski narod *aklamovao* na balkonu svoga vođu, paralelno se odvijao proces *aklamovanja* tumača Ibijevog lika od strane publike – huk naroda koji uzvraća onom koga aklamuje i koji mu se obraća, bio je toliko snažan da mu se ništa nije moglo da suprotstavi. Zapravo, Ibi je volšebno pobedio Malvolija, a rečenica „Moj narod me na balkon aklamira“, dobila je, zahvaljujući fenomenu recepcije, sasvim novo značenje u novom kontekstu.

Tekst završavamo, upravo u vezi s fenomenom recepcije, i kratkim osvrtom na stručnu (kritičku) recepciju predstave. I pored toga što *Kralj Ibi* predstavlja jedan od onih pozorišnih događaja koji se u našoj kulturnoj javnosti koriste kao primer da je „kritika sasekla predstavu“<sup>17</sup>, a koja je imala izuzetno uspešan život na sceni i postala nezaobilazni deo novije nacionalne istorije pozorišta – za ovakvu tvrdnju nema validnih argumenata. Naime, upravo relevantni kritičari toga doba – oni u odnosu na čije tekstove se procenjuje, estetski valorizuje jedna epoha – pisali su o *Kralju Ibiju* ne samo s afirmativnim tonovima, već i uviđajući inaugurisanje jednog novog stila režije i glume, stila koji je obeležio prve decenije Ateljea 212<sup>18</sup>. Kao primere naveli smo Slobodana Selenića i Vladimira Stamenkovića, a slično je, u godinama nakon premijere, bilo i s vodećim kritičarima drugih krajeva bivše Jugoslavije, a nakon gostovanja predstave u drugim gradovima bivše zemlje (na primer, Dalibor Foretić). Uostalom, čak ni kritika Vuka Vuča, koji *Ibija* naziva „carkističkom predstavom“ – a koja povremeno služi kao argument za tvrdnju o kritici koja je ovo delo „dočekala na nož“, ne ispoljava suviše strog ili negativan sud: autor, naime, predstavu vidi kao studentski karnevalski urnebes, kao niz duhovitih šmirantskih vratolomija i gegova koji zasmejavaju publiku.

17 Primera radi, Gordana Gončić navodi, doduše s izvesnom ogradom, da je predstava „bila dočekana na nož (mada je bilo i onih koji su je iz prve prepoznali)“, u: *Pozorište na modernim šrafovima, Politika* (Kulturni dodatak, 8. maj 2010). – Kao što navodimo u tekstu, prilikom evaluacije estetskih fenomena prošlosti, osnovne literarne/kritičke izvore čine tekstovi vodećih tj. relevantnih kritičara epohe, a upravo su oni iz prve prepoznali *Kralja Ibija*.

18 U kasnijim intervjuima, i sam Draškić se ograđuje od vremenski dugog prisustva tog ateljeovskog stila u pozorištu.

## Literatura

- Bačić, Ljubiša, 2006, „Zoran“, *Atelje 212* (monografija povodom pedeset godina pozorišta), Beograd, Atelje 212
- Ćirilov, Jovan, 2006, „Tužni komičar i vedri tragičar Zoran Radmilović“, *Atelje 212* (monografija povodom pedeset godina pozorišta), Beograd, Atelje 212
- Draškić, Ljubomir, 2010, *Zoran Radmilović – Teatron*, broj 47/48/49 (reprint izdanje; prvo izdanje objavljeno 1984, povodom dodele Dobričinog prstena Zoranu Radmiloviću), Beograd i Zaječar, Muzej pozorišne umetnosti Srbije i Fondacija „Zoran Radmilović“
- Milićević, Ognjenka, 2006, „Režija na scenama Ateljea 212“, *Atelje 212* (monografija povodom pedeset godina pozorišta), Beograd, Atelje 212
- Pašić, Feliks, 2010, *Ljubomir Muci Draškić ili živeti u pozorištu*, Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije
- Selenić, Slobodan, 1964, „Maštovito i dosledno“, *Borba*, 29. april.
- Selenić Slobodan, 2006, „Atelje 212 kao teatar domaće drame“, *Atelje 212* (monografija povodom pedeset godina pozorišta), Beograd, Atelje 212
- Stamenković, Vladimir, 1964, „Ključevi modernog pozorišta“, *Nin*, 10. maj
- Stamenković, Vladimir, 1982, *Pozorište u dramatisovanom društvu*, Beograd, Prosveta
- Žari, Alfred, 2001 (prvo izdanje 1964), *Kralj Ibi*, prevela Ivanka Pavlović, Beograd, IP „Rad“, Reč i misao, Beograd

### Ostali izvori:

- Video snimak predstave *Kralj Ibi* (Atelje 212), TV Beograd, 1973.

## **MY PEOPLE ACCLAIM ME *FROM THE AUDIENCE* (ON THE OCCASION OF THE 50TH ANNIVERSARY OF UBU THE KING'S FIRST PERFORMANCE AT ATELJE 212 THEATRE)**

### ***Summary***

One of the most popular and the most often performed plays of the Serbian theatre, *Ubu the King* (1964), was the play that marked the beginning of a new style of drama performance at Atelje 212 Theatre. Its contribution was not limited solely to the first performance of Jarry on the Serbian drama scene or the masterful title performance of Zoran Radmilović, but also to some ever more far-reaching innovations when it comes to expression. In addition, despite the widespread belief that the play and most especially the title role were improvised to a great extent, all the improvisations during the performance were in fact mostly based on the fixed form of the play. The first performance of *Ubu the King* was also the beginning of the Atelje style (which is a term that has remained insufficiently or systematically defined in strictly scientific or theoretical terms), which was not just a dominant paradigm of the so-called golden era of the Atelje 212 Theatre, but was also an extremely popular one. It is worth mentioning that, although it was originally based on the staging of a world drama classic, this style was in the following decades more readily associated with the works of contemporary Serbian playwrights.

In the analysis of *Ubu the King* it is important to understand that there was a whole set of circumstances which contributed to the play being created as it was: the repertoire openness of the then new Atelje 212 Theatre, the orientation of director Ljubomir Draškić to the avantgarde in the early phase of his work, the sensibility of the new generation of actors, contemporary techniques in the director's conception of stage expression (among others, the conception of performane space, his use of music, etc.), and, of course, the appearance of Zoran Radmilović in the title role, which was to become the symbol of his life work along with the role of Radovan III. Paradoxically, these very roles also contributed to the fact that the string of other roles that Radmilović played remained forever in the shadow of the beguiling and unfettered spirit of improvisation which predominated both in *Ubu the King* and *Radovan III*.

### ***Key words***

*Ubu the King, Atelje 212 Theatre, Zoran Radmilović, the beginning of the Atelje style, fixed form, innovation, improvisation*