

Светозар Рапајић

ОД ГЛУМАЧКЕ ШКОЛЕ ДО ФАКУЛТЕТА

Школске 1998/99. године, Факултет драмских уметности у Београду прослављао је своју педесетогодишњицу. Међутим, историја школовања у области драмских уметности у Србији знатно је дужа и обухвата многобројне облике и нивое који су се, уз дуже или краће прекиде, настављали један на други и претходили нашем данашњем Факултету. Упорност, немирење са неуспесима, непрестано обнављање и тежња за успостављањем континуитета, наводе на закључак о постојању јаке традиције у овој области школовања која представља мали, али виталан и плодан сегмент опште културне и образовне традиције Срба.

Почеци уметничког школства у Србији јављају се још половином 19. века, у оквиру напора за културну еманципацију српског народа и обогаћивање националне традиције тековинама европске културе. Током теогбног и често драматичног конституисања српске државе, паралелно са процесом успостављања система општег и стручног школовања и подизања његовог нивоа, почев од Доситејеве и Карађорђево Велике школе па до самог Универзитета, сазрева и мисао о потреби образовања у области уметности.

Ова мисао је утолико била драгоценија и напреднија јер је морала да се сукоби са два концепта схватања уметника и уметности, међусобно опречна, али веома присутна и понекад преовлађујућа не само нашој у културној свести. Један је идеалистички, наивно-романтичарски концепт уметника као пророчног бића чије стварање зависи искључиво од неорганизоване искре божанског надахнућа (евентуално стимулисане животним недаћама и алкохолом). Други је материјалистички, наивно-позитивистички концепт који бављење уметношћу и “лепим вештинама” поистовећује са доколицом, забавом и сувишним луксузом и, за разумног и скромног човека, неозбиљним и недостојним активностима, нарочито у тешким временима и сиромашним срединама. Овакво схватање уметности јављало се и код оних који су претендовали да буду носиоци историјског напретка, као рушитељи феудалног система и непријатељи ари-

стократије, која се, на свој начин, сматрала заштитницом уметности. Овакав став заступали су апологети друштвене корисности различитих политичких опредељења: како они који су се борили за друштвену правду и егалитаризам, тако и они који су развијали идеологију профита и материјалног напретка. Таквом демократском (са или без знакова навода) погледу на уметност, као супротном од аристократског, било је нарочито склоно експанзивно грађанство новостворених држава. Сједињене Америчке Државе, настале на таласу антиаристократизма, али и на протестантском култу стицања и корисног рада, као и на пуританском отпору према свим облицима забаве, одмах по стицању независности, стварају концепт по коме је уметност, као и сваки други луксуз, приватна ствар појединца (скоро приватни порок), која, као и све друге сличне некорисне дистракције, подлеже куповно-продајним односима и стоји ван интереса државе. Таква идеологија у потпуности обележава даљи развој америчке културе, објашњавајући и многе данашње, наизглед противречне, појаве америчког културног система.

У Србији су се јављала и оваква наивно-позитивистичка поједностављивања, као на пример када је Народна Скупштина расправљала да ли учитељи певања заслужују да имају пензију, с обзиром да, док други људи привређују тешким радом у зноју лица свог, они певају и забављају се (*Цврчак и мрави*). Ипак, тај приступ се јављао тек повремено да би временом био сасвим дезавуисан. За предмет којим се бавимо, опаснија је била супротна романтичарска идеја о српском барбарогенију, као појави по себи која не подлеже додатном обликовању. Ова идеја је била дубоко укореењена, па се и дан-данас, иако без легитимитета у званичној јавности, не тако ретко испољава у свестима и навикама.

Најзад, такви барбарогенијски појмови, постепено али сигурно, уступају место идеји о систематичном и осмишљеном обучавању уметника. На почецима српског професионалног позоришног живота, први критичари и хроничари позоришних збивања (иако и сами приучени) почињу да увиђају да су први професионални глумци били веома различитог нивоа општег образовања, па чак и писмености, те без икаквог стручног образовања, сем више или мање искуства у путујућим трупима и личне надарености и интуиције. Зато су критичари, уз наклоност, али и неопходну строгост, постављали глумцима захтеве за “студијом”, било да се то односило на писца и дело, студију карактера, или глумачку “вештину”, односно изражајна средства.

Треба истаћи да је и држава, под чијим је патронатом деловало Народно позориште, бар у појединим тренуцима, долазила до сазнања о потреби систематског школовања младих глумачких нараштаја. Док су први облици школовања у области музике и ликовних уметности (па чак

и они континуирани) све до уједињења и међуратног периода били резултат искључиво личне иницијативе и приватне организације, први покушаји глумачког школовања, истина ретки и краткотрајни, били су, на посредан или непосредан начин, везани за државу, односно за Народно позориште као државну институцију.

Ако се узму у обзир све ове околности, озбиљност с којом је припремано отварање прве Глумачке школе у Београду, чији је “артистички директор” био Алекса Бачвански, као и солидност и модерност њеног концепта, и из данашње перспективе, изазивају поштовање.

Непосредно по оснивању Народног позоришта, већ крајем 1868. године, први управник Јован Ђорђевић оснива, као што је то претходно учинио и у новосадском позоришту, привремену Позоришну школу, као интерни облик додатног образовања за већ ангажоване глумце позоришта. У њој је Ђорђевић једном недељно држао предавања из “позоришне науке”. Очигледно је да је први концепт стварања Народног позоришта подразумевао и подухват усавршавања његових чланова (оно што се данас зове перманентно образовање), и самим тим подизање нивоа позоришног професионализма. Али тек доласком Алексе Бачванског, као тада најобразованијег позоришног уметника-практичара, створени су услови за стварање сталне школе у којој ће се, кроз осмишљен систем едукације, припремати нови нараштаји за глумачку професију.

Алекса Бачвански, први српски глумац са интернационалном каријером, тада је имао већ скоро двадесетогодишње искуство у мађарском позоришту, које га је тегобним, али узлазним путем водило од аматера, преко путујућих трупа до статуса будимпештанске глумачке звезде. Под уметничким именом “Шандор Вархиди” (покушај превода српског имена на мађарски) он је доживео славу, популарност и статус првака у Народног позоришту (друго мађарско професионално позориште после Националног позоришта у Пешти, а прво у Будиму), којим је руководио чувени Ђерђ Молнар. На позив новоформираног београдског Народног позоришта, Бачвански се одлучио да, попут многих других, чамцем пређе Саву, и замени сјај европске престонице београдском калдрмом, ступивши у службу, тада још не сасвим самосталне, српске државе као први глумац и редитељ. Иако се може рећи да је препородио београдску позорницу, он је такође доживео и многе горке тренутке, уз несигурну егзистенцију која ће га довести до трагичног краја.

Бачванском је у Београду, осим великих обавеза глумца и редитеља, поверена и организација и руковођење првом сталном Позоришном школом при Народног позоришту. На основу одлуке Позоришног одбора (одговара данашњем Управном одбору) од 16. децембра 1869. године, школа је почела са радом 2. јануара 1870. године. Пре отварања

школе извршене су обимне и темељне припреме, о чему је сачувана документација, коју је пронашла и обрадила Олга Милановић. Проучени су правилници позоришних школа Беча и Будимпеште, који су тада били важни центри европског позоришта, док је свакако и сам Бачвански, за време своје мађарске каријере, имао прилике да упозна рад будимпештанске Школе за драмску уметност, основане 1864 године.

Уз упознавање са устројством и наставним садржајима аустро-угарских школа и уз неопходна прилагођавања нашим приликама, израђена је детаљна скица правилника прве београдске школе, који одговара нашим данашњим статутима. Већ из првог дела овог правилника, види се да је школа, иако је деловала при Народном позоришту, била намењена и другим позориштима. Било је предвиђено да се у њој прожимају теоријско и практично образовање, као и постепено учешће ученика у представама Народnog позоришта, најпре као статиста, а затим и у мањим улогама. Школом је управљао Позоришни одбор, а трајање школовања је предвиђено на две године.

Најзанимљивији је попис предмета (данашњи наставни план). Он говори о амбицији да се створи озбиљна школа, чији ће ученици бити не само технички и занатски обучени, него ће се развијати у праве модерне уметнике на завидном културном и интелектуалном нивоу. И за данашње услове импресивно звучи попис теоријских предмета: Теорија драматске поезије са историјом драматске књижевности домаће и странске, Теорија позоришне уметности, Историја позоришне уметности, Српски језик и познавање стихова, Естетика, Историја српскога народа и општа историја. Практични предмети, поред глумачке интерпретације, односе се, као и данас, на уже глумачке дисциплине, везане за гласовни и телесни израз: Декламовање, Игра лицем и удовима (мимика и пластика), Тумачење улога и читавих комада и како их ваља беседити, Мачевање (код мушких), Певање, Играње и Пантомима. Овај план је током своје примене у извесној мери прилагођаван, па је у посебне вештине укључено и јахање. (Часове из јахања давао је Дуцман, “шталмајстор” и штићеник кнеза Михаила. У чувеној сцени *Посмртне славе кнеза Михаила* он је на белом коњу представљао свог убијеног добротвора.)

Водећи наставници били су, колико је данас познато, Алекса Бачвански (Теорија глуме и режија), Јован Ђорђевић (Српска и светска књижевност са освртом на драму и позориште и Историја) и Јован Бошковић (Српски језик и књижевност). Ученици су Бачванског звали његовим помађареним именом “Вархиди”, вероватно наглашавајући инострану славу свог професора, а Ђорђевића су међу собом звали “Фотер” (швапски искварена немачка реч “отац”) како су га раније звали и у новосадском позоришту, јер је он на неки начин и био отац не само

школе, него и целог позоришта. То доказује да су ученици осећали како блискост тако и поштовање према врховним ауторитетима школе, припадност колективитету, Школи и, како то данас кажемо, класи, – осећања која су толико важна у педагогији глуме. Нарочито су ученици били поносни што имају могућност да их поучава велики Бачвански. “Каквом је жељом, с каквим изненађењем прихватана свака његова поправка, сваки његов миг!” – сећао се Ђорђе Малетић, хроничар српског позоришта, песник и писац драмских алегорија и апотеоза (међу којима је и *Посмртна слава кнеза Михаила*, којом је, у режији Бачванског, отворена 1869. године нова зграда Народног позоришта), и једно време управник позоришта у току рада школе.

Занимљиви су услови који се траже од кандидата за пријем у школу: “а) да има одређене године; женске да нису млађе од 15, а мушки од 18 година, б) да је добре природе за позорницу, в) да има звучан, непогрешљив, чист изговор, г) да је непрекорног понашања и доброг моралног владања, д) да има толико школских знања колико се може тражити од особе којој је 15 или 18 година.” Овај последњи критеријум такође говори о озбиљности школе, јер се и у условима недовољно писмене Србије водило рачуна о претходном образовању и неопходним предзнањима, како би се омогућило успешно праћење наставе и то у време “...када се ни један готово од интелигентнијих људи у Србији није хтео тој струци да посвети као прави глумац. А с другима неинтелигентнима шта је се могло предузети?” – пита се строги Малетић.

Што се тиче режима студија, постојале су две категорије ученика: они који су се школовали о свом трошку, и они који су примали плату од 120 талира годишње, као неку врсту стипендије. (Плата Бачванског као глумца и редитеља је износила 1000 талира годишње.) И једни и други ималу су обавезе према позоришту, с тим што су најспособнији имали обавезу да после школе остану чланови ансамбла три до четири године. Испити су држани два пута годишње, у марту и у октобру. Мартовски испит је био интерни, а октобарски јавни и полагао се теоријски и практично, на позорници. Овакав распоред одговара данашњим колоквијумима на крају зимског семестра, и годишњим испитима на крају летњег семестра.

Мало је познато колико је ове амбициозне планове било могуће у пракси применити. Зна се да су питомци школе као свој испит извели комад *Карло XII на осирву Рујану* енглеског писца Џемса Робинсона Планшеа, дело које се више пута појављивало у тадашњим европским и нашим репертоарима. Испит је изведен “у присуству свију чланова одбора у потпуно осветљеном позоришту”. Школа се свакако суочавала са материјалним тешкоћама, позоришним кризама, променама управника,

сумњама и инерцијом, и угасила се 1873. године (по подацима Малетића), када је после велике позоришне кризе привремено, на девет месеци затворено Народно позориште.

Од учесника Школе, значајног трага у историји српског позоришта оставили су Мара Гргурова, Тоша Анастасијевић и нарочито Пера Добриновић, један од највећих српских глумаца, који се међутим у школи задржао кратко. Малетић сматра да је то незадовољавајући резултат рада школе. (Момчило Милошевић тумачи да је Малетићева мрзовоља према школи произашла из тога што није био ангажован за наставника, а Божидар Ковачек открива да је Малетић показивао изразито нерасположење према свему што је долазило од Јована Ђорђевића.) Други су управо случај Добриновића узимали као доказ неуспеха школе. Сам Добриновић је међутим сачувао најлепше успомене на школу, а нарочито је “хвалио сјајну обдареност и начин рада Бачванског, не кријући истовремено да није имао стрпљења за предавања Јована Ђорђевића”. Биће да постоје други разлози за кратки, али сјајни, боравак Добриновића у школи. Он је и кроз школу и кроз Народно позориште у првом налету прешао метеорском енергијом и брзином. У школу је примљен накнадно, половином школске године, а већ пре испита прве године пребачен је у групу питомаца са платом, и добио прве значајне улоге у представама позоришта, затим одмах постао стални члан позоришта и брзо после тога напустио и позориште и прешао у путујуће глумце. Уопште је био немирног духа, па га је Бачвански зато и звао “обешенаковић”. Али су изгледа брзи успеси и похвале тај његов немир још и убрзали. Уосталом, и у каснија времена се догађало да студенти који су веома рано доживели велики глумачки успех напуштају студије, или их на прескок и са одуговлачењем завршавају.

После обнављања рада Народног позоришта није обновљена и Позоришна школа. Умни људи и даље су настојали да се уведе позоришно школство. И поред свог незадовољства резултатима прве Позоришне школе, Ђорђе Малетић сматра да је неопходна нова школа, која би, на искуствима прве школе, могла дати боље резултате: “Сви се у томе слажу, да је глумачка школа позоришту од преке потребе, а то не само с тога, што ми немамо по нашим варошима других, мањих глумачких дружина, као што је то у других народа, од куда би нам долазили доста извежбани глумци, те тако би се на ову школу морали ограничити и ми и Новосађани и Загребчани – него и с гледишта економског, с гледишта глумачке дисциплине и позоришне вештине... Од ваљаног оваквог подмлатка зависи опстанак и будућност позоришта, као год од добрих школа у опште што зависи опстанак државе.” Малетић схвата да је за стварање правога позоришног уметника потребан природни дар (оно што данас

неки пут називамо “склоности и способности”) и да сама “теорија, па ни практика никад није створила глумца, ако га природа није на то одредила”. С друге стране, Малетић добро разуме да је том природном дару неопходно обликовање, а да се то на најцелисходнији начин стиче осмишљеним школовањем. Но, и поред ових апела Малетића и других, позоришту наклоњених људи, задуго се нису поново стекли услови за покушај поновног организовања озбиљне позоришне наставе. Поједини угледнији глумци имали су своје приватне ђаке, али то није могло надоместити оно што даје организована и систематична школа. До поновног покушаја оснивања школе, опет у крилу Народног позоришта, дошло је тек 1909. године.

Тог 21. новембра 1909. године, говором тадашњег управника позоришта Милана Грола, а у присуству Министра просвете Јована Жујовића, отворена је друга Глумачка школа у Београду. Присуство министра је охрабрујући податак о заинтересованости државе. Но нажалост, овај покушај је био још краћег века него школа Бачванског. По неким сећањима одзив кандидата је био слаб, а од укупно петоро ученика школе уметничку каријеру, и то велику, остварио је само Александар Златковић, потоњи сјајни карактерни глумац (за кога се чак у Крлежиној “Енциклопедији Југославије” помиње да је 1909–1910. године “завршио” Глумачку школу, као најбољи у класи). Али постоје и подаци који говоре да је у рад школе био укључен низ већ ангажованих млађих чланова позоришта, за које је то значило значајно усавршавање. Међутим, неки од њих су прерано завршили своје животе, истрошени недаћама и боемским животом, а неки су часно остали на поприштима наредних ратова. Ипак, неки од њих, и поред свих недаћа, развили су се у расне уметнике, као што су били Теодора Арсеновић или Петар Христилић. Као наставници школе помињу се људи великог позоришног искуства и ауторитета, као што су били Милан Предић, Илија Станојевић и Сава Тодоровић, али и чувени научници др Никола Вулић и др Веселин Чајкановић, који су предавали историју класичног позоришта и књижевности.

Школа је практично функционисала свега неколико месеци, тачније један семестар, а њен прекид рада објашњава се финансијским разлозима. Иако је ово објашњење сигурно тачно, јер у сличним институцијама никад нису недостајале финансијске тешкоће, могуће је да су се, приликом затварања школе, стекли и неки други мотиви. У то време дошло је до једне од великих позоришних криза, иначе сасвим непотребне и изазване тривијалним разлозима, у којој је букнула омраза и раскол у ансамблу. Министар Жујовић подржао је страну противну управи позоришта, па је тако дошло до изнуђене оставке Грола и Предића. Као што то често бива у сличним случајевима, када једни одлазе као

кажњени, а други долазе као победници, долазећа страна вероватно није имала слуха за иновације претходне управе, па је као жртва таквог односа могла пасти и глумачка школа.

Међутим, већ после неколико месеци, након оставке министра Жујовића и доласка Јаше Продановића на функцију заступника министра, долази поново до смене управе и до рехабилитације, којом гарнитура Грол-Предић поново стаје на чело Народног позоришта. Поред бројних добро замишљених и спроведених подухвата на подизању нивоа Народног позоришта, (репертоар, уметнички израз, напредак режије, увођење опере и друго), Грол није заборавио ни недостатак позоришног образовања. У свом Меморандуму о сарадњи јужнословенских позоришта из 1912. године, пуном визионарских идеја о заједничким уметничким пројектима, сарадњи на опреми представа, на преводима, у области ауторских права и друго, Грол предлаже и оснивање великог заједничког конзерваторијума за образовање певачких и глумачких снага. Ова идеја, као и толике друге, остала је неостварена. Наступило је време серије ратова за национално ослобођење, и нерешени проблем позоришног образовања одложен је, наравно, за боља времена.

После уједињења и стварања нове државе Срба, Хрвата и Словенаца, у општој обнови земље, овај проблем постао је још акутнији. Ратом проређени редови позоришних уметника, а с друге стране све већа потреба за свестрано образованим глумцима, услед захтева модерног репертоара и уметнички обликоване режије, захтевали су да се проблем позоришног школовања што хитније разреши. За време министровања Светозара Прибићевића, када је обновљена и некадашња Уметничка (ликовна) школа, овога пута као државна институција, на иницијативу Грола, као управника позоришта, и Нушића, као начелника Уметничког одељења Министарства просвете, почела је са радом 1. новембра 1921. године нова Глумачко-балетска школа. Она је требало да одговори новим потребама све разноврснијих облика позоришног живота, који је сада подразумевао и Оперу и балет.

За разлику од ранијих покушаја, нова школа није била институционално везана за Народно позориште, што је имало својих добрих и лоших страна. Школа је била замишљена као одсек будућег конзерваторијума, што значи као прелазни облик који треба да припреми подизање позоришног образовања на високошколски ниво. Школовање је у почетку било двогодишње, а затим је продужено на три године. У прву генерацију драмског одсека примљено је 15 ученика, а после три месеца (првог семестра) одржан је контролни испит, после кога је задржано свега седам ученика. И следећих година је примано по пет до шест нових ученика. Директор школе је најпре био песник и редитељ Велимир Живојино-

вић-Масука, а затим ту функцију преузима Момчило Милошевић, драмски писац, који је знатан део свога дугог живота посветио позоришној педагогији, и захваљујући коме су сачуване појединости о раду ове школе.

И овога пута програм рада је био амбициозан. Током постојања школе (1921–1927), у разним периодима наставу су водили, између осталих: Милан Грол (читање наглас, анализа текста, дикција), који је врло брзо напустио школу, Милан Богдановић (српски језик и књижевност, историја новије домаће и француске драме), др Винко Витезица (историја драме и немачки језик), др Јован Максимовић (руски језик), др Милоје Милојевић (елементни музике), Злата Марковац (дикција, техника гласа), Клавдија Исаченко (телесне вежбе-пластика), Велимир Живојиновић (читање и дикција), Момчило Милошевић (српски језик, историја новије домаће и француске драме), Сима Пандуровић (читање са естетском анализом текстова), Милан Кашанин (историја уметности), др Ранко Младеновић (историја позоришта). Међутим, заступљеност појединих предмета у разним периодима рада школе била је веома неједнака. Када је школа била притиснута финансијским тешкоћама, обим наставе се смањивао, да би се у неким периодима сводио само на глуму и дикцију.

У првој школској години наставу глуме је водио Михаило Исаиловић, редитељ и глумац, који је, након дугогодишње успешне каријере на немачким сценама, својим студиозним приступом реформисао београдску позорницу. Поред тога, он је био један од ретких српских глумаца који је стекао формално позоришно високо образовање као дипломац бечког конзерваторијума, и представљао је, без сваке сумње, најквалификованију личност за наставничку сврху. Међутим, изгледа да се његов немачки педантни приступ уметности глуме није баш најуспешније “примио” на српске ђаке и да је његово инсистирање на сценској дисциплини и на прецизном обликовању изазивало отпоре, или на другој страни слепо имитацију. После прве школске године, како каже Момчило Милошевић, “увидевши да није имао успеха као наставник (несумњиво, са немачким ђацима би га имао), Исаиловић се повукао”.

После Исаиловића наставу глуме преузели су Пера Добриновић, а затим Јурије Ракитин (психологија глуме са практичним вежбама), обојица врхунски мајстори глуме, односно режије. Према описима Добриновићевих часова, могло би се данашњом терминологијом закључити да се, за разлику од Исаиловићевог инсистирања на прецизном обликованом цртежу, Добриновићев приступ заснивао на трагању за унутрашњим осећањем улоге, као базом за даљу градњу лика. Такав приступ је несумњиво био ближи ученицима и зато је омогућио и боље резултате.

За шест година свога постојања школа је често била на нишану такозване јавности и била је излагана сумњама, а понекад и grubим, неу-

месним и лично интонираним нападима. Као што то често бива, људи од струке који нису били ангажовани у школи вазда су имали примедбе и сијасет другачијих идеја. С друге стране, као и приликом почетка школовања за друге струке из области драмских уметности, постојали су поједини угледни практичари са великим искуством, али без формалног образовања, који су ширили дефетизам, под девизом: “Није важна школа, важно је да си талентован”. Па ипак, када се погледа списак ученика који су изашли из ове школе, морају се са поштовањем процењивати њени резултати.

Школу је, у периоду њеног постојања, од 1921. до 1927. године, завршило укупно 25 ученика драмског одсека. Из прве генерације изашли су глумци као што су Дара Милошевић, Лепосава Петровић, Милан Ајваз, Борислав Михаиловић (касније оснивач и редитељ Крушевачког позоришта) и Матеја (Мата) Милошевић. За нас је нарочито важан овај последњи, јер он симболизује неопходни стваралачки континуитет у развоју нашег драмског школства. Алекса Бачвански, први српски педагог глуме, био је учитељ Пери Добриновићу, који је опет био наставник Мати Милошевићу, који је затим био први професор глуме при оснивању Академије за позоришну уметност, данашњег Факултета драмских уметности.

У каснијим глумачким генерацијама Глумачко-балетске школе били су, између осталих Невенка Урбанова, Павле Богатинчевић, Бранко Татић, Никола Поповић, Васо Косић, Ружа Текић, Милош Паунковић, Марица Поповић, Софија (Цока) Перић (Нешић), Обрад Недовић. Момчило Милошевић скромно закључује: “Било би смело рећи да су они прошли кроз најбољу школу ове врсте, али је свакако од користи да је нису обишли.”

Значајну активност школе представљало је јавно извођење представа. За шест година изведено је 65 представа, што значи најмање једна месечно. Међутим, мора се признати да главни мотив ове делатности није био педагошке природе. Суочена са хроничном немаштином, школа уопште не би могла опстати без прихода од тих представа, од кога су подмириване скромне потребе наставе и чак је давана помоћ сиромашним ученицима. Представе је омогућило и Народно позориште, које је уступало салу Манежа и костиме, уз наплату минималних режијских трошкова. Извођени су најчешће комади који се иначе нису налазили на репертоару позоришта, а представљали су значајне примере одређених стилских епоха, као на пример: Ле Сажев *Тиркаре*. *Игра љубави и случаја* Маривоа, Стриндбергове једночинке, *Баљзамина свадба* Островског, *Ханелино вазнесење* Хауптамана, *Чудо светиоџ Анђионија* Метерлинка, Шенхерова *Дечја играђедија*. Режирали су Исаиловић, Ракитин,

Масука, Пера Добриновић и Момчило Милошевић. Како се водило рачуна о едукативном карактеру ових извођења и у односу на публику, пре почетка представа одржане су тзв. конференције, односно предавања о ауторима извођених дела. Неке представе припремане су заједно са Музичком школом. То је имало одређену намеру, јер се тиме покушавала одржати идеја о будућем конзерваторијуму.

Поред извођења школских представа многи ученици су учествовали и у представама Народног позоришта. То је имало својих предности, али је стварало и одређене проблеме. Управа позоришта није водила рачуна о педагошкој страни ангажовања ученика, већ јој је било стало пре свега да за минималан хонорар по представи, уз бесплатне пробе, решава своје дневно-прагматичне потребе. При том се догађало да ученици добијају задатке који су превазилазили њихову тренутну обученост, као и да поједини ученици, због превелике ангажованости у позоришту, дођу у опасност да занемаре своје обавезе према школи. Занимљиви су случајеви Невенке Урбанове, која је већ после месец-два од уписа у школу била укључена у рад позоришта, и Мате Милошевића, који је, као ученик школе, за двадесет осам дана месеца фебруара имао осамнаест представа у позоришту. С друге стране, не може се порећи да је ученицима играње у позоришту помагало у стицању неопходног искуства. Зато је управа школе донела одлуку да ученици могу учествовати у представама Народног позоришта само по одобрењу Наставничког савета, а од управе позоришта тражено је да ову одлуку поштује. Међутим, биће да се позориште у пракси није много обазирало на ову одлуку, која је често прећутно кршена.

У записницима са седница Наставничког већа Глумачко-балетске школе, поред одлуке о искључењу неких ученица због недоличног понашања, налази се и податак од 26. јуна 1924. о изрицању писменог укора ученицима Павлу Богатинчевићу и Невенки Урбановој, јер су “самовољно, без ичије дозволе, и поред опомене управника школе” учествовали у једној аматерској представи Академског позоришта.

Упркос приходу од представа, који је скоро достигао висину државних дотација, школа се нерпекидно борила са недостатком средстава, па је због тога понекад смањиван и наставни план и програм. Дирљива жалопојка Момчила Милошевића најбоље говори о мукотрпним условима рада школе:

“Немајући своје стално седиште, Глумачко-балетска школа селила се с једног краја Београда на други. Часови су држани у шупама Манежа, у једној учионици Друге београдске гимназије, у Музичкој школи, у Руском официрском дому, у Теразиској основној школи! У Манежу се много пута морало чекати док се не сврши каква позоришна проба; у напред

поменути школама, док из њих не изађу редовни ученици; у Руском официјерском дому, док се не изнесу столови за којима се у подне ручавало. Ако би се позоришна проба случајно продужила, ученици су морали чекати напољу, не ретко на влази и хладноћи; ако би изненада на истом месту била заказана друга проба, час Глумачко-балетске школе би пропадао. У учионице гимназије или основне школе улазило се непосредно после одржаног часа, са децом, у нездраву атмосферу, у непријатну одају. Ничега за око што би побуђивало на уметнички рад: црна табла, географске карте или зоолошке слике! Нигде кута у коме би се човек осећао свој у својој кући! Дуги редови ђачких клупа, које су сваког дана морале бити гуране тамо-амо, да би се добило мало простора за глумачке вежбе. Под прљав. На таваници свега једна сијалица. Зимски пећ недовољно загрејана. Из суседних учионица допире ларма: неко певачко друштво или збор учитеља! Акустика страшна. Нема довољно места за кретање, нема намештаја, нема реквизита. Све се мора замислити, излаз, улаз, често и седиште. Уместо клавира-празан зид. А дотле, кад је већ представа заказана, прелазило се на позорницу Манежа, где се одржавала свега *једна* проба са декором.”

Немаштина је школу више пута приближавала опасној ивици. Када се та ивица већ сасвим приближила, Милошевић чини очајнички покушај и објављује детаљне податке о финансирању уметничких школа у Београду и Загребу, из којих се види да је загребачка глумачка школа од државе добијала десетак пута више средстава од београдске Глумачко-балетске школе. Међутим ни ова скандалозна чињеница никога није потресла. Глумачко-балетска школа се суочила са потпуном немогућношћу даљег рада.

У опасности од даљег смањивања буџета школе, дошло је до иницијативе да се школа спасе тако што би се вратила у оквире Народног позоришта, очекујући да ће доћи боља времена, када би се могао обезбедити сталан и довољан буџет, на основу кога би школа поново могла да постане одвојена државна установа. Сва обећања су дата у том правцу. Али се на та обећања брзо заборавило. У јесен 1927, када је требало да почне нова школска година, нико више, ни од стране државе, ни од стране позоришта, није помињао глумачку школу. Тако су, бар за неко време, нестале и идеје о конзерваторијуму.

Четврта глумачка школа у Београду почела је са радом после паузе од преко шест година, овога пута опет у окриљу Народног позоришта, а не као самостална установа. Тадашњи управник Народног позоришта Драгослав Илић израдио је “Правилник о оснивању и раду Глумачке школе Народног позоришта у Београду”, одобрен 4. јануара 1934 од стране Министарства просвете које је било задужено за државну субвенцију.

Школовање је било предвиђено на три године, од којих је у прве две већи део наставе био теоријске природе, а у завршној години настава се скоро искључиво састојала од практичног рада, у који је улазило и учествовање у представама Народног позоришта. По формацији, управник Народног позоришта био је и директор школе. Секретар школе (у ствари уметнички руководилац) био је у почетку Јосип Кулунџић, а касније је то место било везано за функцију директора Дrame (Радослав Веснић, др Душан Милачић).

Током постојања школе (1934–1939) као наставници су се појављивали најпре Јосип Кулунџић (вежбе дикције, глума), Јуриј Ракитин (техника глуме, техника говора, историја позоришта) и Момчило Милошевић (психолошке анализе текстова са глумачком применом), а затим др Милан Марковић (историја књижевности и историја позоришта), Деса Дугалић (визуелна глума), др Душан Милачић (књижевна анализа драмског текста), Радослав Веснић (дикција, психолошка анализа драмског текста), др Милош Московљевић (практичне вежбе из дикције), Милорад Ванлић (психологија и естетика), Бранко Драгутиновић (елементи музике), Вера Греч (техника глуме – импровизација), др Ерих Хеџел (техника глуме), Владета Драгутиновић (стилови глуме), инж. Војислав Јовановић (техника позорнице), Милица Бабић-Јовановић (историја костима), Надежда Грбић (ритмика), Владимир Жедрински и Станислав Беложански (шминкање).

И осмишљени наставни план и висока квалификованост наставника требало је да обезбеде озбиљне резултате. Међутим, за пет година рада (1934–1939) ова четврта Глумачка школа у Београду само је у мањој мери оправдала наде које су у њу полагане. О томе са много жучи и горчине говори један изненађујући текст у “Српском књижевном гласнику” од 16. јула 1939. потписан псеудонимом “Повремени”, иза кога се крио Милан Грол. Тај текст, под насловом “Глумачка школа”, ставља под велики знак питања уопште постојање сталних глумачких школа, усмерених ка добијању дипломе, као легитимације за професионално бављење уметношћу. Као аргументе за овај став аутор наводи неуспех школе Алексе Бачванског, као и школе из 1909, обе у оквиру Народног позоришта. За оне који су изашли из ових школа, а ипак постали врхунски глумци, Повремени сматра да то није било захваљујући глумачкој школи, него глумачком школовању кроз путујуће позоришне трупе, које су биле главни извор младих глумачких снага. Зато у савремено доба Повремени, односно Грол, уместо глумачке школе, предлаже организовану бригу о дилетантским (данас кажемо аматерским) позориштима, као основној јединици српске позоришне културе. Могло би се рећи да ова помало неодређена Гролова визија личи на компликовани, централи-

зовани, али ефикасни систем који у Кастровој Куби, под уметничким руководством светске звезде Алисије Алонзо, води степенасто од најмањих насељених места до врхунског нивоа Кубанског националног балета.

Као аргумент за ово своје виђење Грол наводи и могућност шире селекције међу аматерима. Иако на другом месту у истом чланку говори о превеликом броју кандидата за глумачке школе, Грол у закључку каже: “Док се у конкурс за глумачку школу бира између двадесет или тридесет кандидата, у дилетантским и путујућим позориштима тај се избор врши између њих неколико стотина.” За оне који се међу дилетантима покажу вредни пажње, Грол великодушно закључује да “није од штете организовати – повремено – курсеве глумачке вештине”. Занимљиво би било како би Грол реаговао на данашњих четири, пет или шест стотина кандидата за глуму само на београдском факултету, или на хиљаду кандидата за све групе ФДУ?!

Познате чињенице о неизвесности глумачког позива, у коме никад ништа није гарантовано, и у коме само мали број успева да се попне на врх, из најразличитијих објективних и субјективних разлога, међу којима су чак и срећа и стицај околности, – за Грола представљају доказ да је квалификовање дипломама младих људи за бављење глумом исувише ризикантно, док у дилетантизму сваки онај који се није доказао може на време да се повуче и посвети нечем другом. Све то, по њему, може да има и тешке социјалне последице: “Дипломе се нижу, судбине многих младих људи загорчавају, једних остављених у самообмани да су изабрали свој позив, других унесрећених бедом позива, у коме је због много званих – мало изабраних и на време прихваћених с пажњом. Јер, читаво туце те деце врти се око позоришта неплаћено за стварни рад у глуми и у балету. То није боемија некадашњих пустоловних скитача у позоришним дружинама, понесених романтизмом позива, и одговорних самих себи за своје судбине: то је беда без илузија, то су разочарања, и сумње, главе испуњене бригом о егзистенцији пре прве улоге, и упућене на питање о егзистенцији од првог корака као главно питање, упућене и невољом и читавим устројством школе, од гимназијских часова у њој до те несрећне дипломе.”

Овакве екстремне Гролове ставове тешко је разумети, нарочито ако се има на уму да је он био управник позоришта и иницијатор оснивања друге Глумачке школе 1909. године, на чијем је свечаном отварању држао говор, као и Глумачко-балетске школе 1921. године. Занимљиво је да приликом навођења неуспеха глумачких школа Грол ову школу не помиње, јер се вероватно не уклапа у његову тезу. Притом у Споменици о педесетогодишњици Народног позоришта, која је објављена 1923. године, у доба када је Грол био управник, главни креативни циљ је овако

дефинисан: “Као своју највећу амбицију драма у последњој деценији истиче два главна напора за своју обнову: реформу режије и систематско образовање глумачког подмлатка. Ова два рада укрштају се у брижљивој опреми комада на позорници и у глумачкој школи. ”

Како онда објаснити оволики преокрет, оволико конвертитство? Поред мрзовоље коју је свакако осећао због чињенице да већ годинама није био укључен ни у рад позоришта ни у глумачку школу, поред скепсе коју доносе године и искуство, морао је постојати и неки додатни јак лични разлог за дубоко огорчење и повређеност који избијају из поменутог Гроловог чланка. Па ипак, ако се оставе по страни претеривања и недоследности, неке од критика на рад четврте глумачке школе могле би се сматрати основаним. То се пре свега односи на несразмеру између теоријске и практичне наставе и на извесно запостављање главних глумачких дисциплина, као и на административно устројство Школе која је, попут свих других школа, вођена уз многе бирократске формалности, те тако остала донекле неприлагођена специфичним потребама уметничког образовања.

И поред тога, из школе су излазиле истакнуте позоришне индивидуалности, међу којима су били Теја Тадић, Александар Стојковић, Миливој Поповић-Мавид, Душан Антонијевић, Едита Милбахер (Јелена Трумић), Капиталина Ерић, Мирко Милисављевић, Бранка Ћосић (Веселиновић), Љубица Секулић, Димитрије Парлић, Моша Бераха (Милан Барић), Дивна Радић (Ђоковић).

Гролов чланак био је последњи ексер забијен у ковчег четврте београдске глумачке школе. Она је укинута решењем Министарства просвете од 9. септембра 1939. године, уз образложење да нема финансијских средстава за њено даље издржавање. Уосталом, тада је већ две године функционисао драмски одсек на Музичкој академији, па се могло поставити питање сврхе даљег опстанка школе.

Уредбом Министарства просвете о оснивању средњих и виших уметничких школа у Београду од 31. марта 1937. године основане су Музичка академија и Уметничка (ликовна) академија. Тиме је начињен значајан корак ка унапређивању уметничког школства и остварена вишедеценијска жеља за оснивањем уметничких школа на универзитетском нивоу. Уствари, Уредба о конзерваторију у Београду била је донета од Министарског савета још 1920. године, али је убрзо потом из финансијских разлога била повучена.

Новооснована Музичка академија, чији је први ректор био Коста Манојловић, имала је у свом саставу и Одсек за позоришну уметност, а академији је била придружена Средња музичка школа, у оквиру које је

постојао балетски одсек. Овакав спој музике и позоришне уметности склопљен је по угледу на многе и данас постојеће високе школе, академије и конзерваторије у Средњој Европи и Великој Британији (“Music and Drama”, “Musik und darstellende Kunst”). Министар просвете је прописао Правилник о владању, похађању часова и оправдању изостанака, као и Правилник о оцењивању. Из ових правилника се види да је студентима било забрањено не само сазивање било каквих зборових или састављање дружина, него и свако јавно наступање изван приредаба Академије, осим по посебној дозволи ректора, на писмену молбу студента, а уз мишљење наставника главног предмета.

У првој генерацији 1937/38 школске године било је примљено на Одсек за позоришну уметност 9 студената, од којих су троје већ били завршили претходну Глумачку школу при Народном позоришту. Прве године наставу су водили Момчило Милошевић (књижевна и психолошка анализа текстова), чија педагошка делатност повезује обе претходне глумачке школе са Академијом, затим Раша Плаовић (уметничка дикција), др Милош Московљевић (дикција, руски језик), др Винко Витезица (културна историја у вези са развојем драме и опере, италијански језик), Милорад Ванлић (основи психологије у вези са позоришном уметношћу) и Лујо Давичо (ритмичка гимнастика по Жак-Далкрозу). Већ следеће године Раша Плаовић напушта Академију, поред својих дотадашњих предмета Момчило Милошевић преузима Практичну глуму, др Милош Московљевић Српско-хрватски језик, а долази Ђурђе Бошковић (преглед историје уметности).

Указом краљевских намесника од 24. августа 1939. за ректора је постављен Петар Коњовић, велики српски композитор и дугогодишњи руководиолац више позоришних кућа. На место ректора Академије Коњовић је дошао са функције интенданта Хрватског народног казалишта у Загребу. У новој организационој шеми Академије за 1939/40 школску годину Коњовић излаже свој концепт, у коме, уз општа образложења важности педагошког рада за музичку и позоришну уметност, образлаже идеју по којој би се и на Средњој музичкој школи основао Позоришни одсек, на коме би се школовали будући глумци, а на Позоришном одсеку Академије “ће се спремати режисери и драматурзи првенствено и други академски образовани позоришни чиниоци.” По тој идеји, “тек по изузетку свршени апсолвенти драмског одсека Средње музичке школе могу и треба да прелазе на позоришни одсек у Академији.”

Поред дужности ректора, Коњовић преузима и руковођење Позоришним одсеком, као и наставу уметничког говорења стихова. Дирљива сведочења говоре о његовој огромној посвећености раду Позоришног одсека, као и о танкоћутности при цизелирању уметничког говора.

Коњовићева идеја о дистинкцији између глумачког (на средњој школи) и ширег позоришног образовања (на Академији) резултирала је тиме што је средње глумачко образовање завршила само једна ученица, Мирјана Коџић, која је затим прешла на Академију. На самој Академији намењеној будућим редитељима и драматурзима, у школској 1939/40, настава је сведена само на Историју позоришта (коју је предавао Коњовић), Културну историју, Ритмику и Мачевање, без правог главног практичног предмета

Тек на самом крају школске године за редовног професора је постављен др Бранко Гавела. Додуше, не располажемо подацима о његовом извођењу наставе. У алманаху “Педесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије) 1937–1987” наводи се да је Гавела био ангажован током 1940–1941 године. Међутим, највећи део те сезоне Гавела је био у Загребу, јер је у том периоду, буквално једну за другом, режирао чак седам представа у Хрватском народном казалишту. Наставе из глуме или уопште није било, што је највероватније, или је била извођена веома траљаво. Током ратних година, наставу глуме држе Злата Марковац (техника гласа и говора; увод у практичну глуму) и Јованка Дворниковић, а помиње се и Виктор Старчић. Поједина предавања држао је и Јуриј Ракитин, као најискуснији и најуспешнији позоришни педагог у међуратном периоду. Смиља Мандукић преузима наставу ритмике после одласка у илегалу и партизане Луја Давича 1941. године (потом заробљен и стрељан у Никшићу 1943. године). Академија је радила током ратних година, уз све тешкоће које је то време наметало. Позоришни одсек је постојао фактички до пролетњих англо-америчких бомбардовања 1944. године, када је једна група студената успела да изађе у партизане.

И поред великих амбиција при оснивању, рад Одсека за позоришну уметност Музичке академије није испунио сва очекивања. Захваљујући вероватно и турбулентним предратним и страшним ратним годинама, настава није увек била редовно ни потпуно извођена. На самој Академији одсек је ипак имао маргинално место, јер је највећа пажња била усмерена на музичке дисциплине. Лутајући концепт између вокационог глумачког и општег позоришног образовања имао је за последицу несигуран наставни план и програм, уз недовољну заступљеност практичних уметничких предмета и веома ретко (концертно), или никакво, јавно наступање студената. Па ипак, међу студентима су били неки који су имали значајно место у послератном развоју позоришта и филма, као и у развоју Академије за позоришну уметност, као што су: Душан Антонијевић, Братислав (Бата) Миладиновић, Јован Путник, Предраг Динуловић, Љиљана Крстић, Илија Милчиновић (Милчин), Радош Новако-

вић, Димитрије Парлић, Бора Ханауска, Даница Мокрањац, Нада Касапић, Неда Деполо, Софија (Соја) Јовановић, Мића Томић, Мирјана Коцић и други. Низање ових имена наводи нас на убеђење да се о овој првој високој школи у области драмских уметности, и поред њених недостатака и несрећних времена у којима је радила, мора говорити са озбиљношћу и уважавањем.

У ослобођеном Београду Музичка академија је поново почела са радом марта 1945. године. У кратком периоду, као наставници глуме јављају се Вјекослав Афрић и Раша Плаовић. Убрзо је извршена реформа структуре Академије, којом је, између осталог, укинут Одсек за позоришну уметност, и поред грчевите Коњовићеве борбе за његово одржање. Истовремено је постало јасно да је неопходно створити школе које ће се бавити образовањем позоришних стручњака, као својим главним задатком. У општем замаху обнове и ширењу мреже установа културе после ослобођења земље, настао је велики број нових професионалних позоришних кућа. С друге стране, ратне несреће су однеле и многе драмске уметнике. Да би се тај акутни недостатак кадрова ублажио, у очекивању праве високе позоришне школе, поред Средње глумачке школе у Новом Саду, као привремено решење основан је Драмски студио при Народном позоришту у Београду.

Драмски студио био је смештен, као и неке од ранијих глумачких школа, у дворишној згради Манежа, на месту данашњег Театра “Бојан Ступица”. Настава у Студију била је двогодишња, а школовање су завршиле две генерације. Први пријемни испит одржан је децембра 1945. године. Припреме за оснивање студија, као и пријемни испит, водила је ауторитативна тројка: Милан Предић, управник позоришта, Велибор Глигорић, директор Дrame и Милан Ђоковић, који је именован за директора Драмског студија. Теорију глуме, која је већином била посвећена проучавању *Система* Станиславског, предавао је Раша Плаовић, а практичну наставу глуме водили су Мата Милошевић, Страхиња Петровић и Драгољуб Гошић, уз Љубишу Јовановића, који је предавао рецитацију. Теоријске предмете предавали су др Хуго Клајн, Милан Богдановић, Божидар Ковачевић, Петар Митропан и Сретен Марић.

За разлику од Глумачке школе у Новом Саду, која је била званично верификована као средња школа, Драмски студио никада није добио квалификацију у оквиру система образовања, иако је примао кандидате са завршеним средњим школовањем. Неколико пута су покретани захтеви да се студију призна ранг више школе у хијерархији образовања, али ти захтеви нису никада добили јасан одговор.

И поред неодређеног образовног положаја, поред прелазног и привременог статуса који је требало да премости недостатак високог обра-

зовања, Драмски студио је током своје три године постојања одржавао редовну, солидну и квалификовану наставу. Већина његових полазника наставила је рад у позоришту и другим медијима и остварила значајне резултате у периоду јачања, ширења и унапређивања креативног рада у позориштима, на филму и радију, као и у време рађања и развоја наше телевизије. Међу њима су били: Мирослав Беловић, Јован Милићевић, Небојша Комадина, Зоран Ристановић, Бранка Пантелић, Милан Пузић, Татјана Лукјанова, Добрила Костић, Рената Улмански, Вера Новаковић, Јелица Бјели, Бранимир Микоњић, Љубица Ковић, Јелена Нешић (Марковић), Љубица Јанићијевић, Бранивој Ђорђевић, Данило Срећковић, Мирослав Петровић, Дубравка Перић, Љуба Дидић, Вилхелмина Жедрински, Соња Арацки, Борис Ковач, Драган Оцокољић, Мирослава Бобић, Дара Вукотић (Плаовић), Миха Политео и други.

У међувремену, од 1946. године, једна група наших стипендиста упућена је на студије глуме и режије у Москву (ГИТИС – Државни институт позоришне уметности) и Лењинград (ГИТМИК – Државни институт позоришта, музике и кинематографије). Међу њима су били Мирослав Беловић, Миња Дедић, Огњенка Милићевић, Стево Жигон, Љуба Богдановић. Две године касније, по повратку у земљу, ови млади људи су значајно допринели оснивању Академије за позоришну уметност, преносећи основе система позоришног образовања из добре старе руске школе у наше услове.

Следећи важан корак у високошколском образовању у области драмских уметности (и први после оснивања позоришног одсека на Музичкој академији из 1937. године), јесте оснивање Високе школе за филмску глуму и режију. У послератном централистичком систему управљања, под директном ингеренцијом савезне владе, долази до организованог приступа производњи филмова. Филмска уметност добија значајно место у систему културе, не само као ефикасно информативно и пропагандно средство, него и као специфичан облик уметничког изражавања, који добија друштвену и уметничку верификацију и углед који су имале остале признате уметничке дисциплине. Међутим, тај планирани развој домаћег филмског стваралаштва био је у великој мери отежан недостатком стручних кадрова, и уметничких и техничких, за тако сложену делатност, као што је филмска производња. Због тога Комитет за кинематографију Владе ФНРЈ, а одмах затим и Председништво Владе ФНРЈ, 5. маја 1947. године доноси одлуку о отварању Високе школе за филмску глуму и режију.

За директора Високе филмске школе постављен је Вјекослав Афрић, који је на тој функцији био до 1949. године. Овај предратни првак хрватског глумишта, ратни оснивач и руководиоца Казалишта народног

ослобођења при Врховном штабу НОВ, и редитељ нашег првог поратног култног филма *Славица*, био је у правом смислу речи ментор школе, па и када га је на функцији директора сменио Обрад Недовић.

Школа је била под директним надзором Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ и била је савезног карактера; као таква, она је примала студенте из свих крајева бивше Југославије. Била је интернатског типа, смештена у згради у Толстојевој улици 15 (данас резиденција Норвешке амбасаде), а касније у Сремској улици. Интендантску бригу о интернату водила је Гита Нушић-Предић. Селекција кандидата је вршена у две фазе (као данашњи шири и ужи избор), с тим што је прва фаза, претходни избор, обављана у центрима република, пред посебно образованим комисијама. Најбољи су били позвани на завршне испите у Београду. Од 100 пробраних кандидата, на завршном испиту за глуму примљено је у првој генерацији 24, а од 50 кандидата за филмску режију примљено је 11. Међутим, вршена је још једна селекција, јер су студенти после прве године приступали контролном испиту, после кога је вршена елиминација. Тако је у првој генерацији после контролног испита остало 14 студената глуме и 6 студената режије. На контролном испиту у следећој генерацији, чланови комисије били су Вјекослав Афрић, Милан Богдановић, Александар Вучо, Живојин-Бата Вукадиновић, Никола Цвејић, Смиља Мандукић и други. Овај систем елиминације, путем контролног испита, задржао се још дуго и на Академији за позоришну уметност, као један од основних принципа режима студија.

Школовање је било планирано у трајању од три године, а предвиђени предмети били су: историја уметности, историја филма, филмска драматургија са специјалним одељком за филмску режију, друштвене науке, теорија глуме, монтажа, југословенска књижевност, српско-хрватски језик, импостација гласа, историја нове Југославије, руски језик, факултативни језици (енглески, немачки, француски), ритмичке игре. Наставу су поред Афрића, у дужем или краћем периоду изводили: Јосип Кулунџић, Томислав Танхофер, Јозо Лауренчић, Дејан Дубајић, Сава Северова, Љубиша Јовановић, Обрад Недовић, Милош Ђурић, Станислав Бајић, Димитрије Вученов, Душан Тимотијевић, Светозар Радојчић, Ото Бихаљи-Мерин, Милица Бабић-Јовановић, Смиља Мандукић, Никола Херцигоња, Андрија Прегер и други.

У државним и партијским органима задуженим за праћење рада школе закључује се да не треба ангажовати професоре из иностранства, као и да треба прелазити са совјетског на амерички модел школе. Значајна је сугестија “одозго” да студентима у току едукације треба омогућити да гледају и оне филмове који нису прошли државну цензуру. (Слично се догађало и касније. Почетком шездесетих година, при обнављању филм-

ске наставе на Академији за позоришну уметност, студентима је био омогућен један термин недељно, у коме су им приказивани значајни филмови из фондова Кинотеке, који из разлога политике, сексуалног морала или претеране суровости нису могли бити јавно виђени).

У току расправа у политичким форумима, јављају се и нове амбиције. Говори се о потреби за изградњом нове зграде за Високу школу за филмску глуму и режију, у којој би била сала од 600 места, употребљива како за позоришне тако и за филмске представе. Помиње се повећање броја студената, као и повећање броја профила који се школују. Још тада се размишља о школовању филмских и тонских сниматеља и сценариста, што говори да су људи који су руководили школом имали јасан концепт о потребама филмског стваралаштва и визију будућег развоја. Током постојања школе остварен је само покушај да се отворе одсеци за филмске сниматеље и филмске организаторе. За разлику од школовања за глумце и редитеље, на ова два нова одсека школовање је трајало свега годину дана.

О обиму и донетима практичног обучавања студената говоре први школски филмови према делима Августа Шеное и Максима Горког, а нарочито филм *Барба Жване*, који је постао један од најпопуларнијих југословенских филмова у првом послератном периоду. Овај филм, за који је сценарио написао Федор Шкубоња по новели Драге Жервеа *Волви долазе*, у режији Вјекослава Афрића, настао је као заједнички школски пројекат студената прве и друге године Високе школе за филмску глуму и режију. И поред недовољног филмског искуства наставничког кадра, поред невештина испољених при оснивању, поред тога што се практична настава, нарочито у почетку, одвијала најчешће кроз постављање позоришних сцена, школа је одиграла пионирску функцију и несумњиво је допринела озбиљном нивоу југословенске филмске производње у послератном периоду. њом започиње континуирано образовање намењено филмском медију, које се касније наставља на Академији, односно Факултету драмских уметности.

У међувремену, 1948. године почиње са радом Академија за позоришну уметност. Аналогно томе, појавио се 1949. године предлог да Висока школа за филмску глуму и режију прерасте у Академију за филмску уметност, али овај предлог није усвојен. Уместо тога, 1950. године Влада ФНРЈ донела је “Решење о спајању Школе за филмску режију и глуму у Београду са Академијом за позоришну уметност у Београду”. Ово решење је можда проистекло и из извесне жеље за рационализацијом, с обзиром да је било више професора, који су истовремено предавали и у Филмској школи и на Академији.

Међу студентима Високе школе за филмску глуму и режију били су Владимир Погачић, Радивоје (Лола) Ђукић, Ксенија Јовановић, Влади-

мир Медар, Драгомир Фелба, Слободан Колаковић, Ђорђе Јелисић, Федор Шкубоња, Десанка Берић, Милутин (Мића) Татић, Мира Милићевић (Траиловић), Владимир Петрић, Љубомир Радичевић, Мухарем Ћена, Бранимир Микоњић, Данило Срећковић, Миха Политео, Бранка Митић, Јован Ранчић, Миљенко Викић, као и они који су после прекида рада школе наставили студије на Академији за позоришну уметност: Бранислав Војиновић, Бошко Бошковић, Миран Херцог, Дејан Косановић, Јосип Лешић, Миленко Мисаиловић, Димитрије Османли, Предраг Делибашић, Мило Ђукановић, Бранко Калачић, Милутин Косовац, Сава Мрмак, Здравко Велимировић и други.

Развој процеса школовања у области драмских уметности свој највиши облик добија оснивањем Академије за позоришну уметност, данашњег Факултета драмских уметности. До тада је постојала у ФНРЈ само једна висока позоришна школа, Академија за игралско уметност у Љубљани, основана 1947. године. Такође су постојале Земаљска глумачка школа у Загребу, Глумачка школа у Новом Саду и Државна театарска школа у Скопљу, које су имале ранг средње школе, као и Драмски студио у Београду, као привремено решење, који није имао дефинисан образовни ранг.

Почетком 1948. године у организацији синдиката Народног позоришта, угледни загребачки позоришни уметник и педагог Тито Строци одржао је пред београдском стручном позоришном публиком предавање на тему “Систем рада у нашим драмским школама”. “Предавање које је организовано са дискусијом требало је да послужи сасвим практичној сврси: сазивању једне шире конференције свих надлежних чинилаца који се баве радом с глумцима-почетницима, како би се, на темељу резултата постигнутих заједничким напорима, дошло до јединственог и целисходног наставног програма и једнообразног метода рада у свим нашим драмским школама.” О овом догађају крајње неповољно мишљење је оставио Ели Финци, помињући између осталог, “козерско фељтонски начин”, “ексцентричне, шаљиво наглашене личне ексхибиције”, и уопште произвољност и неконкретност. Није случајно што је Финци своје тексту дао наслов “И сами васпитачи морају бити васпитани” (цитирајући Маркса).

Да би се унапредило и систематски ујединачило позоришно школство у целој тадашњој савезној држави, Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ организовао је конференцију посвећену овом проблему, која је одржана 28. јуна 1948. године у Београду. Међу учесницима конференције били су представници свих републичких министарстава просвете, као и угледни позоришни стучњаци, укључујући чланове посебне, претходно именоване стручне комисије, која је проучила тренутну ситуацију позоришног образовања и дала предлоге за будућа решења. Основне

реферате о позоришном школству и о систему позоришних школа поднели су Милан Ђоковић и Станислав Бајић. На основу њихових реферата, предлога комисије и мишљења у дискусијама, донети су закључци конференције о реорганизацији позоришног школства, које је потписао 14. јула 1948. године Владислав Рибникар, тадашњи председник Комитета за културу и уметност Владе ФНРЈ.

Закључци су предвиђали да се, поред постојеће Академије у Љубљани, оснује и академија у Београду и Загребу, што је истовремено значило и престанак рада Драмског студија у Београду и Глумачке школе у Загребу. Такође је била предвиђена, поред постојећих средњих глумачких школа у Новом Саду и Скопљу, и могућност евентуалног оснивања нових школа у другим местима, што је довело до отварања средњих глумачких школа и у Нишу 1948. године, и у Сарајеву 1949. године. Иако су неке од ових школа имале озбиљан ниво, нарочито новосадска, у којој су предавали Ракитин, Кулунџић, Путник, Љубица Раваси, оснивањем академија оне су губиле свој углед и постепено су се гасиле. Поред гласова који су заговарали њихово постојање и уверавали у њихову друштвену потребу, преовладало је мишљење да модерни, освешћени систем педагогије глуме одговара високошколском образовном и животном узрасту. Сходно поменутим закључцима, после ових средњих школа и београдске Академије, основана је и загребачка Академија за казалишну уметност 1950. године.

Припреме за оснивање београдске Академије биле су поверене Велибору Глигорићу, тадашњем управнику Народног позоришта, који је веома темељно обавио овај задатак. Између осталог, у припремама су учествовали и неколико студената руских високих школа, који су због кидана односа са Совјетским Савезом у доба Информбироа прекинули студије и вратили се у земљу (Мирослав Беловић, Стево Жигон), и који ће постати први асистенти на новооснованој Академији. Они су Глигорићу пренели своја сазнања о руским позоришним школама и њиховом плану и програму.

Уредба о оснивању и делокругу рада Академије за позоришну уметност у Београду донета је 11. децембра 1948. године и објављена у “Службеном гласнику ФНРЈ”. Донела ју је Влада ФНРЈ, на предлог министра за питања науке и културе, а потписали су је председник Владе ФНРЈ Јосип Броз Тито и министар Родољуб Чолаковић.

Из уредбе се види да се београдска Академија оснива као установа “при Комитету за културу и уметност Владе ФНРЈ”, значи као савезна установа, за разлику од постојеће љубљанске и будуће загребачке Академије, које су биле републичке установе. Један од разлога за то је био што се сматрало да ће нова Академија задовољавати кадровске потребе

Уредбом је овлашћен Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ “да у споразуму са Комитетом за школе и науке пропише ближе одредбе о пријему слушаца у Академију, као и о наставном плану и програму.” Такође је предвиђено да радом Академије руководи директор, који ће тек 1951. године добити звање ректора. Ово звање су тада имали руководиоци свих уметничких академија, јер се радило о самосталним школама, које нису биле удружене у универзитет.

За првог директора Академије постављен је, 1. јануара 1949. године, књижевник Душан Матић, који је на челу Академије остао све до 1959. године, прво као директор, затим као ректор, и најзад као декан, после удруживања у асоцијацију уметничких академија. Први наставници такође су били постављени. У јануару 1949. године одржани су у глумачком салону Југословенског драмског позоришта први пријемни испити, а први часови су одржани 12. фебруара 1949. године (а по неким подацима 11. фебруара). Цела Академија је била смештена у улици Вука Караџића број 12, у неколико просторија једног мало већег стана, у коме се пре тога налазило Удружење Југославија-Француска. У том простору је, после преласка Факултета драмских уметности у нову зграду на Новом Београду 1974. године, био смештен Ректорат Универзитета уметности, до преласка Ректората у зграду на Косанчићевом венцу 1993. године.

У прву генерацију је било уписано 40 студената глуме и 24 студента режије. Они су били распоређени у три класе глуме – професора Мате Милошевића, Јозе Лауренчића и Бојана Ступице, и две класе режије – професора Хуга Клајна и Бојана Ступице. Поред њих у првом периоду главне предмете предавали су и Јожа Рутић, Виктор Старчић, Јосип Кулунџић, Нада Ризнић и Томислав Танхофер. Први наставници осталих стручно-уметничких предмета били су Обрад Недовић и Томислав Танхофер (дикција), Нада Грбић (сценске кретње), Карло Булић (маска и шминка), Миомир Денић (сценографија), Антон Поточњак (техника сцене), Милица Бабић-Јовановић (историја костима). Теоријске предмете предавали су др Милош Ђурић (историја античке драме и позоришта), Душан Матић (модерна књижевност), Станислав Бајић (историја светског позоришта и драме), др Ђорђе Живановић (народни језик), Станислава Коларић (историја уметности), Живорад Васић (психологија). Стране језике су предавали Миљан Мојашевић, Наталија Радосевић, Никола Банашевић и Надежда Обрадовић. Први асистенти на главним предметима били су Мирослав Беловић, Соја Јовановић, Зоран Ристановић, Бранко Плеша, Љубомир Богдановић, Владо Јаблан, Богдан Јерковић, Стево Жигон, Браслав Борозан, Огњенка Милићевић и Мирослав Дедић.

Овај списак нам говори да су међу првим професорима биле личности које су представљале сам врх наше позоришне уметности. То су били

људи најчешће без формалног академског позоришног образовања, јер оно раније није ни постојало, али су зато носили огромно уметничко искуство, широко лично образовање, неоспорни уметнички ауторитет и харизматични персоналитет. Такође се мора признати да су се међу овим врхунским професорима, именованим од стране државе, налазиле личности различитих животних и идејних педигреа и различитих естетских опредељења, која нису увек била у складу са прокламованом естетском и идеолошком позицијом тадашње централизоване државе. Док су први професори били велики мајстори позоришног стваралаштва, али најчешће без претходног формалног позоришног високог школовања, за прве асистенте одабрани су млади људи на почетку уметничког успона, који су своје школовање започели у једном од претходних, краткотрајних облика драмског школовања у земљи или на позоришним високим школама (институтима) у Совјетском Савезу, а школовање су морали прекинути због драматичних (ратних и политичких) околности. Њихов асистентски рад био је прилика да се искуство професора, великих бардова сцене, повеже са сазнањима ових младих људи, која су стекли у свом додиру, макар колико краткотрајном, са систематичним методским приступом заснованом на педагошкој традицији (то се наравно пре свега односи на сазнања стечена у руским институтима). Неки од ових младих људи обележили су даљи развој наших драмских уметности и наше драмске педагогије, као будући водећи професори глуме и позоришне режије.

Од прве генерације на Академији је примењиван систем класа, што значи да је одређену групу студената примљену на прву годину одређени наставник главног предмета (шеф класе) менторски водио до завршетка студија. Овај систем, после повремених покушаја модификација, сачуван је до данашњих дана на две првобитне групе студија, глуми и позоришној и радио режији, док је на осталим групама углавном напуштен, остављајући могућност да се поједини наставници посвећују сегментима програма одређене године студија главног предмета.

Главно обележје режима студија био је принцип контролних испита, који је примењиван све до 1967. године. Овај принцип подразумевао је да се на прву годину глуме и режије прима већи број студената него данас, иако је број кандидата на глуми био знатно мањи него данас, – али је испит из главног предмета на првој (понекад другој) години имао карактер контролног, односно елиминаторног испита. Студенти који нису положили овај испит губили су право на даље школовање. Тиме је, у ствари, прва година студија постајала нека врста продуженог пријемног испита у најужем кругу, у коме се вршила најдетаљнија и најригорознија провера способности. Уклапањем у опште законитости универзитетског студирања и великим проширивањем група студија на Академији, одно-

сно ФДУ, овај принцип морао је бити напуштен, мада се и данас понекад чују гласови који заговарају увођење неке врсте “припремне године”, као услова за даље студирање.

Тако је од 40 студената уписаних у прву генерацију глуме до дипломске представе стигло свега 18 (пored оних који су прешли са Високе филмске школе). Међу њима су били: Стојан Аранђеловић, Вера Белогрлић, Босилка Боци, Стојан Дечермић, Звонимир Ференчић, Радмила Гутеша, Душан Јакшић, Живомир Јоковић, Предраг Лаковић, Стеван Максић, Оливера Марковић, Миодраг Поповић (Деба), Маја Димитријевић, Олга Станисављевић, Властимир Стојиљковић (Ђуза), Михајло Викторовић. Класа Мате Милошевића (асистенти Соја Јовановић и Мирослав Беловић) одржала је дипломску представу 11. марта 1952. (Максим Горки: *Последњи*), као и 26. маја 1952. дипломски испит из класичних дијалога, уз испит из уметничког говора прозе и стихова. Класа Виктора Старчића извела је као дипломске представе комад Гринвуда и Гоуа *Љубав и беда* (асистент Зоран Ристановић) 23. јуна 1952. и комедију Лопе де Вега *Вийез чудеса* (асистент: Бранко Плеша) 29. и 30. јуна 1952. године.

Од 24 уписана студента у прву генерацију режије, осим оних који су прешли са филмске школе, дипломирало је свега 9: Александар Ђорђевић, Димитрије Ђурковић, Тодорка Кондова, Миленко Маричић, Владимир Плаовић, Василије Поповић (Павле Угринов), Слободан Седлар, Славољуб Стефановић (Раваси) и Душан Владисављевић.

Посебан куриозитет је да је у прву генерацију, осим класа глуме и режије, била уписана и класа балета. њих је као наставник главног предмета водио Милорад (Миле) Јовановић, истакути балетски педагог, некадашњи члан трупе Сергеја Дјагиљева. Међу уписаних 12 студената били су и Јованка Бјегојевић, Милица Јовановић, Катарина Обрадовић, Бојана Перић, Душан Трнинић и други. Међутим, после две године студирања овај покушај високошколског образовања балетских уметника бива прекинут. Од тада до данас, сваких неколико година се поново актуализује иницијатива за оснивање студија балетске педагогије. Разне неповољне објективне и субјективне околности (недостатак средстава, кадровски проблеми, недостатак јасне подршке врхунских балетских уметника) учиниле су да ниједан од ових покушаја није могао бити реализован.

Сви студенти у првој генерацији имали су стипендије, а уважавање тежине и корисности њиховог рада, у доба рационализованог снабдевања на “тачкице”, било је вредновано књижицом Р-1, која је важила за најтеже послове, као што су били рударски. О условима рада са првим генера-

цијама, као и о ангажману наставника и студената, сазнајемо из ових сећања Огњенке Милићевић:

“Тек кад се осврнемо да погледамо одакле смо почели, постаје јасније докле смо стигли. Почело је скромно, тачније врло скромно, сиромашно. Ентузијазам, који је тада био нормална температура нашег послератног позоришта, понео је и Академију, а тада и сиромаштво постаје богато, богатије за једну маштовитост која од ничега гради могућност за школовање. Ходник, степениште, без по муке постају учионица. Студенти, углавном из унутрашњости... капутићи од сомота, које су добили на реверс као радна одела, били су најчешће њихова једина гардероба. Од библиотеке ни трага: драме се прекуцавају и читају у кружоцима. Предавања се вредно бележе, магнетофон је скоро непознат, грамофон скупоцена реткост. Школском сценом назива се један део учионице са неколико практикабала. Студенти присуствују генералним пробама у свим београдским позориштима... Представе се страсно гледају и по десетину пута, и неретко знају напамет. У бифе позоришта се само радознало завирује, а разговор са великим глумцем је доживљај првог реда. Свака премијера одјекује, изазива дуге и страсне расправе, оставља трагове.

Настава се изводи по плану који је замишљен на основу искустава иностраних школа, превасходно руских, програм сваког предмета ствара се у току извођења наставе; усклађују се настава стручних и теоријских предмета, тек се установљава извештан режим студија. То је време првих правилника, кућног реда; наставници се међусобно саветују о методу рада; годишње скупштине се још нису уобичајиле, извештаји су усмени, а тек установљени принципи препуштају се пракси на коректуру. Правила живота и рада у Академији обавезују све подједнако на онај природни начин на који се одржавају у равнотежи велике, здраве породице. И Академија, у тим данима, пре подсећа на многочлану уметничку колонију него на високошколску наставну установу.”

Садржаји наставе, поготову уметничких предмета, још увек се, барем у првом периоду, не могу у правом смислу речи назвати програмима. Они заиста у неким случајевима настају и мењају се током наставе и зависе у великој мери од личног уметничко-методског искуства и опредељења појединих наставника, или од специфичности које намеће састав класе и проблеми сваког појединог студента. Тако су програми првих професора режије Клајна, Кулунџића и Афрића (после његовог преласка са филмске школе) били у великој мери различити, а некада и сасвим дивергентни, и у садржају и у методу. То ипак није спречавало да се настава изводи у некој врсти коегзистенције различитости, уз узајамно толерисање и уважавање, као што није омело ни развијање свести о потреби развијања заједничких програма, као заједничких садржаја и правила

који би важили за све класе. Пuteви конституисања заједничких наставних програма, између “помаме сталних промена” и свести о томе да је програм нешто што “мора да се припрема, и да се ствара, и да се чува годинама” најпластичније се виде из записа Предрага Бајчетића, који је скрупулозно сакупио, обрадио и приказао чак тринаест варијанти програма глуме, насталих између краја педесетих и почетка осамдесетих година. “Не стварају закони свет него свет ствара законе” – узвикнуо је у једном тренутку диспута Бајчетић. Ова девиза, између осталог, омогућила је да и данас наставни програми ФДУ буду у довољној мери обавезујући и прецизни у садржају, а да, с друге стране, омогућавају неопходни лични аспект не само наставника, него и студената.

На почетку школске 1950/51. године, извршено је спајање Академије за позоришну уметност са Високом школом за филмску режију и глуму. Међутим, и пре тога формални и неформални контакти наставника и студената обе школе нису били ретки. Не само што су поједини наставници предавали истовремено на обе школе, него су чак, по оснивању Академије, током летњег и јединог семестра прве школске године, студенти филмске школе, уписани 1948. године, у већем делу наставе били прикључени студентима Академије. После спајања двеју високих школа, студенти филмске школе уписани 1948. и 1949. године прикључени су класама глуме и режије на Академији, уписаним у прве две генерације.

Ово спајање двеју школа требало је, у уметничком и педагошком смислу, да означи битан квалитативан помак. О томе сведочи ентузијазам Јосипа Кулунџића поводом дипломирања прве генерације редитеља, потеклих са једне и друге школе: “Добра је и срећна била идеја високих просветних руководилаца, пре две године, да се Академија за позоришну уметност и Висока школа за филмску уметност споје у једну јединствену институцију. За прве две године постојања тих двеју високих школа дошло се до сазнања да се у изграђивању позоришних и филмских кадрова мора поћи од јединствене платформе, иако обе уметности, сцена и екран, имају своје специфичности. Дошло се, најзад, до сазнања да не може бити доброг филмског уметника – глумца или режисера – без савршеног познавања принципа позоришне уметности, а нарочито без познавања стваралачког поступка. С друге стране, необично је важно да позоришни уметник познаје основне елементе филмске уметности, поготово што је пракса показала да се филм при својим остварењима у најиздашнијој мери служи управо позоришним глумцима.”

Међутим, и поред разложности идеје о међузависности позоришног и филмског образовања (која се тек доста касније доказала на Академији и ФДУ), спајање двеју школа у практичном смислу резултирало је утапањем филмске школе у Академију за позоришну уметност. Бивши сту-

денти Високе школе за филмску глуму и режију дипломирали су на Академији позоришним представама. Иако се понекад помињало име Академије за позоришну и филмску уметност (па и у претходно наведеном Кулунџићевом интервјуу), тај наслов никада није званично прихваћен, нити је ушао у незваничну колоквијалну употребу. Назив Академије, у коме се помињала само позоришна уметност, остао је непромењен. И поред неких покушаја, посебно код Кулунџића и Афрића, да се у настави бар додирују и елементи филма, они су остајали маргинални и филмски аспект наставе постепено се гасио. Филмска настава је свој последњи, али зато веома значајни замах, добила доласком гостујућег професора Славка Воркапића, великог холивудског мајстора филмске монтаже и теоретичара. Он је током 1952/53. године држао за студенте Академије семинар из теорије филма, посвећен изражајним средствима филмског језика. (Воркапић је своје гостовање на Академији поновио 1969. године, у доба када је филмска настава била обновљена.) После тога, филмска настава се потпуно угасила, све до поновне обнове, на почетку шездесетих година.

О условима у којима се покушавало одржати филмску наставу, не посредно по спајању Академије и филмске школе, убедљиво говори један новински текст Слободана Глумца из 1951. године. Такође, овај текст говори о још једном проблему, који је појачан спајањем двеју школа, – нагло је повећан број студената, а простор за рад је остао онај првобитни (стан у Вука Караџића 12) који је био по много чему недовољан и пре доласка нових студената: “Академија за позоришну уметност, која има Филмски одсек, сада је оно средиште које ће давати нове кадрове филмских редитеља и глумаца. За неколико година, студенти су доста напредовали, доста научили радећи под руководством својих наставника, истакнутих позоришних и филмских уметника, књижевника и других јавних радника.

Будући редитељи уче низ предмета: теорију режије, монтажу, сценографију, историју светске драме и позоришта, историју књижевности, историју уметности, историју и теорију филма, народни језик...

Не треба ствар замислити тако као да студенти са Филмског одсека Академије држе камере у рукама или управљају снимањем филма; они, напосто, спремају позоришну представу. Раде, истина, и, писмене задатке – “књиге снимања” – у којима је предвиђено и у коме се плану снима (општем, средњем или крупном) и где стоји и како се креће камера, и колико метара траје сцена, али се по тим “књигама снимања” – не снима. Додира са практичним радом на снимању филма студенти имају само за време годишње праксе; свако тада иде у понеку филмску екипу и ту, “на терену”, учи и гледа како се стварно снима филм. Они који су

били у екипи филма *Бакоња фра Брне* хвале се и редитељем и сниматељем, који су остајали с њима после рада на филму, тумачили им, показивали, расклапали камере... Други, који су отишли у неке друге екипе, нису ништа ни видели ни научили: нису им, кажу, излазили у сусрет...

... Како сад стоје ствари, студенти се баве више теоријом, а за практичан рад немају услове. Академија нема позорнице. Укупно има пет соба, у којима се држе и предавања, а у њој учи, што позоришних што филмских, педесет кандидата за редитеље. Има их, зато, који долазе и у пет сати изјутра да би, пре часова, могли да постављају мизансцену; неки раде са глумцима у ходницима; избијају и свађе око просторија, поготово је тога било сада пред испите.”

У години спајања Академије и филмске школе, број студента повећала је и ванредна класа апсолвената. Радило се о младим уметницима који су, стицајем околности, прекинули школовање започето у претходним облицима драмских школа, – на позоришном одсеку Музичке академије, драмским студијама при Народном позоришту у Београду и Хрватском народном казалишту у Загребу, позоришним институтима у Москви и Лењинграду, или Високој школи за филмску глуму и режију. Неки од њих већ су били асистенти на Академији и требало им је омогућити да и формално заврше своје школовање. Овој ванредној класи признат је статус апсолвената под условом да положи одређене диференцијалне испите, после чега су стекли право на полагање дипломских испита из глуме или режије. Међу тим ванредним апсолвентима били су Љубомир Богдановић, Бранко Плеша, Зоран Ристановић, Стево Жигон, Мирослав Беловић, Мирослав Дедић, Огњенка Милићевић, Владимир Петрић, Љубомир Радичевић, Мира Траиловић, Соја Јовановић, Богдан Јерковић. Већина њих су, као ванредни апсолвенти, дипломирали. Тако су први асистенти Академије стекли дипломе паралелно са првом генерацијом редовних студената.

Проблем повећаног броја студената делимично је ублажен 1951. године добијањем простора у Ускочкој 2а, изнад робне куће “Београдски магацин”, предратног и данашњег “Митића”. На првом спрату зграде налазила се просторија које је истовремено била и ректорат (деканат) и наставничка зборница и просторија у којој је била смештена целокупна администрација (касније је дограђено једно сопче за рачуноводство). Осим пет соба у Вука Караџића 12, нови простор за наставу обухватао је још пет малих или мало већих соба. У соби број 6, на другом спрату лево (десно је био магацин робне куће), изграђена је мала позорница. На трећем спрату лево налазиле су се две мале учионице, број 7 и 9, у којима су били постављени касније и мали подијуми, па су за невољу коришћене и за наставу глуме и режије. Десно се налазила пролазна “осмица”, која је

коришћена за теоријску наставу, и иза ње чувена “8-a”, која је била највећа и у којој је била изграђена цевна позорница, нешто комфорнија од оне у “естици”. То је била најрепрезентативнија просторија, у којој су се одвијали испити из глуме и режије, као и јавни наступи и пријемни испити. Изнад, на мансарди, боравили су станари. Зграда је била врло прометна, јер су кроз њу, осим студената и наставника, непрестано промицали радници робне куће, уносећи у магацин и износећи намештај и друге артикле, као и станари и њихова деца, која су се играла по ходницима. У Вука Караџића 12, смештена је новоформирана библиотека, кабинет за технику гласа и просторије у којима се пре свега изводила настава сценског покрета и мачевања. Касније је ту смештен филмски одсек. Колико год цео овај простор са данашњег аспекта изгледао скроман, у оном времену то је значило огромно побољшање услова, скоро некакав луксуз, у коме су се студенти много боље осећали.

Већ су ране педесете године и прве завршене генерације студената означиле крупне резултате педагошког рада Академије. Док су се у Југословенском драмском позоришту појавили нови, млади носиоци главних улога, Београдско драмско је освојила генерација глумаца новог сензитивитета која је, заједно са редитељима који су им претходно били асистенти на Академији, извела реформу позоришног репертоара и начина игре и тиме обележила целу деценију. Истовремено, генерација младих, тек дипломираних, редитеља унапредила је критеријуме и метод рада у многим позориштима у унутрашњости. С друге стране, те исте успешне педесете године донеле су колико непријатну, толико непотребну ситуацију у којој је било неопходно доказивати оправданост постојања Академије.

Иако је, непосредно после рата, створена широко разграната мрежа професионалних позоришта у многим већим и мањим местима широм Србије, током педесетих година заговара се политика затварања извесног броја позоришта. Та појава је поново актуелизовала питања, која су се замарајуће понављала при оснивању свих ранијих позоришних школа: да ли се уопште сценска уметност може школски учити, или се она, у довољној мери, може савладати само праксом? И у доба ранијих школа, па и при оснивању Академије, понеки старији глумци који нису прошли кроз школски систем, али су прошли кроз мукотрпну школу искуства, са одбојношћу су дочекивали нове школоване генерације прокламујући флоскулу: “Није важна школа, важан је само таленат”. Ова наивистичка и површна девиза понављала се и касније, приликом оснивања нових група и одсека на Академији и факултету, а посебну прилику је добила у периоду затварања позоришта педесетих година. Таква ситуација такође је ишла на руку онима који су се, тобоже из социјалних разлога, бринули

за будућност дипломираних глумаца и редитеља, јер ће, наводно, затварање тих неколико професионалних позоришних кућа угрозити могућност запошљавања нових позоришних кадрова. Оваква наопака логика, која се није ослањала на поуздане стручне анализе, нити на дугорочно планирање кадрова, него на први површни утисак, “годинама је оптерећивала енергију тадашњих руководилаца Академије”, како тврди Огњенка Милићевић. Ипак, непорецтиве чињенице о успесима завршених студената Академије, који постепено избијају у апсолутни први план нашег уметничког живота, заувек су ућуткале питања о оправданости школовања драмских уметника. Уместо тога, долази до идеја у потпуно супротном смеру. Све чешће се постављају питања о оснивању нових група студија, поред првобитних студија глуме и режије.

Од свог оснивања 1937, односно 1948. године, четири београдске високе уметничке школе (академије) функционисале су као потпуно одвојени ентитети, међу којима није било директне формалне везе. Челни човек сваке од академија носио је звање ректора, што је требало да означаи потуну самосталност ових школа, као самосвојних, затворених универзитетских организама, директно везаних само за просветне органе Републике, али не и међусобно повезаних. Све остале високе школе у Србији (факултети) биле су организоване у Универзитет у Београду, што им је олакшавало сарадњу и даљи развој. Због тога је Народна скупштина НР Србије, 15. јуна 1957. године, донела закон којим је основана Уметничка академија у Београду (данас Универзитет уметности) као највиша уметничко-научно-образовна установа у Републици. Она је објединила делатност до тада изолованих институција: Музичке академије, Академије ликовних уметности, Академије примењених уметности и Академије за позоришну уметност. За првог вршиоца ректора Уметничке академије постављен је угледни вајар Сретен Стојановић, професор Академије ликовних уметности. Челници појединих Академија од тада носе звање декана, као и на свим другим високим школама (факултетима) у оквиру Универзитета. Тако је Душан Матић, на почетку први директор, па први ректор Академије за позоришну уметност, постао и њен први декан.

Предности оваквог удруживања брзо су дошле до изражаја. Посебан Универзитет који окупља уметничке високе школе ретка је појава и у другим земљама. Уметничке школе су обично одвојене институције, и као такве, неукључене у систем универзитетског образовања, или су, много ређе, укључене у велике, научне универзитете унутар којих понекад нема довољно разумевања за уметничке специфичности. Удруживањем наших академија у заједничку универзитетску целину, уз одговарајућу координацију у развоју и унапређивању високе уметничке наста-

ве, омогућен је заједнички наступ према државној просветној администрацији и другим универзитетима; то се показало посебно значајно у дефинисању и легитимирању неопходних специфичности уметничке наставе, чији се принципи понекад битно разликују од процеса рада у научним факултетима. Тиме је уобличен посебан идентитет високог уметничког школства, паралелно и на истом нивоу са осталим деловима универзитетске заједнице. Уметничка академија (Универзитет уметности) је омогућила и заједничке подухвате, који превазилазе подручја појединих академија (факултета), као што су богата издавачка делатност, поједини мултидисциплинарни пројекти, крупни инвестициони захвати и друго. Сарадња са другим академијама посебно је била значајна са аспекта синкретичности, која се увек јавља у драмским уметностима, а нарочито у данашње доба, када се јављају нови облици преплитања у визуелном и звучном изражавању.

На основу Закона о Уметничкој академији, донесен је и Статут Академије за позоришну уметност. Текст Статута предложила је управа Академије, Савет Академије га је утврдио октобра 1958. године, а Извршно веће Србије потврдило децембра 1959. године. Овим актом уређен је режим студија и наставним плановима дефинисан профил наставе глуме и режије. Преамбула Статута одређује да је Академија за позоришну уметност “највиша наставна установа која спрема висококвалификовани стручни и уметнички подмладак из позоришне и филмске уметности”. Иако се настава филмских предмета у међувремену потпуно угасила, о чему сведоче и наставни планови у Статуту, ово упорно, макар и фиктивно, одржавање филмске димензије у актима Академије одражава непрекинуту свест о потреби да се у Академији обнови филмска настава. До те обнове је дошло врло брзо, већ почетком шездесетих година.

Као последица овог Статута, а у склопу тадашњег општег система високог образовања, установљена је могућност стицања дипломе првог степена студија. Студенти уписани 1960, 1961. и 1962. године по завршетку друге године студија (првог степена) полагали су пријемни испит за наставак другог степена студија, или им је испит из главног предмета друге године признаван као пријемни испит за други степен. Они који нису настављали студије могли су да добију диплому првог степена. То значи да је, уз већи број примљених студената, селекција вршена двапут: на контролном испиту после прве године студија и после друге године, при упису у други степен студија. Овај експеримент са двостепеном наставом убрзо је оцењен као неуспео да би затим био напуштен, како на Академији тако и у целокупном систему образовања.

Почетак шездесетих година довео је до велике реорганизације наставног рада на Академији. Био је то почетак ширења наставних група,

сходно појединим сегментима послова у сложеном ланцу колективног стварања у области драмских уметности, у позоришту, филму, радију и телевизији. Тај процес траје до данас. Концепт, чији је иницијатор био Вјекослав Афрић, тадашњи декан Академије, а некадашњи оснивач и директор Високе филмске школе, подразумевао је да постоје четири групе студија (глума, режија, драматургија и организација), а да се материја свих група везује у примени за сва четири медија драмских уметности (позориште, филм, радио и телевизија).

Права слика тог проширеног медијског концепта била је група за драматургију, основана 1960. године, као прва нова група студија, после првобитно основаних група за глуму и режију. Ова група намењена је проучавању свих облика креативног писања у драмским уметностима, од писања позоришних и радијских драма, до филмских и телевизијских сценарија, бављења критиком и теоријским радом. Такав приступ у коме су равноправно заступљени сви медијски облици драматургије сачуван је до данашњег дана. Креатор ове групе студија, у правом смислу речи, био је Јосип Кулунџић, који је после каријере драмског писца и драмског и оперског редитеља и предавања режије и глуме своју коначну вокацију нашао у настави драматургије.

Обнова филмске наставе унела је велике промене на групи за режију. Већ 1960. године за затечене студенте режије, који су до тада имали искључиво позоришну наставу, организован је семинар посвећен основним принципима филмске режије, који је водио Радош Новаковић. Генерација уписана 1961. године била је прва генерација, после Високе филмске школе, која је имала потпуну и систематску наставу практичних и теоријских филмских и телевизијских предмета и школована је по посебном режиму студија. Током прве и друге године, сви уписани студенти режије слушали су и полагали равноправно све позоришне и филмске предмете. Студенти који су доспели на трећу годину (после селекције на контролном испиту и селекције пред упис другог степена) опредељивали су се за позоришну или за филмску и телевизијску режију. Сходно том опредељењу се на трећој и четвртој години гранао и наставни план студија режије. Из тога је следио и различит садржај дипломских радова, као и звања која су добијали дипломирани студенти. Овакав приступ студијама режије представљао је разложну средњу линију између новог концепта Академије, који је предвиђао наставу из области сва четири медија у све четири групе студија, и објективних специфичности које је наметао различит приступ редитељском раду у области позоришта и у области филма и телевизије.

Значајно је да је Академија непосредно пре поновног увођења филмске наставе обезбедила најосновнију техничку базу за изучавање прак-

тичних дисциплина. За то је посебно био заслужан декан Афрић, који је и иначе био иницијатор медијског ширења наставе. Од тада па до данас, обезбеђивање могућности за практичну филмску и телевизијску наставу и за реализацију испитних задатака чинило је велики, а често и највећи део напора свих будућих деканата. У сарадњи са републичком просветном, културном и научном администрацијом, као и са производним кућама из области филма и телевизије, управе академије су уз крајње напоре, понекад уз акробатску еквилибристику и огромну инвенцију, успевале да превазиђу тешкоће, и да и у најтежим временима створе и “измисле” могућности за одржавање нивоа практичних задатака и неопходних критеријума.

Концепција четири групе у четири медија заокружена је уписом прве генерације студената организације 1961. године, такође на иницијативу декана Афрића. Некадашња идеја о школовању организатора на Високој филмској школи није се остварила. Овога пута студије организације биле су намењене школовању кадрова који би се бавили организационим, продукционим и сарадничким уметничким пословима унутар тимског процеса настанака уметничких дела у позоришту, филму, радију и телевизији, као и у осталим областима културно-уметничких делатности. Профил универзалног организатора касније је постепено раздвајан у два смера, као што се то догађало и на студијама режије.

У оквиру новог концепта студија, на Академији је отворена могућност и ванредног студирања. Године 1961, уписани су први ванредни студенти на групи за режију и на групи за организацију, а 1962. и на групи за драматургију и чак на групи за глуму (једини пут). Иако су се међу ванредним студентима налазили и понеки веома успешни, показало се да је у великој мери оправдано правило, које је још раније било успостављено за уметничке студије: озбиљне уметничке студије нису могуће без свеобухватног и свакодневног учешћа студената у наставним процесима. Време које студент научног факултета проведе у библиотеци учећи, студент Академије морао је да проведе у тимском раду у пробној сали, филмском или телевизијском студију, балетској сали, студију за монтажу, на сцени итд. Након крајње неуспешног експеримента са једном генерацијом уписаних ванредних студената на глуми и после неколико генерација на режији и драматургији, од 1968. године, класичне ванредне студије опстају само на групи за организацију (касније на групи за организацију сценских и културно-уметничких делатности), да би, као такве, постојале све док Законом од 1992. године нису укинута сви облици ванредног студирања.

У оквиру групе за режију, организована је 1962. године и секција за луткарско позориште. Примљено је три студента. Пошто је прва и једина

генерација завршила студије, ова секција била је укинута. После тога, у више наврата, на захтев луткарских позоришта, поново су биле актуелизоване идеје о успостављању наставе луткарства, но никад се нису стекле све околности за то, као ни у случају балетске педагогије.

Сагласно медијском ширењу наставе, дошло је и до потребе за мењањем првобитног назива Академије, који је био ограничен само на позоришну уметност. 22. децембра 1962. године објављен је нови Закон о високом школству НР Србије. У тексту тог закона озваничава се ново име: Академија за позориште, филм, радио и телевизију. Тај назив, ма колико био гломазан, осликавао је нову оријентацију и стварао обавезу да се, колико год је то могуће, равномерно развијају све матичне дисциплине.

Године 1966. први пут су у оквиру групе за режију одржани одвојени пријемни испити и одвојен упис за позоришни и филмски смер, да би од 1968. дошло до трајног одвајања групе за позоришну и радио режију и групе за филмску и телевизијску режију.

Вредно је помена и да је 1967. године уписана класа глуме албанске националности, која је главни предмет слушала на албанском језику, а све остале предмете заједно са другим студентима глуме.

Ширење наставе и пораст броја студената појачали су просторне тешкоће у којима се налазила Академија. Зато је школске 1966/67. године са добродошлицом дочекана иницијатива Робних кућа “Београд” да се Академији понуди простор у Кнез-Михаиловој 46 (изнад ресторана “Коларац” који је годинама био стециште наставника и студената), у замену за просторије у Ускочкој улици. Робне куће су обезбедиле и већи део средстава да се нови простор адаптира. Тако су добијене четири просторије са малим сценама, у којима се изводила настава практичних предмета, као и неколико малих учионица за теоријску наставу. Истовремено је Републичка заједница образовања обезбедила средства за адаптацију простора у улици Вука Караџића, као и за набавку опреме и училâ. У том простору смештени су филмски студио, радио студио и пројекциона сала. Тиме су обезбеђени скромни услови који су омогућавали ефикасније одвијање наставе него раније, као привремено решење, до коначног усељења у нову зграду на Новом Београду.

Још од 1958. године, непосредно по удруживању у Уметничку академију, почела је акција за изградњу комплекса који је, као прави мали уметнички град, требало да обухвати све четири академије, Ректорат и остале неопходне пратеће објекте (библиотека, ресторан, позориште, филмски студио, концертна сала, галерија итд.). Неколико година је прошло у одлучивању о погодној локацији. Између осталих решења, која

нису била прихваћена, била су: старо Сајмиште, локација код Светосавске цркве, простор код садашњег Музеја савремене уметности, локација преко пута СИВ-а на Новом Београду и друго. Коначно је 1966. године одлучено да се комплекс Уметничке академије изгради на данашњој локацији ФДУ на Новом Београду, под Бежанијском косом, на простору старог аеродрома површине око 11 хектара, односно у данашњем новобеоградском блоку 39.

Године 1960. био је расписан, а 1964. поновљен конкурс за идејно решење зграда за све четири академије. На конкурс је прихваћен пројекат архитеката Божидара Јанковића и Александра Стјепановића, који су аутори-пројектанти целокупног комплекса Уметничке академије. Идејни пројекти завршени су 1967. године. Одређено је да се гради прво Академија за позориште, филм, радио и телевизију, па је њен главни пројекат завршен 1968. године. На конкурс за извођаче радова изабрано је предузеће “Ратко Митровић” из Београда.

Да би се обезбедило усклађивање потреба наставе са пројектом будуће зграде, формирана је комисија коју је водио професор Предраг Бајчетић. Ова комисија обавила је консултације са свим катедрама Академије, као и са стручњацима за сценску, филмску, телевизијску и радијску технику; такође је давала захтеве и сугестије пројектантима, у свим фазама израде пројекта. Комисија је такође пратила цео процес изградње.

Радови на изградњи започели су 4. октобра 1968. године, када је на градилишту одржана свечаност полагања темеља. Свечаност је отворио ректор Уметничке академије Бруно Брун, а полагање темеља су извршили Огњенка Милићевић, декан Академије за позориште, филм, радио и телевизију и Душан Матић, први директор, ректор и декан Академије за позоришну уметност. Изградња свих академија планирана је амбициозно, до 1985. године, с тим да се најпре изграде основне школске зграде за све четири академије сукцесивно, а затим и пратећи објекти, укључујући позориште и филмски студио.

У међувремену, Академија наставља рад у Кнез-Михаиловој и Вука Караџића улици, и даље ширећи своје програме. Године 1970. уписани су први пут студенти групе за филмску и телевизијску камеру, а 1971. групе за филмску и телевизијску монтажу. Група за организацију, која је првобитно била основана као универзална и односила се на сва четири медија, почела је да усмерава своје студенте ка одређеним медијима и коначно се 1973. године раздвојила на групу за организацију сценских и културно-уметничких делатности и групу за организацију филмске и телевизијске делатности (данашње групе за позоришну и радио продукцију и филмску и телевизијску продукцију).

Нови значајан облик високошколског рада освојен је 1971. године успоставом последипломских студија. И поред повремених, разумљивих почетничких недоумица, на Академији, касније Факултету, од почетка до данас је преовлађивао сличан концепт ових студија усмерен ка магистратури наука о драмским уметностима. Док су основне студије, уз неопходну теоријску компоненту, усмерене ка школовању за практична уметничка занимања у области четири наведена медија, последипломске магистарске студије посвећене су претежно историјско-теоријском усавршавању студената (театрологија, филмологија и слично).

Оснивање магистарских студија подстакло је и општи развој теоријских истраживања на Академији, односно Факултету. Иако је теоријским дисциплинама посвећивана дужна пажња од самог оснивања Академије (а и у ранијим облицима школовања), Катедра за историју и теорију основана је 1963. године. Ранији извештаји помињу да су од године 1967. чињени први покушаји организованог научног рада. Међутим, тек почетком магистарских студија и увођењем могућности одбране доктората, створене су озбиљније могућности за научни рад. Први докторат на Академији одбрањен је 1972. године. Кандидат је био Јосип Лешић, а тема дисертације била је “Позоришни живот у Сарајеву од 1878. до 1918. године”.

Изменом Закона о високом школству СР Србије 1973. године, Уметничка академија, као асоцијација четири дотадашње академије, прерасла је у данашњи Универзитет уметности, а академије су постале факултети. Док са новим називима остале три академије није било никаквих проблема, јер је у старом називу реч “академија” једноставно замењена речју “факултет”, а све остало није мењано, на Академији за позориште, филм, радио и телевизију вођене су дуготрајне и полемичке расправе око будућег имена школе. Иако се већина слагала да је досадашње име, у коме се поименице помињу сва четири медија, гломазно и сувише административно (шта тек ако се појави неки нови медиј), тешко је било пронаћи име које би задовољило специфичне особености и претензије свих одсека. У већ тако разгранатој школи, понеки би се осећали фрустрирани, ако већ из наслова школе не би било експлицитно јасно да се он и на њих односи. Из тих недоумица и често сучељених мишљења, излаз је пронађен мишљењем да придев “драмски” може обухватати све оно што се у неким земљама зове представљачка уметност или уметност спектакла. У основи ових уметности налази се аристотеловски принцип драмске радње и збивања, само су медији различити. Уосталом, и на неким универзитетима у англосаксонским земљама драмски одсеци обухватају и позориште и филм и телевизију и радио. Тако је законом Академија постала факултет, а консензусом је прихваћено име “Факултет драмских

уметности”, као дефинитивни назив ове високе школе. Да би се ипак избегле забуне и задовољиле све аспирације, задржан је поднаслов, у коме су, у загради, побројана четири медија.

Преименовање Академије у Факултет драмских уметности десило се током завршних радова на изградњи нове зграде на Новом Београду, у Хо Ши Миновој улици 20 (сада Булевар уметности). Цела та школска 1973/74 година, уз обављање редовних наставних и уметничких задатака, била је обележене ужурбаним активностима посвећеним завршетку зграде. Скоро свако од наставника појединачно, или одређене групе наставника, добили су од управе Академије (Факултета) прецизно задужење да у контакту са извођачима радова помогну да поједини сегменти градње на оптимални начин одговарају потребама наставног процеса. Задужења су обухватала најразличитије области, од инсталације телефонских линија до проблема осветљења и хигијене. Координацију ових послова вршили су декан Дејан Косановић и професор Предраг Бајчетић, као истурени представник Академије током целог процеса пројектовања и градње. Због прецизности задужења, контроле рокова извршења и количине уложене енергије, понекад су их у добронамерној шали називали “пуковничком управом” (да подсетимо, било је то време пуковничке управе у Грчкој). Очигледно је таква врста односа према задужењима била неопходна, као супротна уметничкој лежерности, да би се на време могла обавити огромна количина задатака око завршетка изградње и пресељења.

О узбудљивости пресељења говори сачувана филмска и фото-документација, као и сећање “команданта акције”, декана Дејана Косановића: “Месеца новембра 1974. године, Факултет драмских уметности се селио у нову зграду, прво завршено здање будућег Универзитета уметности на Новом Београду. Напуштене су просторије у улици Вука Караџића 12, у којима је четврт века раније (1949) отпочела рад Академија за позоришну уметност, и просторије у Кнез Михаиловој 46 у којима су ... радили и сањали своје уметничке снове студенти Академије за позориште, филм, радио и телевизију, односно Факултета драмских уметности (од 1973). Камиони, студенти, физички радници, изношење књига из библиотеке, архиве, старог намештаја који ће ипак наћи своје место и у новој згради, разграђивање позорница у учионицама глуме, прашина прошлости кроз коју запослено трчкарају студенткиње и студенти, носећи оно што треба сачувати. И на једној огуљеној школској табли неко је кредом, крупним словима, исписао –Академијо, волим те!... – поруку сентименталног оптимизма који је зрачио кроз прашину селидбеног хаоса. ... Та једноставна реченица је сажела осећања свих генерација студената и професора, бивших, садашњих, будућих.”

Коначно је дошао и дан свечаног отварања зграде. У препуном холу нове зграде окупили су се бивши и тадашњи професори, као и представници свих генерација студената, од оних из прве генерације, који су тада већ постали реномирани уметници и поштовани стручњаци, а неки од њих и професори на својој бившој школи, до тек уписане генерације, која је тада крочила први пут у будући уметнички живот. Присутни су били наши најзаслужнији ствараоци у области позоришта, филма радија и телевизије. Чин отварања обележили су свечаним говорима ректор Универзитета уметности Драгослав Стојановић-Сип и декан Дејан Косановић. Званице су биле задивљене изгледом и могућностима нове зграде на скоро десет хиљада квадратних метара простора. Понеки су били и збуњени димензијама, тада још неуређеном околином зграде, модерном архитектуром, геометријском прецизношћу. Неки од ранијих студената зажалили су за малим, скромним, често боемски неуредним амбијентом у центру града, изнад кафане, близу младежи са других факултета и на корак од свих важних позоришних догађања.

Улазак у нову зграду означио је крупан квалитативни, али и квантитативни корак у даљем развоју Факултета. Просторне могућности пружиле су прилику за далеко прецизнију и богатију организацију наставних процеса, а услови свакодневног комфора створили су околности цивилизованог амбијента чистоће и уредности. Сама зграда добила је највеће похвале архитектонских стручњака, а пројектанти су добили Октобарску награду Београда. Још дуго су разне делегације архитеката обилазиле објекат пуне страхопоштовања, а чести посетиоци из света довођени су на Факултет, као у обилазак културно-туристичке знаменитости. На Факултету се већ усталио шаблон дужих и краћих тура кроз зграду, зависно од времена предвиђеног за госте и од њихове стручности.

Ипак, поред свих предности, Факултет се уласком у нову зграду суочио и са новим изазовима и новим проблемима. Уз многа убеђивања и обећања, управа Факултета прихватила је уселење, иако је био изграђен само централни део пројектоване зграде, и то не у потпуности. Два основна погона за извођење наставно-уметничке праксе, позориште и филмско-телевизијски студио, чијом изградњом би просторност зграде тек добила пуни функционални смисао, остављена су за неку каснију фазу, после завршетка све три главне зграде осталих факултета уметности. Иако је завршетак изградње целог комплекса био планиран за 1985. годину, већ тада је било јасно да ће се чекање веома одужити. Убрзо су се времена променила и инвестиције пресушиле, а наставак градње је све више померан у све даљу, данас већ изгледа недостижну будућност. Тако су у ту будућност померени и наше позориште и наш филмско-телевизијски студио. (А када се, током протеклих година, у неким тренуцима

чинио да би се могле стећи околности бар за намеру наставка радова, факултети се нису могли договорити ко је на реду за изградњу.) Чак и Камерна сцена и биоскопска сала, издвојени у посебном крилу Факултета, били су при усељењу само грубо грађевински изведени и практично неупотребљиви, уз обећање завршетка радова, које се такође није испуњавало.

Посебан проблем представљала је неопремљеност наставним средствима, посебно филмско-телевизијском, сценском и радијском техником. Наша велелепна зграда сводила се, што се технике тиче, на голе зидове (наравно ако се занемари намештај). Удобност, хигијена и пространство, гардеробе и тушеви, цео спрат учионица за теоријску наставу, одвојене вежбаонице за поједине класе глуме и позоришне режије, низ наставничких кабинета, просторне и светле канцеларије за администрацију, – све то значило је велики напредак у односу на претходне услове. Ипак, све те сјајне погодности нису могле да надоместе оно што је недостајало.

Због тога је готово одмах након усељења започела борба за превазилажење ових тешкоћа, – прво у прибављању неопходне технике. Ова борба траје непрекидно све до данас, а трајаће сигурно и убудуће. Отежавајући фактор у њој јесте вртоглави технолошки развој, који сваки напредак убрзо учини превазиђеним. Ипак, уз помоћ државе, појединих филмских, радио-телевизијских и позоришних кућа, па и неких привредних донатора, ови хронична заостајања бивала су повремено сустижана, па се онда поново губила трка, па опет добијала, и тако редом...

Како је после неког времена коначно постало јасно да се изградња анекса Факултета (позориште и студији), као ни заједничких објеката Универзитета (ресторан и друго) за живота садашње генерације вероватно неће дочекати, приступало се налажењу решења привременом пречицом, односно променом намене појединих простора уз више или мање импровизовану адаптацију. Тако је простор, иначе предвиђен за столарску радионицу, претворен у импровизовани филмски студио у коме су постављена и два декора ентеријера за једноставне филмске вежбе. Фото-лабораторија је вештом грађевинском и техничком адаптацијом постала мали телевизијски студио, а део радионичког простора адаптиран је у трик-студио.

Ипак, највише одјека тих првих година боравка у новој згради побудила је адаптација простора за ресторан. У том првом периоду у околини није било никаквог прехранбеног објекта, док су многи студенти, а и неки наставници, били принуђени, због природе наставе, вежби и практичних радова, да бораве на Факултету скоро свакодневно од јутра па до касне вечери. Једино решење је било да носе са собом суву храну, или да

гладују. (Многи су зажалили за “Коларцем” испод раније Академије, као “истуреним одељењем”, како су га називали.) Како је изградња централног ресторана у оквиру целог комплекса Универзитета уметности била на дугачком, и све дужем штапу, морало се наћи неко практично, не много компликовано и не много скупо решење. У том смислу, наметнуо се простор који је био предвиђен као магацин костима. Како још није било довољне количине костима за ту намену (јер није било ни позоришта, и још увек ни Камерне сцене), тај простор је коришћен по усељењу за седнице Већа, Годишње скупштине и друге масовне скупове (јер биоскопска сала, која је била предвиђена и као амфитетар и као место за масовне скупове, такође још није била завршена). Тако је на том простору 1978. године спретном адаптацијом настао ресторан, који од тада представља важан део студентског (а понекад и наставничког) стандарда. У осмишљавању адаптације учествовали су и првобитни аутори-пројектанти зграде Факултета и на том принципу су вршена сва каснија бројна унутрашња прилагођавања, чувајући изворни идентитет зграде.

Биоскопска сала и Камерна сцена, као што је већ речено, биле су тек грубо грађевински изведене, тако да су у том стању деловале као монументалне бетонске рушевине. Биле су потпуно неупотребљиве за било какво извођење, сем за понеку представу која је, уз авангардну смелост, рачунала на амбијенталност пустиње и камених рушевина, попут *Племена Ик* Питера Брука, представе која је играна на једном од БИТЕФ-а. Када је постало јасно да чекање на нове инвестиције не води ничему, приступило се сопственој иницијативи у проналажењу средстава и организацији радова на довршењу ових простора, важних за основну наставно-уметничку делатност Факултета. 1979. године завршена је биоскопска сала. Већ следеће године у њој је одржан посебни пратећи програм ФЕСТ-а, стручни симпозијум “Филм у свету 1979”, у оквиру кога су одржане пројекције најзанимљивијих филмова са ФЕСТ-а, уз округли сто, на коме су свакодневно учествовали бројни значајни гости из целог света, редитељи, глумци, продуценти, критичари и теоретичари, образлажући студентима и наставницима ФДУ своје приказане филмове и своју филмску поетику. Међу њима су неки били изненађени високим нивоом дискусије појединих студената, као например Бернардо Бертолучи, који је био запањен чињеницом да су неки од студената боље познавали његово стваралаштво, аналитички и фактографски, него, како је изјавио, он сам.

Доградња Камерне сцене извршена је 1988. године, уз прикупљање средстава у организацији Факултета и уз велику помоћ Скупштине града, Општине Нови Београд и неколико привредних и банкарских фирми. Свечано отварање сцене извршено је октобра 1988. године у оквиру прославе 40-годишњице Факултета. Као што су се поводом десетогодишњице,

јуна 1958. године, срели ректори (тј. декани) тадашњих југословенских академија (Београд, Загреб, Љубљана), уз ревију студентских представа, овог пута окупили су се сви декани тадашњих драмских академија и факултета из СФРЈ (Београд, Нови Сад, Загреб, Љубљана, Сарајево, Скопље). Скуп у оваквом саставу одржан је тада први, једини и последњи пут. Многи су сумњали у реалност таквог сусрета, јер се већ радило о времену предвечерја распада Југославије. Ипак, декани су показали добру вољу и том приликом је пало много обећања о неопходности даље будуће сарадње. Догађаји су, као што знамо, пошли другим путем.

Камерна сцена била је потпуно ентеријерно, инсталацијски и акустички обликована, али уз недовољну сценску технику. Ипак, она је била доведена у употребно стање. Њено постојање у многome је унапредило стандард наставе на позоришним групама. Она је омогућила да се вежбе из појединих практичних предмета (глума, дикција, техника гласа и друго) одвијају у правим сценским, а не само у студијским условима, да се испитне представе припремају и изводе у околностима које се приближавају професионалним, да се припремају представе као слободни пројекти, ван обавезних наставних задатака, да се успешне представе изводе више пута, а не само у терминима испита, да се организују гостовања других позоришних школа, и још много тога. Данашњи студенти не могу ни да замисле да се некад могло живети и радити без позоришне сцене, као и без много чега другог, што данас представља рутински део постојања Факултета. У најновије време, врше се интензивни покушаји да се Камерна сцена дефинитивно технички уобличи и тиме омогући за редовно, репертоарско извођење.

Године 1988. направљен је и један значајан корак у унапређивању организованог научног рада на Факултету. Јачањем теоријских дисциплина на Факултету и растом броја доктора наука и магистара наука о драмским уметностима, појачала се и потреба за организованим, тимским научним радом, поврх дотадашњег индивидуалног научног рада појединих наставника и сарадника. У ту сврху основан је, по моделу који већ дуго функционисао на научним факултетима, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, као посебна истраживачка јединица у оквиру Факултета. После некадашњих краткотрајних неуспешних или полууспешних покушаја, по оснивању Института, научна делатност на проучавању историјског и теоријског аспекта феномена драмских уметности (театрологија, филмологија) дефинитивно је легитимирана у оквиру система научног рада Министарства за науку и технологију Србије, чији део постају и научни пројекти припремани и реализовани на Факултету драмских уметности, односно у његовом Институту.

Друга важна делатност Института је издавачка активност. Поред издавачке делатности Универзитета уметности, заједничке за сва четири

факултета уметности, и раније повремене праксе издавања интерних скрипти (нарочито на Групи за филмску и телевизијску монтажу), Институт је успевао у овим тешким временима да објави сваке године неколико репрезентативних издања, најчешће уз неплаћени ауторски и сараднички рад наставника и сарадника Факултета. Треба поменути да је у најтежој години инфлације Институт успео да објави седам наслова, што у том времену нису успеле ни неке издавачке куће са традицијом.

Како је Факултет дугогодишњи угледни члан СИЛЕКТ-а (Светске организације филмских и телевизијских школа) и успешни учесник свих њених пројеката и фестивала, ова добро организована и моћна организација и њен европски огранак прихватили су иницијативу професора Радомира Шарановића да се у Београду установи Европска летња филмска школа за студенте филмске режије из целе Европе. Школа је деловала на принципу радионице, током три недеље у септембру. Позиване су филмске школе из Европе да кандидују своје најбоље студенте, шаљући њихове снимљене филмске или телевизијске радове, на основу којих је вршена селекција, тако да је на крају, у сесијама Европске летње филмске школе током три године постојања, учествовало сваке године око дванаестак најбољих студената из најбољих европских школа, од Енглеске до Грузије. Стручно покровитељство давао је СИЛЕКТ, а конкретну практичну помоћ обезбеђивали су Комисија за филм Савета Европе, ресори владе Србије за просвету, културу и науку, Радио-телевизија Србије, установе студентског стандарда и други. Предају сертификата полазницима прве генерације извршили су Колин Јанг, дугогодишњи председник СИЛЕКТ-а и изасланик генералног секретара Савета Европе. Директор школе био је њен иницијатор Радомир Шарановић. Школа је радила са великим одјеком у круговима филмских школа Европе, а њени ментори били су узастопце Иштван Сабо 1989. године, Кшиштоф Зануси 1990. године и Душан Макавејев 1991. године. Ова последња сесија одржана је у условима рата у непосредном окружењу, већ са отежаним комуникацијама и условима путовања. Након тога, услови су се погоршавали и даље организовање школе више није било могуће. И поред тога у круговима СИЛЕКТ-а сачуване су повољне успомене на рад школе и добра воља за њено обнављање, када се буду стекли услови. У међувремену, на неколико места у Европи (на пример у Будимпешти, специјализовано за камеру) примењен је наш модел међународне летње школе, што и сами организатори отворено признају.

Поред издавачке делатности, у којој се објављују научне и стручне монографије, дисертације, уџбеници и драматуршка дела наставника и сарадника, као и значајна преведена литература, Факултет и његов Институт су учинили још један крупан подухват. Установљен је годишњак,

Зборник радова наставника и сарадника Факултета драмских уметности. До сада су изашли зборници за 1997. и 1998. годину, а у припреми је зборник за 1999. годину. У њима су скупљени научни и стручни радови из области театрологије, филмологије, теорије масовних медија, естетике и теорије културе, маркетинга и менаџмента у уметности, као и прилози из историје Факултета драмских уметности. Први уредник зборника и његов духовни покретач био је др Петар Марјановић.

Током своје педесетгодишње историје, Факултет се непрестано развијао, како у обиму и садржају наставне, уметничке и научне делатности, тако и у броју студијских група. Од почетне две групе студија, Факултет се преласком у нову зграду стабилизовао на осам студијских група (гума, позоришна и радио режија, филмска и телевизијска режија, драматургија, филмска и телевизијска камера, филмска и телевизијска монтажа, позоришна и радио продукција, филмска и телевизијска продукција). Како стваралаштво у драмским уметностима настаје кроз бројне специфичне вештине, знања и занимања, често су се јављале и иницијативе за увођење и других студијских програма. Тако се на пример у доба увођења усмереног образовања јавила идеја о оформљењу педагошке групе студија, која би образовала стручњаке за рад са децом у основним и средњим школама, као и за рад са аматерима. Овај предлог из многих разлога није био реалан, али је факултет, свестан крајње неповољне ситуације у овој области, у више наврата организовао краће семинаре за учитеље, наставнике српског језика и уметности, који се у школама баве и драмском уметношћу. Некадашњи предлози за оснивање теоријске групе студија нису били прихваћени, али је ово питање превазиђено теоријском оријентацијом магистарских студија. Често се постављало питање недостатка образовања за луткарске уметнике, неки пут уз озбиљно припремљене елаборате, сачињене по угледу на висококвалитетне луткарске катедре у источно-европским земљама.

Најчешће се враћало питање балетске педагогије (још од оснивања Академије) и снимања звука (још од Високе филмске школе). Чак је Скупштина Србије 1986. године, у једном покушају високошколске рационализације, у одлуци о профилима за које је основано организовати универзитетску наставу, у тај списак уврстила и балетске педагоге и сниматеље звука. У покушају да испита могућности за превазилажење препрека за овакву врсту наставе, Факултет је више пута организовао облике стручног усавршавања, који су требало да у мањем обиму експериментално симулирају околности званичне четворогодишње наставе. Тако је 1980–1982. организовано двогодишње стручно усавршавање за балетске педагоге, са веома захтевним и обимним наставним планом и програмом, уз квалификован наставни кадар и пун недељни високошкол-

ски фонд часова. Резултати овог покушаја били су задовољавајући. По истом принципу касније је организовано и двогодишње усавршавање за фолклорне педагоге. Међутим, и поред добрих пројеката и обећавајућих резултата ових незваничних облика наставе, нису се стекли сви услови за успостављање редовних облика наставе.

Питање школовања сниматеља звука поново је актуелизовано крајем седамдесетих година, уз подршку Радио-телевизије Београд. Још 1980. године, сачињен је обиман и озбиљан елаборат, на основу искустава реномираних катедри и из источне и из западне Европе, и на основу наших потреба и могућности. Препреке које су се постављале пред остварење овог пројекта биле су некад објективне, односно финансијско-организационе природе, а некад субјективне, односно концепцијске природе (сразмера између креативног и техничког, или драмског и музичког сегмента у програмима). И у овом случају, после вишегодишњих поновљених неуспелих покушаја, пришло се организовању прелазних, огледних облика, као припреми за увођење редовних студија. У пролеће и у јесен 1996. године, на Факултету је одржан семинар за асистенте сниматеља звука, односно “Школа звука”. Овај облик стручног усавршавања омогућио је у пракси проверу елемената из плана и програма, као и наставног кадра за будуће студије. Коначно, 1997. године, уписују се први студенти нове групе за снимање и обраду звука, као првих високошколских студија овог усмерења у југоисточној Европи. Тиме је, после интензивног ширења програма Факултета у периоду од 1960. до 1971. године, први пут на Факултету уведена нова студијска група.

Најновији крупни инвестициони подухват у правцу даљег унапређења наставе била је изградња филмског и телевизијског студија. У недостатку било какве перспективе да буде изграђен некада пројектовани посебни анекс са овим студијама, а после година рада у импровизованим студијским околностима, једино решење је било, као и у другим случајевима, само овог пута много амбициозније, да се темељном адаптацијом промени намена једног дела зграде. Тако је, на простору некадашњег радионичког и магацинског комплекса зграде, уз помоћ Министарства просвете, великим пројектантским и грађевинским захватом изграђен модерни, просторни и комфорни студијски блок, у коме се налазе три студија, различитих величина, са свим неопходним пратећим режијским и другим просторијама. Ови студији су сада у ситуацији у којој је био цео Факултет по усељењу у нову зграду: с једне стране одлични просторни и грађевински услови, а с друге стране недостатак техничке опреме. Као што је зграда Факултета постепено опремана неопходном техником, тако ће ваљда убудуће и ови студији бити временом испуњавани техником која ће их довести у пуну наставну функцију.

Нови блок филмско-телевизијских студија свечано је отворен у оквиру обележавања педесетогодишњице Факултета, као кулминациони тренутак прославе. 11. децембра 1998. обележено је педесет година од дана када је донесена одлука о оснивању Академије за позоришну уметност. 11. и 12. фебруара 1999, на дане када су били одржани први часови на некадашњој новооснованој Академији, одржана је промоција другог Зборника радова ФДУ, који представља пресек теоријског рада наставника и сарадника Факултета, као и позоришни и филмски маратон, који је представљао пресек наставно-уметничког рада. Била је то уједно и прилика да се начини полувековни резиме.

Педесет година животног доба представља озбиљни, зрели узраст, а ако се узме у обзир и овде описана предисторија, још од Алексе Бачванског и 1870. године, може се говорити о правој и отменој традицији. Задњих педесет година развоја пружиле су прилику да основне значајке Факултета израсту у свој својој специфичности, као већ потврђене вредности које су у свом међузависном склопу условиле високи ниво резултата постизаних на овој школи током целе њене историје. Као што би се могло рећи да студијске групе и катедре, као и институт и остале стручне и заједничке службе, представљају хоризонталну структуру Факултета, тако његове основне значајке представљају неку врсту вертикалне, дубинске структуре, која кохезионо испуњава и повезује све делове Факултета. Набрајање ових значајки може помоћи да се на крају овог прегледа боље уоче и разлози успешности Факултета, која је пратила све његове етапе.

У свету углавном постоје два типа високих школа на којима се проучавају драмске уметности. С једне стране, постоје драмски одсеци на Универзитетима, на којима је настава углавном општег позоришног или филмског садржаја и претежно теоријске природе. Ове школе нису вокационе, а пријем на њих није селективан, или је само благо селективан. С друге стране, постоје уметничке високе школе, академије и конзерваторији, који нису укључени у систем универзитетског школства. Њихова настава је претежно практична и уметничко-техничка, на принципима мајсторске уметничке школе. Ове школе су вокационе, и имају разрађен систем брижљиве селекције при упису студената. Београдска школа је успела да, у мери у којој је то било могуће, споји предности и једног и другог система, као и да избегне њихове недостатке. Она је искључиво вокационе природе, са студијским групама, које су усмерене ка појединачним занимањима у процесу драмског стварања, а не ка неком општем позоришном или филмском профилу. Упис на студије је крајње селективан, а наставни методи су усмерени менторски сваком појединачном студенту у оквиру малих група. Настава се пре свега, кроз уметничке

предмете, упућује ка решавању практичних уметничких задатака. С друге стране постоји као баланс снажна комплеметарност у теоријским дисциплинама. Факултет драмских уметности је са свим својим специфичностима саставни део југословенског универзитетског система. Сходно томе, поред уметничког рада, Факултет има Институт, организује научне магистарске студије и одбрану доктората и бави се научно-истраживачким радом.

Крајње селективни упис студената (некада праћен и контролним испитом после прве године студија) спроводи се кроз систем испита за проверу склоности и способности, који се у свакодневном жаргону и даље традиционално називају пријемни испити. Поређењем са сличним испитима у другим школама намеће се закључак да пријемни испити на београдском Факултету спадају не само у најригорозније, него и у најбрижљивије и најсложеније. То је због тога што се покушава, у суочавању са неегзактношћу елемената који се проверавају, да се кандидат осветли са што више страна, не би ли се добила што мерљивија слика о његовим склоностима и способностима за одређену групу студија, односно за одређено занимање (вокацију) у комплексном процесу стварања уметничких дела у области драмских уметности (позоришта, филма, радија и телевизије).

Висока селективност пријема кандидата на студије најбоље се види кроз однос броја кандидата за студије и броја примљених студената. У првом периоду постојања Академије за позоришну уметност на групу глуме је обично конкурисало стотинак кандидата, а бивало примљено десетак, а некад и двадесетак студената, а на групу режије конкурисало педесетак, а примано десетак студената. Како се школа развијала тако се број кандидата повећавао да би у новије време понекад достигао укупно и 1000 кандидата (за осам или девет студијских група), док се годишње примало 60 до 70 студената. Занимљиво је да је број кандидата био највећи у најтежим годинама, обележеним друштвеном кризом, падом стандарда и инфлацијом. Однос између броја кандидата и броја примљених студената најфрапантнији је на групи за глуму, на коју у новије време конкурише између 400 и 600 кандидата годишње, а прима се дванаестак, и на групи за филмску и телевизијску режију, где конкурише стотинак кандидата, а прима се пет студената. Ово повећање броја кандидата током ових педесет година још је наглашеније ако се има на уму да је, у дужем периоду, београдска Академија била једина таква висока школа у четири републике бивше Југославије (Србија, Црна Гора, Босна и Херцеговина и Македонија), уз дугогодишњи прилив кандидата из појединих крајева Хрватске, нарочито из Славоније и Далмације. У данашње време, могуће тржиште не само да је смањено на нову Југославију, него и у

оквиру нове државе сада постоји још неколико драмских високих школа, па је могућа већа дисперзија кандидата. И поред тога притисак кандидата на београдски Факултет драмских уметности непрестано расте, а бити само примљен на студије сматра се великим резултатом.

Скрупулозна појединачна провера на пријемним испитима наставља се индивидуалним приступом сваком поједином примљеном студенту током даљег школовања. Настава и практични рад обављају се или индивидуално, или у оквиру малих група. Мали број студената (5–12) који се прима у поједине студијске групе сваке године, резултат је више чинилаца. С једне стране, ради се о изузетно високој цени студија. Наше студије представљају, по студенту, најскупље студије у земљи, и то мора тако бити, упркос материјалној несташици, уколико желимо да такве студије постоје и да задовољавају неопходне критеријуме. (Годинама се понављала анегдотска, али истинита констатација да је студент филмске режије јевтинији само од студента који се припрема за пилотирање млазним авионом.) Поред финансијског разлога, релевантно је и питање ограничености техничких, просторних и кадровских капацитета. Међутим, најбитнији разлог за мали број студената у групама (и поред огромног броја кандидата) јесте суштинске природе: само у малим групама је могуће пуно посвећивање пажње сваком поједином студенту и овладавање креативним и техничким елементима личног и тимског уметничког стваралачког процеса. Директни однос ментора и појединачног студента, какав се у новије време претпоставља као планирани, скоро футуристички циљ будуће универзитетске педагогије, у нашем случају оствариван је од самог оснивања Академије, кроз основни концепт, који је, уз све модификације, присутан и данас.

Овакав концепт студија, од селективног пријема до индивидуалног приступа студентима, као директну и доказану последицу има изузетно успешни напредак студената. Проходност студената, из године у годину до дипломирања, скоро је оптимална. Осипање студената од прве до завршне године студија, карактеристично за велики број других факултета, као појава је скоро непознато. На Факултету драмских уметности број студената који годишње дипломира приближно одговара броју уписаних студената. Једини изузетак представља година НАТО-бомбардовања, у којој је број дипломираних студената видно смањен.

Друга последица оваквог концепта наставе је висока оспособљеност студената за будући професионални уметнички рад. Највећи број студената (са варијететима од групе до групе студија) успева да пронађе и одржи своје место у сложеним и већ дуже време неповољним околностима уметничког рада у позоришту, филму, радију и телевизији и ширим областима културе и уметности. То се ни близу не би могло рећи за

велики број сродних високих школа у свету, нарочито за оне које нису вокационе природе. А дипломирани студенти ФДУ који своје усавршавање настављају на магистарским и докторским студијама у свету, без посебних тешкоћа предњаче у резултатима, и тиме доказују предности наше школе. Посебан куриозитет је чињеница да нису ретки студенти који још током школовања добијају значајне професионалне ангажмане и угледна признања у професионалној конкуренцији.

Оваквом, могло би се рећи елитном концепту, у најбољем смислу те речи, одговара и састав наставничког колегијума. Већ традиционално, од Академије до ФДУ, катедре окупљају врх нашег креативног стваралаштва у појединим уметничким и теоријским дисциплинама из области драмских уметности, уз постизање исто тако високих резултата у уметничкој педагогији. Уосталом та традиција није створена само у ових педесет година. Она потиче и из претходних облика школовања, још од Алексе Бачванског, Пере Добриновића, Јурија Ракитина и других.

Мирослав Беловић је, размишљајући о тадашњој Академији, закључио још раних седамдесетих година да се ради о школи “којој је стран ма какав догматизам, која није ни старински класична ни форсирано авангардна,... која не фетишизира ниједан од постојећих система, већ се, пре свега, стара да обогати и усмери индивидуалност сваког студента, остављајући му широк простор за његово стваралачко самоопредељење”. Овакав антидогматизам присутан је на школи свих ових педесет година. (Када говоримо о догматизму не треба заборавити да он није само конзервативног порекла. Авангардистичка искључивост понекад је нетолерантнија и суровија од конзервативног догматизма.) Већ је поменуто да су међу првим професорима Академије, и то у доба јаког државног и партијског централизма, били врхунски уметници различитих естетских и идејних оријентација и различитих биографија. Тај уметнички плурализам децентно је подржавао и први и дугогодишњи руководилац Академије Душан Матић, један од предводника српског надреализма.

Ипак, и поред свих плуралистичких варијанти, од настанка Академије па до данас развијао се један посебан педагошко-методски принцип, који је у већој или мањој мери присутан на свим катедрама. То је принцип освешћености стваралачког процеса, који описмењеног уметника издваја од необликоване спонтаности. Структурни приступ уметничком делу и његовом настајању, разазнавање из чега се стваралачки процес састоји, метод анализе и синтезе, уз неопходну теоријску комплементарност, као и свест о рецепцији, односно читљивости створеног, обезбеђују високи ниво вокационе оспособљености, без обзира на стилску или жанровску оријентацију.

Као последица таквог приступа, бивши студенти Академије за позоришну уметност и Факултета драмских уметности током ових педесет

година у највећој мери прожимају целокупни културно-уметнички миље нашег народа. У области позоришта, филма, радија и телевизије нема значајније институције, нити значајнијег пројекта, који нису обележени доприносом кадрова потеклих са ове школе. Па и касније основани драмски факултети и академије (Нови Сад, Скопље, Сарајево, Приштина, Цетиње, Бања Лука) започели су свој рад уз пресудну помоћ наставника београдског Факултета, њихови први наставници били су некадашњи београдски студенти, а планови и програми су им били сачињени, уз веће или мање модификације, наслањајући се на београдски модел. Слободно се може рећи да је Факултет драмских уметности вршио функцију матичне школе (у етимолошком смислу те речи) за све касније драмске високе школе, укључујући и најновије покушаје са приватним академијама (и подразумевајући наравно да се потомци одвајају од матице и доживљавају различите судбине).

Индивидуални приступ студентима током школовања као последицу има и личну везаност за матичну школу током каснијег професионалног живота. То осећање припадности, уз високу укљученост бивших студената у најважније сегменте уметничких збивања, доприноси стварању блиских односа између Факултета и већине чинилаца и институција у области позоришта, филма, радија и телевизије, од београдских позоришта, Радио-Телевизије Србије, филмских кућа и Југословенске кинотеке до приватних телевизијских станица и позоришта у мањим срединама. Захваљујући томе, студенти имају могућност да део својих сложенијих практичних радова реализују у професионалној продукцији, често у оквиру репертоара професионалних установа. У оваквој сарадњи, уз узајамну корист, остварене су многе дипломске редитељске представе, радио-програми, филмски и телевизијски радови. Понеки од оваквих радова добили су висока професионална признања и заузели водеће место у репертоарима појединих кућа. Без такве сарадње не би били могући ни крупни подухвати, као што је била Европска летња филмска школа. У последњем периоду Факултет је принуђен, због тешке ситуације и смањивања програма у професионалним кућама, да се више окреће сопственој продукцији, уз сва ограничења која намеће несташица, али парадоксално и уз неке корисне последице, као што је припрема за репертоарско играње испитних представа и слободних студентских пројеката.

Отвореност београдске школе најбоље се огледа кроз огроман обим и садржај међународних контаката. Од педесетих до осамдесетих година организоване су многе стручне екскурзије студената и наставника по више европских земаља, ради упознавања културног наслеђа и садашњег уметничког миљеа, наравно и уз упознавање са радом тамошњих високих драмских школа. Поред тога, континуирано је вршена размена гостова-

ња са великим бројем реномираних школа. Поменимо само неке: Филмска академија (ФАМУ) у Прагу, Макс-Рајнхарт-семинар у Бечу, Висока филмска и позоришна школа у Атини, Експериментални центар у Риму, Државни институт кинематографије (ВГИК) у Москви, Државни институт позоришне уметности (ГИТИС) у Москви, Висока филмска школа у Бабелсберг-Потсдаму, Академија за позоришну и филмску уметност у Букурешту, Висока позоришна школа (ВИТИС) у Софији, Државна позоришна школа у Ослу, Државна висока филмска и позоришна школа у Лођу, Национални високи конзерватор драмске уметности у Паризу, Институт за кинематографске студије (ИДЕК) и Европска фондација за проучавање слике и звука (ФЕМИС) у Паризу, Краљевска академија драмске уметности (РАДА) у Лондону. Универзитет у Бристолу, Висока позоришна и филмска школа у Будимпешти, Висока школа за аудио-визуелну уметност у Тулузи, и друге, међу којима су и неколико америчких универзитета. Са неким од њих су потписивани и посебни споразуми о сарадњи и размени. Као најсистематичнија, најсадржајнија и најплоднија се може означити размена са Универзитетом Канзас (САД) током шездесетих година, која се између осталог огледала у дужим студијским боравцима уз систематско обострано упознавање са методима наставе глуме, затим сарадња са Британском националном филмском и телевизијском школом (Беконсфилд) седамдесетих и осамдесетих година, која је осим размене наставника резултирала и заједничким студентским филмским пројектима, и као најдужа и најредовнија, двадесетогодишња размена са Државним институтом театра, музике и кинематографије у Лењинграду (ГИТМИК) током седамдесетих и осамдесетих година.

Поред овакве, билатералне сарадње са појединим школама, од великог значаја је била и мултилатерална сарадња, кроз асоцијације као што су Међународни центар за везу филмских и телевизијских школа (СИЛЕКТ), Међународни институт за позориште (ИТИ), Европска лига уметничких школа (ЕЛИА), Балкански сусрети позоришних школа, Медитерански институт за позориште и друге. У оквиру ових организација, на бројним конгресима, симпозијумима, сусретима и смотрама упоређивала су се искуства разних школа и метода у филмској и позоришној педагогији и успостављали нови контакти. Између осталог, наша школа је била организатор таквих сусрета током деведесетих година: међународни симпозијум организације КОНЦЕПТ, посвећен проучавању играња Шекспирових комедија, у Београду и сусрети медитеранских позоришних школа “Маслина”, у Бару.

Асоцијација СИЛЕКТ, моћна и добро организована светска организација, примила нас је у своје чланство 1967. године. Од тада, наша школа је угледан и успешан члан ове асоцијације и њеног, касније организо-

ваног европског огранка. Челници СИЛЕКТА више пута су боравили на ФДУ и уверили се у високе стандарде наше школе. Резултат тога је било и организовање Европске летње филмске школе, под патронатом СИЛЕКТ-а.

Од шездесетих година радови наших студената учествовали су на огромном броју фестивала, смотри, симпозијума. И у доба међународних рестрикција позиви су стизали са свих страна. Већи проблем је био обезбедити средства. Између многих међународних студентских фестивала, сусрета и слично, на којима су учествовали наши студенти издвајамо места као Лајпциг, Праг, Маријанске Лазни, Осло, Чикаго, Стокхолм, Кан, Берлин, Минхен, Штутгарт, Лос Анђелес, Тел Авив, Монреал, Москва, Анеси, Карлове Вари, Анже, Монте Казино, Валенсија, Фиренца, Поатје, Токио, Лођ, Барселона, Мексико Сити, Кијев, Билбао, Драма, Клермон Феран, Софија, Букурешт, Синаја, Солун, Тулуза... (немогуће је све набројати). На овим фестивалима радови наших студената више пута су бивали изузетно похвално оцењивани и награђивани. Куриозитет је Фестивал младих драмских писаца у Аустралији, на коме су драме наших студенткиња драматургије два пута биле награђиване и извођене у њиховој продукцији. Радови наших студената били су често укључивани и у програме домаћих професионалних фестивала, уз признања и награде, а понекад и у програме међународних професионалних фестивала. Посебно се издваја фестивал у Оберхаузену, као најугледнији светски фестивал краткометражног филма, на коме су наши студентски филмови више пута учествовали, и на коме је у најјачој међународној професионалној конкуренцији освојена и прва награда за кратки играни филм.

Поред институционалне сарадње са појединим светским школама, Академију и Факултет драмских уметности посетио је огроман број појединачних гостију из најразличитијих земаља, од Кине, Филипина и Индије до Кубе и Бразила. Позоришни и филмски уметници, критичари и теоретичари, педагози, руководиоци културних институција, министри културе и образовања, менаџери, новинари, гости ФЕСТА-а и БИТЕФ-а посећивали су нашу школу и остављали свој траг на студентске генерације. Наши студенти су имали драгоцене прилике да разговарају и са таквим личностима као што су Славко Воркапић, Јуриј Завадски, Кирк Даглас, Хајнц Киндерман, Георгиј Товстоногов, Анатолиј Ефрос, Питер Брук, Френсис Форд Копола, Рене Клер, Радо и Рагни, Питер Богданович, Сергеј Бондарчук, Франко Неро, Марсел Ками, Жежи Босак, Јевгениј Јевтушенко, Ерик Бентли, Лив Улман, Мартин Еслин, Агњешка Холанд, Андреа Фереол, Ина Чурикова, Жан Митри, Ерланд Јозефсон, Сидни Полак, Милош Форман, Анджеј Вајда, Алексеј Герман, Андреј

Кончаловски, Жан-Жак Бенекс, Аки Каурисмаки, Тенгиз Абуладзе, Ираклиј Квирикадзе, Дејвид Патнам, Силвија Пинал, Андре Венстен, Франко Зефирели, Џаст Џекин, Мартин Рит, Жежи Плажевски, Бернардо Бертолучи, Сајмон Пери, Мајк Чимино, Ан Иберсфелд, Никита Михалков, Жан-Марк Бар, Клаус-Марија Брандауер, Петер Бачо и многи, многи други. Сви они изразили су у суперлативима своје утиске о условима рада на Факултету и о нивоу студената са којима су се срили. Ови тако унисони комплименти били су далеко од тога да буду само куртоазни. Они сведоче да се, у сложенем систему многобројних светских позоришних и филмских високих школа, Факултет драмских уметности налази у највишем делу лествице вредности. То се често доказивало и простим поређењем на многим сусретима и фестивалима, чак и у годинама најтежих санкција и највећих несташаца.

Факултет драмских уметности је за педесет година свога рада био место на коме су се формирали критеријуми у области драмских уметности, школа из које су се родили најзначајнији ствараоци и која је неоспорно огромно допринела високом нивоу југословенског позоришта, филма, радија и телевизије. Као врхунско признање за успешно обављену мисију, Факултет је поводом своје педесетогодишњице награђен Вуковом наградом, највишом југословенском наградом у области културе. И данас, када постоји плуралитет школских облика, Факултет и даље зрачи магнетском привлачношћу: на њега сваке године конкурише више кандидата него на све друге сродне школе заједно унутар српског културног подручја.

Протеклих педесет година никада нису биле сасвим лаке, а често су биле веома сложене и тешке. Упркос томе Факултет је континуирано јачао и развијао се. Сложена структура Факултета постала је довољно еластична да се прилагођава новим околностима, али је остала и довољно чврста да сачува проверене вредности. Факултет је успевао својом виталношћу да преброди многе буре и непогоде: и “липањска гибања” 1968. године, и потом политичко-педагошке афере, и сецесионистичке притиске за “оуризацију” и раздвајање филмских и позоришних студија, и распад земље, и санкције, инфлацију и општу несташицу, и комерцијализацију живота и културе, и разне врсте студентских протеста, и најзад бомбардовање НАТО-а, у коме је много хваљена зграда Факултета оштећена. Оно што је одржало Факултет у свим потресима, поред његове виталности, јесте свест наставника, сарадника и студената о припадности овој кући, и захваљујући томе, осећај колегијалности и у најтежим ситуацијама, као и свест о сопственој вредности и ономе што та вредност налаже. У последњих десет година, упркос смутним временима у којима су се губили многи критеријуми и реметили системи вредности, Факул-

тет драмских уметности је, уз огромне напоре, покушавао, и у великој мери успевао, да одржи високе стандарде који одговарају његовом реномеу. Неће ни следеће године бити лаке. Ипак, ових педесет година обавезују. Следећи успешне принципе које је развијао у целом претходном периоду, Факултет ће, верујемо, и даље имати снаге, упркос неповољним околностима, да очува своје високе стандарде, и тиме испуни своју високу уметничку мисију.

јесен 1999. године,

Текст *Од глумачке школе до Факултета* припреман је у оквиру обележавања педесетогодишњице Факултета драмских уметности. Саставни део овог текста чине спискови свих уписаних студената од оснивања Академије за позоришну уметност до 2001. године, спискови свих наставника и сарадника који су у том периоду изводили наставу, као и списак декана и продекана.

ЛИТЕРАТУРА

Предраг Бајчетић: *13 програма*, Зборник радова ФДУ 1, 1997.

Петар Волк: *Пера Добриновић*, Нови Сад 1968.

Двадесет година Академије за позоришће, филм, радио и телевизију, Алманах, Београд 1971.

Дневници Високе школе за филмску глуму и режију (Архив ФДУ).

Александра Ђуричић: *Оснивање и рад Глумачко-балетске школе у Београду – Балетски одсек 1921–1927*, у рукопису.

Записници Наставничког већа Глумачко-балетске школе (оставштина Момчила Милошевића у Музеју позоришне уметности Србије).

Олга Ивановић: *Наши Драмски студио*, у књизи *Један век Народног позоришта у Београду*, Београд 1968.

Извештаји Музичке академије за 1937/38, 1938/39 и 1939/1940 школску годину.

Божидар Ковачек: *Јован Ђорђевић*, Нови Сад 1964.

Дејан Косановић: *Радоси Новаковић*, Београд 1991.

Мирјана Коџић: *Између две игре*, Београд 1999.

Ђорђе Малетић: *Грађа за историју српског народног позоришта у Београду*, Београд 1884.

Петар Марјановић: *Уметнички развој Српског народног позоришта 1861–1868*, Нови Сад 1974.

- Олга Милановић: *Алекса Бачвански, глумца, редитеља и педагога Народног позоришта у времену од 1869 до 1881, у књизи Један век Народног позоришта у Београду*, Београд 1968.
- Мата Милошевић: *Моја глума*, Београд 1977.
- Момчило Милошевић: *Прве београдске глумачке и балетске школе*, Годишњак Музеја града Београда 1957.
- Момчило Милошевић: *Глумачко-балетска школа*, Воља, јули 1926.
- Момчило Милошевић: *Глумачко-балетска школа*, Српски књижевни гласник, јули 1927.
- Момчило Милошевић: *Београдске уметничке школе*, Воља бр. 5 и 6, 1927.
- Момчило Милошевић: *Пера Добриновић као професор*, Наша сцена, новембар-децембар 1956.
- Повремени (Милан Грол): *Глумачка школа*, Српски књижевни гласник, 16 јули 1939.
- Владимир Погачић: *Имагинарни записи*, Нови Сад-Београд 1994.
- Раденко С. Ранковић: *Висока школа за филмску глуму и режију*, Зборник радова ФДУ 2, 1998.
- Боривоје С. Стојковић: *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Театрон, Београд 1977–1979.
- Никола Трајковић: *Наше глумачке школе*, Српска сцена, 15. фебруар 1942.
- Универзитет уметности у Београду 1957–1987*, Београд 1987.
- Универзитет уметности у Београду 1937–1957–1997*, Београд 1998.
- Ели Финци, *Више и мање од живог 1, И сами васпитавају бити васпитани*, Београд 1955.
- Вера Црвенчанин, *Динуловићи*, Београд 1994.

Поједини подаци о Драмском студију добијени су од професора Мирослава Беловића, а о Високој филмској школи од професора др Дејана Косановића и професора Предрага Делибашића.

Svetožar Rapajić

FROM AN A TING S HOOL TO A UNIVERSIT

Summary

December 11, 1998 marked the 50.th anniversary of the founding of the Faculty of Dramatic Arts in elgrade. However, the history of the education in dramatic arts in Serbia begins much earlier. During the process of national and cultural emancipation of Serbia, in the period after the liberation from the Turks, many important national institutions in the area of culture and education were founded. The National Theater was founded in 1868, and within it, in 1870, the first School of acting began to operate, founded with the support of the government. The educational programmes of this school were, even by modern standards, surprisingly competent, and maintained a proper balance between creative and technical disciplines of acting on one side, and courses related to the necessary theoretical, historical and literary backgrounds.

All subsequent models of dramatic education 1904, 1921, 1935, 1937, 1945, 1947, and 1948 were based on similar premises. The standards were gradually raised to the university level the teaching area was in time e panded to include the other media cinema, radio, television, new technologies , and other vocations besides acting directing, dramaturgy, camera, editing, sound, production, management, theory and history , but the balance between tradition and innovation, between creative training and theoretical approaches to art, between analysis and synthesis in the process of art-making and in the structure of a work of art, was always maintained in all possible nuances and variations. ombining influences of both the eastern and the western system of pedagogy in the performing arts, Faculty of Dramatic Arts rose to become the model for all similar schools in the region, and to obtain a superior place in the European system of vocational education for the professions in the theater, cinema and other media.