



**ЈЕВРЕЈИ**  
У ПОЗОРИШНОМ ЖИВОТУ  
**ВОЈВОДИНЕ**

**ЈЕВРЕЈИ У ПОЗОРИШНОМ ЖИВОТУ ВОЈВОДИНЕ**  
ЗБОРНИК РАДОВА

*Овај пројекат је реализован захваљујући финансијској подршци  
Савеза јеврејских општина Србије из средстава добијених на основу  
Закона о отклањању последица одузимања имовине жртвама  
Холокауста без живих законских наследника.*

*This project has been realized thanks to the financial support of the  
Federation of Jewish Communities in Serbia, from funds acquired  
pursuant to the Law on Remedying the Consequences of Seizure of  
Assets of Holocaust Victims with no Living Legal Heirs.*



*Издавање књиге помогли*  
Савез јеврејских општина Србије  
Министарство културе и информисања Републике Србије  
Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање  
и односе с верским заједницама

# **ЈЕВРЕЈИ У ПОЗОРИШНОМ ЖИВОТУ ВОЈВОДИНЕ**

ЗБОРНИК РАДОВА

Приредио  
Зоран Максимовић

Нови Сад, 2022.



## ПРЕДГОВОР

*Јевреји у позоришном животу Војводине* назив је трогодишњег пројекта (2020–2022), сложеног процеса који се састојао од истраживања, прикупљања извора, анализе, проучавања и обраде документационог материјала, писања текстова. Пројекат је за циљ имао да продуби, расветли и одреди историјски значај, улогу и место, и да вреднује уметничке домете припадника јеврејске заједнице у позоришном стваралаштву Војводине (драма, опера, балет), односно Србије. Његов резултат су приспели радови сабрани у овом зборнику, који носи наслов *Јевреји у позоришном животу Војводине*.

Дуга је и богата историја војвођанских позоришта, а велики допринос тој чињеници свакако је и стваралаштво припадника јеврејске националне заједнице. Несумњиво је да су својим даром и уметничким думетима они стекли значајно место у позоришном животу покрајине. Овај национални корпус је изнедрио врсне ствараоце позоришне уметности, који су својим делањем оплеменили културу Србије – те су и феномен који заслужује посебну пажњу.

У том циљу, Позоришни музеј Војводине и Удружење „Данубиус” из Новог Сада окупили су научнике, театрологе, истраживаче и теоретичаре оперског и балетског уметничког стваралаштва, који су окосница наше савремене науке о позоришту.

Зборник садржи деветнаест радова. О пореклу, традицији, историји, особеностима, култури и позоришном делању јеврејског народа говори обиман први рад, као увод, основа и оквир његове теме: др Гордана Тодорић „Првих неколико векова”. Затим следи текст проф. др Ференца Немета „Јевреји у Великом Бечкереку”, те радови о драмским писцима, драматургији и теорији театра: др Мирослав Мики Радоњић „Тематски оквири и карактеристике драматуршког поступка у комадима Ђорђа Лебовића”, Ивана Кочи „Стваралаштво Ђорђа Лебовића и култура сећања у приказивачким праксама XXI века у Србији”, Ружа Перуновић „Александар Тишма и драмско стваралаштво”, Горан Ибрајтер „Могућности драматизације романа *Јозефи-*

на и Јованка”, проф. др Марина Миливојевић Мађарев „Драган Клаић о потенцијалима развоја савременог српског театра”. Следи сегмент о драмском театру: мр Александра Милошевић „Динуловићи – позоришна традиција”, проф. др Милан Мађарев „Путник на (не)могућем путу”, проф. др Љубица Ристовски „Илан Елдад”, др Зоран Максимовић „Јелица Бјели – грација новосадског театра”; потом део о сценској музици: Миодраг Милановић „Бечке оперете на новосадској сцени и животне судбине њених стваралаца јеврејског порекла”, проф. др Каталин Каич „Оперета: јеврејски уметници са северозапада Бачке”, др Исидора Поповић „Јосиф Шлезингер и Нови Сад” и Александар Милосављевић „Размишљања о новосадском *Виолинисти на крову*”. Сегмент о сценској игри је осмишљен у виду биографија које је сачинила балерина Габриела Теглаши Јојкић: „Маргарита Маргита Дебељак”, „Уметност балета Дуње Лепуше”, „Стеван Израиловски” и „Александар Израиловски – балетски играч, кореограф, режисер, композитор и педагог”.

Након тих радова следи „Именар” аутора Владимира Тодоровића и Миодрага Миковића, а чине га биографије знаменитих Јевреја Војводине и Србије који су оставили значајан траг у нашој позоришној уметности (њих седамдесетак, између осталих: П. Абрахам, О. Адам, С. Албини, И. Армиди, Ј. Бјели, Л. Боршоди, Р. Бручи, Е. Вебер, Б. Давичо, О. Данон, М. Дебељак, Динуловићи, Н. Замфировић, И. Ивањи, Д. Клаић, Х. Клајн, К. Клеменчић, Р. Кранчевић, С. Лајтнер, Ђ. Лебовић, М. Липковић, З. Николић, М. Омар, Ј. Путник, Х. Тагић, А. Тишма, Р. Ферари, Ђ. Фишер, Р. Шварц, П. Шебешћан, Ј. Шлезингер...).

Радови у овом зборнику су театролошким приступом и савременим анализама темељили резултате истраживања на досад оствареним резултатима истраживања у више научних подручја и дисциплина (историје, теорије и историје књижевности, теоријске драматургије и историје позоришта и драме и других), те их стога карактерише широки спектар сагледавања јеврејске националне и културне историје, нарочито позоришне. Кроз текстове у Зборнику могу се проматрати историјске чињенице, друштвене, културне и позоришне прилике, уметничке преокупације и резултати, али и актуелне позоришне поетике и стремљења.

Надамо се да смо стручној и најширој јавности дали обухватан, обједињени театролошки поглед на позоришно стваралаштво војвођанских Јевреја. Овим пројектом смо желели и да прикупимо и сачувамо од заборава старију и новију историју позоришне уметности на овим просторима, да промовишемо јеврејску културу, али и српску, као и осталих националних заједница покрајине. Такође, Зборник сведочи и о блискости, повезаности и заједничкој тешкој судбини (Други светски рат) јеврејског и српског народа на овим просторима.

Зборник *Јевреји у позоришном животу Војводине* је сабрао научне и стручне радове који ће својим резултатима, верујемо, допринети будућим дубљим и ширим сагледавањима историје српске културе и историје и естетике театра, а и слојевитијем увиду у друштвену историју и противречности људског трајања.

Зборник радова о припадницима наше јеврејске заједнице, о посленицима у култури покрајине, израз је захвалности и подсећање на оне који су задужили позоришно стваралаштво Војводине и Србије.

Зоран Максимовић





Др Гордана Тодорић

## ПРВИХ НЕКОЛИКО ВЕКОВА

**Сажетак:** Јевреји су се, током две хиљаде година живота у дијаспори, позориштем бавили у распону од потпуног одбијања идолопоклоничке праксе до авангардних иновативних приступа позоришној уметности. Дугачка је листа драмских писаца, композитора, глумаца и редитеља – етничких Јевреја – који су стварали историју европског позоришта. Дакле, говорећи о Јеврејима у позоришном животу Европе, Југославије, Србије, Војводине, говоримо о делу богатог мозаика европске театарске сцене. Па ипак, могуће је пратити, делом и одгонетнути, специфичности тог јеврејског доприноса. Он се превасходно огледа на тематско-мотивском плану.

Од онога што их је идентитетски обликовало, а то је свакако Танах – корпус светих текстова, преко општих естетичких трендова континента који су их повезивали са културним контекстом у којем су стварали, до злог семена антисемитизма које их је од других делило – све то могуће је сагледати као елементе помоћу којих сагледавамо допринос Јевреја позоришној уметности.

**Кључне речи:** дијаспора, идентитет, Тора, хаскала, ладино, јидиш, Хо-локауст, театар, Purim shpil, јеврејска модерна, Лаура Папо Бохорета, Просветни клуб „Макс Нордау”, Хинко Готлиб, Шани Алтарац

Јевреји су се, током две хиљаде година живота у дијаспори, позориштем бавили у распону од потпуног одбијања идолопоклоничке праксе до авангардних иновативних приступа позоришној уметности. Дугачка је листа драмских писаца, композитора, глумаца и редитеља – етничких Јевреја – који су стварали историју европског позоришта. Дакле, говорећи о Јеврејима у позоришном животу Европе, Југославије, Србије, Војводине, говоримо о делу богатог мозаика европске театарске сцене. Па ипак, могуће је пратити, делом и одгонетнути, специфичности тог јеврејског доприноса. Он се превасходно огледа на тематско-мотивском плану.

Од онога што их је идентитетски обликовало, а то је свакако Танах – корпус светих текстова, преко општих естетичких трендова континента који су их повезивали са културним контекстом у којем су стварали, до злог семе-на антисемитизма које их је од других делило – све то могуће је сагледати као елементе помоћу којих сагледавамо допринос Јевреја позоришној уметности.

У једној рабинској причи<sup>1</sup> ученик је питао рабина Јисраела Меира ха-Кохена (1838–1933), познатијег као Хафец Хајим, какво је становиште јеврејског права<sup>2</sup> према позоришту. Након што му је објашњено шта је то позориште, учени рабин нашао је, сасвим неочекивано, у халахичком праву разлоге због којих би подржао посећивање позоришних представа. Према тој рабинској причи, Хафец Хајим је био запањен објашњењем да током представе публика седи и ћути:

„Хиљаду људи ћуте сат и по ... понављаше Хафец Хајим као хипнотисан ... хиљаду људи читав сат и по не оговарају, не препричавају, не откривају туђе тајне, не лажу, не петљају, не пакосте. Хиљаду и по сати човјечанство је спасено људског злојезичења. И ви још питате, је ли дозвољено да се иде у позориште? Мицва је да се иде у Позориште. Мицва!” (Папо 2000: 89)

Из овог одломка, између осталог, може се научити да је позоришна уметност Јеврејима дијаспоре изван традицијског оквира, те да се с њоме у пуној мери сусрећу тек у периоду када историјски говоримо о хаскали – јеврејском просветитељству. Наиме, Талмуд<sup>3</sup>, као средишњи извор јеврејског верског права и теологије, генерално се противи одласку у позориште. Превасходно зато што је театар виђен као идолопоклонички и неморалан. Поврх свега, идењем у позориште посетиоци губе драгоцену време које би требало посветити учењу Торе. Талмуд је посебно критичан према позоришту које је краљ Ирод подигао у Јерусалиму, и тако оснажио трендове хеленизације међу Јеврејима Јудеје.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Прича Елиезера Папе *Јеврејско право и театар* објављена је у његовој збирци *Сефардске приче*.

<sup>2</sup> Халаха/алаха је систем јеврејског верског права, изведен из писане и усмене Торе, који чини темељ верског идентитета појединца и колектива. Она представља практичну примену 613 мицвот/заповести које верујући човек треба да испуњава.

<sup>3</sup> “The Talmud is the textual record of generations of rabbinic debate about law, philosophy, and biblical interpretation, compiled between the 3rd and 8th centuries and structured as commentary on the Mishnah with stories interwoven. The Talmud exists in two versions: the more commonly studied Babylonian Talmud was compiled in present-day Iraq, while the Jerusalem Talmud was compiled in Israel.”, <https://www.sefaria.org/texts/Talmud>

<sup>4</sup> Више у: Besso Henri V. *Dramatic Literature of the Spanish and Portuguese Jews of Amsterdam in the XVIIth and XVIIIth centuries*. Такође, George Holley Gilbert *The Hellenization of the Jews between 334 B. C. and 70 A. D.*

Управо због тензије између тренда хеленизације и очувања јеврејског идентитета, занимљиво је поменути да се најстаријом сачуваном драмом коју је написао јеврејски аутор сматра *Егзагога* Језекиља из Александрије, из 2. в. п. н. е. (Cofman-Simhon 2012: 23). Она је стварана по узору на грчке трагедије, а сачувано је 269 стихова, дијалога и монолога, исписаних у јампском триметру. Иако аутор пише о египатском ропству и изласку под Мојсијевим вођством, неки тумачи сматрају да је основна интенција била да се у форми трагичког жанра, модификовањем библијског прототекста о Изласку (Друга књига Мојсијева), заправо проговори против хеленизације Јевреја. Проблем хеленизације, присутан у време настанка *Егзагоге*, опстојаваће и у наредним вековима, не само у Јудеји него и широм суседних земаља које су од Александра Македонског биле сфера грчког утицаја. Управо тада су многи Јевреји добровољно мигрирали (Holley Gilbert 1909: 529). Вавилон, Александрија, Сирена, Помпеји, Рим, Сардинија само су нека од места са, по броју, значајним јеврејским насеобинама.

У ранохришћанско доба седмог и следећих векова, Јевреја нема на позорници. Појављују се само као гротескни и негативни ликови драмских текстова. Један такав пример су ускршње забаве, омиљене међу Дубровчанима XIII века – *јудијате*<sup>5</sup> – познате по називу који су им дали становници Рима, где су и настале. Јевреји који су од раније живели у Шпанији, или су се у њу уселили након разорења Другог храма, обликоваће културу коју данас познајемо као сефардску. Нема трагова, а с обзиром на став ислама према театру није ни вероватно да је у периоду арапске владавине Иберијским полуострвом међу Јеврејима значајно развијан позоришни живот (на супрот песничтву које доживљава процват), бар не оно што данас подразумевамо под тим изразом. Након реконкисте, у сада хришћанској Шпанији, почиње да буја антисемитизам, као и тренд присилног покрштавања Јевреја. Притисак достиже врхунац када 1492. краљица Изабела, значајно подржана Католичком црквом, из Шпаније прогна оне Јевреје који су одбили добровољно

<sup>5</sup> „О тој врсти ускршњих забава, омиљених међу старим Дубровчанима, смео уосталом судити и на основу самих аналогја. У исто то време, а и дуго после њега, у Риму су пред Ускрс, на Велики четвртак или на Велики петак организоване бучне и шарене поворке с Јеврејима као невољним протагонистима; оне су и Дубровчанима послужиле као узор. Некога између својих суграђана маскираног као Јеврејина, Римљани су, према одавно утврђеном сценарију, стављали на волујска кола и вукли улицама града, давећи га, вешајући и уопште мучећи га на разне начине; на крају, уморен неком срамотном смрћу, 'Јеврејин' је бивао принуђен да у предсмртним часовима диктира своју комичну опоруку. Све се то изводило уз сурово гурање и комешање светине, која је уживала у чудовишном костиму 'Јеврејина', начињеном од дроњака и изврнутих врећа, у немилосрдном злостављању коме је био извргнут и у несносној галами која је притом дизана звекетом ланаца, лупљавом добоша и громким звуцима труба, у гротескним и рапавим стиховима 'Јеврејиновог' тестаментa и у драстичном спектаклу смрти” (Пантић 1971: 211).

или избегли присилно покрштавање. Из Португалије, где су нашли привремено уточиште, прогнани су 1496. године.

Није мали број талентованих драмских писаца и песника који су, као избеглице из Шпаније, свој рад наставили у Холандији где, било као глумци или редитељи, оснивају *шпанска* и *португалска* позоришта. Теме које обрађују су специфично јеврејске, али не увек. У своје наслеђе високе шпанске културе<sup>6</sup> уграђују и утицаје хришћанске културе, понекад се угледајући и на традицију црквених мистерија. Посетиоци тих позоришних, али и музичких приредби били су Јевреји (не и жене), а покушај да се представе прикажу и широј публици није успео, јер Амстердам у XVIII веку има пропис којим се страним извођачима забрањује играње и у позоришту и на другим местима. Свакако да је и језик тих представа, шпански односно хебрејски, морао бити препрека.

Прве адаптације библијског текста за потребе сцене настају такође у Шпанији, у коју Јевреји стижу у већем броју након рушења Другог храма и протеривања из Јудеје. Ту налазимо Родрига де Коту (Rodrigo de Cota), аутора првог чина прве оригиналне драме шпанске књижевности (*La Celestina*<sup>7</sup>, настала око 1470–75), који је описан као крипто-Јеврејин<sup>8</sup>. Сматра се да је и други аутор ове драме (Фернандо де Рохас) потомак покрштених Јевреја. Први изразито јеврејски драмски текст писан на шпанском након реконквите и изгона из Шпаније 1492. је *Естер* аутора Дуарте Гомеза, познатог и под именима Salomón Usque и Salusque Lusitano, који је живео у Италији (Besso 1938). Текст је преведен на италијански и игран као пригодна представа за празник Пурим. Управо се петнаести век сматра добом када се обликује и један специфични драмски жанр пуримских представа – *Purim shpil*. Ови су комади, инспирисани *Свитком о Естери* / *Књигом о Јестири* припремани за празник Пурим и били су својеврсни јеврејски одговор на карневале хришћанског света. Још од XV века, у кућном амбијенту, изводио се скеч или монолог заснован на библијском *Свитку о Естери*, где је описано чудесно избављење Јевреја од масакра који им је припремао министар персијског краља Ахашвероша – Хаман. Различити извори, посебно Талмуд (BT Meg. 7a – b, 9a; Sanh. 64b), помињу забаве на прославама Пурима, повезане с читањем *Свитка о Естери*, које су пратили пантомима, пародије литургијских

<sup>6</sup> Мисли се преваходно на два века (IX и X век) арапске владавине Шпанијом који се називају La Convivencia. Верска толеранција, и раскошна културна размена између муслимана, Јевреја и хришћана инаугурисала је Кордобу у „центар света” у којем хришћани и Јевреји учествују у интелектуалном али и дворском животу.

<sup>7</sup> Драма је, у преводу Александра Грујичића, објављена 2005. (*Фернандо де Рохас и његов „претходник”*: *Селестина*, Паидена).

<sup>8</sup> Крипто-Јевреји су они силом покрштени Јевреји Шпаније који су у тајности наставили да упражњавају јудаизам.

текстова, обичај инаугурисања пуримског рабина. Ове представе извођене су на вернакуларном језику, код Сефарда на јеврејско-шпанском, а код Ашкеназа на јидишу, и биле су зачетак позоришног израза који историја памти под називом Јидиш театар. Првобитно, реч је о феномену популарне културе 60-их и 70-их година XIX века. Јидиш театар као професионално позориште основан је 1876. у Јашију у Румунији (Слобин 2015). Као што је то било у случају *Egzaгоge* Језекиља из Александрије или *La Celestine*, и јидиш култура, па онда и театар, ступа у интерактивни однос с културним контекстом у којем настаје.

Крај XIX века довео је у Пољској до снажног развоја јидиш културе. С једне стране, међу јеврејском елитом постојала је тенденција да се еманципује и унапреди статус јидиша, што је било последица тренда оснаживања концепта високе културе присутног у Европи и Америци, који је Лоренс Левин назвао *сакрализација културе* (Steinlauf 1995: 46). Друга тенденција, посебно својствена централној и источној Европи, последица је повезивања културе и национализма посредством језика. За нације без националне државе (које су биле у оквиру Аустроугарске монархије), култура је у то доба била темељ националне обнове. У случају Чеха и Пољака, то се преваходно манифестовало у сфери театра. Овакве политичке прилике утицале су и на јеврејске ствараоце тих земаља. Узоран пример је стваралаштво Јицхока Лејба Переца (1852–1915)<sup>9</sup>, који се међу првима окренуо фолклору (народне песме, хасидске приче и др.), као грађи за своју књижевност. Као неоромантичар, Перец је веровао да је управо драма онај медијум којим ће се најбоље повезати национално и уметничко на путу изградње новог јеврејског идентитета. Негде 1907. основао је драмски и музички студио „Хазомир” (Славуј), где се играло на јидишу<sup>10</sup>. Његов савременик је и Шалом Алејхем,<sup>11</sup> а на трагу његових идеја настала је 1916. и „Вилна труппа”, у којој је по први пут одигран *Дибук* Ш. А. Анског<sup>12</sup>. Оцем јидиш театра сматра се Авром Голдфадн (1840–1908). Он своју позоришну продукцију развија у периоду јеврејског просветитељства – хаскале (рани XIX век) и већ поменутих културно-националистичких трендова међу народима Источне Европе. Голдфадн је редитељ који је створио прво одрживо јеврејско национално позориште, негујући публику и приближавајући своју труппу западној естетици, секуларизму и модерном јеврејском погледу на свет. Иако је рад почео као стваралац фарсичних комедија које су кроз типске јунаке приказивале

<sup>9</sup> Перцова збирка прича из света побожних Јевреја *О вечном миру у земљи Немаје*, први пут објављена у Краљевини Југославији 1932, реиздата је у Суботици 2008.

<sup>10</sup> [https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/peretz\\_yitskhok\\_leybush#author](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/peretz_yitskhok_leybush#author)

<sup>11</sup> На српски су преведени његови романи *Мариенбад* (1955) и *Шир хаширим* (2007), а на основу његових прича о Тевјеу млекацији настао је мјузикл *Виолиниста на крову*.

<sup>12</sup> Ову драму, коју је са јидиша превео Еуген Вербер, објавили су *Видици* из Београда 1988.

различите, па и тамне стране живота у штетлу, године 1881. прелази на мелодраму и трагедију, бирајући углавном постбиблијске теме. Неки критичари у његовом делу виде утицај *Purim shpil*-а, али преовладава мишљење да Голдфадн следи традицију романтичарских оперских либрета. Његова кључна дела у стиховима писана су јампским тетраметром уједначене риме којима се гради драмски ток, док су сонгови испевани различитим ритмом.<sup>13</sup> Позорница за њега постаје модус изражавања јеврејске националне самосвести, историје и историјског препорода (Wolitz 2002: 54).

И док је у Источној Европи међу Јеврејима преобладавајући тренд конституисања политичког субјекта кроз ционистичке идеје, у Будимпешти, на прелазу из XIX у XX век, прилике су нешто другачије. Мађарски новинар јеврејског порекла Адолф Агаи 1908. објављује књигу о трансформацији урбаног пејзажа Будимпеште, који се догодио у другој половини XIX века. Његова је књига пример популарне литературе настале четрдесетих година XIX века у Паризу, која слави диверзитет и динамизам модерног града. У средишту овог облика је лик *fâneura*<sup>14</sup>, утеловљења онога што су својства модерности. Није га могуће идентификовати ни по физичким одликама, нити по верској припадности или месту у друштву. Ипак, то што се у Агаијевој књизи он изједначава с Јеврејином – упозорава. Превасходно зато што указује на проблем јеврејске асимилације у мађарско друштво XIX века (Gluck 2004).

Јевреји су у Аустроугарској монархији политичка права стекли 1867, а јудаизам је с другим религијама изједначен 1895. године. Јеврејски капитал помогао је урбану обнову и трансформацију Будимпеште у европску метрополу. Активно учешће Јевреја у јавном животу изазвало је код конзервативног дела мађарског друштва антисемитске реакције, уобличене у негативно интонираној синтагми *Јеврејска модерна*, која је контрала декаденцију епохе. Најпознатији израз осећања да Јевреји нелегитимно владају Будимпештом дошао је од градоначелника Беча Карла Луегера, који је Будимпешту назвао Јудапештом (Gluck 2004: 290). У самом граду цветају кафане као вид демократизације културе, јер је, по цени шољице кафе, свако могао да учествује у друштвеном животу. О јеврејском духу тих кафана, и објективно не тако блиставом статусу у који се на друштвеној лествици сврставају посетиоци (нижа средња класа), пева се и глуми по оперетским позориштима и мјузиколовима.<sup>15</sup> Најпознатија једночинка на ову тему је *Kalabriasz parti* или *Die Kalabriaspartie*, први пут изведена 1889. на позорници театра „Follies Carprice”. У имагинарној кафани, уз међусобно шегаче-

<sup>13</sup> Више на: [https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Goldfadn\\_Avrom](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Goldfadn_Avrom)

<sup>14</sup> Мотивом *fâneura* бавили су се Бодлер и Бењамин.

<sup>15</sup> Вероватно је код нас најпознатији оперетски композитор јеврејског порекла Имре/Емерих Калман (рођен као Копштајн). И данас су популарне, између осталих, *Кнегиња чардаша* (1915) и *Грофица Марица* (1924).

ње, партију карата играју редовни картароши Кон, Леви и Брил, а кибицује Грин. Представа је убрзо постала велики хит, а њену немачку верзију помиње и Гершом Шодем у својим сећањима. Наиме, његов отац је био скандализован и уверен да ће комад само подстаћи антисемитизам (Gluck 2004: 293). Мађарски историчар театра Петер Гал Молнар овај комад тумачи као актуелизацију културних архетипова дубоко укореењених у друштво у транзицији; проблеми укључења односно искључења из друштва приказани су као банална борба за искључење кибицера из партије карата. Ипак, Глук у својој студији додаје да овде, и поред јасних јеврејских ознака, превасходно кроз имена играча карата, није реч о представљању јеврејских карактеристика и дилема. Обичност ликова и изостанак социјалних маркера указује на њихов флуидни идентитетски статус: ни радници – ни буржуји, ни потпуно Јевреји – ни прави Мађари. „Прича о модерни испричана комадом *Kalabriasz parti* не доноси идеје просветитељства, нити прича о сукобу класа, нација или раса. Она прича о усамљеном појединцу који се по први пут сусреће с искуством урбаног окружења”<sup>16</sup> (Gluck 2004: 295). Другим речима, с несигурношћу и нестабилношћу, уписаним у модерни концепт града.

Сложена и по много чему парадоксална мапа јеврејске Будимпеште распала се пропашћу Аустроугарске монархије. Јевреји који су живели у Царевини, по завршетку Првог светског рата нашли су се расути у неколико новонасталих држава. У налету националне хомогенизације и десничарског антисемитизма, у Мађарској је већ 1920. за њих уведен закон *Numerus clausus*, који је на пет одсто свео број Јевреја уписаних на универзитете.

У новонасталој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, Јевреји Царевине наићи ће на другачије околности. Државни пројекат било је стварање модерне европске демократске државе. Уз заједничке проблеме, од којих је први био да су се у једној држави нашли народи потпуно различитог историјског и културног наслеђа<sup>17</sup> и веома различитог социјалног статуса, Јевреји се суочавају и с неким специфичним потешкоћама.<sup>18</sup> Први проблем био је језик. Док је јеврејство Мађарске, Ашкенази, на северу земље читаву једну генерацију прелазило с мађарског на српски, јужно, међу Сефардима, вернакуларни језик је још дуго био јеврејско-шпански и турски, као што су и у Босни Сефарди тек прелазили с јеврејско-шпанског на тадашњи српскохрватски. У међуратном периоду, у Сарајеву постоје две аматерске позоришне групе: „Ла Лира” и „Мататија”. Прва позоришна представа одиграна од „Ла

<sup>16</sup> Превод Г. Т.

<sup>17</sup> Више у: Љубомир Петровић, *Југословенско друштво између два светска рата* (2008).

<sup>18</sup> Више у: *Извештај о посети јеврејским вероисповедним општинама у јужној Србији, коју је учинио секретар Савеза г. Давид Леви у времену од 21. априла до 8. маја 1937. У: Записници Главног Извршног одбора од 27. IV 1937. до 5. I 1938, Јеврејски историјски музеј, Београд, рег. бр. 5857, кутија 3.*



Лире” била је *Јуда Макаби*, а изведена је 1888. (Видаковић Петров 1997: 155). Првих деценија „Ла Лири” поставља на позорницу и дела јеврејских и дела нејеврејских писаца, која су превођена на јеврејско-шпански (такав је случај, према Видаковић Петров, са *Шараном* Ј. Ј. Змаја). По правилу, сонгови/народне песме били су саставни део драме. До потпуног потискивања јеврејско-шпанског дошло је када се трупи придружио Салом Дијаманти. Рад друге трупе, „Мататије”, обележила је својим радом Лаура Папо Бохорета. Њене једночинке, све писане на јеврејско-шпанском, тематизовале су актуелну свакодневицу босанских Сефарда, посебно жена. Њихов прелаз из традиционалног у модерни (и по много чему асимиловани) начин живота Бохорета је бележила и промишљала критички. Иако је реч о аматерској трупи, „Мататија” је три своје представе одиграла и у Београду: *Esterka, Ritrato social de nuestros dias an 3 actos por Bohoreta* [Естерка, социјална слика наших дана у три чина од Бохорете] – 15. марта 1931; *Shuegra ni de baro buena, Ritrato social de nuestros dias, dedicado a Šalom Danit* [Свекрва, па да је од блага не би добра била – социјална слика наших дана, посвећена Салому Данити] – у Коларчевој задужбини у Београду маја 1934. и једночинка *La Pasensia vale муџо: Estampa de folklor del tiempo turko, en un akto. Laura Papo* [Стрпљење пара вриједи: фолклорна слика из турских времена, у једном чину. Лаура Папо]<sup>19</sup> изведена у Јеврејском дому 12. маја 1934. године (Чамфара 1967: 139). Будући да се бавила и фолклористичким сакупљачким радом, у сваком од ових комада било је места и за сонгове/традиционалне сефардске песме. Ипак, најзначајније што је написала је њена студија о сефардској жени Босне *La муџер sefaradi de Bosna (Сефардска жена у Босни)*<sup>20</sup> која се сматра првом феминистичком студијом овог културног круга.

Часопис *Comoedia*, у броју 15 од 8. децембра 1924. доноси вест о првој позоришној представи београдског просветног клуба „Макс Нордау”. Играла се трагедија с библијским мотивима *Јефтај* Шабетаја Ђаена<sup>21</sup> и музиком А. Сузина. Трупа је гостовала у Сарајеву и Новом Саду. Занимљиво је напоменути да је у представи учествовала и глумица београдског Народног

<sup>19</sup> За преводе наслова Бохоретиних драма захвалност дугујемо др Елизеру Папи.

<sup>20</sup> У преводу др Мухамеда Незировића на српскохрватски, студију *Сефардска жена у Босни* објавио је 2005. „Сопнестум” из Сарајева. Бохоретине рукописе, међу којима су и драме, објавили су 2015. Хисторијски архив и Филозофски факултет из Сарајева. О њеном раду постоји респектабилан број библиографских јединица, на јеврејско-шпанском, шпанском, енглеском и немачком језику. Једина нама позната студија на српскохрватском је докторска дисертација Јагоде Вечерине *Бохорета, најстарија кћи*, објављена 2016. у Загребу, у издању Жидовске вјерске заједнице „Бет Израел”.

<sup>21</sup> Транскрипција презимена у *Comoedii* је *Цаин*, док у тексту Кринке Видаковић Петров налазимо облик Дјаен. Мухамед Незировић се пак опредељује за облик Ђаен (Шабетај). Такође, текст из *Comoedie* наводи годину 1924, а Видаковић Петров – 1925. (Видаковић Петров 1997: 156).

позоришта, гђица Бошковић, што указује и на културну сарадњу која није била само последица политичког програма конструкције југословенског унитарног идентитета. Да је тако, сведоче и текстови о концертима Српско-јеврејског певачког друштва из исте године. У јануарском броју *Comoedia* налази се један опширнији чланак о трећем извођењу *Јефтаја*, уз присуство аутора.<sup>22</sup> Предраг Палавестра наводи да су „сачувани подаци да је 1924. године у београдском позоришту 'Мањеж' група 'Макс Нордау' извела прву драму из живота србијанских Јевреја *Ерев Јом Кунур* Давида Албале<sup>23</sup>, који се крио иза псеудонима Бен Равам” (Палавестра 1998: 82).

Сусрет Сефарда и Ашкеназа био је сусрет два културна наслеђа чија је хомогенизација почела непосредно после рата, оснивањем Савеза јеврејских вероисповедних општина Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1919. године. О приликама у Новом Саду тога времена Цви Локер каже: „Политички, а нарочито културолошки, прелаз са аустроугарске владавине на југословенску Јеврејима није био нимало лак. Они су углавном говорили мађарски, а требало је прећи на српски језик и ћирилично писмо. Ционисти – међу којима су били Јосеф Брандајс, др Сигмунд Хандлер, мој тата и други – тај проблем су решили на тај начин да су свој недељни лист издавали на – немачком језику. Мађарски језик 'није био згодан', а за српски нису имали довољан број аутора који би њиме владали. Пошто су сви Јевреји владали немачким језиком, од 1921–26. издавали су *Juedisches Volkblatt* (који је данас врло интересантан због података које нам је сачувао о животу јеврејске општине). Међутим, доста брзо, у току једне генерације, моје генерације, прихваћен је српски језик” (Михалек).

По неким сећањима, основано је претпоставити да су на територији данашње АП Војводине постојале јеврејске аматерске позоришне трупе или су бар повремено приређиване позоришне представе, поводом Пурима превасходно. Међутим, архива Јеврејске општине Нови Сад (и не само та) уништена је током Холокауста, па је тешко утврдити чињенично стање међуратног периода. У Јеврејском историјском музеју налази се, ипак, једна фотографија која приказује учеснице живе партије шаха, која је играна у Новом Саду 21. марта 1923. године. То је двадесетак дана након што је прошао празник Пурим, па не можемо са сигурношћу тврдити да је реч о пуримској представи, али јесте реч о рудиментарној театрализацији.<sup>24</sup>

Појединачно, ситуација је другачија. *Comoedia* од 31. децембра 1923. доноси чланак о Рикици Леви, младој балерини Народног позоришта у

<sup>22</sup> *Comoedia* прати целокупну југословенску, али и безмало светску сцену, пише о појединцима и трупама, како професионалним тако и аматерским.

<sup>23</sup> О Давиду Албали више у: Албала 1958.

<sup>24</sup> Фотографија је заведена под ознаком: К. Војводина 2 – Нови Сад, Суботица.

Београду, и њеном првом наступу у француском клубу у Београду. У истој години, музички уредник Станислав Винавер потписује чланак *Јевреји и француска музика*, који је нека врста одговора на инсинуације г. Христића о упливу немачких Јевреја на дегенерацију оперетског музичког израза.<sup>25</sup> Винаверов текст је значајнији него што бисмо на први поглед можда помислили. Наиме, он показује да је средином двадесетих година културни простор Краљевине Југославије такав да ни позитивно ни негативно не дискриминише Јевреје. Чињеница да, за разлику од Источне Европе, у Југославији нема јеврејског професионалног позоришта, уз различитост историјског наслеђа, симптом је и напуштања традиционалних колективних идентитета. Да су и Јевреји и нејевреји свесни транзиционог периода сведочи и фотографија из *Comoedia* од 18. фебруара 1924. насловљена „Стари и нови Јевреји на филму”, поводом новог филма Сиднеја Голдина *Метаморфозе* о галицијским (традиционалним) и њујоршким (модерним) Јеврејима.

А да су појединци који су пореклом били Јевреји својим талентом освајали позоришно небо, показује и случај Јосипа Папића (рођен као Јосип Папо у Београду). Променио је неколико ангажмана, али је славу доживео у ХНК-у, посебно у улози кир Јање. *Comoedia* бележи и његове улоге и јубилеје, а поводом двадесетпетогодишњице глумачког рада нашао се на њиховој насловној страни. У Јеврејском историјском музеју, под рег. бројем 3647 и сигнатуром К33 – 1-2/2 чува се препис новинског чланка од 8. I 1928. о сахрани Јосипа Папића, из ког се види да је сахрањен по сефардском обреду и да је уз рабина Романа говор одржао и управник Хрватског народног казалишта Јосип Бах. У сомборском Народном позоришту је, с нешто мање медијске пажње, у неколико наврата гостовао кореограф Геза Ландау. Реч је о представама *Кућа лутака* (1927), *Крцко Орашчић* (1931), *Каприциозни Белзуб* (1937) и балету по Пушкиновој балади *Бахћесарајска фонтана*. Редитељ ових комада је био Павле Лебовић, отац драмског писца Ђорђа Лебовића (Продановић 2003 :389). У Сомбору је рођен и др Павле Шебешћен. У рукопису Станоја Душановића *Ликови од 1861–1941*, који се чува у Позоришном музеју Војводине, под словом *ш* руком је написано: „Шебешћен др Павле је био редитељ у Народном позоришту Дунавске бановине ’Кнеза Намесника Павла’ у Новом Саду у поз. сез. 1940–1941 (додато изнад 1939–1940) и то од 1. IX 1940. па све до почетка рата 6. IV 1941. Он је позоришни писац, као такав је и почео у позоришту. Дела су му давана и у Паризу. Писац доста добар, редитељ рђав. Јеврејин.” И Душановић и Продановић помињу Шебешћенове драме *Вечна младост* и *Евица у граду*. Могуће је наћи велики број имена позоришних људи за које би се могло претпоставити да су етнички Јевреји.

<sup>25</sup> *Comoedia*, 21. јануар 1924.

Најзначајнија имена европске уметничке сцене била су посредно, кроз новинске написе или непосредно кроз гостовања, позната и публици југословенског региона. Међутим, дубоко смо уверени да би етички и поетички исправније било јеврејски допринос позоришној уметности промишљати трагањем за оним што се може идентификовати као идентитетска посебност исказана кроз неки аспект позоришне уметности и алатима те уметности. С обзиром на асимилациону политику којој су у време постојања Аустроугарске монархије Јевреји били изложени, разумљиво је што ни на територији Јужне Угарске, данашње АП Војводине, нема много специфично јеврејских трагова из међуратног периода. Такозвано мађарско јеврејство ношено је таласима модернизације, асимилације, југословенства, али и националног и политичког конституисања кроз ционистички покрет. Колико је њихов положај био деликатан сведочи и текст Ј. Холендера из 1928, који и самим Јеврејима Краљевине (јер они су читаоци Јеврејског алманаха у којем је чланак објављен) мора да објасни и у извесној мери оправда специфичности транзиције из мађарске у југословенску културу – мађарских, сада војвођанских Јевреја. Искузујући уверење да им је „пала копрена са очију” након искуства с непосредно поратним насиљем Мађарске према Јеврејима додаје: „...то се преображење осећаја не сме сметати нестрпљивошћу. Мађарска се култура не може свући као похабано одело, мађарски се материњи језик не може наједном заборавити или ставити ван дејства. Материњи језик је део нашег сопственог 'ја', те би се инстинкт матере противио, ако би јој хтели забранити, да говори са својим дететом на том језику. Деца нове генерације биће заиста везани са новом отацбином и по своме језику” (Höllander 1928: 57).

Најстарији траг на који смо наишли, а који упућује на бављење јеврејским темама, јесте објава из 1897. у којој се најављује да ће у градском позоришту у Осијеку бити праизведба комада *Јеврејин из Пољске*, позоришне игре у три чина и пет слика с певањем Еркмана и Шатријана<sup>26</sup>. Касније, у контексту међуратне Југославије, могуће је говорити о отворености према јеврејским темама и ствараоцима. То је потребно нагласити с обзиром на међуетничке тензије из периода од револуције 1848. до 1918.<sup>27</sup> У Новосадском позоришту

<sup>26</sup> Позоришне објаве Вуковар 1897. и Осијек 16. X 1897 – 9. I 1898. Чува се у Позоришном музеју Војводине.

<sup>27</sup> Наиме, Јевреји Мађарске, иако изложени сталном антисемитском притиску, након еманципације 1867. почињу да заузимају значајно место у привредном, културном и политичком животу Угарске. Програм стварања *јединственог мађарског политичког народа* резултирао је порастом процента асимиллованих Јевреја. „Међу асимиллованим становништвом највише је било Јевреја, Немаца, Словака и Украјинаца (Кољанин 2008: 142). Кољанин наводи да „према оцени појединих историчара, мађаризовани Јевреји, као и други асимиланти, важили су за највеће мађарске шовинисте” (Кољанин 2008: 143). Ипак, пораст

игран је 1920. *Ђаво* Ференца Молнара, нешто касније оперета *Бајадера* Емериха Калмана, чије су оперете *Кнегиња чардаша*<sup>28</sup> и *Грофица Марица* и данас на репертоару оперских кућа. Драма *Дебора – патње једне Јеврејке* С. Х. Мозентала постављена је 1922. Године 1923. била је праизведба драме *Бог освете* Шалома Аша, у преводу и режији Жарка Васиљевића. *Израиљ* Анрија Бернстена у преради Радослава Веснића на репертоару је 1924, а 1928. Новосадско-осијечко позориште<sup>29</sup> на сомборској сцени 15. октобра на програму има *Културно вече јеврејске омладине у Сомбору*. Када би требало из ове перспективе успоставити некакву статистичку процену, види се да постоји интересовање за јеврејске теме. У рецепцијском смислу, публика новосадских позоришта најрадије је гледала Калманове оперете.<sup>30</sup> То додуше више говори о укусима и културним потребама него о политици према Јеврејима.

Било кроз ангажман, било током гостовања, кроз Војводину су у међуратном периоду прошли бројни уметници јеврејског порекла.<sup>31</sup> Неки од њих следили су утабане стазе позоришног израза, неки су учили код Макса Рајнхарта, било је балетских и оперских уметника. И тако би требало да се о њима мисли: као о појединцима специфичних уметничких сензибилитета. Ипак, Холокауст је увео једну другачију поделу: на оне који су успели да преживе и на оне који то нису. Ових потоњих бисмо се могли сећати и у Јасеновцу и на Старом Сајмишту и по Војводини. И на сваком од тих места требало би се сетити да је насилно прекинути живот уметника насиље не само над оним што су могли да створе него и над оним што смо ми могли од њих да примимо. И то се не може надокнадити. Страдали су Радивоје и Милан Динуловић, Лола Хас, Славко Лајтнер, др Ерих Хеџл, Павле Шебешћен,

---

броја асимилованих није умањио него ојачао антисемитизам. Уз то, у сукобима са Србима, Јевреји су у српско-мађарском рату 1848/49. били на страни Мађара, као што је то био случај и у Првом светском рату. О српском антисемитизму с простора Војводине, Кољанин говори као о превасходно економском, али и као националном, услед идентификовања Јевреја с мађарским национализмом. Заиста се код неколико истакнутих српских политичких првака из Војводине може препознати више или мање изражен антисемитизам: код Васе Пелагића, Симе Станојевића, Јаше Томића, Лазара Нанчића. Више у Кољанин, 2008.

<sup>28</sup> На плакату из 1923, који је сачувао Станоје Душановић, стоји наслов *Силва – кнегиња чардаша* (Позоришни музеј Војводине).

<sup>29</sup> „Усред тог државног и друштвеног растројства Нови Сад је остао без сталног позоришта. Позоришна зграда је до темеља изгорела (24. I 1928) и држава је основала Новосадско-осијечко позориште са седиштем у Суботици” (Малетин 2018: 19). У *Малој историји српског позоришта: XIII-XXI век* налазимо податак да је седиште било у Осјеку (Марјановић 2005: 354).

<sup>30</sup> У *Дневнику представа новосадских позоришта 1919–1941*. именски регистар наводи следеће Калманове оперете: *Бајадера*, *Грофица Марица*, *Јесењи маневар*, *Карневалска вила*, *Кнегиња чардаша (Силва)* и *Холандска женица* са укупно 69 извођења.

<sup>31</sup> Више у: Миленко Р. Веснић, *Јевреји на српској позоришној сцени током 19. и 20. века*; Павле Шосбергер, *Наши суграђани Јевреји: биографије*.

А. Пордес Срећковић, Рикард Шварц, Хајим Теста, Клеменс Клеменчић, Саша Грегор, Лујо Давичо...

Треба нагласити да се с позориштем није прекинуло ни током Холокауста. За сада су позната два текста ратне књижевности Јевреја југословенског подручја. Др Хинко Готлиб из Загреба је у логору Краљевица написао и за 21. март 1943. (када је падао Пурим) припремао једночинку „*Не заборава*” или „*Запамти*”<sup>32</sup>. Према неким изворима једночинка је тада и изведена, но постоје подаци да је италијанска управа извођење забранила. Годину дана касније, практично исти људи, сада као ослобођени али избеглице, на слободној партизанској територији Кордуна, Лике и Баније присуствовали су стенд-ап комедији Шанија Алтарца *Партизанска агада*<sup>33</sup>, уприличеној поводом Песаха.

Један од јеврејских уметника који је ипак успео да се избори за живот је Моша Бераха – Милан Барић (1915–1995). Рат је провео у заробљеничком логору, као официр Југословенске војске. О његовој активности Ј. Пресбургер пише: „Прва велика представа Уметничке групе у тзв. Новом позоришту у логору у Оснабрику била је заправо разрађен програм те приредбе у 37. бараца. У раду Уметничке групе учествовао је приличан број официра-Јевреја али се посебно мора истаћи име Милана Барића, или како смо га раније знали Моше Берахе, који је својим талентом и професионалним знањем био један од кључних фигура у раду Уметничке групе” (Пресбургер 1975: 266). Сећа га се, у приватној преписци с Јашом Романом, и Бата Гедаља: „Ја не забораваљам ни нашег глумца младог Мошу Барића-Бераха. Некада су се и генерали у суседству или одушевљавали или бојали његових рецитација, које су биле врло импресивне” (Пресбургер 1975: 274). У лексиконима<sup>34</sup> архива СНП-а, зрењанинског и зеничког позоришта постоји документација о његовом позоришном раду. Његов унук, виолончелиста Рони Бераха, наводи да је Барић-Бераха пријатељевао с Тодором Манојловићем, Бојаном Ступицом, Љубишом Јовановићем, Мирославом Антићем, Станиславом

<sup>32</sup> Више у: Тодорић 2018. и Тодорић 2017.

<sup>33</sup> Више у: Папо 2020.

<sup>34</sup> У *Театрослову* Музеја позоришне уметности Србије, где је његово име – Моша Бераха – наведено као псеудоним, а псеудоним Милан Барић – као име, стоји кратак запис: „У Скопљу је завршио гимназију, а у Београду је похађао Глумачку школу коју је завршио 1936. године. Деловао је у Уметничком позоришту у Београду. У току рата био је у заробљеништву, а после ослобођења земље постаје члан Војвођанског народног позоришта где је поред глуме почео да се бави и режијом. Касније је деловао као директор драме и редитељ. Био је једно време у Израелу. По повратку је радио у Народним позориштима Панчева и Зрењанина. Био је карактерни глумац, али је више упамћен по својим режијама као што су: *На леђима јежа* С. Јаковљевића, *Варвари* М. Горкога, *Поп Гири* и *поп Спира* С. Сремца, *Учене жене* Молијера, *Сеоска учитељица* Л. Лазаревића, *Ујка Вања* А. Чехова.”

Винавером, Отом Бихаљијем, а током свог израелског периода упознао се с Ефраимом Кишоном. По повратку, у Зрењанину је 1965. поставио Кишонову драму *Венчаница*.<sup>35</sup> Неколико година раније (1958) у зрењанинском позоришту Бераха је режирао драме *Дневник Ане Франк* и *Сирото моје паметно дете* Жака Конфина, чиме су сценско уобличење доживеле јеврејске теме. Помињемо га зато што је, на неки чудан начин, он присутан и данас. По речима Ронија Берахе, Барић-Бераха је, инспирисан заробљеничким данима, написао текст *Пеге у сриу*, чија се праизведба очекује у мају 2022. године.

И др Јован Путник, кога Веснић такође помиње у свом раду о јеврејским уметницима српског позоришта, оставио је значајан траг у зрењанинском позоришту. Преузевши место управника, враћа се у Зрењанин с потпуно иновативним приступом позоришној уметности. „Сам Путников приступ организацији рада на представама, његова способност да се уметнички ангажује истовремено на више планова, а нарочито његова способност препознавања код младих људи (који су похрлили у позориште, не би ли препознали скривени траг својих креативних способности) већ антиципиране моделе разумевања модерне сценске уметности, коначно, његова енормна стваралачка енергија – били су у тој мери различити од онога што се у зрењанинском театру дешавало до тада да су, некако рефлексно и релативно брзо, почели да стварају испрва тихи, а потом све снажнији гласови опозиције, најпре код оних који нису могли да прате ту позоришну радионицу, а потом код оних који њен производ нису разумели” (Шајтинац 2019: 121).

Историја послератног позоришта показује колики су допринос овој уметности дали Хуго Клајн, Ели Финци, Рахела Ферари, новосадска глумица Олга Адам<sup>36</sup>, Егон Савин, Јелисавета Саблић, Дејан Чавић. Ипак, уколико говоримо о јеврејским темама, оне су веома дуго биле везане искључиво за трауму Холокауста. Драмска тетралогија Ђорђа Лебовића<sup>37</sup> иновативна је не само у тематском смислу, него је и наговештај другачијих поетичких тенденција које ће наступити. Превасходно зато што је Лебовић у српску/југословенску драмску књижевност увео теме које су биле нове и у светским оквирима. Све до једне, те теме и данас су предмет промишљања: мотив сведочења преживелих из *Небеског одреда* (Стеријина награда 1957), који својом драмском транспозицијом проблематизује разграничење документарне текстуре и фикције, проблем хијерархичности вредносног система и смене парадигме, условљене Холокаустом из *Халелује* (Стеријина награда 1965), промишљање зла у свету и конвенционалних алата којима се проце-

<sup>35</sup> Монографија *Народно позориште „Тоша Јовановић”: 60 година драмске сцене*.

<sup>36</sup> Животна приче Олге Адам објављена је у књизи *Јеврејке, животне приче жена Војводине*, коју је 2006. објавила Јеврејска општина Нови Сад.

<sup>37</sup> Више у: Тодорић 2015; Тодорић 2017а.

њује то зло из *Викторије* (Стеријина награда 1968) и коначно траума жене у Холокаусту из драме *Војник и лутка*.

Драмолет, како га аутор жанровски одређује, *Дрвени сандук Томаса Вулфа* (праизведба 1974) Данила Киша такође тематизује Холокауст кроз сликање саживота две генерације: преживелог доктора Сингера и потомка страдалих – Јакова. Судбински укрштај ове две урушене егзистенције и њихов узалудни напор да надиђу Немоћ, која је оваплоћење тог егзистенцијалног лома, могао би се назвати и трагичким ритмом епохе. Када, потом, на основу Кишове збирке приповедака *Гробница за Бориса Давидовича* настане представа *Муса у а-молу* (1980), много шта ће се у југословенском театру променити. И то, да се о јеврејским темама говори и изван тематског оквира који конституише Холокауст. Тако је Српско народно позориште<sup>38</sup> у два наврата на своју сцену поставило мјузикл *Виолиниста на крову* (1992. и 2015), с темом из живота источноевропског јеврејства, сомборско Народно позориште на текућем репертоару има драматизацију Лебовићевог романа *Semper idem* (премијера 2019), а септембра 2021. у извођењу Удружења грађана „Нови тврђава театар” премијерно је изведена драматизација романа израелског писца Давида Гросмана *Живот се са мношћем много поиграо*. У Београду поново постоји Јеврејски културни центар, а претходна организација, Јеврејски центар за културу, на свом репертоару 2008. имао је представу *Плава Јеврејка* Исака Самоковлије, у адаптацији и режији Стефана Саблића. Овај талентовани уметник, са својим оркестром „Шира утфила” извео је, пре неколико година, вероватно најстарији сефардски мјузикл *Komplas de Yosef a-sadik*<sup>39</sup>. Ови, скорији уметнички пројекти симптом су својеврсне регенерације, али и реконструкције јеврејске парадигме. Текстови савремених књижевника указују на тренд преиспитивања темељних идентитетских кодова, што у случају Јевреја значи да се одговори траже у канонским текстовима (Танах) и традицији<sup>40</sup>. Уз то, после две хиљаде година, реуспостављање Израела омогућило је и културну размену нове врсте. О томе ће, верујемо, тек бити речи.

Кратак преглед предисторије и историје јеврејског учешћа у позоришном животу српскохрватског говорног подручја показује у којој мери је јеврејско наслеђе у овој уметничкој области упоредиво с неким другим и,

<sup>38</sup> Овде само помињемо да је у историји СНП-а крупним словима уписана представа *Свети Георгије убива аждаху*, у режији Егона Савина.

<sup>39</sup> Снимак пробе пред извођење на 17. светском конгресу јеврејских студија, одржаном у Јерусалиму уз учешће израелских уметника, налази се на: <https://www.youtube.com/watch?v=vsRAUO47frg>.

<sup>40</sup> Такав пример је књижевни рад Давида Албахарија (Тодорић 2019) и Ђорђа Лебовића (Тодорић 2021).



истовремено, колико је специфично. Јер, извори указују да су у прошлости постојали облици народног глумовања и да је нешто од тога чак канонизовано кроз библијске текстове. Тако, др Елиезер Папо прототекст *Песме над песмама* препознаје у дијалогизованом сватовцу, а и др Закович истражује предбиблијске традиционалне изворе (Shinan, Zakovitch 2012). У корпусу светих текстова (Танах) могуће је уочити драмски потенцијал, било на равни обликовања текста превасходно кроз дијалогске пасаже, било кроз композиционе поступке којима се постиже драматичност појединих епизода. Један од таквих примера је 22. глава Прве књиге Мојсијевој, у којој је описано везивање Исака. Веома детаљну анализу епизоде о пророку Валаму, магарици и анђелу Господњем из 22. главе Четврте књиге Мојсијевој даје Шимон Леви (Levy 2012: 3). Да је библијски текст (а он јесте изворно скуп јеврејских текстова) непресушна инспирација различитим формама театарског израза, није потребно посебно наглашавати; од времена настанка црквених приказања и других облика обредно-религиозног позоришта до данас. Историјски контекст губитка сопствене државе и наставак живота у дијаспори увео је јеврејску културу у својеврсни дијалог с различитим домицилним културама и религијама. Без пажљивог увида у сваки поједини случај тешко је проценити у којој мери су ти контакти култура били плодносни. Оно што је, међутим, сигурно, јесте чињеница да их је веома тешко разграничити у просторно-временском смислу. Најбољи пример су свакако прилике у којима су стварали и стварају јеврејски уметници на територији Војводине од друге половине XIX века до данас. Ни њих нису заобишле политичке и културне мене на европском тлу. Ни просветитељство које је водило ка секуларизацији, ни епоха модерне која генерише напуштање колективног у корист индивидуалног идентитета, нити политичке промене које су својом драматичношћу уздрмале цео континент.

Катастрофа коју је произвео Холокауст код многих уметника који су преживели довела је до дубоких преиспитивања идентитетске парадигме. Не само зато што траума преживелих није ограничена на једну генерацију, него и стога што и нејеврејско окружење дубоко преиспитује искуство Холокауста и као сопствено наслеђе. На територији Војводине, Јевреји су у XX веку били део мађарског политичког и културног контекста, а потом оног који је градила Краљевина Југославија и, коначно, социјалистичког. Почетак XXI века, ипак, наговештава да, иако тешко рањени, јеврејски уметници нису престали да се, као појединци или колектив, одазивају на позиве Талије, заштитнице позоришта.

ЛИТЕРАТУРА:

- Albala, Paulina (1958). Dr David Albala kao jevrejski nacionalni radnik. <https://www.jevrejskadigitalnabiblioteka.rs/handle/123456789/388>
- Barić, Milan / Moša Beraha: <http://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=298>
- Besso, Henri V. (1938). Dramatic Literature of the Spanish and Portuguese Jews of Amsterdam in the XVIIth and XVIIIth centuries (suite). In: Bulletin Hispanique, tome 40, n°1, 1938. pp. 33-47. [https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1938\\_num\\_40\\_1\\_2794](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1938_num_40_1_2794)
- Cofman-Simhon, Sarit (2012). From Alexandria to Berlin: the Hellenistic play Exagoge joins the Jewish Canon, Jews and Theater in an Intercultural Context, Edited by Edna Nahshon. Brill: Leiden – Boston.
- Čamfara, Ešref (1967). Laura Papo Bohoreta, Jevrejski almanah 1965–1967, Beograd : Savez jevrejskih opština Jugoslavije, 1967, 136–144.
- Gilbert, G. (1909). The Hellenization of the Jews between 334 B. C. and 70 A. D. The American Journal of Theology, 13(4), 520–540. Retrieved September 7, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/3155063>
- Gluck, M. (2004). The Budapest Flâneur: Urban Modernity, Popular Culture, and the “Jewish Question” in Fin-de-Siècle Hungary. Jewish Social Studies, 10(3), new series, 1–22. Retrieved September 7, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/4467683>
- Holley Gilbert, George (1909). The Hellenization of the Jews between 334 B. C. and 70 A. D., The American Journal of Theology, Oct., 1909, Vol. 13, No. 4 (Oct., 1909), pp. 520–540. <https://www.jstor.org/stable/3155063>
- Höllander, dr Josip (1928). Jevreji u Vojvodini, Jevrejski almanah za godinu 5689 (1928–1929), Vršac : Savez rabina Kraljevine S. H. S., 1928, 53–58
- Jichok Lejb Perec: [https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/peretz\\_yitskhok\\_leybush#author](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/peretz_yitskhok_leybush#author)
- Levy, Shimon (2012). Angel, She-ass, Prophet: The Play and its Set-Design, Jews and Theater in an Intercultural Context, Edited by Edna Nahshon. Brill: Leiden – Boston.
- Mihalek, Dušan. Novosađanin u vrtlogu istorije. Povodom 90. rođendana Cvi Lokera: <http://www.makabijada.com/dopis/prijateljiloker.htm>
- Pantić, Miroslav (1971). Jevreji u dubrovačkoj književnosti, Zbornik 1: Studije i građa o Jevrejima Dubrovnika, Jevrejski istorijski muzej, Beograd, 1971, 211–237.
- Papo, Eliezer (2000). Sefardske priče. Beograd: Centar za stvaralaštvo mladih.
- Papo, Eliezer (2020). Borba, duh i opstanak. Partizanska agada: jedinstvena pashalna parodija iz vremena Holokausta. Novi Sad: Futura publikacije – Jevrejska opština Novi Sad

- Presburger, Josip (1975). Oficiri Jevreji u zarobljeničkim logorima u Nemačkoj, Zbornik 3, Studije i građa o učešću Jevreja u narodnooslobodilačkom ratu, Beograd: Jevrejski istorijski muzej 1975, 225–276.
- Prodanović, Dragoljub (2003). Jevrejsko groblje u Šikari kod Sombora i ponešto o sudbinama živih, Jevrejski istorijski muzej, Zbornik 8, Savez jevrejskih opština Srbije i Crne Gore, Beograd, 2003, 371–400.
- Slobin, Mark (2015). Two Lectures on Yiddish Sheet Music and the Yiddish American Musical Theater. <https://www.youtube.com/watch?v=Jtv-vIUPH3w&list=PLcKI9H6EUVWkyFDCdl1RyWqtOf5FXu9Aq&index=3>
- Shinan, Avigdor & Zakovitch Yair (2012). From Gods to God: How the Bible Debunked, Suppressed, or Changed Ancient Myths & Legends. Philadelphia: The Jewish Publication Society
- Steinlauf, Michael C. (1995). Fear of Purim: Y. L. Peretz and the Canonization of Yiddish Theater, Jewish Social Studies New Series, Vol. 1, No. 3 (Spring, 1995), pp. 44–65.
- Steinlauf, M. (1995). Fear of Purim: Y. L. Peretz and the Canonization of Yiddish Theater. Jewish Social Studies, 1(3), new series, 44–65. Retrieved September 7, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/4467451>
- Šosberger, Pavle. (2011). Naši sugrađani Jevreji: biografije. Novi Sad: Pavle Šosberger.
- Todorić, Gordana (2015). Jezik i Holokaust. V međunarodni naučni skup „Vrednosti i identitet”, zbornik radova, FAKULTET ZA PRAVNE I POSLOVNE STUDIJE DR LAZAR VRKATIĆ, Novi Sad, 2015, 776–784.
- Todorić, Gordana (2017). Metalepsis – the Figure of Reception, or Why We Should Not Forget Hinko Gottlieb’s One-act Play, INTERNATIONAL CONFERENCE Creating Memories in Early Modern and Modern Art and Literature Belgrade, 13th–16th March 2017. Book of abstracts.
- Todorić, Gordana (2017a): „Modusi književnog pamćenja i predstavljanje Holokausta”, U: Tranzicija i kulturno pamćenje. Zbornik radova s istoimenog međunarodnog znanstvenog simpozija održanog 26. i 27. studenog na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. (ur. Virna Karlić, Sanja Šakić, Dušan Marinković). Zagreb: Srednja Europa, 2017: str. 301–308.
- Todorić, Gordana (2018). Jednočinka „Ne zaboravi” ili „Zapamti” dr Hinka Gotliba, Deveti međunarodni interdisciplinarni simpozijum „SUSRET KULTURA”, Zbornik radova, tom I, Filozofski fakultet, Novi Sad, 2018, 299–307.
- Todorić, Gordana (2019). The Post-Sephardic Belgrade Narrative: The Case of David Albahari, Colloquia Humanistica No 8, Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences (2019), 151–164.

Todorić, Gordana (2021). Problem razgraničenja svetova – „Semper idem” Đorđa Lebovića, Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa XV međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (30-31. X 2020). Knj. 2/2, Jevreji / urednici Dragan Bošković, Časlav Nikolić. – Kragujevac: Filološkoumetnički fakultet, 2021, 379–386.

The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, na: <https://yivoencyclopedia.org/default.aspx>

Vidaković Petrov, Krinka (1997). The Sephardim in Yugoslavia: Playwrights, Plays, and Performances. U: Hispano-Jewish Civilization After 1492. Jerusalem: Misgav Yerushalaim: The Center for Research and Study of Sephardi and Oriental Jewish Heritage.

Vesnić, Milenko R. (1997). Jevreji na srpskoj pozorišnoj sceni tokom 19. i 20. veka, Zbornik 7: Studije, arhivska i memoarska građa o Jevrejima Jugoslavije, Jevrejski istorijski muzej, Beograd, 1997, 210–231.

Wolitz, S. L. (2002). Forging a Hero for a Jewish Stage: Goldfadn’s “Bar Kokhba.” Shofar, 20(3), 53–65. <http://www.jstor.org/stable/42943444>.

Душановић, Станоје Ј. Ликови, од 1861–1941, ш–т–у. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад. (рукопис)

Јефтић, Павле. (2018). Дневник представа новосадских позоришта 1919–1941. Нови Сад: Српско народно позориште

Кољанин, Милан (2008). Јевреји и антисемитизам у Краљевини Југославији: 1918–1941. Београд: Институт за савремену историју

Малетин, Марко (2018). Сутон војвођанске позоришне традиције. Нови Сад: Српско народно позориште

Марјановић, Петар (2005). Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине

Палавестра, Предраг (1982). Јеврејски писци у српској књижевности. Београд: Институт за књижевност и уметност

Шајтинац, Станко Ж. (2019). Народна позоришта „Тоша Јовановић” Зрењанин [Електронски извор] : Драмска сцена, 1946–2006 : Луткарска сцена, 1956–2006. Зрењанин: Народна позоришта „Тоша Јовановић” [http://www.tosajovanovic.org.rs/uploads/1/5/0/3/15031714/narodno\\_pozori%C5%A0te\\_to%C5%A0a\\_jovanovi%C4%86\\_60\\_godina\\_dramske\\_scene\\_50\\_godina\\_1\\_utkarske\\_scene\\_autor\\_stanko\\_%C5%BD.\\_%C5%A0ajtinac.pdf](http://www.tosajovanovic.org.rs/uploads/1/5/0/3/15031714/narodno_pozori%C5%A0te_to%C5%A0a_jovanovi%C4%86_60_godina_dramske_scene_50_godina_1_utkarske_scene_autor_stanko_%C5%BD._%C5%A0ajtinac.pdf)

Dr Gordana TODORIĆ  
THE FIRST FEW CENTURIES

**Summary:** During two thousand years of life in the diaspora, Jews have been involved in theatre ranging from the complete rejection of idolatrous practices to avant-garde innovative approaches to theatre art. There is a long list of playwrights, composers, actors and directors - ethnic Jews - who created the history of European theatre. Therefore, when we talk about Jews in the theatre life of Europe, Yugoslavia, Serbia or Vojvodina, we are talking about a part of the rich mosaic of the European theatre scene. And yet, it is possible to trace, and partly decipher, the specifics of that Jewish contribution. It is primarily reflected in the thematic-motivation plan.

From what shaped their identity, which is certainly the Tanakh - the corpus of sacred texts, through the general aesthetic trends of the continent that connected them with the cultural context in which they created, to the evil seed of anti-Semitism that separated them from others - it is possible to see all of this as elements by means of which we see the contribution of Jews to theatre art.

**Key words:** diaspora, identity, Torah, Haskalah, Ladino, Yiddish, Holocaust, theatre, Purim shpil, Jewish modern, Laura Papo Bohoreta, Educational Club Max Nordau, Hinko Gottlieb, Shani Altarac.

Проф. др Ференц Немет

## ЈЕВРЕЈИ У ВЕЛИКОМ БЕЧКЕРЕКУ

**Сажетак:** Услови за формирање јеврејске вероисповедне општине, након прогона Турака, стекли су се тек 1760. године, када је у граду на Бегеју већ живело тридесетак породица. Почев од тада па све до краја 18. века број Јевреја се из године у годину постепено повећавао, те су већ почетком 19. века, тачније 1817, имали своју синагогу и школу. Увећавањем јеврејске колоније указала се потреба и за већом синагогом, која је изграђена средином 19. века и била у функцији све до изградње нове (1896), која је подигнута по нацртима познатог мађарског пројектанта Липота Баумхорна. Јевреји су у другој половини 19. и почетком 20. века били у свом највећем успону, и у привредном и у културном погледу. Били су активни учесници и у културном и јавном животу, у позоришној, музичкој и ликовној уметности, спорту, књижевном животу, просвети, новинарству итд. У том периоду су оставили најупечатљивији траг у животу града, из којег су их у лето 1941. фашистички окупатори депортовали, а потом и погубили. Тако су заправо насилно уклоњени из живота града, остављајући за собом велику празнину у свим доменима културе.

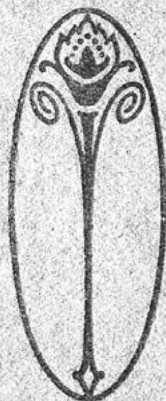
**Кључне речи:** Торонталска жупанија, Велики Бечкерек, Јевреји, 18. век, 19. век, 20. век, Зрењанин, Угарска, Тамишки Банат.

У негдашњем седишту Торонталске жупаније, Великом Бечкереку, прве писане трагове о присуству Јевреја налазимо већ средином 18. века.<sup>1</sup> Иначе, у Угарској је 1720. свеукупно пописано 12.000 Јевреја, и њихов број је из године у годину растао. Томе је допринело и смиривање војнополитичке ситуације, то јест прогон Турака, који је окончан Пожаревачким миром 21.

---

<sup>1</sup> Ujházi Péter: *Zsidó lexikon*, Budapest, 1929, 626.

BORSODI LAJOS:  
**FENSÉG!**



**JÁTÉK EGY FELVONÁSBAN.**

Насловна страна објављене једночинке *Fenség* Лајоша Боршодија, 1920.  
(у преводу на српски језик: *Његово величанство*)

јула 1718. године.<sup>2</sup> Ослобођене јужне области тадашње Угарске нису поново припојене матичној држави, већ је формиран Тамишки Банат као засебна покрајина, административна област која је обухватала и негдашњу територију Торонталске жупаније.<sup>3</sup> Ситуација се променила тек шездесетак година касније, када су јужне области (жупаније) поново пропијене Угарској. Тада, тачније 13. јула 1779, поново је формирана и Торонталска жупанија са својим административним органима управљања, и тиме заправо започиње једно ново поглавље у животу тамошњег, мултиетничког становништва.<sup>4</sup>

Правна неједнакост Јевреја са осталим становништвом огледала се пре свега у томе што су плаћали такозвану таксу толеранције (*taxa tolerantialis*), која је у 18. веку формално имала карактер ванредне војне помоћи (*subsidium*) у борби против Турака, а која се константно повећавала: 1743. свака јеврејска породица плаћала је таксу од шест форинти, а 1746. је већ сваки Јеврејин било дужан да плати две форинте у државну благајну, у противном је био протеран.<sup>5</sup> Они су тај намет називали „краљичиним новцем” (*Malke-Geld*), који је 1749. царски двор самовољно повећао на 20.000 форинти, потом 1755. на 25.000, 1760. на 30.000 форинти итд. Услед противљења жупанијских власти, године 1828. на име таксе није прикупљена ниједна форинта, док су нешто касније Јевреји од Фердинанда Петог тражили укидање тог, за њих понижавајућег „пореза”. Он се и сагласио са укидањем таксе толеранције, уколико Јевреји у једном износу измире целокупан заостали дуг по том основу.<sup>6</sup> Тако је 1846. коначно и укинута поменута такса, што је отворило ново поглавље у животу Јевреја у Угарској.<sup>7</sup>

Насељавање Јевреја у Велики Бечкерек средином 18. века није било организовано већ спорадично, кроз дужи временски период, и архивски извори бележе њихове молбе за добијање дозвола за настањивање.<sup>8</sup> Завичајни историчар Живан Јанкахидац у периоду између два рата наводи да су се у Велики Бечкерек (три деценије након прогона Турака из ове области) 1747. године населила прва два јеврејска домаћинства – Јоакима Голдштајна и Мојсија Абрахама.<sup>9</sup> Наредних десетак година пристизале су и друге јевреј-

<sup>2</sup> Dr. Borovszky Samu (szerk.): *Torontál vármegye*, Budapest, 1912, 409.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, 429.

<sup>5</sup> Ujházi Péter: *Zsidó lexikon*, Budapest, 1929, 915–916.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Драгољуб Д. Чолић: *Прилози за историју синагоге у Зрењанину* (рукопис), Историјски архив, Зрењанин.

<sup>9</sup> *Ibid.*



ске породице, стварајући полако услове за формирање јеврејске општине.<sup>10</sup> Међу првим пристиглим била је породица Фреунд, која се доселила из Жомбоља и бавила се трговином, потом породице Јаулус (Јулиус) и Гутман. (Један од чланова породице Гутман је 1817. био именован за „Judenricher“.<sup>11</sup>) У 18. веку већина досељених Јевреја бавила се трговином.

Јеврејска општина основана је 1760. године.<sup>12</sup> Две године након тога, она је у Великом Бечкереку бројала 30 породица. У првој половини 19. века, 1835. године, у граду су пописана 74 јеврејска домаћинства (са укупно 334 члана), а 1846. 110 домаћинастава (са 507 чланова).<sup>13</sup> Године 1857. у граду је живело 604 Јевреја.<sup>14</sup>

Почев од средине 18. века они су скоро пола века имали само привремену богомољу, али до почетка 19. века су се већ толико оснажили да су 1817. имали и своју синагогу и јеврејску школу, као и уређену вероисповедну општину.<sup>15</sup> Први учитељ у јеврејског школи био је Хајнрих Рот.<sup>16</sup>

Једно од првих јеврејских удружења, „Хевра Кадиша“, основано је 1764. године, те је то свакако била најстарија јеврејска организација у граду.<sup>17</sup> У каснијем периоду основано је и неколико других удружења: Јеврејско женско удружење (1858), „Маскил ел Дал“ (1871), „Хуманитетс Ферајн“ (1874) итд.<sup>18</sup>

Имали су и своје гробље, вероватно још крајем 18. века, а најстарија сачувана надгробна плоча је споменик поводом смрти Стампе Мејера из 1828. године.<sup>19</sup>

Средином 19. века број Јевреја у Бечкереку толико је нарастао да се указала потреба за изградњом веће синагоге, која је била у функцији све до 1895. године, до изградње нове, велелепне синагоге коју је пројектовао чувени мађарски архитекта Липот Баумхорн (а коју су за време Другог светског рата порушили фашистички окупатори).<sup>20</sup>

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ujházi Péter: *Zsidó lexikon*, Budapest, 1929, 626.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Драгољуб Д. Чолић: *Прилози за историју синагоге у Зрењанину* (рукопис), Историјски архив, Зрењанин.

<sup>14</sup> Александар Станојловић (уред.): *Петровград (Велики Бечкерек)*, Петровград, 1938, 113.

<sup>15</sup> Ujházi Péter: *Zsidó lexikon*, Budapest, 1929, 626.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

Јеврејска општина је у почетку своје састанке држала на немачком језику. Међутим, његови први челници (Фреунд, Адам Гутман, Јозеф Лихтентал, Шимон Ајзенштетер, Херман Вајс) записнике су водили на хебрејском језику.<sup>21</sup> То и не изненађује, будући да су неки од њих тада још и своје пословне књиге водили на хебрејском језику.<sup>22</sup>

За време мађарске револуције 1848–49. године живот у јеврејској општини је готово замро, али је након револуције поново био у успону.<sup>23</sup> Важна је чињеница да ни високи званичници Торонталске жупаније, али ни градски оци нису стварали препреке за рад јеврејске општине и јеврејских удружења, те да су они у граду на Бегеју живели у слози са осталим становништвом, који су поштовали њихов рад и допринос заједници.<sup>24</sup>

Почев од 70-их година 19. века Јевреји су већ могли бити именовани и на јавне функције, те су многи од њих учили школе и постали интелектуалци.<sup>25</sup>

Први бечкеречки рабин за кога се зна био је Меир Фајн, који је на тој функцији био до 1857. године. Њега је наследио Давид Опенхајм (1857–1876), потом једно време, све до 1880. године, место рабина није било попуњено. Те године на чело јеврејске општине долази др Мор Клајн, чувени надрабин и изузетан интелектуалац свога времена, који је на тој функцији остао све до смрти 1915. године. Потом је на то место у међуратном периоду дошао надрабин др Мор Нидерман.<sup>26</sup>

По попису из 1921. у граду је живело 1.328 становника јеврејске вероисповести, а десет година касније 1.127.<sup>27</sup>

Ако анализирамо структуру јеврејског становништва на основу њиховог занимања, можемо констатовати да је међу њима било највише трговаца, али и велетрговаца, предузимача, адвоката, инжењера, намештеника, радника итд.<sup>28</sup>

Након фашистичке окупације у лето 1941, бечкеречки Јевреји су заједно са осталим банатским Јеврејима похапшени и бродом отпремљени до Београда, где су страдали на неким од стратишта у близини града. У пролеће 1941. у Великом Бечкереку живело је 1.274 Јевреја, од којих је, по про-

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Александар Станојловић (уред.): *Петровград (Велики Бечкерек)*, Петровград, 1938, 78.

<sup>28</sup> Ujházi Péter: *Zsidó lexikon*, Budapest, 1929, 627.



Лајош Боршоди



Липот Флеш



Жожеф Хеслајн



Јанош Шомфай

цени завичајног историчара Драгољуба Чолића, рат и Холокауст преживело њих свега око сто тридесет. То би значило да се вратио тек сваки десети.<sup>29</sup>

Нестанак толико великог броја јеврејских привредника, интелектуалаца, културних и јавних радника оставио је дубок траг у животу града, који се деценијама потом опорављао од тог губитка. Навешћемо само неколико значајнијих имена из разних области културног живота, који су већим делом били жртве фашистичког терора или су живот окончали пре или после тога. То ће нам заправо указати на праве сразмере губитка јеврејских интелектуалаца у граду на Бегеју.

*Од просветних радника:* учитељ Хуго Бихлер (1876–1941); професор Трговачке академије Јулије Волак (1887–1941); Филип Дијамант (1841–1894), учитељ; Давид Фелдхајм (1831–1894), учитељ; Јакоб (Голдберг) Бањаи (1868–1942), учитељ; као и Каролина Месингер (1868–1942), власница чувеног Женског васпитног завода „Месингер”, учитељица гимнастике и једна од првих феминисткиња у граду.<sup>30</sup>

*Од писаца, песника и новинара:* др Лајош (Клајн) Боршоди (1883–1941), правник, књижевник и новинар<sup>31</sup>, син надрабина др Мора Клајна и брат будимског надрабина др Арнолда Киша, који је објавио више прозних и позоришних дела и чланака; његов син, др Ференц Боршоди (1911–1941), правник, адвокат и књижевник; Ђура Фрајнд (Ђерђ Барат) (1902–1978), аутор 13 збирки песама, који се после Другог светског рата иселио у Израел; Тибор Фрајнд (1896–1941), брат Ђуре Фрајнда, један од оснивача књижевног листа на мађарском *Ренесанса* (1920), који је своје литерарне радове објављивао у мађарској штампи; Сигмунд Фишлер (1910–1941), песник, књижевник и писац позоришних комада;<sup>32</sup> др Јожеф Харшањи (Хеслајн) (1882–1941), правник, новинар, један од издавача и уредника листа *Факља* (1922), аутор позоришног комада *Соња* и дописник суботичког листа *Напло*;<sup>33</sup> Леополд Јокли (1829–1911), власник штампарије, издавач и уредник листа *Зидунгаршиер Гренцбо-*

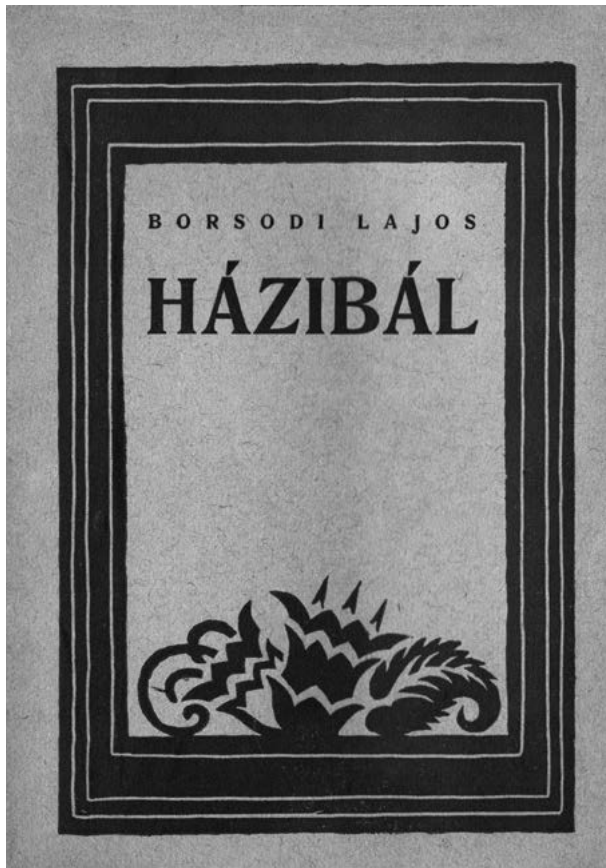
<sup>29</sup> Драгољуб Д. Чолић: *Из банатске јеврејске хронике. Јевреји у Средњем и Северном Банату* (рукопис) – Историјски архив, Зрењанин.

<sup>30</sup> Драгољуб Д. Чолић: *Јевреји у култури и просвети Зрењанина* (рукопис), Историјски архив, Зрењанин.

<sup>31</sup> Објавио је једночинку *Mátyás és a jogász* 1905, затим комад *Fenség* у књизи драма 1920, која је с великим успехом изведена у Великом Бечкереку, Будимпешти и Печују. Осим једночинки *Házibál* и *Ezüst szálak*, на мађарској сцени у Великом Бечкереку 1932. успех је имала и оперета *Szerelmi Rt.* на музику Кароља Фишера.

<sup>32</sup> Године 1932. почиње рад на свом драмском стваралаштву, и већ исте године Соколско позориште у Великом Бечкереку с великим успехом изводи његово позоришно дело у три чина *У шуми живе животиње*, а пет година доцније, у подлистку листа *Банатска пошта*, објављена је његова драма *Ништа ново*, која је недуго потом објављена и у књизи.

<sup>33</sup> Ibid.



Насловна страна објављене једночинке *Házibál* Лајоша Боршодија, 1932.  
(у преводу на српски језик: *Кућни бал*)

*те* (1885–1888); др Мор Клајн (1841–1915), књижевник, надрабин у Великом Бечкереку између 1880. и 1915, који је први увео мађарски језик у синагогу и био један од истакнутих личности културног и јавног живота Бечкереча, књижевни преводилац са средњевековног хебрејског језика, аутор више верских књига; Александар Арм (1914–1941), новинар, студент филозофије који се бавио лириком, а своје песме објављивао у тадашњој штампи, пре свега у недељнику *Тикер*; Леополд Менцер (1935–1921), апотекар и публициста, активан учесник у културном животу града, писац носталгичних сећања на стари Бечкерек из друге половине 19. века; Деже (Ауслендер) Аслањи (1869–1947), аутор више књига, чланака и филозофских расправа; Карољ Аслањи (1908–1938), познати мађарски писац хумористичке прозе, књижевник и новинар; др Мор Нидерман (1890–1938), у међуратном периоду надрабин у Великом

Бечкерек, који се бавио и књижевним радом, те писао дела из области филозофије; Јанош (Штротфелд) Шомфаи (1871–1941), књижевник, социјалиста, уредник дневног листа *Торонтал* (1903–1917), аутор првог социјалистичког романа на мађарском језику у Војводини (*Форадалом*, 1906) и писац позоришних комада;<sup>34</sup> Ласло Б. Јене (1884–1941), покретач и уредник недељника *Тикер* (1928–1941), лиричар и боем, аутор неколико збирки песама; Мориц Шварц (?–1908), врстан новинар, уредник немачког недељника *Гросбечкерекер вохенблат*, аутор више чланака из прошлости Великог Бечкерек, али и хумористичких приповетки.<sup>35</sup>

Истражујући јеврејске писце у Бечкерек, Драгољуб Чолић је проценио да се „у току протекла два века књижевношћу бавило око сто писаца јеврејске народности”, те да су они свеукупно објавили неколико стотина књига.<sup>36</sup>

*Од спортских радника* свакако се издвајају два имена: др Ференц (Кауфман) Кемењ (1860–1944), члан првог Међународног олимпијског комитета, лични пријатељ Пјера де Кубертена и један од саорганизатора првих Олимпијских игара (1896), педагог-спортиста и аутор више књига; и Ерне (Волцингер) Винцехиди (1870–?), интелектуалац, директор банке, жупанијски велики бележник и знаменити спортски радник, првак града у мачевању и председник Атлетског клуба. Особа која је 1889. донела прву фудбалску лопту у град на Бегеју. Будући да су Јевреји били активни и у шаховском животу града, издавали су шаховски часопис *Кауса* (1896–97), те објавили и један шаховски алманах на мађарском језику (1896). Свакако треба споменути неке од успешнијих: пре свега др Јожефа Ноу, Белу Ротемберга, Армина Полака, Гезу Штајницера и Мора Каделбургера.<sup>37</sup>

*Од композитора и музичара*: др Липот Биндер (1824–1894), лекар и врстан музичар; Ладислав Хилер (1869–1938), сувласник фабрике шпиритуса и ликера, талентован композитор, који је 1891. објавио албум својих музичких композиција; Мано Киршнер (1884–?), композитор, врстан виолиниста и директор музичке школе; Левин Херман (1849–1918), кантор јеврејске цркве, чувени баритон са изузетним гласом који је често организовао концерте и био један од оснивача филхармоније; од Јевреја-композитора можемо још споменути Аладара Бањаија, Сигмунда Вајса, Арнолда Гримбаума, Јозефа Кирхнера, Јозефа Магенбауера и Андрију Сантоа.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Као драмски писац исказао се још 1903. године, када је на мађарској сцени у Великом Бечкереку изведен његов позоришни комад *A szekrény titka*, а 1906. драма *Szép Ilonka*.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

*Од учесника позоришног живота* града раније смо већ споменули др Лајоша Боршодија, др Јожефа Хеслајна, Јаноша Шомфайја и Сигмунда Фишлера, као локалне ауторе позоришних комада, а од глумаца-Јевреја свакако издвајамо Липота Флеша, Тибора Гусмана, Ференца Хајринга, Маргиту Калман, Ержи Шосбергер и Леа Требића.<sup>39</sup>

*Од Јевреја ликовних уметника и фотографа* свакако треба истаћи Јозефа Виплера, Игнаца Рајса, Макса Ауербаха, Густава Функа, Јожефа Кошака, Аугуста Мајнхарта, Алфреда Волфрама, Јозефа Кохаута, Александра Гедсона, Јаноша Ајха и Самуела Алкалаја.<sup>40</sup>

Ова имена, то јест ови подаци документују, и на најбољи начин указују на улогу и значај Јевреја у културном животу Великог Бечкерека.

### Professor Dr Ferenc Nemet JEWS IN VELIKI BEČKEREK

**Summary:** The conditions for the formation of a Jewish religious community, after the persecution of the Turks, were achieved only in 1760, when about thirty families already lived in the town on the river Begej. From then until the end of the 18<sup>th</sup> century, the number of Jews gradually increased, and already at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, more precisely in 1817, they had their own synagogue and school. With the expansion of the Jewish community, there was a need for a larger synagogue. It was built in the middle of the 19<sup>th</sup> century and was in operation until the construction of the new one (1896), built according to the design of the famous Hungarian designer Lipot Baumhorn. In the second half of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the Jews were at their greatest rise, both economically and culturally. They were active participants in cultural and public life, in theatre, music and fine arts, sports, literary life, education, journalism, etc. During this period, they left an impressive mark on the city life, from which in the summer of 1941, they were deported and executed by the fascist occupiers, which left behind a great void in all domains of culture.

**Key words:** Torontal County, Veliki Bečkerек, Jews, 18th century, 19th century, 20th century, Zrenjanin, Hungary, Tamiški Banat.

---

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

Др Мирослав Мики Радоњић

## ТЕМАТСКИ ОКВИРИ И КАРАКТЕРИСТИКЕ ДРАМАТУРШКОГ ПОСТУПКА У КОМАДИМА ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА

**Сажетак:** Стваралачки опус Ђорђа Лебовића у дубокој је и нераскидивој вези с трагичним искуствима Холокауста, судбином Јевреја током и након Другог светског рата и последицама стравичног геноцида почињеног од нацистичке Немачке. Идејно-тематски план његових комада, књижевно-драматуршки поступак и досегнути естетско-етички ниво омогућио је стварање неколико дела нарочите уметничке вредности и специфичног литерарно-историјског сведочанства из прве руке, јер је као дечак преживео голготу у концентрационим логорима. У *Небеском одреду*, *Халелуји*, *Викторији* и *Лутки са кревета број 21* проговорио је о комплексном питању истинске природе зла, инстинктивној потреби за преживљавањем, границама моралних принципа, дехуманизацији човека, искупљењу и опросту, односу злочина и казне и наставку живота жртви трајно обележених суровом прошлошћу.

**Кључне речи:** Холокауст, концентрациони логор, Јевреји, злочин, казна, драматуршки поступак

Када се 1956. године појавила драма *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, била је то несумњива и значајна прекретница у развоју савремене домаће драмске књижевности. Дотадашњи модел писања и идеолошка матрица, доминантно присутни у послератном периоду, резултирали су скромним остварењима и у квалитативном и у квантитативном смислу. Тек неколико десетина драмских текстова, најчешће у форми наивних комедија и скечева насталих непосредно по окончању Другог светског рата, приказивали су борбу за ослобођење, у типизираним ситуацијама сукоба добра и зла, отелотвореним у ликовима партизана и фашиста, уз неизоставну критику и под-



смех упућене домаћим издајницима и ратним профитерима, не досезајући до озбиљних уметничко-естетских домета. Донекле је то и разумљиво, узимајући у обзир целокупни друштвено-историјски тренутак, потребу јачања тек створене државе и комунистичке идеологије која је била уграђена у темеље тадашње Југославије, те је пропагандна делатност, између осталог, значајно заступљена у домену културе и уметности. Од 1945. до 1956. године Бора Глишић, Скендер Куленовић, Ото Бихаљи Мерин, Чедомир Миндеровић, Љубиша Јоцић, Станислав Бајић, Јован Коњовић, Милан Ђоковић, Бранко Ђопић, Драгутин Добричанин и Јосип Кулунџић ипак су успели да поставе какав-такав креативни темељ за даљи развој домаће драмске књижевности. Поготово се то односи на стваралаштво и дела Скендеровића, Ђопића, Добричанина и нарочито Кулунџића.<sup>1</sup> *Небески одред* је на тематском нивоу, али и у домену примењеног драматуршког поступка, карактеризацији ликова и убедљиво дочараној језивој атмосфери концентрационог логора и трагичној судбини људи у њима, заиста представљао прекретницу, од које овај књижевни род у српској литератури добија значењске и вредносне атрибуте које до тада није имао.<sup>2</sup> Аутентичности и злокобној реалистичности комада свакако је допринело лично Лебовићево искуство. Он је, наиме, као петнаестогодишњи дечак доспео у нацистички логор, а онда наредне две године преживео све ужасе Аушвица, Грос-Розена, Заксенхаузена, Гинкирхена и Маутхаузена. Уз својеврсну трилогију (*Небески одред*, *Халелуја* и *Викторија*), ТВ драму *Лутка са кревета број 21*, Лебовић се Холокаустом и судбином Јевреја непосредно пре, током Другог светског рата, али и након његовог завршетка, бавио и у незавршеном роману *Semper idem*, ремек-делу савремене српске прозе. Специфична литерарна конструкција, језик, стил и етички дискурс овог „романа-дневника” умногоме откривају кључ за накнадно тумачење његових драмских текстова. Једноставан, језгровит и изузетно упечатљив језички израз, уверљива психолошка карактеризација ликова, динамичне, непретенциозне али дубоко промишљене дијалогске структуре, које разоткривају морално-етичку вишедимензионалност ситуација и јунака, само су неке од одлика Лебовићевог јединственог књижевно-драматуршког модела. Све је то врло препознатљиво у *Semper idem*-у, а успешне зачетке таквог начина писања учожавамо и у драми *Небески одред*.

<sup>1</sup> О развоју српске драмске књижевности након рата до 1976. године у детаљном предговору *Антологији савремене српске драме*, Српска књижевна задруга, Београд 1977, пише Слободан Селенић. Он одређује три периода у развоју: I период (1945–1956), II (1956–1965) и III (1965–1976). С обзиром на све појаве у српској драми у последње две деценије 20. и првој четвртини 21. столећа, могло би се говорити о још неколико фаза и периода кроз који пролази наша драма, али то није предмет овог рада.

<sup>2</sup> На 2. Стеријином позорју, одржаном од 10. до 23. маја 1957, награду за текст савремене домаће драме добијају Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић за *Небески одред*. Представу је у режији Димитрија Ђурковића играло Српско народно позориште.

Александар Обреновић и Ђорђе Лебовић својим заједничким комадом<sup>3</sup> отворили су сасвим нову страницу у историји српске драме. Дотадашњу идеолошку матрицу о томе да је свет устројен по принципу црно–бело, односно да функционише на јасно дефинисаној дистинкцији херојство–злочинство, те да је једина исправна подела човечанства и људског друштва она која је успостављена на критеријуму праведно–неправедно, хумано–нехумано, у *Небеском одреду* доводе у питање и проблематизују целокупну етичку раван човека као бића. Послератна социјалистичка догма у ондашњој Југославији, заснована на неутемељеној оптимистичкој доктрини да је праведни појединац као борац за слободу непогрешив и да представља здрав темељ напредне и хумане заједнице, у Обреновићевом и Лебовићевом комаду деконструирше се и разоткрива као наивна заблуда. Прича о осморици логораша који су ангажовани у гасним коморама и на спаљивању остатака десетина хиљада својих сапатника, само зато да би продужили сопствене животе за неколико месеци, а онда окончали на исти начин као и сви остали, отвара простор за комплексну филозофско-морално-егзистенцијалистичку расправу о правој и противречној природи човека, његовим исконским врлинама и разарајућим аутодеструктивним манама. Реалистичким маниром, на моменте приближавајући се натурализму, изграђени су ликови Зеленог, обичног криминалца; сајције Јеврејина као Човека под капом; Старца – Руса, професора књижевности; политичког затвореника – 58964; Муселмана – италијанског писара; скулптора С. К. – капоа; Рањеника; Проминента, као и злокобна атмосфера логора, ситуација и међусобних односа. Аутори, наравно, не суде својим ликовима, него их постављају у једну екстремну ситуацију избора – да одмах буду убијени или да посредним учешћем у масовном злочину и геноциду, који ће се свакако догодити с њиховим учешћем или без њега, продуже своје животе за три месеца. Прави злочинци у *Небеском одреду*, без икакве дилеме, јесу нацистички официри и командири логора, приказани као готово неприсутни и дехуманизовани непријатељи, међутим истинска драма, преиспитивање и моралне дилеме остварују се унутар круга-заједнице од осморице логораша чија је мучна судбина више него извесна.

**ЧОВЕК ПОД КАПОМ:** Расправљате о људском суду? Чему? Адонај је већ одавно пресудио.

58964: Рецимо и да избегнемо суд друштва. Како ћемо побећи од себе? Од своје савести?

**ПРОМИНЕНТ:** Мени је савест потпуно мирна. Знам да сам недужан и то ми је доста.

<sup>3</sup> Двојица аутора написала су још један заједнички драмски текст, сатиру *Циркус*, али она по својим уметничким дометима није на нивоу *Небеског одреда*.

ЗЕЛЕНИ: Мени је најважније да киднем одавде, а ако ми некад дође у госте та твоја савест... онда ћу гледати да се некако нагодим с њом.

58964: А! Не мори вас савест? А зашто се онда исповедате у сну? Слушам вас сваки дан. Слушате и ви мене. Ево, овај пророк стално нешто ради, тражи заборав. Је ли успео? Је ли ико од нас успео да побегне? Зар хоћете да се целог века мучим са грижом савести, да не спавам, да указују прстом на мене, да ме пљују, да ме се грозе?

РАЊЕНИК: Значи, да останемо? И да за тих неколико дана живота убијемо још стотине хиљада невиних?

58964: Не знам! Не знам! Знам само да су добро учинили они који су одбили да раде овде.

РАЊЕНИК: Они су били кукавице! Нису смели да се ухвате у коштац са смрћу. Поклецнули су на првом кораку.

58964: Не говори о њима тако! Забрањујем ти! Да су сви били као они, фашисти би морали сами да убијају. Не би могли да кажу за нас да смо испљувци. Ми смо били кукавице!

ЗЕЛЕНИ: Зар човек мора да цркне да би постао херој?

РАЊЕНИК: Они су узалуд погинули. У логорима има толико много људи да ће се међу њима увек наћи довољно за рад у Небеском одреду.

ПРОМИНЕНТ: Чак и кад би сви, апсолутно сви, одбили да раде овде, ништа се не би променило. Био би само још већи број жртава. Они не би презали од тога да све логораше побију.<sup>4</sup>

Преиспитивање сопствених морално-етичких принципа доминантно је присутно код ликова од почетка до краја драме. Иако долазе из најразличитијих социјално-друштвених и етничких група, околности произашле из нељудског амбијента концентрационог логора приморавају их на стварање јединственог колектива, што не значи да не задржавају обресе личних карактера, идеолошких ставова и притајене емотивности. Управо стога, како се неумитни завршетак приближава, тензије и расправе око проблематичног избора да продуже живот, пристајући на учешће у злочину, неизоставно урушавају хумани аспект њихових бића. Као симболични излаз и искупљење рађа се идеја о бекству, нереална и осуђена на неуспех у самом зачетку. Инсистирајући на приказу логораша, припадника Небеског одреда, при чему се нацистички официри само спорадично и посредно појављују, Обреновић и Лебовић акценат пребацују на унутрашњу, психолошку димензију јунака. Радња комада није базирана на развијању драмских ситуација заснованих на активном деловању ликова, већ пре на њиховом трпљењу, условљеном

<sup>4</sup> Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, „Небески одред“ у: *Антологија савремене српске драме*, прир. Слободан Селенић, Српска књижевна задруга, Београд 1977, стр. 83–84.

и дефинисаном целокупном атмосфером логора. Слично као код Чехова, све се одвија „испод површине”, откривајући сложен психолошко-емотивни склоп појединца. Једно од основних питања у *Небеском одреду* јесте где су границе људскости. Да ли је уопште могуће сачувати интегритет и достојанство када се човек нађе пред дилемом која превазилази најекстремнији и тешко замислив животни сценарио? Аутори нису имали претенциозне амбиције да дају одговор, него да проблематизују овај филозофски дискурс и укажу на противречности вредносног система на којем почива човечанство и људска цивилизација уопште. Зато је песимистички тон комада очекиван и у супротности с дотадашњом праксом наших драмских писаца чија дела одликују оптимистичка виђења света и будућности, тражења праведности и добра у људима, јасна дистинкција између хуманости и злочина. Код Обреновића и Лебовића ништа није тако једноставно и не постоји кристално чиста и непогрешива подела на добро и зло. Очајничка жеља за преживљавањем понекад, односно најчешће, открива све слабости, недоследности и крајње упитан карактер индивидуе и указује на то да у стварности не постоје безгрешници.

**ПРОМИНЕНТ:** Нико нема права нама да суди. Ниједан од тих професионалних судија није доживео оно што смо ми искусили. Ни у једном законуку овакве ствари нису предвиђене. Само ми, који се гушимо у овом диму и смраду, само ми можемо да судимо себи. Нико други! Ми смо принуђени да чинимо оно што чинимо. Једини злочинац у овој соби је капо. Једини!

58964: Зашто припремаш одступницу кад не признајеш суду право да ти суди?

**ПРОМИНЕНТ:** Не разумем.

58964: Бићу јаснији: зашто водиш дневник о крематоријуму? То је одступница, зар не?

**ПРОМИНЕНТ:** Не, то је предострожност. Желим да се осигурам, јер не верујем у добронамерност судије. Шта може да зна о мојим мукама неки сенилни судија, рецимо пан Јарослав Макушински из Кракова, који је сигурно све ово време откад ја патим по логорима провео у својој библиотеци огрнут топлим ћебетом. Али пан Јарослав ће сматрати да има право да ми суди и судиће ми, и то врло строго. Зато ја пишем дневник. Да, да бих се откупио. Да бих и вас откупио.<sup>5</sup>

Проблем злочина и казне у *Небеском одреду* открива се у својој наказној гротескности. Колико год да је реална слика суровости и нељудскости

<sup>5</sup> Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, Нав. дело, стр. 82.

концентрационог логора, немогуће је рационалном свешћу поимати размере такве катаклизме коју је изазвао човек заслепљен настраним идеолошким, политичким, религиозним и националистичким догмама. Стога је грозничава борба логораша за тек кратки продужетак живота уз пристанак да буду својеврсни саучесници злодела, и њихова неумољива потреба да пронађу бар минималан осећај оправдања и унутрашњег мира и спокоја унапред осуђена на трагични неуспех.

Друга драма из „логорашке трилогије” Ђорђа Лебовића *Халелуја* описује период непосредно након завршетка рата и приказује бивше логораше, сада као реконвалесценте у болници за опоравак „Свети Рафаел”, смештеној на територији побеђене земље. Целокупно болничко особље сачињавају ратни заробљеници и припадници противничке војске. За разлику од упечатљивог реалистичког поступка којим је обликован *Небески одред*, у овом комаду преовладавају префињена поетичност и особена сентименталност, заокружене дискретним лирским реминисценцијама, што твори текст убедљиве драмске структуре и стилско-жанровске хетерогености. Основна тематска линија развија се око настојања Пипла, Сипке, Јустуса, Золе, Мајше и Зероа да сахране преминулог друга и сапатника Јојоа, што је у супротности с хигијенским правилима у болници. Суочавајући се с наизглед непремостивим препрекама у организацији и реализацији ове церемоније, они симболично, али и у буквалном смислу настоје да поврате исконски људски интегритет и достојанство. То је уједно и својеврсни процес иницијације, којим се ослобађају стега свеprisутне смрти из концентрационог логора и уласка у нешто што би могло да буде најближе нормалном животу. Чин сахране с припадајућим, уобичајеним обредима у колективној свести ових мученика требало би да означи коначан разлаз са страшном и скоро проживљеном мрачном прошлошћу. Ако бисмо *Небески одред* могли дефинисати као реалистичку драму у којој се јунаци боре за голу егзистенцију и узалудну потрагу за самоискупљењем, онда у *Халелуји* ликови крећу у неизвесни пут потврђивања елементарних животних вредности, помало парадоксално, остварујући то кроз посмртни ритуал као искрени чин одавања почастии преминулом другу, истовремено доказујући сами себи да су из чељустии смрти спремни да кроче у стварни свет.

ЈУСТУС (*грамко*): Слушајте, не смемо дозволити да тог човека баце у јаму као трули кромпир!

ЗОЛА (*резигнирано*): А шта можемо?

*Јустус се испрси.*

ЈУСТУС: Можемо да га сахранимо! (*Достојанствено*): Онако како то доликује нама, слободним људима.

*Сви изненађено гледају у Јустуса.*

ЗОЛА (*запрепашћено*): Да га сахранимо?

ПИПЛ (*с неверицом*): На гробљу?

ЗОЛА: Како?

ЈУСТУС: Према обичајима који владају у спољњем свету.

ЗОЛА: Чуј, Јустусе, па ми о Јојоу ништа не знамо! Ни ко је, ни шта је, ни одакле је...

ПИПЛ: Не знамо му чак ни име.

ЈУСТУС: Знамо да је човек! (*Самозадовољно*): Шта кажеш, Сипка?<sup>6</sup>

Ђорђе Лебовић несумњиви је мајстор карактеризације ликова, дијалога и драмске ситуације. То су обележја већине његових дела, било да је реч о драмама, филмским сценаријима или прози. Мало је аутора који су успели да удахну толику дозу уверљивости, пластичности и психолошке вишедимензионалности ликовима, избегавајући непримерену патетику и неприродност. Лебовићеви јунаци пунокрвни су људи од „крви и меса” са свим својим племенитим особинама, манама, добротом и малициозношћу, искреним емоцијама и повременом малодушношћу. Носталгично-меланхолична црта протагониста „логорашке трилогије”, као и бројних других ауторових текстова омогућава литерарно-драматуршко конструисање узбудљивих ситуација и сложених међусобних односа. *Халелуја* је у том смислу једна од успешнијих Лебовићевих драма, а уметничко-естетски домети сврставају је у сам врх послератне домаће драмске књижевности. Поступак карактеризације ликова проистиче из језичког израза и није илустративан, односно, бивши логораша су приказани и као представници одређених социјалних, националних, економских, религиозних и културолошких група, али су изграђени и као појединци с неретко супротстављеним моралним принципима и погледима на појаве које их окружују. Посебну занимљивост нуди сусрет између пацијената болнице „Свети Рафаел” са становницима града и особљем установе, јер на том нивоу дешава се неизбежни сукоб мишљења и вредносних система. То је, између осталог, последица различитих искустава и судбина у ратном периоду и чињенице да су били на супротним странама у најбруталнијем догађају у историји човечанства. Мржња, нетрпељивост, антагонизам, шовинизам и предрасуде испливавају на површину чак и код најмлађих. Деца која су преживела ратне страхоте задојена су деструктивним осећањима и визија будућности ни у *Халелуји* није светла, нити оптимистична. Једини дечак из насеља у којој се налази болница који показује елементарну дозу људскости и емпатије страда од заосталих бомби. Наговештај љубави између Наните, локалне девојке чији је бивши муж, официр, погинуо у рату и Сипке окончава се разлазом на гробљанској алеји.

<sup>6</sup> Ђорђе Лебовић, *Халелуја*, Стеријино позорје, Нови Сад 1965, стр. 87.

Свештеник, коме се Сипка, Пипл и остали обраћају да би одржао опело, најмање од свега исказује основе хришћанског учења. Зеро, капо у логору, у новонасталим околностима не доживљава опрост од својих другова. Ипак, у односу на *Небески одред*, у овом драмском тексту помаља се нада да је могућа победа над смрћу и наставак живота с трауматичним психичким и физичким ожилцима. За потпуније разумевање Лебовићеве поетике, тематско-идејне структуре његових књижевних дела, као и односа према ужасима концентрационих логора и непосредним извршиоцима најгнуснијих злочина или онима који су немо посматрали те догађаје, не учествујући у убиствима, симптоматично је обликована сцена између Мајора, начелника болнице „Свети Рафаел” и Мајшеа, једног од чланова организационог одбора за сахрану.

МАЈОР (*с напором*): Та ваша сахрана... Знате... Хм? Ја вас разумем... Али треба и ви мене да разумете.

МАЈШЕ (*климајући главом*): Треба.

МАЈОР (*смелије*): Ја сам, пре свега, лекар. Али сам и војник. Морам да извршавам наређења.

МАЈШЕ: Морате.

*Мајор наглим покретом отвори фијоку писаћег стола. Извади из ње гомилу аката.*

МАЈОР (*лупајући по актима*): Ево, погледајте! Све сама наређења! А ово... (*Подигавши у вис лист хартије*): Писмена наредба да се лешеве у болницама морају покопати одмах. Да не би дошло до инфекције, заразе... и томе слично. Разумете?

*Мајше се закашља. Он руком одстрани дим испред очију.*

МАЈОР: Е, па? Данас је била војна инспекција у суседном месту. Сутра ће сигурно доћи и код нас. А шта онда ако пронађу леш у мртвачници? Леш стар преко једног дана!

*Мајшеу је нарастао пепео на цигарети. Не зна шта ће с њим: пепељара на писаћем столу му је предалеко. Забринато се осврће.*

МАЈОР: Обећао сам вам... али видите и сами... та изненадна инспекција. (*Раширивши руке*): Шта могу?

*Мајор устане.*

МАЈОР: Ви ћете вашим друговима објаснити, зар не?

МАЈШЕ (*предусретљиво*): Хоћу.

МАЈОР (*одахнувши*): Е, па онда... послаћу болничаре по леш.

МАЈШЕ: Зашто?

МАЈОР: Леш се мора покопати још данас. Одмах!

МАЈШЕ (*уз доброћудан осмех*): Сахрана је сутра.

МАЈОР: Сутра може да наиђе контрола. Ако наиђе казниће ме због прекршаја.

МАЈШЕ (*зачуђено*): Вас?

МАЈОР: Мене, наравно! Је ли вам сад јасно?

МАЈШЕ: Сад? (*Климнувши главом*): Јесте.

МАЈОР (*с олакшањем*): Послаћу болничаре.

МАЈШЕ: Зашто?

*Мајор једва уздржа свој бес.*

МАЈОР: Слушајте господине...

МАЈШЕ: Мајше.

МАЈОР (*оштро*): Господине Мајше! Ако не предате мртваца болничарима, алармираћу стражу! Знате ли шта то значи?

МАЈШЕ: Стража? (*Климнувши главом*): Знам.

МАЈОР: Боље је да се не свађамо.

МАЈШЕ (*уз широк осмех*): Боље је.

МАЈОР: Значи споразумели смо се?

*Мајше устане, а затим пође. Пред вратима се окрене. Са лица му је нестао осмех.*

МАЈШЕ: Јојо је наш мртац.

*Он отресе пепео са цигарете на патос, а затим изађе.<sup>7</sup>*

Инсистирајући на детаљима (Мајше пуши цигарету и не зна где да отресе пепео, психолошке реакције саговорника дате у дидаскалијама), врло специфичној атмосфери и успостављеном односу, који, упркос свему, открива међусобно уважавање, Лебовић у претходној дијалогској форми проблематизује важан етички аспект. Мајор у својој аргументацији објашњава да је уз чињеницу да му је основна професија медицина, он и војник, те да мора да извршава наређења, без обзира на то да ли су она у супротности с Хипократовом заклетвом. Очигледно је да Мајор показује дозу емпатије и разуме поступак бивших логораша, али му официрска обавеза не дозвољава да докаже своју људскост на делу. У многобројним суђењима након рата за злочине почињене, не само у логорима, многобројни осуђеници износили су сличну одбрану – да су доследно извршавали наређења претпостављених, без могућности да им се супротставе или их на други начин оспоре. Питање да ли им је то олакшавајућа околност остало је актуелно и у данашње време. У домену хуманости свакако не. С друге стране, код бившег логораша не примећују се осећања мржње, гнева и жеље за реваншизмом. Он само настоји да обезбеди услове да достојанствено сахране Јојоа и на тај начин поново удахну живот пуним плућима, колико год је то и ако је уопште могуће. *Халелуја* се завршава сценом погребна уз истоимено музичко финале из Хендловог ораторијума „Месија”. Полако корачајући у неизвесну будућност, с гробља одлазе Јустус, Сипка, Зола, Мајше, Пипил и Зеро, остављају-

<sup>7</sup> Ђорђе Лебовић, Нав. дело, стр. 138–140.



ћи „хумку с једноставном плочом на узглављу, на чијем се врху накривила пругаста, логорашка капа”.<sup>8</sup> Сентименталан, на тренутке меланхолично-носталгичан тон драме ефектно је заокружен последњом сликом. На једној страни гроб у коме лежи човек, без имена али с враћеним достојанством, а на другој погурени бивши логораши који ће и даље трагати за сопственим „ја” и личним интегритетом у свету у коме правда најчешће није достижна.

*Викторија*, написана дванаест година након *Небеског одреда*, затворила је Лебовићеву „логорашку трилогију”, иако се он том проблематиком бавио и у неколико књижевних дела насталих у потоњем периоду. Овај комад, објективно, најмање је успешан у уметничком смислу. Оно што га чини занимљивим и значајним јесте покушај продубљивања теме о судбини паћеника из концентрационих логора двадесетак година након пакла који су преживели, настојањима да се прилагоде новом свету и поретку у коме егзистирају и суочавања с ратним злочинцима на суђењу које би требало да понуди адекватну казну и пружи какву-такву сатисфакцију жртвама. Нажалост, драма је остала на нивоу општих места, неуверљивих карактера без нарочите психолошке нијансираности, у већој мери тенденциозна и сувише моралистичка. Тематску окосницу чини сведочење бивших затвореника на суђењу непосредним извршиоцима злодела, уз честе реминисценције на дешавања у концентрационом логору, али и епизоде из пауза суђења. Управо су те секвенце, смештене у хотелском салону, најслабији делови текста јер у значајној мери урушавају аутентичан амбијент суднице и онемогућавају досезање катарзичних и потресно истинитих момената присутних у *Небеском одреду* и *Халелуји*. Уводна сцена одвија се пред спомеником милионским жртвама некадашњег логора, уз тактове „Халелује” из Хендловог „Месије”, да би се након тога исти простор трансформисао у судницу, потом у хотелски салон и концентрациони логор. Јасна асоцијација о релативности простора и времена у коме јунаци обитавају, то јест, о истоветности положаја жртве и целата у постратовској стварности остаје замагљена и недовољно разрађена. Међутим, и у *Викторији* се на суптилан начин проговара о етичкој димензији геноцида.

ПЕНДЕЛ: Био сам војник... Као и ви! Свако од нас изабрао је своју страну. А ко је онда могао да зна која је страна исправна, а која погрешна?! *Амос изађе из полукруга и приђе клавиру. Седне. Почине да свира, сасвим тихо, божјићну песму „Света ноћ”.*

ПЕНДЕЛ: Кажете да нисмо штедели противнике? А ви? Да ли сте их ви штедели?

<sup>8</sup> Ђорђе Лебовић, Нав. дело, стр. 179.

*Те речи су упућене Сипки и Ирис, који стоје на крају полукруга. Сипка и Ирис окрећу Пенделу леђа. Амос свира све јаче. Пендел повисује глас...*

ПЕНДЕЛ: Ми смо били окрутни. Али нама су наредили да не смемо имати милости према непријатељу. Зар вама нису исто то наредили? Да! И ја бих више волео да су нам наредили: будите племенити! Али, ко је и у ком рату издао такво наређење? Ко?! Када?!

*Гошер, Јуп и Кефало окрећу Пенделу леђа. Амос свира све јаче.*

ПЕНДЕЛ: Зар је важно како и чиме се убија у рату? Зар је важно колико их је у рату убијено? Сви знају да ће победити онај који убија најбрже, који убије највише! Ви сте победили! Па шта онда хоћете?!

*Естера и Шалом окрећу Пенделу леђа. Амосово свирање не престаје. Пендел виче...*

ПЕНДЕЛ: Хоћете да се светите? Које? Историји? Судбини? Због чега? Због тога што сте победили? Зашто се онда и ми не бисмо светили? Зашто се и ми не бисмо светили?!<sup>9</sup>

Епилог драме представља завршетак суђења вођи страже Пенделу, који је упркос томе што је наредио масакр логорашица из „Куће лутака” – јавне куће за есесовце у логору – ослобођен, док је официр Мусфелд у чијим поступцима су били присутни трагови саосећајности осуђен на шест година робије. Релативност правде и праведности разоткрива се у потпуности захваљујући накарадном и дубоко погрешном тумачењу чињеница и околности које су довеле до зверстава. Лебовићево поимање историјских догађаја, трагичних судбина, моралних вредности човека, вечне дилеме о истинској природи злочина и онога што га проузрокује и адекватној казни као суштинском искупљењу и јединој могућој сатисфакцији за жртве, ситуирано је као темељ књижевно-драматуршке конструкције и тематско-идејног склопа „логорашке трилогије”. Ауторово упорно и доследно бављење овим феноменима, у већој или мањој мери, заступљено је и касније у његовом целовитом литерарном опусу, а најдиректније и најексплицитније у ТВ драми *Лутка са кревета број 21*, те већ поменутом роману *Semper idem*, који у овом раду није анализиран.

Радња комада *Лутка са кревета број 21* одиграва се двадесетак година након рата, у кући докторке Вилме Рајнер, бивше логорашице, присиљене на проституцију у „Кући лутака”, како се називала јавна кућа за нацистичке војнике. У посету јој долази СС хауптштурмфирер Емил Грабнер, сада угледни адвокат и признати члан немачког друштва. Његова намера је да убеди Вилму да не сведочи на предстојећем суђењу за почињене ратне зло-

<sup>9</sup> Ђорђе Лебовић, *Викторија*, Српско народно позориште, Нови Сад 1968, стр. 118–119.

чине. Током ове посете, придружује им се и Вилмин муж Јелинек, износећи свој бескомпромисни став о недопустивости пристајања на проституцију у логору, без обзира на то што би одбијање значило моменталну смрт, не наслућујући, при томе, да је то била и Вилмина судбина. Грабнер инсистира на томе да ће најављени процес нанети подједнаку штету обома, уз велику вероватноћу Вилминог изопштавања, не само из професионалног окружења и блиског круга пријатеља, већ и из породице. Оправдање за поступање у логору некадашњи официр, слично као и ликови нациста из „логорашке трилогије”, проналази у екстремним ратним околностима и примораности на извршавање наредби. Војничка дужност и заклетва нису му остављали простор за преиспитивање моралних аспеката и нехуманих последица свега што је чинио у том периоду. Он сматра да је потребно направити дистинкцију између Емила Грабнера есесовца и данашњег цењеног правника и адвоката, поштеног и часног грађанина, оданог закону, коме уосталом и служи. Сматра да ни током Другог светског рата није починио ниједан злочин јер се и тада придржавао важећих прописа, установљених у нацистичкој идеологији и држави која је из тога проистекла. Вилмина позиција и угао гледања на целокупне догађаје, у почетку, у потпуности су другачији. Она непоколебљиво жели да сведочи, осећајући да тако може коначно напустити круг пакла из прошлости. Међутим, током разговора с Грабнером, а поготово након доласка Јелинека, њена одлучност сплашњава.

ВИЛМА: Ово нисам очекивала. Налазиш више оправдања за есесовце него за њихове лутке...

ЈЕЛИНЕК: Налазим им подједнака оправдања. А, што да не? И једни и други се бране да су само послушно извршавали наређења, не упуштајући се у њихов лудачки смисао. Па, ако те лутке тврде да су биле присиљене на блудничење, онда есесовци са правом тврде да су били присиљени да врше злочине.

ГРАБНЕР: Значи ли то да су и једни и други невини?

ЈЕЛИНЕК: Не, господине, то значи да ни једни ни други нису невини.<sup>10</sup>

Суочена с релативизацијом Холокауста, односно недопустивим изједначавањем улога жртве и злочинца, Вилма схвата да нема могућност избора ако жели да настави „нормалан” живот. Јелинекове реакције и размишљања о трагичним догађајима током Другог светског рата, страдању читавог једног народа и суочавању с узроцима и последицама безумне политике, нажалост, прецизно осликавају непостојање културе сећања и недопустиву банализацију не тако давне, сурове прошлости. Магла заорава која се ин-

<sup>10</sup> Ђорђе Лебовић, *Лутка са кревета број 21*, <https://vdocuments.mx/djordje-lebovic>, стр. 14.

тензивно спушта на најбестиднију епизоду у целокупној људској историји није изазвана само тиме што је све мање и мање, или практично више нема живих и непосредних сведока геноцида. Савремено друштво покушава да избрише непријатне успомене из колективне свести руководећи се себичним разлозима хегемоније, економског просперитета и незајажљивог материјалног богаћења, мимо очувања истинског система вредности, утемељеног на хуманим идејама, на којима почива цивилизација, заборављајући све невинне жртве на том путу неумитног отуђења и погубног губљења елементарног људског достојанства и емпатије. Лебовићев уметнички ангажман зато је још важнији. Он неретко досеже до високих естетских домета придржавајући се и етичких принципа, што умногоме резултира књижевно-драматуршким делом нарочитог сензибилитета и несумњиве вредности.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Антологија савремене српске драме*, приредио Слободан Селенић, Српска књижевна задруга, Београд 1977.
- Викторија*, Ђорђе Лебовић, Српско народно позориште, Нови Сад 1968.
- Халелуја*, Ђорђе Лебовић, Стеријино позорје, Нови Сад 1965.
- 60 година Стеријиног позорја (документарна грађа)*, приредила Александра Коларић, Стеријино позорје, Нови Сад 2015.

Dr Miroslav Miki Radonjić

#### THEMATIC FRAMES AND CHARACTERISTICS OF THE DRAMATIC PROCEDURE IN THE PLAYS OF ĐORĐE LBOVIĆ

**Summary:** The work of Đorđe Lebović is in a deep and inextricable connection with the tragic experiences of the Holocaust, the fate of Jews during and after the Second World War and the consequences of the horrific genocide committed by Nazi Germany. The thematic plan of his pieces, the literary-dramaturgical procedure and the achieved aesthetic-ethical level enabled the creation of several works of special artistic value and specific literary-historical testimony from the first hand, because as a boy he survived terror in the concentration camps. In *The Heavenly Squad*, *Hallelujah*, *Victoria* and *Puppet from the Bed No. 21*, he spoke about the complex issue of the true nature of evil, the instinctive need to survive, the limits of moral principles, the dehumanization of man, redemption and forgiveness, the relationship between crime and punishment and the continuation of life for victims permanently marked by the cruel past.

**Key words:** Holocaust, concentration camp, Jews, crime, punishment, dramaturgical procedure



Ивана Кочи

## СТВАРАЛАШТВО ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА И КУЛТУРА СЕЋАЊА У ПРИКАЗИВАЧКИМ ПРАКСАМА ХХІ ВЕКА У СРБИЈИ

**Сажетак:** Ђорђе Лебовић је, као сведок трауме Холокауста и врсни стваралац, остављајући иза себе пре свега драме и прозна дела током друге половине ХХ и почетком ХХІ века, створио фикциони наратив о страдању у нацистичким логорима смрти, па самим тим и предуслове за његово даље активно преношење и памћење. После полувековне паузе од извођења ових дела, у нашој културној сфери и путем њених приказивачких пракси почиње да се испољава интересовање за хуманистичке, етичке и уметничке вредности Лебовићевог стваралаштва, те се јављају нова позоришна извођења комада из његовог логорашког опуса (две представе *Небеског одреда*, једна у режији Марка Манојловића и извођењу Југословенског драмског позоришта, 2009, друга у режији Мије Кнежевић и извођењу Српског народног позоришта и Академије уметности, 2012. односно 2014, затим *Лутка са кревета број 21* у адаптацији Ане Ђорђевић и режији Слободана Бранковића те извођењу Српског народног позоришта, 2022), као и прва драматизација и инсцениација постхумно објављеног романа-хронике *Semper idem* у драматизацији и режији Горчина Стојановића и извођењу Народног позоришта у Сомбору, 2019. Истовремено је и кроз музејску изложбену праксу, уприличењем поставке *Ђорђе Лебовић – сведок против своје епохе* ауторке Иване Кочи и Позоришног музеја Војводине, репрезентована потреба за даљим развијањем и унапређењем културе сећања на знаменитог аутора. Културална специфичност ових позоришних и музејских приказивачких пракси огледа се у начину структурисања њихових медијума, који одређеним поступцима и техникама омогућавају публици активно суочавање с трауматским искуствима, онтолошким и етичким дилемама које је проносио Лебовићев фикциони наратив. Залог таквог обликовања стваралачке баштине јесте управо њен новоуспостављени

наратив који је уобличен искуством сусрета садашњости и прошлости путем међугенерациског преноса сазнајних и вредносних порука Лебовићевог дела у данашњицу, дакле, у еру постсећања на Холокауст у Србији.

**Кључне речи:** Ђорђе Лебовић; фикциони наратив о Холокаусту: *Небески одред*, *Халелуја*, *Викторија*, *Лутка са кревета број 21 / Војник и лутка*, *Semper idem*; траума, етика и култура; култура сећања: приказивачке праксе (позоришна и музејска) у ери постсећања на Холокауст у Србији

Рад се занима облашћу колективног сећања и начинима његове трансформације у културалну вредност<sup>1</sup> данашњице. С тим у вези ће се анализирати постојећи репрезенти театарске и музејске приказивачке праксе у нашем културном миљеу који се обзнањују као медијски наративи сећања и своје деловање заснивају на стварању еманципованих, активних учесника у друштвеној и културној стварности. Полазиште тако постављене визуре јесте заједничко, космополитско сећање на цивилизацијско искуство и трауму Холокауста која нам се (и) данас обраћа као искуствена опомена, историјска поука, односно *мастер морална парадигма*<sup>2</sup> за креирање њених нових интердисциплинарних, хуманистичких и уметничких остварења. Један од проносилаца сазнајног и вредносног наратива о Холокаусту на нашим просторима јесте по много чему јединствена стваралачка личност Ђорђа Лебовића (1928–2004), која нам је оставила аутентично културно наслеђе, живу баштину подстицајну за успостављање нових образаца њеног изучавања и репрезентације.

У контексту хуманистичких промишљања у XX веку, промишљања савременика и/или сведока масовног нацистичког истребљења, када је реч о проблематици сагледавања етичких принципа и закона функционисања концепта Аушвица, драгоцен увид дала је теоретичарка политике и филозофкиња Хана Арент, која је изокренуту етику Аушвица поткрепила у својој тези о *баналности зла*<sup>3</sup>: оваквим проблематизовањем свакако да се пред човечанством и савременим светским духом у центар промишљања поставља једна нова позиција човека, позиција чији изазов није више ничеовски натчовек, него, управо, цивилизацијском спиралом наниже разбаштињени *потчовек*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Вредно је напоменути да је социолог Морис Албваш (преминуо у немачком логору Бухенвалд 1945) још 1924. успоставио темеље истраживања памћења као културалне чињенице, као теорију колективног сећања (видети: Nevena Daković – Vera Mevorah, „Tragovi sećanja i tragom prošlosti”, 7 и Ивана Анчић, „Улога уметности и историје у репрезентацији Холокауста”, 305.

<sup>2</sup> Цефри Шандлер, у: Nevena Daković – Vera Mevorah, Нав. дело, 8.

<sup>3</sup> Видети: Giorgio Agamben, *Ono što ostaje od Auschwitza*, 15.

<sup>4</sup> Исто.

О моделима и етици репрезентације Холокауста, пак, мишљења су већ после рата била подељена. Међу оспоравајућим ставовима, снажан симболични значај носи глас немачког филозофа Теодора Адорна који у свом чувеном увиду о немогућности певања и мишљења после Аушвица, па самим тим и директног суочавања с њим кроз стваралаштво, успоставља неку врсту моралног дуга филозофије и човечанства.<sup>5</sup>

С друге стране, у контексту савремених културолошких теорија последње две деценије појам трауме се не разматра више само као психијатријски концепт већ њено искуство, било индивидуално и/или колективно, неминовно инклинира ка друштвеном и културалном модусу, те почиње да се перципира као преломни догађај неке културе.<sup>6</sup> Тако гледано, управо сублимисање трауматичних искустава и сазнања кроз стваралачку праксу, дакле, кроз њихову симболичку интерпретацију и репрезентацију, постаје важан елемент разумевања трауме, сходно томе и њене културализације.<sup>7</sup>

Појавивши се педесетих и шездесетих година прошлог века с егзистенцијалистичким драмским темама из логорашког живота, добијајући у то време своје позоришне реализације широм некадашње Југославије и иностранства, кроз стваралачку фигуру Ђорђа Лебовића преламају се сва три горепоменута мисаона концепта. Попут Арентове, и Лебовић је на тематско-идејном плану свог стваралаштва био окупиран проблематиком баналности зла. У складу са стратегијама културализовања трауме и њених друштвених консеквенци, Лебовић је, осветљавајући поједине теме о де-хуманизованом животу у логору смрти, те о посттрауматским последицама преживелих жртава Аушвица, створио фикциони наратив и меморијски залог у контексту свевремене рецепције и разумевања таквих садржаја. Као *сведоку против своје епохе*<sup>8</sup>, писање о логорашком искуству и о цивилизацијским, психолошким, моралним и онтолошким проблемима света након логора смрти, било је за њега категорички императив. С тиме би се морао сложити и раније поменути Адорно, будући да је 1966. оповргао своју тезу изречену седамнаест година раније, изјавивши да „уметност остаје једна од последњих тачака замишљеног отпора варваризму”<sup>9</sup>.

*Писање о Аушвицу није за мене само терапија, нити је само тема о којој пишем – логори су значајан универзитет и ја сам га завршио пре гим-*

<sup>5</sup> „Писати поезију после Аушвица је варварство” (видети: Ивана Анчић, Нав. дело, 309).

<sup>6</sup> Теоретичари попут Кирбија Фарела, Џејмса Бергера и других (видети: Ивана Анчић, Нав. дело, 311).

<sup>7</sup> Видети: Исто.

<sup>8</sup> „Судбина ми је одредила да будем сведок против своје епохе” (Ђорђе Лебовић, у: Zlata Lebović, *Dijalog o Zlu i Dobru*, 30).

<sup>9</sup> Видети: Ивана Анчић, Нав. дело, 309.



назије – логори су испред сваког мог искуства – средишна тачка за разумевање нашег света и човека у њему.<sup>10</sup>

## СТВАРАЛАШТВО ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА

Ђорђе Лебовић, прозни и драмски писац, драматург, сценариста и есејиста, био је јединствена умна и стваралачка личност наше културе. Рођен је и растао је у сомборској јеврејској породици. У акцији нацистичког хапшења припадника свог народа, спроведеној пролећа 1944, као петнаестогодишњи дечак бива депортиран за логор Аушвиц-Биркенау у Пољској, заједно с братом и мајком. По тамошњим правилима означавања је тетовиран и добија обележје А-12750. Избегао је последице гасне коморе, али је био приморан да учествује у ужурбаном брисању трагова геноцида у логору, односно у рушењу крематоријума, потом у исцрпљујућим маршевима пред надолazeћом Црвеном армијом, преко Грос-Розена, Заксенхаузена, Маутхаузена и других логора, да би се, после једногодишњег изгона, вратио у Сомбор, када настаља школовање, огледа се у писању и започиње професионални ангажман.

Мисаони и креативни потенцијал Лебовићевог стваралаштва концентрише се око неколико језгара, како жанровских, те медијских (проза, драма, есејистика; позориште, радио, филм, телевизија, стрип), тако и филозофских, етичких и друштвених. Логори као монструозни концепти смрти и простори рашчовечења и великог страдања у XX веку чине значајан корпус Лебовићеве егзистенцијалистички оријентисане стваралачке преокупације, и овој теми се, као преживели сведок, изнова враћао, пишући посвећено и у време свог, како сам негде вели, добровољног изгнанства у Израел, деведесетих година прошлог века. Отуд *Небески одред*, као позоришни комад и филмско остварење, *Халелуја*, и она позоришна и телевизијска, али и радиодрамска (*Сахрана почиње обично поподне*), *Викторија*, *Лутка са кревета број 21*<sup>11</sup>, *Војник и лутка*, те бројне друге. Наредни тематски корпус представљале би кроз историјско драмско штиво изражене преокупације сложеним приватним, културним и политичким приликама Срба у Угарској у преломним тренуцима распламсавања романтичарских идеологија XIX века и поступног урушавања грађанске културе – преокупације настале прилежним истраживањем богате прозне ризнице знаменитих Јакова Игњатовића и Вељка Петровића – па отуд *Долња земља*, *Сентандрејска рапсодија*, *Раванград 1900*, као и бројне друге

<sup>10</sup> Ђорђе Лебовић, у: Zlata Lebović, Нав. дело, 32.

<sup>11</sup> Занимљив је податак да је ово дело инспирисало знаменитог прозаисту Александра Тишму да напише роман *Употреба човека* (видети: Ђорђе Лебовић, у: Zlata Lebović, Нав. дело, 49).

теме, с понајчешћим продорним акцентима гротескности, трагичне фарсичности, апсурда и жестоке ироније. Његове драме извођене су у време свог настајања широм бивше Југославије и иностранства, а значајка је што се од почетка XXI века поједини комади оживљавају у нашем позоришном миљеу (*Раванград* 1900, *Небески одред*, настао у коауторству с Александром Обреновићем, као и *Лутка са кревета број 21*). Лебовић се остваривао, надаље, преко успешних телевизијских сценарија за ратне драме, каква је и *Песма* (по истоименом роману Оскара Давича), али и оне историјско-биографске – *Алекса Шантић* (према роману Јосипа Лешића), на пример, као и бројних других, све до популарних ратних акционих жанрова, међу којима је и сценарио за филм *Валтер брани Сарајево*, чиме се само утемељује теза о свестраном Лебовићевом списатељском таленту. Такође, постхумно објављена, његова недовршена хроника о детињству *Semper idem* открива пред читалачком публиком овог специфичног аутора у светлу модерне реалистичке прозе, и доживљава своје прво сценско упризорење 2019. године. Тако се намеће закључак да се Лебовићево дело – иако подједнако успешно реализовано кроз разнолике области и теме – усмерењем своје мисаоне, хуманистичке и стваралачке преокупације најснажније концентрише око једног обједињујућег средишта, у коме је пре свега и изнад свега позоришно стварање,<sup>12</sup> а унутар њега оно закупљено логорима смрти и искуством апокалиптичне историје XX века.

## ТЕМАТСКО-МОТИВСКЕ ОДЛИКЕ ДРАМА ИЗ ЛОГОРАШКЕ ТЕТРАЛОГИЈЕ ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА И ЊИХОВА КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА

(*Небески одред*, *Халелуја*, *Викторија*,  
*Лутка са кревета број 21* / *Војник и лутка*)

*Логор је за мене „мрачни театар”,  
глууми сам у њему и хтео сам да га оживим на сцени.*<sup>13</sup>

Настојећи да упери снап светла на неуспешно решене или погрешно постављене хуманистичке и етичке дилеме и проблеме цивилизације после Аушвица, Лебовић се посебно занимао за теме о логорским институцијама које италијански писац Примо Леви у свом делу<sup>14</sup> смешта у простор *сиве*

<sup>12</sup> По властитом сведочењу, клица наклоности према позоришном изразу зачета је још у детињству, поред оца Павла Лебовића, главног редитеља мађарског аматерског позоришта „Даларда” у Сомбору (видети: Ђорђе Лебовић, у: Zlata Lebović, Нав. дело, 28).

<sup>13</sup> Ђорђе Лебовић, у: Исто, 31.

<sup>14</sup> *Ако је ово човек* (If This is a Man). Видети: Гидеон Грајф, „Плакали смо без суза”, 20.

зоне, простор илегалног подручја условљавања и размене, у коме су, зарад останка у животу, жртве логора присилно прилагођаване структурама зла и претваране, на овај или онај начин, у нацистичке саучеснике. Такво замагљивање јасне разлике између злочинца и жртве једна је од најперверзнијих стратегија баналности зла. Једна од таквих опскурних институција била је Специјални одред за спровођење егзекуције у гасним коморама и крематоријумским пећима. Чинили су га логораши, а називан је циничним еуфемизмом Небески одред. Друга од њих је била илегална јавна кућа с логорашицама, дакле, припадницама „ниже расе”, а називана је Кућом лутака.

Могућност да и сам потлачени постане злостављач и егзекутор по цену поштеде од смрти, маестрално је приказана у *Небеском одреду*. Исто тако, немогућност потпуне интеграције у ново друштво – и поред установљених судова за ратне злочинце – услед хипокризије јавног мњења и неспособности да разабере сексуално експлоатисану жртву од њеног експлоататора писац варира у неколико својих драма у којима су актерке преживеле логорашице, некада проститутке у илегалној јавној кући у логору (*Викторија, Лутка са кревета број 21 / Војник и лутка*). На другој страни натегнуте потчовечанске опруге Лебовићевих ликова налазе се команданти куће за забаву и разних других логорских сектора, дакле они чија је савест вођена принципом законитости и дужности, и која је, заправо, изопачена савест „савршене” неморалности. Између њих је позиционирано лицемерно јавно мњење, које је спремно да, ван судске праксе, суди жртви-саучеснику и тако несвесно пактира са злочинцима.

### ***Небески одред (1957)***

Драму *Небески одред* Лебовић је написао у коауторству са Александром Обреновићем.<sup>15</sup> Комад у центар збивања поставља тзв. Зондеркомандо (Специјални одред), који представља можда један од најпакленијих идеја националсоцијализма. Свака група деловала је три месеца, после којих би чланови бивали ликвидирани како би се избегао ризик обелодањивања истине, а на њихово место довођена је нова група извршилаца. Учествујући у подухватима демонтирања и рушења крематоријума, Ђорђе Лебовић је сусрео једног од чланова Одрода, извесног пољског Јеврејина, који му је исприповедао о њиховом животу, као и о неколико покушаја побуне, који су сви завршавали погибијом учесника.

<sup>15</sup> С Обреновићем (1928–2005) се Лебовић спријатељио у КУД „Браћа Крсмановић”. Везивала их је иста почетничка ситуација у писању драмских комада и складна кооперативност (видети: Ђорђе Лебовић, у: Zlata Lebović, Нав. дело, 31).

Окосницу драме чини проблематика сагледавања човека који, учествујући у злочину, бира да кривицу за убијање подели са злочинцима. Кроз драму се поставља неколико питања из репертоара монструозности али и *баналности зла*, тј. неке врсте извртне логике Аушвица: питање избора пред који су стављени потенцијални припадници Специјалног одреда (изабрати сопствену смрт или смрт других како би се продужио властити живот), као и надовезујуће питање да ли је поклон од три месеца живота вредан свог тог ужаса. Ово је драма о људима у паклу и паклу у људима, како је многи театролози и критичари означавају.

На том нас трагу театролог Мирослав Радоњић упућује на следећу драгоцену околност: „Занимљиво је да је *Небески одред* био и повод једној од првих књижевно-позоришних полемика код нас, у којој се Бора Глишић, тада позоришни критичар НИН-а, супротставио ауторским 'полуистинама' и 'поетици насиља' која 'трагични мотив третира анимално'. Мудри Душан Матић, жовијални Борислав Михајловић Михиз и одмерени Иван Ивањи покушали су и успели да докажу уваженом критичару да је у криву и да је у питању 'један ужасни вид трагедије модерног човека'."<sup>16</sup>

На трагу поменутог је и запажање Штефана Трога, угледног пољског критичара и театролога, који је 1957. о *Небеском одреду* забележио следеће: „...бекетовски закључци о безнадежности човекове позиције у односу на свет који сâм ствара (на историју), само су обичан разговор људи који уз кафу филозофирају о смрти...”<sup>17</sup>

Драма *Небески одред* сврстана је у сам врх југословенског односно српског драмског стваралаштва и чини прекретницу у њеној историји као егзистенцијалистичка драма с филозофским и моралним питањима о границама људскости. Асоцијација на драму апсурда, пак, због квалитета трагичне гротескности и више је него очигледна. Апсурдистички квалитет је настао такоређи спонтано, из искуства зла савременог човека, будући да, према сведочењу самог Лебовића, стварање Бекета, Јонеска или Сартра у то време није познавао.

### Халелуја (1964)

Ако је *Небески одред* представљао живот у паклу, *Халелуја* је тематизовала повратак из пакла, повратак из смрти у живот, и на том путу Лебовић акценује психолошке и моралне проблеме актуелне за новонастале околности. Наиме, комад у фокус разматрања поставља групу логораша која

<sup>16</sup> Miroslav Radonjić, „Đorđe Lebović (1928–2004) – pisao i mislio pozorište”, In memoriam, *Scena*, br 4, 2004, na: <https://www.pozorje.org.rs/scena/scena411.pdf>.

<sup>17</sup> Видети: Zlata Lebović, Нав. дело, 32 и Miroslav Radonjić, Исто.

по ослобођењу борави на опоравку у болници „Свети Рафаел” у Немачкој. Своју инклузију у тзв. живот нормалних људи настоје да остваре упорним хтењем да свога друга из логора, који је преминуо у болници, сахране по свим критеријумима и обичајима који владају у слободном свету. Како критичар Ели Финци запажа: „И када управа болнице, у најбољој намери и по постојећим санитарним прописима, хоће да бившег логораша сахрани по кратком поступку, да би спречила евентуалну заразу, у дојучерашњим робовима буди се и узвитлава осећање људског достојанства. (...) Осећање људске понижености и деградираности се у том чину, невидљивим путевима сентименталне аберације који мимоилазе свест, преобличава у горку потребу за афирмацијом људске части.”<sup>18</sup>

Ова трагична фарса као позоришни комад за своје претече има прозни текст *Сахрана почиње обично поподне*, а потом и истомену радио-драму.

### **Викторија (1968)**

Ова драма представљала је завршни део првозамишљене логорашке збирке као триптиха. Радња комада дешава се двадесет година након рата и страдања, у музеју крематоријума у којем заседа суд за ратне злочинце. Разрешавају се два процеса, а један од осуђених је и Лудвиг Клаус Пендел, некадашњи командант страже јавне куће у Аушвицу, тзв. Клуба за војничку разоноду, односно Куће лутака. Наиме, постојала је званична јавна кућа с професионалним проституткама за забаву нацистичких војника, а незванично је радила и Кућа лутака, са одабраним логорашама које су, пружајући услуге официрима, заузврат уживале одређене привилегије. С обзиром на то да су строги нацистички закони забрањивали сваки однос с логорашама као припадницама ниже расе, такве куће су постојале илегално.

И ова драма проблематизује низ етичких и психолошких питања и суочавања с нехуманим избором: постати проститутка и тиме продужити себи живот и опстанак, и као последица такве судбине и крајњег понижења на суђењу кривотворити истину зарад надоместка у достојанству, па макар такво сведочење довело до ослобађања крвника од кривице, као и другог случаја, избора Ериха Фердинанда Мусфелда, некадашњег команданта тзв. Канаде (сектора у коме је била смештена роба одузета од људи упућених у гасне коморе), који је, сазнавши за припреману саботажу међу логорашима из овог сектора, самовољно одлучио да ликвидира једног, како би сачувао остале – једног кога су сами логорашаи између себе жртвовали.

<sup>18</sup> Ели Финци, „Халелуја’ Ђорђа Лебовића у режији Димитрија Ђурковића”, у: Димитрије Ђурковић, *Аутобиографија, позоришна биографија и коментари*, прир. Петар Марјановић, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2007, 145–146.

Како и сам назив драме указује, процеси би требало да доведу до ослобађања од пакла у људима, међутим, ироничним потезом, Лебовић горко поручује да потрага за суштинском правдом а поготово истином и смислом остаје незадовољена, остављајући, ипак, отвореном и загонетном упитаност да ли ће се човек икада вратити себи и свом изворишту у истинитости. Такође, аутор пружа и једну нову поруку, на линији радње која сеже у романтичне и оплемењујуће сфере живота: бивши логораш и логорашица успевају у превазилажењу пакленог баласта у себи отварајући се једно према другоме, отпочињући нови, заједнички живот.

Срамота и патња, речју траума која је остајала и прогонила преживеле припаднице Куће лутака (стигматизоване и једним физичким обележјем – тетоважом FELD HURE<sup>19</sup>), као и сазнање да прикривена и нерасветљена прошлост кад-тад разори будућност, јер над њеним раскривањем лебди при-тајена осуда јавног мњења, тема је која је очигледно болно опседала Лебовића, будући да се овај мотив провлачи, како је већ поменуто, кроз неколико његових драма односно сценарија. Да је стид више социјална категорија него што је то кривица, показује и чињеница да је он пре свега повезан са осећајем заједништва и моралном међузависношћу, а не с личном одговорношћу.<sup>20</sup> Иако се поменуте Лебовићеве драме односе на конкретан проблем и друштвене околности, уочљива је и њихова актуелност у контексту скорашњих ратова на Балкану, али и савременог глобалног покрета против сексуалне експлоатације жена.

### *Лутка са кревета број 21 / Војник и лутка (1996)*

Постојећој логорашкој трилогији накнадно је придружен и комад *Војник и лутка*<sup>21</sup>, писан у Израелу три деценије касније. Ова драма је на извештајан начин измењена и проширена верзија драме *Лутка са кревета број 21*, писане шездесетих година, са више ликова и токова радње. Дешавање је смештено у европски контекст седамдесетих година прошлог века, а на тематском плану се бави различитим визурама актера и њиховим реаговањем у вези са судским прогоном бившег команданта јавне куће у Аушвицу Емила Грабнера. Он, сада успешан адвокат, који пред својим ближњима крије некадашњи ангажман у логору, стицајем околности долази у приватну

<sup>19</sup> Државна курва (прим. И. К.)

<sup>20</sup> Видети: Jasmina Ahmetagić, „Dramska slika problema viktimizacije”, 4. Претпоставка је да је цитат који је у овом раду парафразиран изворно из неког од списа Хане Арент.

<sup>21</sup> Године 1996. почеле су пробе овог комада у позоришту „Бејт Лесин” у Израелу, али рад никад није реализован (видети: Z.[lata] L.[ebović], „Napomena”, у: Đorđe Lebović, *Tetralogija*, 334.

посету Вилми Рајнер, некадашњој логорашици и проститутки у Кући лутака, која је засновала свој миран грађански живот и успешну каријеру, али, такође, своју мучну тајну крије од ближњих. „Доводећи Грабнера у кућу, у часу прославе 20 година брака Вилмине сестре Рут и њеног супруга Бориса, Лебовић окупља јунаке на једном месту и доводи их у ситуацију да обелодане властити став према Кући лутака: тако се раскринкава заједница у коју је Вилма интегрисана.”<sup>22</sup> Комад је уједно и драмска слика проблема виктимизације. Основни сукоб се поставља као морална дилема која повезује злочинца и жртву: хоће ли Вилма Рајнер извести Емила Грабнера пред суд потврђивањем свога исказа о постојању Куће лутака, датог непосредно после рата. У овој драми Лебовић упозорава управо на хипокризију друштва, јер би учествовањем у процесу протагонисткиња ризиковала да поново постане жртва емотивног насиља (овог пута осудом друштва), те је управо друштво онај адресат коме се упућује критичка оштрица Лебовићеве драме. Иако верује у неопходност и смисленост судског процеса, те одолева Грабнеровим манипулацијама па и притисцима неонациста у намери да је одврате од суђења, али не наилазећи на праву подршку окружења и ближњих, пре свих свог супруга Данијела, Вилма се у емоционалном краху одлучује за „дивљу правду” и убија Грабнера. Дакле, у епилогу драме, Лебовић кроз протагонисткињу артикулише суштинско неповерење у правду у свету и појачан осећај стрепње од поновног угрожавања. Радња комада дата је кроз изломљене временске планове и мешање јаве и сна, што ствара утисак фантазмагорије, али и потцртава проблемско питање у драми.<sup>23</sup>

## ОСВРТ НА ПОЗОРИШНУ РЕЦЕПЦИЈУ ЛЕБОВИЋЕВИХ ДРАМА ИЗ ЛОГОРАШКОГ ОПУСА У XX ВЕКУ

Са својим најуспелијим делима из овог опуса Лебовић је био препознат, афирмисан и награђиван најпре унутар властитог културног миљеа. Тако је за три драмска остварења добио висока признања на најзначајнијем драмском фестивалу бивше Југославије: Југословенским позоришним играма – Стеријиним позорју. Његова прва драма *Небески одред*, писана са Александром Обреновићем, добила је Стеријину награду за текст драме 1957. године, што двојицу аутора сврстава у прве добитнике таквог признања на овом фестивалу. Потом је уследила Стеријина награда за текст драме *Халељуја* 1965, а после ње и за текст драме *Викторија* 1968. године.

Драме из Лебовићеве логорашке тетралогije доживеле су бројна сценска остварења широм наше некадашње земље, али и иностранства. Током

<sup>22</sup> Jasmina Ahmetagić, Нав. дело, 2.

<sup>23</sup> Видети: Исто, 2.

педесетих и шездесетих година прошлог века знаменита су сценска остварења *Небеског одреда*, затим комада *Халелуја* и *Викторија*, сва три у режији Димитрија Ђурковића и извођењу Српског народног позоришта у Новом Саду, затим *Небеског одреда* у режији др Хуга Клајна и извођењу Атељеа 212 у Београду, као и др Марка Фотеза и извођењу Позоришта „Заглембја” у Сасновјецу (Пољска).

### РОМАН *SEMPER IDEM* (2005) И ЊЕГОВА КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА

Постхумно, захваљујући залагању Лебовићеве супруге Злате Лебовић, објављено је његово недовршено, тестаментарно прозно штиво *Semper idem*<sup>24</sup>, чији би превод наслова био *Увек исто*. Књижевни критичар и уредник првог издања Васа Павковић у поговору каже да: „...је свој последњи спис Ђорђе Лебовић написао у једној врсти дубоке уметничке и људске концентрације. *Semper idem* је комплексна реконструкција страшног доба и истовремено расправа о природи Бога и смислу људске егзистенције у злим временима. (...) Мистичне епизоде приче понекад пружају прилику да се наслуте наш положај у свету, као што и слике зла поништавају сваку илузију могућности да сами учинимо нешто добро и помогнемо неком другом. *Semper idem* је књига о детињству, која се може читати као породични роман, али и као мемоарски спис пар екселанс, којим се Ђорђе Лебовић, постхумно, представио као велики мајстор модерне реалистичке прозе.”<sup>25</sup>

Ако се погледа садржај ове хронике о одрастању, или како га је Лебовић назвао Драматуршки садржај хронике једног детињства, уочавају се симболички именована поглавља, међу којима је прво Од Раја до Пакла. С тим је повезано и ауторово приповедање из визуре дечака надареног интуицијом, сновима или визијама, напослетку – мистичким искуствима. У том контексту нас окупира запажање позоришног критичара Александра Милосављевића да је *Semper idem* „...каткад веома лирска а неретко изразито сурова Лебовићева прича о одрастању, кишовски интонирана исповест о првобитној рајској башти у којој су рани јади једног дечака, стицајем повесних околности, прекривени пепелом. (...) његова рана другарства, и прве љубави (...) постепено прекрива фина копрена саткана од онога што Киш одређује појмом болне спознаје ’узмирујуће различитости’.”<sup>26</sup> Позоришни критичар Игор Бурић доноси следеће: „Пишући о одрастању (сазревању), поту-

<sup>24</sup> Прво издање објављено је у саиздаваштву Народне књиге и „Алфе” 2005.

<sup>25</sup> Vasa Pavković, „Pogovor (Nad sećanjima Đorđa Lebovića)”, 420.

<sup>26</sup> Aleksandar Milosavljević, „Semper idem”, 3–4.



цању по Загребу, Суботици, Сомбору, у сплету сервираних околности – дете разведених родитеља, многочлана породица пуна 'резервних тетака', школовање, пријатељи, девојке – вешто је искориштено да се избегне угао свезналог приповедача и прикаже веома интеллигентан, промишљен и осећајан аутор, са феноменалном дозом хумора која 'прекрива' егзистенцијалне хороре међу којима је и његов лични.<sup>27</sup>

За писање ове хронике Лебовић се одлучио услед мучног осећања подударности између климе зла из његовог детињства и новонастале на бившим југословенским просторима почетком деведесетих година прошлог века, дакле, услед болне свести о понављању историје.<sup>28</sup> Ако се оде још корак даље и констатује да су, парафразирајући аутора, логори испред сваког његовог искуства, те средишња тачка за разумевање нашег света и човека у њему, онда се, на известан начин, након писања на тему пакленог живота у Аушвицу, повратним потезом у детињство завршава поступак заокруживања целине искуства сећања и сведочења, како његовог властитог тако и његове/наше друштвене заједнице, у чијој је структури меморије уцртан свепоживљајући наратив Холокауста.<sup>29</sup>

### ПОЗОРИШНА РЕЦЕПЦИЈА У XXI ВЕКУ: СВОЈСТВА ДЕЉЕНОГ ПРОСТОРА И ВРЕМЕНА У ПОЗОРИШНИМ ИНТЕРПРЕТАЦИЈАМА ЛЕБОВИЋЕВИХ ДЕЛА У СРПСКОМ КУЛТУРНОМ ПРОСТОРУ<sup>30</sup>

Савремени теоретичари културе сматрају да је у нашем унеколико удаљеном времену, које се перципира као ера постсећања на Холокауст<sup>31</sup>, модус репрезентације сећања, документарног сведочења и историје кључнији чак од сећања самог, као примарног извора, али само уколико позива рецепијента на активно суочавање с прошлошћу. Како је већ речено, преносећи доживљена искуства, Лебовић је есенцијом свог сазнања и статусом цивилизацијског сведока, као и изразитим драмским талентом, боље него ико други могао и морао да одабране трауматичне теме Холокауста преточи у фикциони модус репрезентације, у медијски наратив сећања. Остављају-

<sup>27</sup> Igor Burić, „Šta rađa zlo a šta dobro”, 2.

<sup>28</sup> Видети: Zlata Lebović, „Umesto predgovora”, 2008.

<sup>29</sup> Видети: Dragana Stojanović, „Образовни обрт у репрезентацији Холокауста”, 185.

<sup>30</sup> Једно Лебовићево дело – *Раванград 1900* – изведено је у СНП-у, у режији Дејана Мијача, 2002. С обзиром на то да припада корпусу комада који обрађују друге друштвене и културне теме, у овом раду није разматрано.

<sup>31</sup> Ера постсећања на Холокауст јесте доба „динамичне форме трансфера сећања без нужно присутног примарног извора” (Ирит Декел, у: Dragana Stojanović, Нав. дело, 184).

ћи иза себе драме и друга дела, створио је предуслове за активно памћење односно могућност да се кроз меморију театарске стварности успоставе трансфери сећања с једне генерације на другу, као потенцијални облици активног суочавања с прошлошћу.

Више од пет деценија после првих извођења Лебовићевих комада из поменутог опуса, у српском театру се у првим деценијама XXI века наново оживљавају интересовања за њихове инсценације. Тако се *Небески одред* као позоришна представа поново јавља у српској култури најпре 2009, у режији Марка Манојловића и извођењу Југословенског драмског позоришта (ЈДП) у Београду<sup>32</sup>, затим 2014, у режији Мије Кнежевић и извођењу Српског народног позоришта (СНП) у Новом Саду.<sup>33</sup> Комад *Лутка са кревета број 21*, у адаптацији Ане Ђорђевић и режији Слободана Бранковића, постављена је на сцену Српског народног позоришта<sup>34</sup> 2022. године.

Из угла из ког се посматрају наведена извођења, уочава се један њихов заједнички квалитет: својим стваралачким и идејним концептом она се пред гледаоцем преображавају из места доживљавања и разумевања у, на известан начин, места размењивања искуствених позиција проблематизованих у Лебовићевим драмама.

Зато ће поменуте представе бити посматране из једног од оних формалних углова којим се посебно артикулише однос на релацији сцена–публика као динамична категорија, будући да се тај контекст редитељског приступа у овом раду разумева као симболички чин од пресудног значаја за гледалачко искуство, у којем публика „сведочећи акту уметничке репрезентације, и сама улази у позицију сведока”<sup>35</sup>.

### О представи *Небески одред* (ЈДП, 2009)

Представу је на формалном плану ситуирања у простору редитељ Марко Манојловић решио тако што је публику сместио на позорницу и окренуо је према гледалишту, те како критичар Иван Меденица запажа: „...што му је омогућило да, сценски метафорично, користи гвоздену завесу: она је била граница између овоземаљског, малог и тесног света логорске ћелије, и великог и светлог простора с оне стране – простора гледалишта

<sup>32</sup> Копродукција са Стеријиним позорјем.

<sup>33</sup> Копродукција са Савезом драмских уметника Војводине. Првобитно се ова инсценација појавила као дипломатска представа редитељке Мије Кнежевић, у сарадњи Академије уметности и Арт клинике у Новом Саду 2012.

<sup>34</sup> Копродукција са Културним центром у Панчеву, Беоартом и Савезом драмских уметника Војводине.

<sup>35</sup> Dragana Stojanović, Нав. дело, 184.

у који ликови одлазе после погибије и из кога допире врло јако (контра) светло. Пре свега другог, оваква поставка простора (редитељев сарадник на овом послу била је сценографкиња Весна Штрбац) омогућила је интимну сценску игру, усмереност гледаоачеве пажње на појединачне људске драме, које глумци инкарнирају ту, надхват руке.”<sup>36</sup>

У интервјуу с редитељем Манојловићем сазнајемо: „Глумцима је била потребна слобода да не морају да користе широк гест и повишен тон. Осим тога, имамо и то осећање мрака, затим огроман простор око публике, простор из кога се не може изаћи осим горе, у ваздух, у небо.”<sup>37</sup>



Призор из представе (фото: Ема Сабо)

### О представи *Небески одред* (СНП, 2014)

О другој представи *Небеског одреда*, у режији Мије Кнежевић, у свом приказу Ивана Илић запажа: „Примена смелих и ефектних позоришних поступака (звучи добоша којима започиње драмска радња, издвајање логораша из редова гледалаца, обнаженост, пуцњи, активно учествовање гледалаца у спровођењу до Камерне сцене Српског народног позоришта”<sup>38</sup>, такође

<sup>36</sup> Ivan Medenica, „Izvorna misija”, 3–4.

<sup>37</sup> Марко Манојловић, „Смрт, али...”, 37.

<sup>38</sup> И.[вана] Илић, „Колико траје живот без слободе”, 2.

су технике из репертоара активног дељења искуства између позорнице и публике. Како Илићева назначује: „У скућеном простору у којем клаустрофобију појачава несносна врућина, они обитавају на војничким сандуцима у које урезају 'речке за сваки дан живота'. Црвена светлост из позадине сцене алудира на пећ која је даноноћно врела, а крпе које симулирају њихову одећу скинуте су с несрећника који су завршили у крематоријуму.”<sup>39</sup>



Призори из представе (фото: Срђан Ђурић)

### О представи *Лутка са кревета број 21* (СНП, 2022)

О представи *Лутка са кревета број 21*, у адаптацији Ане Ђорђевић и режији Слободана Бранковића, критичарка Јелена Јовановић примећује да је ово „у бити *процедурална драма*, што је поткрепљено редитељским решењем смештања публике у позицију пороте, појачано пробијањем рампе и зида укидањем мрака те омогућавањем директне игре актера на аудиторијуму. (...) Одабиром минималистичког стила, у виду махом сведеног мизансцена, редукованих средстава, и нежних, пастелних тонова салона у ком се ово суђење одиграва постиже се контраст сложености приче, спрам немира и бујице емоција која кува у сваком од јунака. Један добар пример драматуршког минималистичког модела примењен је увођењем писане Вилмине изјаве над којом је вео неке врсте саспенса – жеља и истовремени страх да чујемо до детаља описано њено искуство. Одлука да изјава постоји, иде из руке у руку нама пред очима, али да остане неишчитана страшнија је него материјализовање успомена кроз изговорене речи.”<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Исто.

<sup>40</sup> Jelena Jovanović, „Da li je pravda ako mora da se pravda”.



Публика се смешта за представу.  
(фото: Срђан Дорошки)

Јасмина Вечански Кујунџић као Вилма  
Јелинек (фото: Срђан Дорошки)

Оно што је заједничко свим трима извођењима, односно њиховом структурисању односа сцена–публика, јесте да је гледалиште део представе, оно је, захваљујући техникама театра, *учесник у дељеном простору и догађају*. Тиме се ствара како потреба за камернијом, интимнијом разменом искустава са протагонистима на сцени, тако и осећај активног суочавања публике са уметничким садржајем у сврху културалног трансгенерацијског присвајања искустава из прошлости.

### О представи *Semper idem* (НП у Сомбору, 2019)

За драматизацију романа сам њен аутор, Горчин Стојановић, уједно и редитељ и сценограф представе, истиче да му је од велике помоћи био управо онај аутентични квалитет Лебовићевог рукописа који га истиче као расног сценаристу и драмског писца, што се огледало и у прозном штиву, где је мислио и писао у сценама, призорима, дијалозима.<sup>41</sup> Даље, Стојановић објашњава: „Обим дела и потреба да се писац не изневери, учинили су да направим троделну драматизацију и три представе. Прва, 'Од раја до пакла', обухвата најраније детињство, друга, 'Сазревање', доба сагледавања света изван уског породичног космоса, а трећа, 'Предсказање/Велики суноврат'<sup>42</sup>, стиже у предворје младићког узраста. Али, пре и после свега, наше три представе баве се једном темом – темом спознаје света кроз спознају зла."<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Видети: Gorčin Stojanović, „Nežnost u surovoj priči”, 2.

<sup>42</sup> Три драматизације које чине целину позоришног дела именоване су према називима поглавља у Лебовићевом прозном штиву (прим. И. К.).

<sup>43</sup> Gorčin Stojanović, Нав. дело, 2.

Када је реч о рецепцији представе, критичарка Александра Гловацки запажа: „Представа тече лагано, ритмом романеског приповедања, без пребацивања у класични драмски дискурс. Успореност као намера подвучена је са четири паузе, па читав догађај траје шест сати.”<sup>44</sup> А Александар Милосављевић, на сличном трагу, пише: „...Стојановић пушта да свака секвенца Ђорђевог детињства траје, јер ће то бити сећања од којих ће он доцније живети.”<sup>45</sup>

На сценско-формалном плану, у сведеној сценографији на почетку и крају представе, празна сцена увертире сугерише да „повест бива зачета из ништавила”<sup>46</sup>, са тек неколико танких застора који асоцирају на „копрену најранијег дечјег сећања”<sup>47</sup>; на самом крају, пак, празна сцена последица је страшног суноврата, када млади Лебовић, са петнаест година, одлази у Аушвиц, а сви његови ближњи заувек нестају. Изнад сцене је све време сат чије казальке симболички акцентују да је *пет до дванаест*, да је детињем животу куцнуо *задњи час*, те зато на почетку последњег чина више неће имати казальке.

У самој структури релације сцена–публика овде се за тему рада као можда најобухватнији истиче квалитет епске ауре, физичко позоришно *трајање* или временски ентитет као оно нарочито својство дељеног искуства с гледаоцем.



Призор из представе (фото: Нађа Репман)

<sup>44</sup> Aleksandra Glovacki, „*Semper idem* Gorčina Stojanovića”.

<sup>45</sup> Aleksandar Milosavljević, Нав. дело, 3.

<sup>46</sup> Исто.

<sup>47</sup> Aleksandra Glovacki, Нав. дело.

## МУЗЕОЛОШКА ЕКФРАЗА КАО НАРАТИВ КУЛТУРЕ СЕЋАЊА НА ТЕМЕЉУ СТВАРАЛАШТВА ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА

Музејска изложба не би требало да буде пуко приказивање предмета – чињење нечег видљивим – већ „синтеза знања о предмету“<sup>48</sup>, јер она, приказујући нешто, уједно говори, објашњава, тумачи и подучава. Ова делатност има смисла само у спрези с њеним корисницима, односно посетиоцима. Тако се кроз приказивачку и комуникацијску улогу музејска пракса успоставља као место активног суочавања с темом и сведочанствима материјалне културе коју приказује.

Изложбом *Ђорђе Лебовић – сведок против своје епохе* ауторке Иване Кочи и Позоришног музеја Војводине, уприличеној 2014. године у фоајеу Сцене „Јован Ђорђевић“ у СНП-у, начињен је покушај да се приближи Лебовићево разнородно дело и његове медијске, у првом реду позоришне, филмске и телевизијске репрезентације. За потребе ове теме анализираће се сегмент изложбе посвећен логорашкој тетралогiji односно њеним позоришним реализацијама које су у доба музејске поставке имале своја два (од четири о којима се у раду говорило) остварења у данашњој ери постсећања на Холокауст, односно две инсценације комада *Небески одред*<sup>49</sup>. Лебовићево детињство је на поставци документовано портретним, породичним, школским, као и фотографијама сомборских градских ведуца из тог периода, али је наративизовано страдалничким контекстом кроз одабране цитате из хронике *Semper idem* и његовог драмског и есејистичког штива.

У поступку објашњења концепта овог сегмента изложбе користиће се термин *музеолошка екфраза*, имајући у виду како античке, тако и савремене књижевнотеоријске дефиниције појма екфразе<sup>50</sup>: у њеном најпримарнијем реторичком значењу као стварање живе представе о ономе што се приповеда, али и као презентација која „користи један медијум приказивања да би приказала други“<sup>51</sup> и заступа „одређену поетику путем уметничке ана-

<sup>48</sup> Видети: Friedrich Waidacher, „Музеологија као званствена дисциплина и њезина примјена у свакодневном музејском раду“, у: *Informatica museologica*, Vol. 29, No. 3/4, 1999, 83.

<sup>49</sup> Већ је више пута поменуто да је прва представа *Небеског одреда* у XXI веку била она у режији Марка Манојловића (извођење ЈДП-а, 2009), а друга у режији Мие Кнежевић (СНП, 2014; представа се најпре појавила као редитељкин дипломски рад 2012, у сарадњи с Академијом уметности и Арт клиником у Новом Саду).

<sup>50</sup> Теоретичар Хефернан, на пример, екфразу дефинише као „вербални приказ графичког приказа“ (видети: Dž. Hefernan, „Ekfrazna i prikaz“, *Polja*, god. LIV, br. 457, Novi Sad, 2009, 48).

<sup>51</sup> Исто, 50.

логије”<sup>52</sup>, те се као стилски поступак нужно више не односи искључиво на наративни медиј.<sup>53</sup>

У склопу музеолошке екфразе ове поставке, вербални медиј (одабране дидаскалије или реплике из Лебовићевих драма, као и сегменти из његовог прозног и есејистичког штива) био је колажним поступком интегрисан са сликовним језиком односно графичко-визуелним репрезентима, чинећи да се вербално својство изложеног визуализује и спацијализује, а сликовни медиј, пак, наративизује. Заобилазећи илустративност, али поштујући документарност, концепт поставке је тежио алегоријској репрезентацији предочених експоната. Поред поступка колажирања наративног и визуелног материјала, осмишљен је и својеврсни тродимензионални експонат који је постављен у излагачком простору представљајући ограду с бодљикавом жицом, за чији део је причвршћен логорашки позоришни костим у „лелујавом” падајућем положају. Таквим метонимијским поступком желела се постићи симболика дехуманизације и дезинтеграције, овде предочена путем слике о одсуству сваке могуће бивствујуће чврстине. Дијагонално од „опредељене слике” поробљеног постављен је нацистички позоришни костим<sup>54</sup>, обучен на лутку, с претеће упереним рукавом ка „логорашу”.

У тако креираном алегоријском амбијенту унутар реалног и конкретног хронотопа поставке присутној публици био је препуштен кључни елемент комуникацијске стратегије изложбе. Наиме, материјализацијом, односно упризорењем алегоријског амбијента, гледаоцу је одузета позиција неутралног посматрача и додељена му је одлика суочаваоца и сведока порука и призора који су путем изложбене поставке ре-креирани. Наиме, гледалац је био принуђен да стоји између костимираних фигура, те да кроз бодљикаве жице посматра и тумачи вербалне и визуелне прилоге, постајући делом екфрастичког наратива, дакле „живе представе” о ономе што се „приповеда”.

<sup>52</sup> Видети: Т. Јакоби, „Slikovni modeli i pripovedna ekfraz”, *Polja*, god. LIV, br. 457, Novi Sad, 2009, 88.

<sup>53</sup> Тако је могућа сценска односно редитељска екфраза визуелног предлошка (сликарског или вајарског дела), на пример (видети: Ivana Koči, „Scenska ekfraz u rediteljskom postupku Jurija Ljvovića Rakitina na primeru postavke *Carevića Alekseja D. S. Mereškovskog*”, *Zbornik FDU*, Beograd, 2009, 27–38).

<sup>54</sup> Оба костима позајмљена су из фондуса Југословенског драмског позоришта, из представе *Небески одред* у режији Марка Манојловића.





Призор сегмента изложбе (фото: Ненад Богдановић)

\* \* \*

Култура сећања се обзнањује као културализација памћења уколико је оно искуствено и подразумева активно суочавање прималаца порука с темама из прошлости, што јесу, како се видело, одлике приказивачких пракси које су анализиране у раду. Самим тим је на креативан и поучан начин реализован међугенерацки пренос порука из прошлости и створен је амбијент за суочавање с њима из позиције данашњице.

После полувековне временске синкопе од последњих извођења комада из логорашке тетралогije Ђорђа Лебовића, у српској културној сфери данашњице, и уједно космополитској ери постсећања на Холокауст, млађе генерације редитеља почињу да откривају сву цивилизацијску проблематику и свременост хуманистичких, идеолошких и уметничких вредности Лебовићевих остварења, у првом реду у драми *Небески одред*. Ако се реченоме придруже и овековно сценско упризорење *Лутке са кревета број 21* и драматизована инсценација романа-хронике *Semper idem*, бива јасно да се сазнајни и вредносни импути Лебовићевог дела утемељују, огледају и преплићу с нашом перцепцијом прошлости али и садашњости.

Воља за памћењем Лебовићевог наратива о логорима смрти се у нашем друштву структурише у културалну вредност како путем поменуте театарске приказивачке праксе и њених начина дељења искуства с гледаоцима, тако и путем музејске изложбене праксе и њене релационе стратегије сећања и суочавања.

ТЕАТРОГРАФСКИ ПРИЛОГ О ИЗВОЂЕЊИМА ПРЕДСТАВА  
НЕБЕСКИ ОДРЕД, ЛУТКА СА КРЕВЕТА БРОЈ 21 И SEMPER IDEM  
НА СРПСКИМ ПОЗОРНИЦАМА XXI ВЕКА

**Небески одред (с Александром Обреновићем)**

- Југословенско драмско позориште и Стеријино позорје, режија: Марко Манојловић, сценографија: Весна Штрбац, костимографија: Лана Цвијановић, композиција: Влада Пејковић, улоге: Миодраг Радовановић (Наратор), Срђан Тимаров (Зелени), Александар Ђурица (Број 58964), Никола Вујовић (Muselmann), Горан Шушљик (Проминент), Зоран Цвијановић (Човек под капом), Петар Бенчина (Рањеник), Небојша Миловановић (С. К.), Предраг Ејдус (Старац), Тони Лауренчић (Obersturmbannführer), Милош Пјевач (Sturmführer)

Премијера представе на Стеријиним позорју: 26. маја 2009.

Премијера представе у Југословенском драмском позоришту: 7. јуна 2009.

- Српско народно позориште и Савез драмских уметника Војводине, режија: Миа Кнежевић, сценографија: Миљена Вучковић, костимографија: Миа Кнежевић, дизајн светла: Никола Маринков, улоге: Марко Савковић (Муселман), Данило Миловановић (Човек под капом), Стефан Јуанин (Полен), Димитрије Динић (Зелени), Дејан Карлечик (Франс), Угљеша Спасојевић (Серб), Владимир Максимовић (Греко), Александар Милковић (Рус), Милош Војновић (Оберштурмбанфирер), Иван Нинчић (Рапортфирер), Пеђа Марјановић / Вукашин Ранђеловић (Ађутант), Иван Нинчић / Вукашин Ранђеловић / Младен Вуковић (Стрељани) и Дарко Карлечик (Добосар)

Премијера: 18. октобра 2014 (дипломска представа редитељке Мије Кнежевић, Академија уметности у сарадњи са Арт клиником, Нови Сад, 2012)

Награде: Специјална награда глумачком ансамблу представе на 65. фестивалу професионалних позоришта Војводине у Кикинди, априла 2015; Награда за најбољег глумца вечери Димитрију Динићу за улогу Зеленог на Међународном фестивалу младог глумца ЗАПЛЕТ 08 у Бањалуци, октобра 2016.

**Лутка са кревета број 21**

- Српско народно позориште, копродукција с Културним центром у Панчеву, Беоартом и Савезом драмских уметника Војводине, адаптација: Ана Ђорђевић, драматургија: Николина Ђукановић, режија: Слободан Бранковић, сценографија и костимографија: Миња Пољак, избор музике: Слободан Бранковић, улоге: Јасмина Вечански Кујунџић (Вилма Јелинек), Бранислав Јерковић (Емил Грабнер), Југослав Крајнов (Доктор Јелинек, Вилмин супруг), Марко Марковић (Тужилац)

Премијера: 25. марта 2022.

***Semper idem***

- Народно позориште у Сомбору, драматизација, режија, сценографија, избор музике: Горчин Стојановић, костимографија: Лана Цвијановић, композиција: Александар Ваџи, кореографија: Иста Степанов, играју: Марко Марковић, Ивана В. Јовановић, Саша Торлаковић, Биљана Кескеновић, Срђан Алексић, Бранислав Јерковић, Даница Грубачки, Нинослав Ђорђевић, Ервин Хаџимуртезић / Милош Лазаров, Александар Ристоски, Немања Бакић, Богомир Ђорђевић, Маја Чампар, Милијана Макевић Мирков, Драгана Шуша / Леа Јевтић, Перо Стојанчевић, Предраг Грујић, Стефан Бороња, Олгица Несторовић, Давид Тасић Даф

Премијера: 23. новембра 2019.

Награде: на 65. Стеријином позорју, 2020 – Стеријина награда за најбољу представу, Стеријина награда за режију Горчину Стојановићу, Стеријина награда за глумачко остварење Марку Марковићу за улогу Ђорђа Лебовића, Стеријина награда за најбољу епизодну улогу Ивани В. Јовановић за улогу Мајке; на 70. фестивалу професионалних позоришта Војводине, 2021 – Специјална награда за заједничку игру ансамбла

## ЛИТЕРАТУРА

## Избор

## Примарни извори

- Lebović, Đorđe, *Lutka sa kreveta broj 21*, сценарио у машинопису, приватна архива Злате Лебовић
- Lebović, Đorđe, *Semper idem (Nedovršena hronika jednog detinjstva)*, urednik i autor pogovora: Vasa Pavković, BIGZ, Beograd, 2008.
- Lebović, Đorđe, *Tetralogija (Nebeski odred – Himmelkommando), Haleluja, Viktorija, Vojnik i lutka*, urednik: Vasa Pavković, BIGZ, Beograd, 2007.
- Lebović, Zlata, *Dijalog o Zlu i Dobru (razgovori pisca i glumice)*, uređuje: Biljana Niškanović, Pozorišni muzej Vojvodine – Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad, 2011.
- Лебовић, Ђорђе и Обреновић, Александар, *Небески одред*, каталог представе, програм приредили: Јелена Ковачевић, Марина Миливојевић Мађарев, Горчин Стојановић, Југословенско драмско позориште – Стеријино позорје, Београд, 2009.
- Манојловић, Марко, „Смрт, али...”, интервју с редитељем Марком Манојловићем водила Марина Миливојевић Мађарев, у: Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, *Небески одред*, каталог представе, програм приредили: Јелена Ковачевић, Марина Миливојевић Мађарев, Горчин Стојановић, Југословенско драмско позориште – Стеријино позорје, Београд, 2009, 35–37.

Stojanović, Gorčin, „Nežnost u surovoj priči”, интервју с редитељем водила: Борка Голубовић Требјешанин, *Politika*, на: <https://www.politika.rs/sr/clanak/442479/Neznost-u-surovoj-prici/>

### Секундарни штампани извори

Agamben, Giorgio, *Ono što ostaje od Auschwitza (Arhiv i svjedok, Homo sacer III)*, preveo: Mario Korić, urednik: Žarko Paić, „Antibarbarus”, Zagreb, 2008.

Анчић, Ивана, „Улога уметности и историје у репрезентацији Холокауста”, у: *Култура*, часопис за теорију и социологију културе и културну политику, бр. 151, приређивач: Драгољуб Б. Ђорђевић, Завод за проучавање културног развоја, Београд, 2016, 303–317.

Грајф, Гидеон, „Плакали смо без суза”, у: Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, *Небески одред*, каталог представе, програм приредили: Јелена Ковачевић, Марина Миљивојевић Мађарев, Горчин Стојановић, Југословенско драмско позориште – Стеријино позорје, Београд, 2009, 12–20.

Daković, Nevena – Mevorah, Vera, „Tragovi sećanja i tragom prošlosti”, у: *Graničnici sećanja (Jevrejsko nasleđe i Holokaust)*, uredile: Nevena Daković i Vera Mevorah, Zbornik radova, Jevrejski istorijski muzej Saveza jevrejskih opština Srbije, Beograd, 2018, 7–17.

Кочи, Ивана, *Ђорђе Лебовић – сведок против своје епохе*, каталог изложбе, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2014.

Кочи, Ивана, „Музеолошка екфраза у контексту културе сећања (на темељу драма из логорашке тетралогije Ђорђа Лебовића)”, *Савремени драмски текст на Стеријиним позорју (од оснивања Позорја до данас)*, Стеријино позорје, Зборник радова, уредила: Снежана Савкић, Нови Сад, 2017, 130–142.

Lebović, Zlata, „Umesto predgovora”, у: Đorđe Lebović, *Tetralogija (Nebeski odred – Himmelkommando, Haleluja, Viktorija, Vojnik i lutka)*, urednik: Vasa Pavković, BIGZ, Beograd, 2007.

Pavković, Vasa, „Pogovor (Nad sećanjima Đorđa Lebovića)”, у: Đorđe, Lebović, *Semper idem (Nedovršena hronika jednog detinjstva)*, urednik i autor pogovora: Vasa Pavković, BIGZ, Beograd, 2008, 415–420.

Stojanović, Dragana, „Образовни обрт у репрезентацији Холокауста”, у: *Graničnici sećanja (Jevrejsko nasleđe i Holokaust)*, uredile: Nevena Daković i Vera Mevorah, Zbornik radova, Jevrejski istorijski muzej Saveza jevrejskih opština Srbije, Beograd, 2018, 179–191.

### Секундарни електронски извори

Ahmetagić, Jasmina, „Dramska slika problema viktimizacije”, *Sarajevske sveske*, на: <http://sveske.ba/en/content/dramska-slika-problema-viktimizacije/>

Burić, Igor, „Šta rađa zlo a šta dobro”, *Kritičarski karavan*, на: <https://www.kriticarskikaravan.org/kritika/igor.buric-sta-rada-zlo-a-sta-dobro/>

Glovački, Aleksandra, „Semper idem Gorčina Stojanovića”, на: <https://nova.rs/kultura/pise-aleksandra-glovački-semper-idem-gorcina-stojanovića/>

- Илић, И.[вана], „Колико траје живот без слободе (Белешка о једној представи)”, на: [https://www.snp.org.rs/?page\\_id=7648/](https://www.snp.org.rs/?page_id=7648/)
- Jovanović, Jelena, „Da li je pravda ako mora da se pravda” (Kritika predstave *Lutka sa kreveta broj 21*), на: <https://www.beoart.rs>predstave>lutka-sa-kreveta-21/>
- Medenica, Ivan, „Izvorna misija”, *Vreme*, на: <https://www.vreme.com/kultura/izvorna-misija/>
- Milosavljević, Aleksandar, „Semper idem”, *Kritičarski karavan*, на: <https://www.kriticarskikaravan.org/kritika/aleksandar-milosavljevic-semper-idem/>

Ivana Koči

## THE WORK OF ĐORĐE LBOVIĆ AND THE CULTURE OF MEMORY IN EXHIBITION PRACTICES OF THE XXI CENTURY SERBIA

**Summary:** Đorđe Lebović was a witness to the trauma of the Holocaust and an excellent director who left behind primarily dramas and prose works during the second half of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> century. He created a fictional narrative about suffering in the Nazi concentration camps, and therefore created the prerequisites for his further active transmission and memory. After a half-century break from staging these works, interest in the humanistic, ethical and artistic values of Lebović's work is beginning to be expressed in our cultural sphere and through its presentation practices. New theatrical plays of pieces from his concentration camp oeuvre emerged (two plays of the *Heavenly Squad*, one directed by Marko Manojlović and performed by the Yugoslav Drama Theatre, 2009, the second directed by Mia Knežević and performed by the Serbian National Theatre and the Academy of Arts, 2012 and 2014 respectively, then *Puppet from Bed No. 21* adapted by Ana Đorđević and directed by Slobodan Branković and performed by the Serbian National Theatre in 2022). Also appeared the first dramatization and staging of the posthumously published novel-chronicle *Semper idem*, dramatized and directed by Gorčin Stojanović and performed by the National Theatre in Sombor, in 2019. At the same time, through the museum exhibition, through the installation *Đorđe Lebović - a Witness Against his Era*, the author Ivana Koči and the Theatre Museum of Vojvodina, emphasized the need for further development and improvement of the culture of memory of the famous author. The cultural specificity of these theatre and museum presentation practices is reflected in the way of structuring their mediums, which through certain procedures and techniques enable the audience to actively tackle traumatic experiences, and ontological and ethical dilemmas conveyed by Lebović's fictional narrative. The pledge of such presentation of the creative heritage is its

newly established narrative, which was shaped by the experience of the meeting of the present and the past through the intergenerational transmission of the cognitive and value messages of Lebović's work into the present day, that is, in the era of post-Holocaust remembrance in Serbia.

**Key words:** Đorđe Lebović; fictional narrative of the Holocaust: The Heavenly Squad, Hallelujah, Victoria, Puppet from Bed No. 21 / The Soldier and the Puppet, Semper idem; trauma, ethics and culture; culture of memory: display practices (theatre and museum) in the post-Holocaust memory era in Serbia



Ружа Перуновић

## АЛЕКСАНДАР ТИШМА И ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО

**Сажетак:** Знаменити југословенски писац Александар Тишма у историји књижевности остао је упамћен највише по свом прозном стваралаштву – романима и приповеткама у којима приказује рефлекс великих историјских дешавања на живот обичног човека. У овом раду бавићемо се проучавањем мање познатог, готово занемареног, драмског опуса Александра Тишме, указујући на тематску везу са најбољим пишчевим романима.

**Кључне речи:** драмски израз, јеврејска тема, истинољубивост, књижевност Холокауста

Приповедачки опус Александра Тишме заузима значајно место у европској послератној књижевности јер на одговоран начин обрађује тему ратног страдања приказујући догађаје на аналитичан, сурово реалистичан начин, трагајући за истином, као суштином која мора бити изречена. Несвакидашњи приступ теми, веровање у причу, веристички, али модеран начин приповедања, бескомпромисност у приказивању догађаја, задирање до самог дна људске патње, издвојили су овог аутора у, разноврсном и делима обимном, приповедачком кругу послератне прозе. По речима Предрага Палавестре: „Од већине српских писаца Тишма се разликује управо по томе што је мање огњевит и драматичан, лишен патоса и ратничког историјског беса, повучен у страну и склоњен од бујице главних токова, који чак и својим таласима у плићаку могу да сруше и измене цео велики живот покорног 'божјег црва' или малог мрава. Тишму не привлаче велике, свеопште



трагедије подгреване патосом, већ њихови маргинални одједи који продиру у тескобу самотника, уплићу се у мале личне мистике појединаца и у душама невољника остављају празне љуске промашених и покрадених живота” (Палавестра 2005:23).

Сматрајући да књижевност има апсолутну надмоћ у односу на историју и статистику, Тишма пише понајвише о несрећној судбини човека, о рефлексима великих историјских дешавања на живот обичних људи, својих суграђана, о жртвама и целатима, о промашеним љубавима и неутољеним страстима, растуреним домовима, о капоима и логорашким проституткама. У најзначајнијим књижевним остварењима овог писца, доминантне теме су рат и судбина човека у рату, нарочито јеврејског човека. Стога, када говоримо о поетици Александра Тишме највише говоримо о питању идентитета, о неприпадању и усамљености у свету који се доживљава као опасност, у ком се непрекидно трага за безбедним местом за живот, да би се напослетку схватило да такво место не постоји, да су свуда само јед и патња. Ликови у његовим романима живе у тешким ратним околностима, али они носе још теже бреме јеврејске судбине, или (као и сам аутор) једнако проблематичну подељеност, подвојеност између хришћанства и јудаизма. У оба случаја, свесни су своје издвојености, (пред)одређености пореклом због којег сваког часа могу бити елиминисани као непожељни за живот у заједници.

Све претходно изречено представља сумирано, опште знање о целокупном књижевном опусу Александра Тишме. Међутим, због специфичности теме којом се у овом тексту бавимо, дакле јавности мање познатим, драмским стваралаштвом нашег писца, сматрамо да је важно објаснити контекст у ком настају његова најзначајнија дела. Указаћемо и на развој Тишме као писца, јер је дуготрајно и специфично сазревање, а самим тим и долажење до књижевних признања, уско повезано не само са настанком прозних дела, по којима је остао највише запамћен, већ и са настанком драма.

\*\*\*

„Живим за своје физиолошке потребе, у које код мене спада и писање” (Тишма 2001: 453).

Важно је, на самом почетку, нагласити Тишмину несвакидашњу посвећеност књижевном раду, као и изричиту, бескомпромисну заклетву дату у раној младости да ће да постане писац или ништа друго. Такву одлучност не показује ни у једном аспекту живота, а своју потребу за писањем назива физиолошком. О односу према књижи и књижевном раду највише сазнајемо

од писца самог. У дневничким записима (Тишма је *Дневник*<sup>1</sup> писао непрекидно током читавог свог *приповедачког* живота) пратимо сваку списатељску фазу, лектуру коју чита, белешке о сопственим делима и делима других аутора, као што јасно уочавамо да су у његовом животу писање и потреба за књигом трајни, заузимају увек прво место због чега неретко друге ствари трпе или постају тек краткотрајно предмет његове пажње. *Дневник* је истовремено и извор из ког можемо да пратимо и тренутак и начин на који су настајала његова дела (па и драмска) и он се, у контексту аналитичког тумачења, мора неизоставно читати паралелно са њима.

Преко дневничких белешки уочавамо пишчево недвосмислено опредељење за прозни израз, за реалистички амбијент и савремену тематику (елементи око којих готово да нема дилему – од њих не одступа ни у драмама), али је путовање до конкретног тематско-стилског облика трајало необично дуго. Нарочито је пут до коначног опредељења за јеврејску тему био дуготрајан, проблематичан, и уско повезан са ауторовим двоструким, српско-јеврејским пореклом. Током двадесетак списатељских година које су претходиле *Књизи о Бламу* (1972) – која ће му осим јавног признања донети и лично задовољство – Тишма непрекидно пише. Понешто од тога излази пред читаоце: *Насељени свет* (1965), *Крчма* (1961), *Кривице* (1961), *Насиља* (1965), *Другде* (1969), *За црном девојком* (1969); пише на разне теме, али сам осећа да пише на силу, натегнуто, сматрајући да би писање морало тећи глатко, без толиког напора. Спорадично се окреће писању поезије и драме, али у *Дневнику* признаје да га ове форме не испуњавају, не занима га приказивање драма на позорници ни даље бављење њима, те закључујемо да његов драмски опус настаје у тренуцима трагања за темом, као својеврсна језичка и техничка вежба, припрема за оно *велико* што ће уследити.

Међутим, то *велико* никако да дође. Ретко је задовољан написаним, а ни књижевна критика га не бодри. Замерају му недостатак локалне боје, неку израженију везу с тлом, што је исправно запажање и последица суштинског неприпадања које аутор свуда осећа. Замерке су упућене непознавању језика, лошем стилу, али и ликовима који нису довољно разрађени, нису комплексни. Они се коментаришу као бледи и неуверљиви, обични до мере општости, неупадљиви, етнички необележени, самим тим – без дубине и аутентичности. Али писац их жели учинити што општијима, неприметнима, личностима које се не истичу и не одређују припадањем, као што је то и сам чинио, бежећи од свог двоструког порекла јер се у њему, то му је јасно

<sup>1</sup> Александар Тишма, *Дневник*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2001. Тишма је педантно водио *Дневник* готово 60 година, од 1942. године до 2001. Читаоци у њему јасно уочавају пишчеву истинољубивост, исказану и у овој интимној форми, јер Тишма не само да не штеди себе и своју околину, него пише о стварима које га приказују у лошем светлу. Зато *Дневник* у литератури називају и аутобиографијом, романом, књижевним делом.

од детињства, крије нешто кобно. Описани ликови налазе се и у драмском опусу Александра Тишме, они су без дубине и интегритета, пасивни, неуклопљени у средину, не проналазе нигде своје место.

\*\*\*

„Једино што је за мене било живо, што ме је узбуркало и продрмало су Јевреји у Аушвицу, то јест они мртви чије сам испражњене баракe, губилиште, нагомилане острижене косе, наочаре, кофере, дечије ципелице и крематорије видео у обиласку, и један живи, а то је био ћелави секретар који нас је онамо отпратио, а онда замолио за дозволу да с нама не уђе у логор, јер је у њему изгубио скоро све своје сроднике” (Тишма 2000: 168).

Након, слободно можемо рећи, судбинског путовања у Пољску и посете Аушвицу<sup>2</sup>, тој фабрици смрти, аутор се и јасно (сам пред собом) одлучује да пише о страдању јеврејског народа, пре свега својих комшија и суграђана, дајући на тај начин изузетан допринос књижевности Холокауста. Након коначног опредељења за тему, пише са лакоћом, те се ређају најзначајнија дела *Књига о Бламу, Употреба човека, Капо, Вере и завере, Школа безбожничтва*, које представљају својеврсно петокњижје, у ком је кроз судбине обичних људи и њихових породица приказао прогон и уништење Јевреја током Другог светског рата. Читајући његове романе, сазнајемо о свим етапама страдања: предратном благостању и хармоничном саживоту у мултинационалној средини, најави погрома, неверици и пасивном отпору, преживљавању у самом паклу рата (не само из перспективе жртава, него и из перспективе злочинца, што је права реткост), послератном хаосу, брзом заборављању жртава и новим репресијама које смењују претходне.

Несвакидашњи приступ теми, веровање у причу, веристички, али модеран начин приповедања, интересовање за обичног човека и његово страдање у контексту сурове историје, бескомпромисност у приказивању догађаја, задирање до самог корена зла које се крије у људској природи, издвојили су овог аутора у, разноврсном и делима обимном, приповедачком кругу послератне прозе – а управо ове карактеристике дају нарочитост и његовом скромном и, чини се, занемареном драмском опусу.

<sup>2</sup> Тишма је 1961. године као уредник Матице српске путовао у Пољску, након чега је написао критички интониран путопис *Меридијани Средње Европе* у ком каже „Нисам се ја то отиснуо ни у каквом апстрактном западном правцу, него по терену Средње Европе, терену чије одлике у мени одјекују као кораци у кући где се живело. Путujem, у неку руку, по свом ширем, мало заборављеном себи.” У њему описује своје искуство у прихватању сопственог идентитета које се десило приликом сусрета са местом страдања његове јеврејске браће, месту на ком, сасвим случајно, није и сам скончао. Критика коју Тишма изражава усмерена је ка средњоевропском грађанству које је пристало на овакав злочин и готово ћутке посматрало погром који је извршен.

## Драме Александра Тишме

Навели смо да је Тишма на дугом путу до проналажења сопствене теме и израза непрекидно писао драме, поезију, приповетке које су му, како сам наводи у *Дневнику*, служиле као добра вежба за континуитет у писању, од ког никад није одустајао. За неке од драма наводи да су писане површно, да су недовршене, њима није задовољан, али нема амбиција да им се врати и заврши их као што је умео чинити са својим причама и романима.

Укупно је написао шест драма: *Цена лажи*, *Јелена Гавански*, *Од 5 до 7*, *Укрштено вече или Не, није то само љубав*, *Дозвољене игре*, *Дете*, мада само за прве две знамо тачно када су настале јер се Тишма, чак и у *Дневнику*, бави највише прозним остварењима на којима ради паралелно са овим језичким вежбама. Сабране драме објавио је у Прометеју 2000. године са кратким предговором и хронолошки поређаним драмским текстовима, а 2011. године Академска књига је у оквиру сабраних дела објавила и драме, са предговором Јована Попова.

Иако сам никада није показивао истинску страст према драмском стваралаштву, интересантно је да се у јавности први пут појавио баш са драмом *Цена лажи*. То је уједно и једина његова драма писана за позорницу и на њој изведена у Нишу 1953. Залагањем Бошка Петровића преведена је на немачки за извођење на фестивалу у Изерлону у Западној Немачкој (то је дакле и прво преведено Тишмино дело). Апсурдно је да писац (који у овој драми пише о репресивним, контролишућим државним уређењима) није добио пасош, па није могао да присуствује извођењу.

Остале драме имале су или само телевизијско извођење, или су остале без њега.

Од свих драмских текстова само један обрађује Холокауст (*Дете*), али су теме које затичемо у осталих пет драма присутне и у Тишминој најбољој прози. Ту најпре мислимо на портретисање предратне грађанске класе и њено опстајање у послератном периоду, потом на прљаве политичке игре, али и партнерске односе које увек прати неиспуњеност у љубави, компликовани брачни односи и незадовољене еротске потребе.

У сегменту који следи аналитичким читањем појединачних драмских текстова указаћемо на тематску везу са најбољим пишчевим романима.

*Цена лаж*

У својој аутобиографији<sup>3</sup> Тишма наводи да је сиже за прву драму *Цена лаж* преузео из истинитог догађаја који се одиграо у Чехословачкој када је син једног министра сведочио против оца у монтираном политичком процесу, а потом се због стида и кајања убио. Овај догађај, сам по себи драматичан, писац смешта у неименован простор и 1950. годину показујући живот у страху и под ужасним притиском информбировског режима, од ког је и сам страдао неколико година раније, када је због баналности искључен из Партије. Нећемо залазити у преиспитивање да ли је драма оваквог садржаја у том тренутку била пожељна или не, али нам она данас (нарочито читана у контексту каснијих Тишминих романа) указује на исти образац репресије који се кроз историју понавља и долази као последица лекција које нисмо научили.

У фокусу Тишминог интересовања су породични и друштвени односи условљени политичким приликама. Владимир Сверт, младић, интелектуалац, бива приморан да сведочи против свог оца јер га на то тера прљава политичка кампања коју воде искусни играчи, спремни да тешким уценама преобрате сваког и направе раздор у породици, све у име *виших циљева и општег добра*.

Мање је познато да је Тишма пратио судске процесе у Новом Саду, те му је образац саслушавања познат. (Из неких од судских сведочења настале су приче у збирци *Насиље*.) Међутим, овде су у питању насилници и злочинци, а не класични полицијски инспектори. Кроз драму пратимо мучну, али увежбану технику испитивања Владимира Сверта који има свега двадесет и две године. Када један притисак не успе, спреман је следећи, све један тежи од другог – са спољашњих уцена, прелази се на унутрашње притиске чланова најуже породице. У причу се укључују и мајка и стриц који, такође инструисани, непрекидно говоре о *дужности*, о *обавези* коју сви имају због неке *више ствари* која надроста њих саме. Младић се прво супротставља, нуди аргументе, осуђује, апелује на морал, љубав према оцу, али се до краја сломи и пристане на наручени исказ.

Тишму највише занима психолошка игра, зло које се гомила и расте, руши све подразумеване моралне, социјалне и породичне вредности. Исти образац суровог ислеђивања преселиће се двадесет година касније у роман *Књига о Бламу*, у коме послератна, тобоже правична, власт брутално саслушава ратног профитера Предрага Попадића пре него што му рафалном паљбом проспе мозак. У својим мислима, кроз имагинарни поступак грубог

<sup>3</sup> Александар Тишма, *Сечај се вичкрат на Вали*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2000.

ислеђивања, пролази непрекидно и сам Мирослав Блам док замишља како би испитивао некадашњег комшију који је пријавио његове родитеље током Новосадске рације и тако их гурнуо у смрт. И сам би био једнако бруталан као испитивачи Владимира Сверта, да има храбрости да преузме правду у своје руке.

Писац нам стилски сведено и језички секантно демаскира репресивни систем, информбировски принцип рада, као и лице злочинца које постоји у сваком друштву и сваком систему. И у каснијим својим делима Тишма ставља акценат на рушилачку страну човекове природе и преиспитује улогу појединца у злочиначким процесима, занимајући се, пре свега, за психолошку мотивисаност да се пристане на злочин. У драми је стога можда најинтересантнија, а за каснији Тишмин приповедачки рад и најзначајнија, улога иследника, записничара, полиције, тих дехуманизованих фигура које предано раде свој посао, ма по коју цену и не заустављају се док не дођу до циља који им је наређен. Изостанак свести и осећања било какве одговорности изнова потврђује истинитост закључка о *баналности зла*, јер и ови службеници 'само раде свој посао'.

Драмски текст писац завршава још суровије, јер Тишма, као и у романима, иде до самог краја, не штеди читаоце у приказивању окрутности. Када се, након што је сведочио против оца и сазнања да је изманипулисан, Владимир Сверт због гриже савести убије, настаје паника у полицијским редовима, јер тај чин свакако није део њиховог плана. Сад је његова мајка доведена на ислеђивање, на ком јој приписују заверу против система и саботирање истражног поступка. Нељудскост иде дотле да јој се безочно пласира тврдња да је она тобоже наговорила сина да се убије, да би напакостила држави.

Проучаваоци приповедачког опуса Александра Тишме често истичу да је главни јунак Тишмине прозе само зло. Трагајући у својим делима, пре свега, за истином у свим аспектима живота, Тишма долази до сазнања да су насиље и зло неодвојиви део човекове природе, и нуди га као датост, као непомериву чињеницу. Стављајући акценат на деструктивну страну људи, смешта своје јунаке у вртлог историје где се у име такозваних виших циљева и изградње праведнијег друштва, гази преко основних хуманистичких принципа. У сличним или истим ситуацијама наћи ће се преживели јунаци Тишминих романа – Сергије Рудић, Средоје Лазукић, Вера Кронер – који се по окончању рата у ком су (неки мање, неки више) страдали, суочавају са новим забранама и притисцима.

*Јелена Гавански*

Драма *Јелена Гавански* написана је у лето 1958, исте године је припремана за извођење у СНП-у, али до тога, из неког разлога, није дошло. Објављена је у *Летопису Матице српске* 1959. у два наставка, а изведена тек као телевизијски филм 1982. у режији Миленка Маричића, са Оливером Катарином и Радмилом Радовановић у главним улогама.

И о овој драми Тишма пише у свом *Дневнику*, понављајући да је у питању вежба док се не деси писање *истинског дела*. Ни њоме није био задовољан, сматра је лоше написаном, на ивици кича, али је задовољан због тога што осуђује кукавичлук пред љубављу. Овим коментаром Тишма истиче још једну *сталну* тему – трагање за истинском љубави, предавање партнеру по сваку цену, па и цену аутодеструктивности – коју ће даље разрађивати у приповеткама, као и романима.

Дакле, још једна важна тема, која ће добити своју детаљнију елаборацију у романима, имала је свој зачетак у драми. Радња је сведена и смештена у послератно доба, у ком пратимо породицу Гавански која је пре рата имала све – новац, углед, положај – а данас нема ништа. Тишму занимају изненадне промене које су преокренуле животе толиких породица (зато и у романима увек води причу на релацији некад–сад) које после рата живе скрајнуто и омаловажено, неспособни да прихвате нови живот и околности које он носи. Познаваоци Тишминог дела јасно ће препознати ликове и ситуације из романа *Књига о Бламу, Вере и завере, Употреба човека*, у којима поједини протагонисти не могу да се начуде, а камоли да се прилагоде променама које доноси ново доба.

Након што су после рата проглашени буржујима, Гаванским је одузета кућа, са њом и достојанство, те су се преселили из удобности свога раскошног дома у мали стан. Детаљан опис ентеријера дат у дидасталијама указује на неадаптираност и послератну збрку. Стан обилује стилским, старинским намештајем, али и безобличним и практичним стварима какве намеће нова стварност. И није само простор рогобатан и неусклађен. Односи у породици су хладни и дистанцирани, испуњени горчином. Јелена Гавански је уздржана и строга, уморна од живота и неспособна да прихвати промену коју јој је живот донео. Њен брат Аришко је неприметан лик, па иако и он делује уморно, покушава да унесе неко весеље у тај дом. Оженио се пре рата лепом и заводљивом Лином, сиротицом заводничких способности, која је за њега пошла из интереса, да је спаси беде, а сад кад је пропао жали се да је роб те породице и вреба прилику да побегне за имућнијег. Тишма Аришка приказује готово као пајаци, површног, неприлагођеног лика, који једноставно није у стању да реално сагледа живот, попут Вилима Блама (*Књига о Бламу*) негира озбиљност ситуације, неспреман је да куди, али ни да нађе место у новом свету, само бежи од живота и затвара очи пред проблемима.

Њихово животарење прекида долазак доктора Стојана Бранкова, пријатеља из младости, који је некада, као сиромашни младић, имао љубавну везу са Јеленом Гавански, а данас је чувени, свуда тражени лекар. Сусрет са њим отвара прилику да се сви заједно сете некадашњег света и, што је још важније, прилику да Јелена и Стојан обнове своју љубав. За то нема никакве објективне препреке, обоје су самци, имају симпатије једно према другом. Међутим, Јелена је одавно помирена са судбином, храни се горчином коју јој је живот донео, и више од симпатије осећа презир према кукавичлуку бившег момка, који јој се све ове године није јавио из страха да се њихово пропадање не прелије на његову судбину. Зато користи прилику да излије свој јед, да му саспе у лице разне увреде. Све време доктор покушава да пронађе речи да је одбровољи, али за то је прекасно. Између њих су се испречиле године, класне поделе, друштвена неправда, незадовољство и горчина.

Ту је зато Лина, која се отворено, пред мужем, удвара доктору и у њему види спас од беде. Сматра да су она и доктор на истој страни – по прошлости, сиромаштву у ком су одрасли, али и садашњим потенцијалима и жељом за животом. У Тишминим каснијим романима женски ликови (Јана из *Књиге о Бламу*, Тереза из романа *Употреба човека*, Инге Лебенсхајм из романа *Вере и завере*) улазе у брак по нужди, из интереса и, баш као и Лина, имају промискуитетну црту, наглашено су еротичне и кроз живот иду уз помоћ свог сексипила. Стога сматрамо да је и овај драмски текст само скица брачних односа и портретисање женских ликова, од којих ће Тишма направити комплексније ликове готово две деценије касније.

\*\*\*

Наредне три драме (*Од 5 до 7*, *Укрштено вече* и *Дозвољене игре*) настале су након романа *Књига о Бламу* и *Употреба човека* и великог успеха који су они донели. Прве две изведене су на Телевизији Београд 1976, а *Дозвољене игре* на Радио Сарајеву исте године.

### Од 5 до 7

Драма *Од 5 до 7* снимљена је као телевизијски филм 1976. у режији Милоша Радивојевића. Главне улоге играли су Бранко Плеша и Душица Жегарац. У питању је драма атмосфере и крајње једноставне приче у којој доминира Тишмина увек присутна тема – незадовољство у љубавном животу.

Бора Мартиновић је типичан Тишмин лик, особењак, усамљеник, не припада нигде и никоме, не разуме друге нити они разумеју њега, али се ипак нашао у брачној замци јер није способан ни да се одупре очекивањима



околине, али ни да се њима у потпуности прилагоди. Замара га летовање на ком се тренутно налази, купање у мору, друштво, цика, вриска и весеље, навика да нешто треба радити јер тако налажу обичаји, ред, правила... Тишма приказује унутрашњу драму човека незадовољног својим животом, који тражи да га нешто споља погоди, загреје, оживи, али није свестан да је мртав изнутра и да ту никаква спољашња сила не може помоћи.

Незадовољна је и његова жена, њихов однос је сведен на нервозну комуникацију, љутњу и празнину. Некомпатибилност брачних парова стална је тема Тишмине најбоље прозе – ниједан брак није склопљен из љубави, већ из осећања обавезе коју појединац има према себи, друштву или породици. Незадовољство је велико, без изгледа да се промени, јер Тишмини јунаци немају снаге да себи помогну, да учине неку промену, они су способни само за контемплацију, али не за акцију.

Тако Бора Мартиновић жуди за *опијањем* животом, те на летовању одлази у библиотеку и у књигама Тургенјева, Стендала и Балзака покушава да пронађе лепоту и задовољство. Уместо класицима, за тренутак се опије библиотекарком која ради у том малом месту од пет до седам, а остало време проводи негујући мужа у инвалидским колицима. У њеном трудбеничком животу, који наоко делује мрачнији него што јесте, има више елана, бодрости него у животу нашег јунака. Бора у њој види решење својих проблема – нуди јој да је спасе и убеђује је да негде побегну заједно. Та жеља је, наравно, једнострана, јер Бора Мартиновић није способан да процени да је ова жена чврсто на ногама, да има свој смисао. Зато се, још љући, враћа својој жени, неспособан да оконча тај брак који га разара и да пронађе нешто што му истински греје душу.

Пораженост у љубави осећа и Мирослав Блам који чезне за испуњењем и топлином у својој уговореној брачној заједници. Исти проблем мучи и Роберта Кронера из *Употребе човека*, који у самоћи своје собе чезне за властитом женом, али у романима Тишма залази много дубље и шире сагледава ситуацију, анализирајући све аспекте који воде у незадовољство, од порекла, преко друштвених околности, до психолошког склопа појединца.

### *Укрштено вече или Не, није само љубав*

Једночинка *Укрштено вече или Не, није само љубав* базирана је на забуни. У питању је изузетно кратак, и сигурно најслабији драмски текст Александра Тишме. Два човека која треба да се сретну су заправо, због лошег договора, завршили свако у стану оног другог, у разговору са супругама. Тишма нас прво уводи у стан у коме је све на свом месту, чисто и уредно, где је смисао брачног односа базиран на релацији посао–кућа, у скуваном

ручку, испегланом вешу и једноличним навикама. Жена у том ритму, који је сама градила, проналази топлину и мир, сигурност у којој ужива.

Од Бранка Јелића, који забуном долази у посету, сазнајемо да живи са женом и троје деце и то је живот у сталној журби, неслози, хаосу и дуговима. Очаран је жртвом и посвећеношћу коју у овој кући затиче. Диви се заправо ономе што му недостаје и наглас поставља питање које имају на уму и други Тишмини јунаци: може ли се побећи из ове животне клопке? Брак се доживљава као затвор, робија, док слобода о којој се сања делује неосвојиво.

У последњој сцени враћа се муж који је био у укрштеној вечери, у кући Бранка Јелића, кући збрке и хаоса. Њега је одушевио тај стан, неред и хаос који тамо влада, а који он види као животну енергију и радост. Јунаци ове драме су заробљеници својих избора, живе у супротном окружењу од онога који прижељкују.

### Дозвољене игре

У драми *Дозвољене игре* Тишма јасније прави заокрет ка еротском, тачније еротској игри која настаје између неименованог мушкарца (он представља само мушки принцип, нагон) и удате жене. Они воде вербалну, еротску игру којој су сами смислили пропозиције чије границе не прелазе. Измишљају идентитете, простор и време у ком се налазе, креирају причу, забавну, често и опасну, али остају само на речима, без телесног чина прељубе. Жена, међутим, не успева да опстане у оквирима игре, враћа се у стварност јер јој треба конкретан мушкарац, а не измишљени љубавник. Због тога настаје свађа, па и разлаз. Тишма драму окончава сусретом са новом женом, којој се такође нуди ова *дозвољена* игра. У игри дакле може да учествује било која жена, све док се придржава правила, док може да машта и помогне у креирању имагинарног живота, далеко од прозаичне свакодневице.

У дневничким белешкама Александра Тишме (а потом и у романима) можемо доследно пратити Тишино интересовање за еротско. Готово све жене с којима се сусреће добијају своју белешку у еротском контексту. Писац трага за том женом, спремном да се природно, једноставно, истински, а опет страсно и безрезервно *преда*. Литерарно трагање за еротским задовољством иде још од романа *За црном девојком*, а наставља се у књигама *Књига о Бламу*, *Употреба човека*, *Вере и завере*, *Капо*. Жеља за забрањеним у љубави увек извире из сложеног порекла и структуре личности појединца. За савршеном врстом телесног склада чезну Тишмини каснији, најупечатљивији јунаци – Мирослав Блам, Средоје Лазукић, Роберт Кронер, Сергије Рудић. Њиховим животима управљају нагони, они чезну за еротским скла-

дом, али га не доживљавају. Писац овој теми, у романескној форми, даје далеко већи простор и смешта је у друштвени контекст, те трагање за еротским задовољењем неретко постаје кобно и увек је у тесној вези са смрћу и страдањем.

Стапање с другим телом представља се као припадање некоме, и још више од тога, *способност* (којој се тежи) да се некоме до краја припадне. Будући да су ликови у делима Александра Тишме увек отуђени, далеки свима, обележени неприпадањем, телесно општење успоставља се као једини вид блискости. Таква блискост их чини налик другима и даје јасније контуре њиховом, доста празном и усамљеничком животу.

Куповина и продаја љубави, еротска игра, недозвољена и неоптерећена обавезама, нашла се и у драми *Дозвољене игре*. Инсценирање и машта дају драж прозаичном животу, нуде могућност да се побегне од овог света и буде неко други. Тако мушкарац и љубавница у дозвољеној игри шетају трговима, путују у Марсеј, Напуљ, Цариград, плешу, испијају пића у баровима, учествују у пљачки банке, купују скупоцен накит, имају удвараче... Све док жена не поквари игру сталним скретањем пажње на праву себе. Мушкарац даје предност игри, за њега већи интензитет има маштање о прељуби, него сама прељуба. Он је типичан пример лика који занима Тишму – усамљеник, незадовољан својим животом, неспособан за акцију, док је жени потребан конкретан мушкарац да мало растерети туробну свакодневицу и разоноди монотонију свог породичног живота.

### *Дете*

За разлику од осталих, драма *Дете* није никада изведена, али је објављена у часопису *Домети*. У њој се писац враћа својој главној теми – страдање Јевреја у рату. У питању је кратак драмски текст, сачињен од два дела која су исписана као у огледалу. Насловљено дете (Јеврејка Катица) је у средишту приче иако не изговара ниједну реч. Њу је мајка током рата, уз новчану надокнаду, предала нејеврејској породици на чување. Кад је новац престао да стиже, породица је случај пријавила полицији и девојчица је одведена.

У првом делу пратимо сам чин одвођења, који је обављен након кратког разговора полиције и жене која је чувала дете, а у другом делу, у послератном времену, поново видимо исту сцену, кратак разговор исте жене и неке друге комисије, поводом одведене девојчице.

Радња је сажета, кратка, нема украса, нема дидаскалија, само хладан дијалог и чињенице, изречене документаристички у маниру књижевности о Холокаусту. Разговор је сведен, једноставан и циљ му је решавање бирократске процедуре, а не брига о судбини детета.

Тишма преиспитује постојање хуманистичких принципа у свету огре-злом у декаденцију и ништавило. Сви (неименовани) ликови у овој драми, и немачки војник током рата, и домаћи полицајац након рата, показују исту дозу равнодушности за судбину детета, као што је показује и жена којој је девојчица остављена на чување. Најважније је да попуне формуларе и да (у оба случаја!) затраже потпис од жене који симболички потврђује – приста-јемо на све.

На крају самог драмског текста Тишма уводи и дописницу – документ којег се жена изненада сети – у којој девојчица тобоже јавља да је добро, да је сита, обучена, у друштву са другом децом и да „ће ускоро поћи за својом мамом”. Иако недвосмислено схватамо да дописницу није сама писала, као и да *полазак* значи полазак у сигурну смрт, то не изазива никакву реакцију код присутних.

Питање одговорности и пристајање на зло су теме које окупирају Александра Тишму и представљају највећи подстицај за књижевно ства-рање. Према Тишмином мишљењу, књижевност има задатак да нас стално подсећа на прошлост, да сведочи о ратним догађајима у светлу уверења да оно што није записано – не постоји. Улога књижевности је, пошто већ не може да понуди дефинитивне истине, да изнова поставља питања, ма коли-ко она била тешка. Колика је улога посматрача злочина? Како се односимо према жртвама страдања? Шта желимо да чувамо у сећању и пренесемо наредним генерацијама? Уз чији пристанак је нестало читав један свет?

Док бескомпромисно трага за истином која мора бити изречена, Тишма нас трезни од илузија, суочава нас са чињеницама ко смо и какви смо уз истицање сазнања да одговорност лежи на сваком појединцу, да изузетих нема. Иако се чини да у свему види бесмисао или зло, Тишма баш великим поверењем у писану реч, указује на (архетипску) потребу за смислом упркос бесмислу. Без обзира на то да ли је реч о великим историјским неправдама или личним унутрашњим драмама, Тишма је једнако истинољубив и анали-тичан.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Тишма, Александар (2000). *Дозвољене игре*. Нови Сад: Прометеј
- Тишма, Александар (2011). *Дозвољене игре*. Предговор Јован Попов. Нови Сад: Академска књига
- Тишма, Александар, (2001). *Дневник (1942–2001)*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића
- Тишма, Александар (1990). *Књига о Бламу*. Предговор Славко Леовац. Сарајево: Ве-селин Маслеша

- Тишма, Александар (1989). *Ненаписана прича*. Нови Сад: Војвођанска академија наука и уметности, Академске беседе
- Тишма, Александар (2000). *Сечај се вечкрат на Вали*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Тишма, Александар (1997). *Употреба човека*. Предговор Живан Живановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Тишма, Александар (1987). *Капо*. Београд: Нолит
- Повратак миру Александра Тишме (зборник радова)* (2005). Нови Сад: Матица српска, Одељење за књижевност и језик

Ruža Perunović

ALEKSANDAR TIŠMA  
AND HIS DRAMATIC WORKS

**Abstract:** In the history of literature, the famous Yugoslav writer Aleksandar Tišma was remembered mostly for his prose work – novels and short stories in which he shows the influence of great historical events on the life of an ordinary person. In this paper, we will deal with the study of the lesser-known, almost neglected, dramatic work of Aleksandar Tišma, indicating the thematic connection with the writer's best novels.

**Key words:** dramatic expression, Jewish theme, truthfulness, Holocaust literature

Горан Ибрајтер

## МОГУЋНОСТИ ДРАМАТИЗАЦИЈЕ РОМАНА *ЈОЗЕФИНА И ЈОВАНКА*

**Сажетак:** Могућност драматизације романа *Јозефина и Јованка* Бранислава Костића предмет су овог текста. Костић у њему доноси причу своје породице из ратног (II светски рат) и поратног времена, из времена Холокауста. Кроз роман провејава сав трагизам тог периода, али је он и прича о љубави, самопожртвовању и људскости.

Изазови за потенцијалног драматизатора овог штива своде се на оно што је најчешће случај када се романескна структура преводи у драмску. И у овом случају радња романа је разуђена, па би драматуршки поступак подразумевао сажимање и концентрисање на најважније моменте. Роман такође обилује временским скоковима и реминисценцијама, те се намеће потреба успостављања каквог-таквог линеарног временског тока.

Посебан је проблем градње ликова, будући да само два лика имају доминантну улогу. То су насловна јунакиња Јозефина/Јованка и њен супруг Драгомир (наратор и у ствари главни лик), док су остали епизодисти и претежно се само накратко помињу, али су многи од њих од важности за основни ток приче.

Из ових разлога мишљења сам да су монодрама и радио-драма најоптималније форме за сценско прилагођавање овог штива, јер пружају најбоље могућности за превазилажење препрека које оно поставља пред драматизатора.

**Кључне речи:** Холокауст, роман, *Јозефина и Јованка*, драматизација, монодрама, радио-драма

## УВОД

Неке теме не могу и не смеју пасти у заборав. Једна од њих је, свакако, Холокауст. Не само због вишемилионских жртава једне монструозне идеологије, већ и стога да нам се такво шта не би поновило. Прилоге култури сећања давала је и даје наша позоришна пракса. Навешћу само неколико свежих примера, односно представа које се директно или на посредан начин дотичу Холокауста: *Semper idem* према истоименом роману Ђорђа Лебовића (Народно позориште Сомбор, режија Горчин Стојановић), *Употреба човека* према истоименом роману Александра Тишме (Нови тврђава театар / Новосадско позориште / Град театар Будва и East West Centar Сарајево, режија Борис Лијешевић), *Живот се са мном много поиграо* по истоименом делу Давида Гросмана (Нови тврђава театар, режија Дино Мустафић)...

Враћајући се у прошлост, нашли бисмо још низ значајних представа с овом тематиком, али то ми није овде циљ. Циљ ми је нешто што би се тек могло догодити – могућа драматизација романа Бранислава Костића *Јозефина и Јованка* (Бистрица Нови Сад и Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин, 2020). Зашто? Управо као још један прилог култури сећања, као прилог непристајању на тако често погубни заборав. О овој димензији Костићевог романа Зоран Лазин у предговору пише: „Ако памтимо прошлост, боље ћемо разумети садашњост а будућност неће бити за нас ноћна мора коју ишчекујемо са стрепњом и страхом... Овакве поруке можемо ишчитати између редова Костићеве књиге...”<sup>1</sup>

## АУТОР

Бранислав Костић рођен је 1952. године у мешовитој породици (отац Драгомир Србин, мајка Јозефина Јеврејка) у Зрењанину, где завршава основну и средњу школу. У Београду је завршио Факултет политичких наука, након чега гради успешну новинарску каријеру у листу *Зрењанин*, *Танјугу* и новосадском *Дневнику*. Уређивао је часопис *New Deal* (Нови Сад), а од 2001. до 2003. издаје и уређује часопис *Шанса*.

Његов књижевни првенац управо је роман *Јозефина и Јованка*, а убрзо после њега, код истих издавача, објављује збирку кратких прича *Старе и нове приче из Баната (Белешке бившег Бечлије)*.

---

<sup>1</sup> Зоран Лазин: *Породична сага – сведочанство времена*; наведено према: Бранислав Костић: *Јозефина и Јованка*, стр. 9, Бистрица Нови Сад и Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин, 2020.

## РОМАН

Роман *Јозефина и Јованка* писан је у првом лицу. Улогу наратора аутор додељује Драгомиру Костићу, свом оцу и супругу насловне јунакиње Јозефине, односно Јованке Костић, рођене Вајс. Наратор нам приповеда породичну сагу, усредсредивши се на период од 1941. до 1957. године.

Практично, роман је сачињен из два дела. Први захвата ратне године, године страдања Јевреја, климе општег неповерења, издаје, немаштине и неизвесности. Други део се бави поратним годинама и околностима, можда недовољно познатим јавности. У питању је време када се многи Јевреји боре за повратак оспорене имовине. Наиме, окупаторске, нацистичке власти су у својој болесној педантерији успеле да потру сваки траг о постојању Јевреја, па је борба за повратак изгубљене имовине у суштини била борба за повратак идентитета, постојања самог.

Радња романа није линеарна, иако се основни ток ниже кроз поменути период. Костићева проза обилује реминисценцијама, временским скоковима који су у функцији ауторовог романсијерског али, у крајњој линији, и драматуршког поступка. На тај начин одређени догађаји, поступци и стања добијају додатни драмски набој и успостављају релацију с претходним, па и будућим збивањима.

У том смислу су илустративна присећања нараторова на предратни период, на доба младалачке љубави Јозефинине и његове, на мешовити брак подједнако оспораван од обе, и српске и јеврејске, заједнице. Но, у свим тим сећањима провејава вера у љубав као основну покретачку силу свега доброга. Управо та нит јесте мотивацијска повезница свега онога што је у роману исприповедано. Зашто не рећи – и онога што се у стварном животу десило. На то указује и сам аутор у предисловију роману: „Покушао сам да од заборава отргнем неке фрагменте живота из четрдесетих и педесетих година XX века, века страдања и неразумне мржње, али и века љубави и човекољубља.

Да свега овога тада није било не би било ни потомака ове породице о којој пишем, којима ово дарујем, с љубављу.”<sup>2</sup> Изнад тога стоји цитат из *Талмуда*: „Онај ко спасе један живот спасао је читав свет!”

\*\*\*

Сам роман не „почиње од почетка”, бар не онаквог како би га хронологија догађања одредила. Аутор, да отвори причу, бира онај драматични моменат када Драгомир, скривен у жбуњу на обали Бегеја крај бечкеречке

<sup>2</sup> Бранислав Костић: *Јозефина и Јованка*, стр. 4, Бистрица Нови Сад и Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин, 2020.



железничке станице, доноси коначну одлуку да се возом запути у Београд и тамо покуша да спасе супругу Јозефину. Наиме, она је тамо требало да буде транспортована реком с још бечкеречких Јевреја у сабирни логор.

„Са трећег перона је, као и увек, полазио путнички воз са, уобичајених, седам вагона. Кретао је пола сата након теретног. Намеравао сам да се умешам међу путнике и кренем тим возом. Ипак, без папира, било је то равно самоубиству. Једини разлог таквог промишљања је био што је тај воз без задржавања и по каквом-таквом реду вожње стизао рано и редовно на своје одредиште, а ја сам неизоставно морао стићи пре транспорта реком, који се данима најављивао.

Бивао сам све одлучнији у намери да се, ипак, као 'слепи путник' укрцам на теретни воз.

Од моје одлуке много тога је зависило, а све и свака је била ризична. Уколико ме Швабе и патрола виде, зауставе и легитимишу – све би било узалуд, пропало и претворило се у ништавило. Био сам збуњен и несигуран, уплашен у недоумици. Био сам у паници. А ипак, одлучан – на пут идем!”<sup>3</sup>

Драгомир, уз пуно среће и помоћ колега железничара, путујући испуњен стрепњом, стиже у Београд. Тамо, сплетом чудних околности какве може да приреди само „комедијант случај”, успева да из колоне заточеника спасе своју супругу Јозефину. Наиме, приликом силаска бечкеречких Јевреја са барже један старац је упао у реку. Настали метеж због тог догађаја он користи да супругу извуче из колоне. (Томе, бар у стварном хронолошком следу, претходи спасавање ћерке Иванке из логора у Бечкерек, одакле је и она с мајком требало да буде транспортована у Београд.)

Следи краткотрајно скривање у Београду, па повратак у Бечкерек. Ту Драгомир, уз помоћ попа Јефте, успева да промени Јозефинин идентитет и она постаје Српкиња Јованка. Но, боравак у родном граду је пун неизвесности и страха, након већ доживљене денунцијације, и наш јунак одлучује да искористи тада присутан дефицит железничког особља. Успева да добије посао у Нишу, тамо где их нико не познаје, и смешта се с породицом у оближњем селу Брзи Брод. Теку ратне године пуне стрепњи које отклања тек ослобођење од окупатора.

Ипак, самим тим не престају муке и патње. Након повратка у Бечкерек, породици предстоји мукотрпна и дуготрајна борба за повратак одузете имовине која траје читаву деценију. У кратким цртама ово је сиже романа. Наравно, главни ток приче обогаћен је бројним епизодама које га допуњују. На пример, Драгомиров покушај да спасе Јозефинину сестру Валерију из сабирног логора у Топовским шупама, његово страдање у бомбардовању нишке железничке радионице, одласци код Моше Пијадеа, истакнутог по-

<sup>3</sup> Исто, стр. 12–13.

слератног руководиоца Комунистичке партије, у настојању да им се врати имовина одузета током окупације...

## МОГУЋНОСТИ ДРАМАТИЗАЦИЈЕ

Роман *Јозефина и Јованка* драмски је потентан, јер доноси драму која надилази ону одредницу – животна. Дакле, он пружа низ могућности за драматуршко-уметничку интерпретацију.

Увидом у роман некако се као њему најиманентније намећу две могуће форме – монодрама и радио-драма. Зашто? Временска и разуженост простора у којима се радња збива, велики број ликова који се појављују само у појединим епизодама романа, а битни су за причу, те специфичан набој који носи лик наратора, препреке су за ону врсту драматизације која би подразумевала већи број ликова и класичан приступ. Наравно, ништа није немогуће, али је овде реч о ономе што се чини оптималним кад је у питању ово штиво.

Без обзира на одабрану форму, неопходно би било спровести одређене поступке. Најпре сажимање. По мом мишљењу, прича би се, из драматуршких разлога, морала „ослободити” неких делова. Најсврхисходније би било пажњу усмерити на ратни период, то јест на оне сегменте који се односе на Јозефиново хапшење, депортацију у Београд и Драгомиров херојски подухват њеног спасавања, те промену Јозефиновог идентитета и време проведено у Нишу, односно Брзом Броду, испуњено стрепњом од могућег откривања правог идентитета и денунцијације. Наравно, то може подразумевати реминисценције на предратни почетак њихове љубави и заједничког живота, и тада испуњеног неразумевањем околине. Све то је у складу с основном тезом пишчевом да је љубав та која је изнад свега.

Тиме би драма, коју је живот креирао у нељудским условима нацистичке окупације, добила на унутрашњој снази и заокружености. И тиме би контрапункт између несреће, патње и страдалништва с једне, и љубави, оданости и људскости с друге стране дошао до пуног изражаја.

Поратна борба за повратак имовине некако испада из основног тока приче, доима се као додатак „без кога се може”, бар кад је у питању драмска интерпретација овог предлошка. Та би се епизода могла евентуално искористити за епилог, за некакав коначни обрт с поруком да је невоља стални човеков сапутник, али да постоје и силе које нам помажу да савладамо оно што нам се испречава на животном путу. У овом је случају то љубав и приврженост породици.

Што се ликова тиче, на први поглед се намеће да је Јозефина/Јованка, као насловни, главни лик. Међутим, то је Драгомир. Он у првом плану није само као наратор. Он је и *spiritus movens* читаве приче, коментатор свих

околности и збивања, све се врти око њега, његових одлука и поступака. У крајњој линији – сећања су његова. Јозефинина судбина јесте покренула причу, али је Драгомир тај који је у потпуности води. Тако је постављено у Костићевом роману, а тако би требало бити и у драматуршкој обради.

Већ је поменуто да роман обилује бројним споредним ликовима који су важни актери појединих његових сегмената, али и збивања из стварног живота. Аутор романа с пуним уметничким правом помиње комшију Мађара Јобаћа, који му помаже у тешким тренуцима, а нарочито приликом спасавања ћерке Иванке из бечкеречког логора. Укупном трагизму читаве приче свој допринос даје и ова епизода. „Јобаћ је доцније страдао од оних којима је помагао. Нисам био у прилици да посведочим његово добротинство, а већина оних којима је помогао нестала је у вихору рата.”<sup>4</sup>

Слично је и с попом Јефтом који је помогао при промени Јозефиновог и Иванкиног идентитета. „Помогао је свакоме и на сваки начин, знајући шта и колико ризикује. И на крају платио је то животом.

После, рекли су ми и показали место, да је стрељан, на утрини ван Града, с групом људи, комуниста, којима није припадао по идеологији, али које је све, заједно, повезивало срце, доброта и идеја слободе.”<sup>5</sup>

Галерији ових ликова додаћу још један који носи посебно трагичку ноту. То је Јозефинина сестра Валерија. Наиме, Драгомир чини још један ризичан потез, покушавајући да и њу избави из логора на Старом сајмишту. Кад је све већ некако уредио, и када је она на прагу слободе, Валерија одбија пружену руку избављења због моралне обавезе према старој свекрви која је с њом заточена. Према изјави Бранислава Костића, Валеријина судбина биће тема његовог следећег романа. У њему се описује последња ноћ у животу ове страдалнице. То је управо ноћ којој је претходио Драгомиров покушај њеног спасавања.

Има таквих ликова још. Они, као минијатуре, сваки на свој начин боје овај роман, причу, сасвим примерено форми за коју се аутор определио. Већ сам рекао да би у поступку драматизације та краткоћа њиховог појављивања представљала препреку. Опет, с друге стране, њихово се присуство намеће као неопходно ради тока приче. Стога сматрам да форме монодраме и радио-драме могу „истрпети” њихово присуство, њихово помињање, а да се не наруше драматуршке закономерности.

Када је реч о временском следу збивања, будући да роман, као што је већ речено, обилује временским скоковима и реминисценцијама, било би неопходно, колико год је то могуће, увести причу у линеаран ток. Тиме би се допринело извлачењу јасне и логичне драматуршке нити. Наравно, ово

<sup>4</sup> Исто, стр. 30.

<sup>5</sup> Исто, стр. 82.

не значи потпуно избегавање временских скокова и присећања, као важних елемената пишневог приступа али, свакако, подразумева прилагођавање драмској структури која изискује сажетост, за разлику од разуђености коју омогућава романсијерски поступак.

Овим се попис изазова и препрека за потенцијалног драматизатора Костићевог романа не исцрпљује. Указао сам на оне који се мени чине најзахтевнијим за решавање.

## МОНОДРАМА

Ако говоримо о могућностима драматизације романа *Јозефина и Јованка*, онда се, као најприродније решење, намеће монодрама. Најпре због саме структуре романа, односно пишневог поступка при његовом писању. Већ је речено да се роман у највећем делу базира на причању главног лика Драгомира, пишневог оца. Управо би монодрама у највећој мери могла испоштовати такву структуру, односно подразумевала би много мање интервенција него нека друга форма. То би допринело задржавању духа Костићевог ауторског поступка, пре свега на нивоу приче и језика. Такође, монодрама би омогућила да се задрже сви они емотивни валери, те унутрашње борбе које Драгомир води са собом у неким од најдраматичнијих момената ове повести. На крају крајева, ова форма би нагласила оно што је истакнуто и у самом роману – Драгомира као централну фигуру, као носећи лик, али и коментатора људи, збивања и времена.

Наравно, све ово не би лишило потенцијалног драматурга обавезе да усклади језик романа с језиком позоришта. Као што је у претходном одељку речено, најпре би требало прибећи сажимању приче, односно штриховању свих оних делова који оптерећују њен основни ток, односно разводњавају главну драматуршку линију. Већ је назначено у којем правцу би прича требало да се креће, односно око којих кључних тачака би требало да се плете.

На овај начин би био остављен и простор за све оне ликове који су важни за темељну радњу. У причи протагонисте, њихови поступци и судбине добили би своје пуно оправдање и заслужено место, док би у класичној драми били нужно маргинализовани, а да то суштински не заслужују.

Иако сам до сада инсистирао на што је више могуће чврстој и кохерентној причи, те на линеарном временском оквиру, монодрама и у овом сегменту пружа више могућности од других форми за евентуалне искоке и инверзије. Наративни поступак, поступак причања приче то много боље подноси и носи од дијалогске форме. Ипак, ово не ослобађа обавезе да се све то збива у оквирима драматуршких законитости. У супротном све би се претворило у пуко причање приче, а то није и не може бити циљ.

За крај овог одељка, кажу да се монодрама ставља на репертоар или кад имате добру причу, или кад имате врхунског глумца који треба да искаже своју виртуозност (наравно, најбоље је и једно и друго). Додаћу томе, и кад имате доброг драматурга који ће бити кадар да драмски потентну причу умешно упакује и прилагоди је за сценско извођење.

## РАДИО-ДРАМА

Радио-драму сам, заједно с монодрамом, истакао у први план када је реч о могућностима драматизације романа *Јозефина и Јованка*, иако су пред њом, у овом случају, веће замке и изазови него у случају ове друге форме. Ипак, добра комбинација наратије и дијалога, уз коришћење осталих елемената који су чиниоци радио-драме, могли би довести до квалитетног и занимљивог учинка.

Најмање два разлога су ме понукала да, у контексту овог текста и предмета који у њему разматрам, радио-драму предложим као адекватну форму за *Јозефину и Јованку*. Наиме, Бранислав Костић у роману даје читав низ „звучних завеса” својој причи, па се мени та галерија звукова учинила изазовном у смислу његовог радиодрамског упризорења. Илустрације ради, навешћу неколико таквих „завеса”: „Злокобно је зашкрипала авлијска капија”, „И настаде лупа на кухињским вратима. Стакло није одолело, пукло је уз прасак, а врата су се уз тресак отворила...”, „Жабе су, како се ближило јутро, полако посустајале. Крекетале су тек с времена на време. Час тихо, час гласније у хору...”, „Сем жамора, граје и буке и оштрих и грубих гласова стражара, јутарњу измаглицу парао је и лавез паса који су се бесно трзали на повоцима...”, „Машиновођа је, по ко зна који пут, контролисао локомотиву. Грдосија је бректала, стењала, избацивала густе облаке дима помешаног с паром. С времена на време, оштар звук – писак сирене локомотиве, парао би јутарњу тишину надјачавајући тако далеки жамор радника надничара који су се тискали на перону...” и тако даље. Овај се мотив може учинити површним, али је, једноставно, обиљу звукова из Костићевог романа тешко одолети.

Други разлог, опет, тиче се већ толико пута помињаних епизодиста. Њихово појављивање, њихови гласови би се у овом контексту чак могли посматрати као део какофоније која бучи у Драгомировој глави и наглашава све његове унутрашње дилеме и ломове.

Излишно би већ било и овде понављати све оне напомене које се генерално тичу драматуршких поступака. Дакле, све што је речено важи и за радио-драму, наравно уз уважавање особености форме.

## УМЕСТО КРАЈА

Зашто уместо краја? Зато што овде нећу понављати и сажимати оно што сам већ рекао. Обратићу пажњу на нешто о чему нисам, или бар нисам довољно, говорио. У питању су поруке које носи Костићев роман и које свакако заслужују да буду инкорпориране у његову евентуалну драматизацију. То је, пре свега, инсистирање на томе да је љубав та која побеђује, која нас одржава и у доба највећег зла. Која нам, у крајњем случају, даје снагу да поднесемо и највећу жртву коју појединац може поднети, а то је жртвовање самог себе. У доба свеопште скепсе, помањкања смисла и стабилног вредносног система овакви нас примери могу пренути из летаргије. Зато ова прича има смисла.

Књигу отвара кредо: „Онај ко спасе један живот спасао је читав свет!” После свега чини ми се да чујем Драгомиров глас који проговара: „Да сам могао спасти још неки живот, колико би тек то било спасених светова!?”

### ЛИТЕРАТУРА:

Бранислав Костић: *Јозефина и Јованка*, Бистрица Нови Сад и Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин, 2020.

Goran IBRAJTER

### POSSIBILITIES OF DRAMATIZATION OF THE NOVEL *JOZEFINA AND JOVANKA*

**Summary:** The possibility of a dramatization of the novel *Jozefina and Jovanka* by Branislav Kostić is the focus of this work. Kostić tells the story of his family from the World War II and post-war times, from the time of the Holocaust. The novel conveys the tragedy of that period, but it is also a story about love, self-sacrifice and humanity.

The challenges for the potential dramatist of this material come down to what is most often the case when the novel is translated into a dramatic one. In this case too, the plot of the novel is disjointed, so the dramaturgical procedure would entail summarizing and concentrating on the most important moments. The novel also abounds in time jumps and reminiscences, and the need to establish a linear time flow arises.

Character building is a particular problem, since only two characters have a dominant role. These are the title character Jozefina/Jovanka and her husband Dragomir (narrator and the main character), while the rest are episodic and mostly mentioned only briefly, but many of them are important for the main flow of the story.

For these reasons, I opine that monodrama and radio-drama are the most optimal forms for stage adaptation of this material, as they provide the best opportunities for overcoming the obstacles it poses to the dramatist.

**Key words:** Holocaust, novel, Jozefina and Jovanka, dramatization, monodrama, radio drama

Проф. др Марина Миливојевић Мађарев

## ДРАГАН КЛАИЋ О ПОТЕНЦИЈАЛИМА РАЗВОЈА САВРЕМЕНОГ СРПСКОГ ТЕАТРА

**Сажетак:** У овом раду ауторка проучава професионални пут драматурга, позоришног критичара, историчара европског позоришта и професора Драгана Клаића. Осим што је допринео да се код нас објаве нека од капиталних издања за историју позоришта, Драган Клаић је настојао да пре свега разуме развој савременог позоришта и да понуди конкретне предлоге за решавање актуелних проблема. У тексту „Белешке о систему”, крајем осамдесетих, Клаић предлаже реформу социјалистичког начина организовања позоришног живота у својој земљи. У књизи *Почети изнова* објављеној постхумно 2016. године он критикује утицај комерцијализације на репертоарска позоришта у Европи. Анализирајући наведени текст и књигу, ауторка утврђује развој идеја Драгана Клаића о томе како организовати позоришни живот и могућност примене тих идеја у савременом позоришту.

**Кључне речи:** Драган Клаић, позориште, театрологија, драматургија, организација

„У променама које су већ у току у југословенском друштву и које се нестрпљиво прижељкују и предлажу, у том великом спремању неизвесног исхода, театар не може остати по страни. (...) Романтизује се оно што је тобоже било (а што, често, у ствари и није постојало), а о будућности се мисли ретко, несистематично и махом одвећ прагматично: до следеће премијере, до двадесетог извођења, до наредне турнеје. (...) Проблеми који оптерећују савремено југословенско позориште нису произашли из сиромаштва овде, а недостатка правих људи тамо, из неразумевања средине на трећем месту и лоших техничких услова на четвртом месту, већ је мање-више свугде, бар у најважнијим стварима, реч о истим проблемима, о функционисању самог система” (Клаић 1989: 63, 64).



Ових неколико редова преузетих из текста „Белешке о систему” сајимају професионални пут Драгана Клаића (1950–2011) – борба за бољи позоришни систем кроз активну критику постојећег утемељеној у сагледавању шире слике. Његова жеља била је да допринесе промени система у сопственој земљи, али га је животни пут водио ка ширем простору деловања.

Путовање је дубоко уткано у Клаићеву биографију. Рођен је у Сарајеву, детињство и школске дане је провео у Новом Саду, студирао је ФДУ у Београду. Његов животни и професионални пут је био суштински повезан југословенским културним простором. Део његовог идентитета био је везан и за егзил. Докторирао је историју позоришта, драмску књижевност и позоришну критику на престижном америчком универзитету Јејл (Yale University). Многи млади људи, када оду да се школују у иностранство, више се не врате у домовину – Клаићеве колеге с америчког универзитета сматрали су да је логично да и он остане у Америци. Међутим, он је одлучио да се врати у своју земљу. И није погрешио – код куће је био добро примљен. Постао је професор историје светског позоришта и драме на Факултету драмских уметности. Писао је критике за *Политику*, *НИН* и бројне друге новине и часописе. Значајан је био и његов рад на вођењу округлих столова фестивала Битеф, као и писање текстова о овом фестивалу. Одлучно је бранио вредности нових позоришних тенденција објашњавајући веома доследно, аргументовано и упорно у чему је вредност појединих представа. Као професор историје светског позоришта и драме уводио је новине у методе учења и полагања испита с циљем да подстакне студенте да уче током читаве школске године, а не кампањски пред испит. Његова предавања су била одлично посећена иако нису била обавезна, јер су студенти увидели да је њему самом било важно то што предаје, да располаже великим знањем и да је увек у току позоришних тенденција. Клаић је као професор ишао и даље. У свом истраживачком раду акценат је стављао на оне области из историје светског позоришта које код нас нису биле у довољној мери покривене литературом. Још од студентских дана желео је да се активно укључи у позоришни живот. У више наврата је сарађивао са својим пријатељем и колегом Љубишом Ристићем на пројекту Казалиште, позориште, гледалишче, театар – КПГТ, нарочито када је организована интерконтинентална турнеја представе *Ослобођење Скопља*, а затим и током периода када је Ристић водио НП Суботица. Тамо је Клаић на лицу места искусио проблеме с којима се боре позоришне институције и логично се наметнуло питање да ли је уопште могуће трансформисати позоришни систем. Имајући у виду да је био човек велике енергије, можемо замислити да би и сам прионуо на тај посао да га нису омела ратна збивања с почетка деведесетих. Као болесник од дијабетеса суочио се с нестацицом лекова која је могла озбиљно нарушити његово здравље. Посебно га је тешко погађала општа друштвена ситуација

и рат у земљи коју је волео и због које се вратио из САД. Укупна ситуација, лична и друштвена, нагнала га је да поново крене у егзил у децембру 1991. године. Марљив, образован и елоквентан, убрзо је добио понуду да води позоришни институт у Холандији. Тако је поново пронашао место где је добро примљен. Међутим, о самом егзилу је написао следеће:

„Размишљајући о егзилу сада већ дуљем од десетљећа, посебни тренуци нису у толикој мјери били они када ми се догађало нешто важно, него када се нешто важно догађало у земљи коју сам једном напустио” (Клаић 2006: 135).

О оваквом ставу према својој земљи сведоче његови текстови. Инсистирао је да више не живи ту, али ипак писао као да одавде никада није ни отишао. Сарађивао је с нашим позоришним часописима, повремено је гостовао, објављивао своје радове. Преминуо је 2011. године. Његова књига *Почети изнова* је објављена постхумно код нас и представља заокружено Клаићево виђење позоришта написано лепим и јасним стилем, како је он и иначе писао. Драган Клаић је био по образовању драматург, а по вокацији писац – све што је радио педантно је бележио у својим текстовима, те су они најбољи начин да упознамо његов рад.

## ШИРА СЛИКА КЛАИЋЕВОГ РАДА

Интересовања Драгана Клаића кретала су се у више праваца: праћење текућег позоришног репертоара и нове југословенске драме, превод и приређивање дела из историје европске драме и позоришта, рад на послу драматурга у позоришту и анализа позоришног система у којој сажима сва своја знања.

### Позоришни критичар

Док је живео у земљи, Клаић је био највидљивији као позоришни критичар који је за више различитих новина и часописа у земљи писао позоришне критике. Када год му је простор то дозвољавао, он је настојао да феномену о којем пише да шири оквир. Једно од таквих места је био и часопис *Сцена* где он, пре него што је почео да пише о репертоару 14. Битефа, сагледава положај фестивала у југословенском културном простору:

„После тринаест година и четрнаест одржаних фестивала о Битефу се засигурно не може више говорити као о некој маргиналној манифестацији, поготово не у средини где и најбезначајнија приредба, након што се одржи две-три године заредом, једноставно добије атрибут традиционалне. Већина позоришних људи прихватила је овај фестивал као користан, чак драгоцен. (...) Битеф спада међу најјефтиније међународне културне манифестације које се органи-

зују у нашој земљи и материјална потпора спонзора, пре свега града Београда, значајно заостаје за финансијским средствима на располагању другим југословенским позоришним фестивалима и смотрама, чији међународни значај уопште не може да се мери са Битефовим” (Клаић 1980: 23).

Затим прелази на анализу питања колико почетна оријентација фестивала – нове позоришне тенденције опстајава након четрнаестог фестивала и како он с таквом оријентацијом утиче на саму позоришну публику. Дилеме које је препознао Клаић пре четрдесет година још увек заокупљају фестивал Битеф.

„Други извор контраверзи настаје у различитом тумачењу новог у позоришту. Понекад Битеф настоји да приказује ново у готово апсолутном смислу, као сасвим изворан, досад невиђен поступак, а понекад се задовољава скромнијим критеријумима, доводећи представе које су нове у односу на позоришну праксу своје уже средине. Фестивалска оријентација на нове позоришне тенденције и неизбежне мистификације појма новог учинили су посетиоце Битефа најблазиранијом позоришном публиком на свету. То је публика која једној представи замера што није довољно иновативна и у њој препознаје цитате из остварења раније виђених на Битефу, а другу одбацује као пуку новотарију, досетку, егзибицију. Таква противуречна и непредвидљива реаговања била би вредна социолошког испитивања када би социологија позоришне публике код нас неког занимала” (Клаић 1980: 22, 23).

Из оба наведена цитата јасно се види критичко сагледавање шире друштвене слике. Ма колико данас у нашем јавном дискурсу провејавало осећање о изузетној модерности тога доба, Клаић уочава генерални проблем с прихватањем новог код нас. Стога је он као критичар био посебно спреман да подржи нова стремљења у нашем позоришту. Као пример бих навела његова писања о драми и представи *Хрватски Фауст* Слободана Шнајдера. Клаић је детаљно обрадио мотив Фауста у историји литературе, представи *Хрватски Фауст* у Југословенском драмском позоришту, као и поставке овог комада у другим позориштима. Из његовог приступа јасно се види историчар позоришта и драме који представу сагледава у ширем контексту и театролога који је у току с новим начинима сагледавања позоришта.

„[...] у Хрватском Фаусту Слободана Шнајдера (1981) стари мит је прожет идеологемама, оне сад творе срж његове обнове. Али ова појава тек је улога, глумачки задатак, игра која, међутим, својом симболичком снагом доприноси моделирању стварности – и индивидуалног тумача и колективног гледаоца. Нагодба Фауста и Мефиста печати нагодбу глумца са тоталитарном државом и њеном идеологијом расног чистунства, али та друга нагодба изиграва се колико и прва и када се

глумац Афрић повуче из игре (оде у шуму), његово место заузима сврсиходнији заменик – интендант Жанко, чијем Фаусту није потребан Мефисто јер га већ сам у себи садржи” (Клаић 1989: 12).

Иако је о нашем позоришту писао темељно и за свој рад добио и Стеријину награду за критику, Драган Клаић је сматрао да су позоришне критике сувише везане за контекст у коме настају и да ван сопственог контекста губе смисао. То је био разлог зашто његове критике ни до данас нису прикупљене и објављене и то је, практично, једини још увек расути и несистематизовани део његовог стваралаштва.

### Театролог, истраживач и приређивач

Клаићева савременост, увремењеност, ефикасност и практичност огледали су се у његовим театролошким истраживањима. Када је преузео предмет Историја светске драме и позоришта, узео је на себе да приреди и објави дела која су недостајала за успешно изучавање његовог предмета. Почетак тог рада може бити свеска *Стварање модерне драме* (1982) у специјализованом броју часописа *Градац* 44, 45. У уводу се још једном види Драган Клаић као историчар позоришта који влада великим бројем информација, познаје јако добро контекст развоја модерне драме и настоји да и у послу антологичара свом приступу да ноту оригиналности:

„Састављајући ову антологију покушао сам да пронађем неколико репрезентативних узора, неколико упечатљивих примера који се истичу оригиналношћу свог приступа и тематизације, а истовремено изражавају шире мотивисано поље и постављају моделе који ће постати упориште савременог позоришта. Настојао сам да уврстим писце чије је стваралаштво углавном непознато или познато само делимично, а да при том не западнем у претенциозно наметање бизарности и опскурности. Било ми је стало да не понављам избор ранијих антологичара (Слободана Селенића, прим. М. М. М.) и да пронађем драме које су досад остале непреведене или необјављене, дакле, недоступне широј публици” (Клаић 1982: 6).

Када његов избор упоредимо са избором Слободана Селенића, приметимо да им је заједничко то да су окренути потребама студената ФДУ да се упознају с авангардном драмом као основом успешног разумевања савременог позоришта. У својој антологији Селенић је акценат ставио на театар апсурда. Ову исту тезу Селенић ће заступати и у *Антологији* и у књизи *Драмски правци 20. века*. Клаић познаје и поштује избор претходника, наслања се на њега и иде даље са жељом да читаоце упуту ка писцима који

су остали скрајнути у нашој јавности, али су важни за развој драме у 20. веку, нарочито за развој авангардне драме код нас која је у доброј мери била наслоњена на експресионизам.

Најплоднији период за Клаића је управо пред његов одлазак из земље. Године 1989. је имао два издања: *Позориште – 4000 година, хронологија* (Независна издања, Београд) и *Позориште и драма средњег века* (Књижевна заједница Новог Сада). Обе књиге су биле повезане с оним што су потребе његових студената који слушају историју светског позоришта и драме. *Хронологија* је чак настала из његовог уводног курса из историје светске драме. Прва је пружала јасну и прегледну историју пре свега европског позоришта. У том свом раду он не бележи само познате датуме из позоришне историје већ даје антрополошки оквир (хронологија почиње навођењем првог сценског простора на Криту и првих записа о извођачким праксама у Египту пре 2000 г. п. н. е.) у тежњи да укаже на суштинску људску потребу за театром. У овој својој хронологији, осим важних догађаја, уметника и позоришних и драмских дела, он редовно помиње и важне историјске датуме тако да читаоцу пружа јасан увид у политички и друштвени контекст у коме настаје позориште. Суво набрајање имена и датума је допуњено убацивањем фрагмента занимљивих докумената или сведочења, што је омогућило да се књига са занимањем може читати. Ова прва и једина оваква хронологија позоришта на нашем језику је и данас незаобилазно штиво за изучавање историје европског позоришта и драме.

Књига *Позориште и драма средњег века* је такође јединствена код нас и изникла је из недостатка литературе о средњовековном позоришту с којом се сусрео Клаић предавајући историју позоришта и драме. Ова по броју страна обимна књига на пола пута између антологије (сабраних драмских дела анонимних аутора) и хрестоматије и дан-данас је главни извор за проучавање позоришта средњег века код нас. Књигу је издала Књижевна заједница Новог Сада, а у раду на књизи Клаић се обимно користио својим знањем, контактима и искуствима које је стекао у раду у Америци.

Све што смо до сада набројали говори нам о Клаићу као истинском историчару позоришта који истражује и открива податке, систематизује грађу и анализира домете појединих дела. Међутим, сматрамо да је то све скупа и његов критичарски, педагошки и театролошки рад био део његове тежње да суштински унапреди позоришни систем као такав, а који је најбоље и најболније упознао док је кратко време радио као драматург.

## Драматург

Ми данас Драгана Клаића доживљавамо пре свега као театролога и аналитичара позоришног система, али његова професионална прича могла је бити сасвим другачија да је одмах заживела његова младалачка амбиција да оснује позориште заједно с тада младим колегом редитељем Љубишом Ристићем. Иако се нама данас чини да је ситуација у којој се тада налазила култура била далеко повољнија него данас, она је била далеко од идеалне. У тексту „Дуги марш кроз институције” посвећеном Љубиши Ристићу, који је објављен у часопису *Сцена* 2006. године, Драган Клаић пише с каквим су се све проблемима њих двојица сусретали када су покушали да покрену своје позориште ван постојећих институција и колико је пуно времена требало самом Ристићу да нађе свој *modus operandi*. Након неуспешног почетка у улози драматурга, Драган Клаић прави кључни животни заокрет тиме што одлази у Сједињене Америчке Државе на докторат. Оданде он помаже Ристићу у организовању интерконтиненталне турнеје представе *Ослобођење Скопља*. Када данас читате текст „Ослобођење Скопља, 1977–87, мемоари”, звучи готово невероватно да је највећа позоришна турнеја социјалистичке Југославије изведена приватном иницијативом. Кроз причу о овој турнеји и кроз текст о његовом ангажовању као драматурга у НП Суботица „Суботичка анамнеза” видимо колико су лична иницијатива и елан важни за успешно бављење позориштем и колико се инерција успостављеног система снажно опире томе. Зато је Клаић толико у свом раду инсистирао на промени система и промени самоперцепције уметника унутар система.

## ОД БЕЛЕШКЕ О СИСТЕМУ ДО ПОЧЕТИ ИЗНОВА

Сматрамо да је најзначајнији аспект његовог рада сагледавање функционисања позоришног система код нас и у Европи зато што се том темом и најдуже и најтемељније бавио. Увод у ову врсту истраживања представља пројекат *Алтернативно позориште у Југославији – искуства самосталних позоришних група (документациони досије)* који је спровео заједно с професорком Огњенком Милићевић 1982. године. Из „Белешке приређивача” јасна је тежња да се изношењем у јавност резултата истраживања утиче на промену система.

„Бројне групе, основане током последњих десетак година, налазе се у самом средишту пажње позоришне јавности. Оне су афирмисале велик број младих стваралаца, многе нове домаће драмске текстове и прошириле наше поимање театра, привлачећи често нову позоришну публику, а и наши небројени фестивали и смотре не могу се без њих више ни замислити. (...) И поред тога што су неке групе, у складу

за Законом о удруженом раду, организоване као радне заједнице, што су успоставиле властити модел самоуправљања, готово све се суочавају са сличним искушењима и тешкоћама у обезбеђивању радног простора, техничке опреме, па и најскромнијих финансијских средстава за припрему представа. Систем друштвеног подстицања и финансирања сценске уметности још увек је подешен пре свега према постојећим институцијама, гломазним и неретко расипним, а недовољно спреман да подржи рад, остварења, резултате и вреднује њихов квалитет” (Клаић, Милићевић 1982: 3).

У овој публикацији Клаић је показао велику способност да прикупи, организује и систематизује велику количину информација. Овај документациони досије, како стоји у поднаслову, значајан је зато што је збир прегледно организованих детаљних чињеница о свакој алтернативној групи у Југославији чији чланови су учествовали у истраживачкој анкети. Она је незаобилазно штиво за све који проучавају историју нашег позоришта. Из ње се веома добро може видети како су се након Другог светског рата појављивале алтернативне и авангардне трупе, којом динамиком су се развијале, како су уметници из једне групе прелазили у другу, како су се селили из града у град, чак републике у републику, како су оне преименоване, како се њихов број повећавао током времена и како су неке од најзначајнијих представа настајале у раду оваквих трупа и учествовале на фестивалима Битеф и Југословенским позоришним играма.

### *Белешке о систему – може ли тржиште донети бољитак?*

Крајем осамдесетих проблеми у позоришном животу су се нагомилавали. Они су пре свега идентификовани као финансијски. Међутим, Клаић закључује да није проблем у томе колико има новца већ како се он троши. Да би се могао променити начин распоређивања новца морао би се променити системски оквир. Како променити систем, одакле почети, то је оно што интригира Клаића. Инерција система се огледа у неспремности да се храбрим и јаким уметничким индивидуама дају одрешене руке у управљању институцијом:

„Енергично руковођење снажних уметничких личности замислило је тек ако им се подаре велика права уз велике одговорности, укључујући и право да театар ослободе самоуправљача – нерадника и самоуправљача – дилетаната који су се прокријумчарили међу професионалце, дакле, право да наметну режим рада постојећем режиму избегавања обавеза и рада без одговорности” (Клаић 1989: 67).

И неспремности самих уметника да увиде да би промена могла њима да донесе бољитак:

„Док сами позоришни радници не схвате да би такав систем друштвеног финансирања одиста био у њиховим интересу, у институционалном театру трајаће клима незамерања уместо климе радне одговорности, друштвени театар биће *de facto* приватан и приватизован, и поред свих самоуправних органа и прописа који формално утврђују његов друштвени статус, а сва кукумавчења око величине субвенција и њихове правичне расподеле остаће бизаран елемент нашег културно-политичког фолклора” (Клаић 1989: 80, 81).

Суштински Клаић тежи да систем то јест људи у позоришном систему покажу оно што је била његова сјајна карактеристика – спремност на личну иницијативу. Године 1989. он се нада да ће могућност за такву промену донети увођење тржишта у позоришта уместо „анахроног модела” и „сигурности у оскудици” социјалистичког самоуправљања. Чини нам се да је он крајем осамдесетих имао крајње оптимистичку па и идеалистичку слику о томе шта би тржиште могло да донесе култури.

„Тржишно понашање позоришта значило би да оно почне рационално користити своје друштвеним новцем створене ресурсе (зграду, технику, фондове) и агресивно заступати своје уметничке интересе, повезујући се са свим који му могу у том помоћи својом стручношћу и опредељењем, уместо да, као до сада, преговара с државом и њеним заступницима – при чему је предмет преговора социјална заштита запослених у театру, а не уметности” (Клаић 1989: 78).

Дакле, он тржишним понашањем у ствари назива активан, динамичан, одговоран приступ позоришту. Али, „излазак на тржиште” не подразумева смањења дотација култури. Напротив! Клаић је велики противник рестрикција као начина превазилажења проблема и оправдано се прибојавао да би читава друштвена транзиција могла да оде у том правцу:

„Парола о растеређивању привреде, популарна у последње време, уместо да подразумева рационализовање и у самој привреди и смањење енормних трошкова прескупе државе и пара-државе, могла би да се окрене против осиромашеног здравства, некавалитетног образовања и неразвијене културе, па да тако даље погорша и економски и радни положај институционалног позоришта. Уз то, пука рестриktivна политика не може сама по себи да мења унутрашње односе, већ само да смањи продукцију, одлаже неопходне захтеве инвестиционог одржавања и модернизовања опреме, дакле, може изазвати културну штету, а да сам позоришни систем при том остане нетакнут – мада пауперизован” (Клаић 1989: 68).



Управо то се догодило и наставља да се догађа српској култури чији је буџет већ деценијама на нивоу статистичке грешке. Систем репертоарских позоришта је један од ретких који је преживео сва могућа друштвено-политичка тумбања. Међутим, то је само споља а суштински позоришта су кадровски осиромашила – остала без мајстора који могу да направе компликовану сценографију или костим, без инспецтора, суфлера, са замореним и немотивисаним глумачким ансамблом.

Као да је наслућивао овај проблем, Клаић је сматрао да је будућност позоришта у већој проходности кадрова, у отварању могућности да и саме позоришне институције подрже успешне иницијативе својих кадрова, у повезивању различитих позоришних институција и повезивању позоришта и привреде у виду спонзорства. Да би то било могуће, позоришни кадрови се морају много боље упутити у маркетиншке вештине и применити их у промоцији позоришта, а да би то било могуће позоришне школе се морају трансформисати и дати студентима потребне нове вештине. Уместо система класа који сматра превазиђеним он предлаже повезивање преко пројеката. Проблеми које је он крајем осамдесетих уочио и данас су добрим делом актуелни:

„...у Београду студенти глуме већ на трећој години почињу да испадају из наставног процеса – добијају и веће улоге у професионалном театру, укључују се у производни ланац телевизије и филмских кућа. Њихове колеге с режије, када треба да имају најбоље школске услове да би се припремили за дипломски рад у професионалном театру, присиљени су да раде с неискусним бруцошима или с преискусним професионалцима који гостују у школској представи, а некад, у недостатку бољег, чак с аматерима. Као да се обучавају за редитеља аматерских позоришта! Студенти драматургије при том остају по страни, пишу своје драме надајући се премијери у Атељеу 212 или у Београдском драмском. За то време, студенти организације немају шта да организују и не могу да постепено савладавају све организационе послове, већ изучавају теорију и историју организације” (Клаић 1989: 75).

Ова расцепканост и немотивисаност с којом се студенти суочавају током образовања додатно је појачана неспремношћу школе да свој план рада прилагоди захтевима савременог друштва у коме су све више потребни кадрови који су едуковани за рад с децом и/или групама у којима се позориште примењује у образовне и/или инклузивне сврхе. Клаић, дакле, пре три деценије пише о потенцијалима примењеног позоришта о коме се код нас активно говори у последњих десетак година, а кадрови школују тек последњих неколико година.

### За кога правимо позоришне представе?

Нарочито озбиљан проблем Клаић види у томе што позориште нема јасну представу за кога ствара свој репертоар јер то у ствари и није битно. Оно добија новац према унапред дефинисаном месту и систему поделе новца тако да они нису заинтересовани за истраживање публике, док су мала позоришта која суштински зависе од продатих карата сувише сиромашна да би се упустила у такво истраживање. Последица је веома јасна – публика се фрагментаризује и губи контакт с позориштем.

„Уз све уважавање дејства новина и електронских медија, а нарочито критике у њима, за позоришно образовање и развој публике одговорно је пре свих само позориште, пре и после играња представа, испред и иза позорнице, у свим просторима театарског здања, али, по могућности, и изван њега, у целом граду, а уз учешће позоришних радника – разговорима, дебатама, демонстрацијама, који нису само занимљивији од традиционалних предавања и пропагандистичких иступања, те конвенционалних рекламних потеза, већ су предуслов да се театар у свести чланова заједнички успостави као кључно место друштвеног живота, као витални облик колективних интеракција. За такво отварање према заједници, за такве едукативне подухвате на дугу стазу, институционално позориште није заинтересовано. Њему је најважније да задовољи оне центре моћи који ће брзо, лако и по могућности без дискусије о вредности оствареног репертоара изгласати субвенције. (...) Да би могло да се стварно бави образовањем и развојем публике, позориште и само мора да се промени и да прихвати неопходност повратног образовања својих властитих кадрова” (Клаић 1989: 87, 89).

Овакав приступ финансирању као узгредну појаву по Клаићу има и разбијање јединственог југословенског културног простора, а тиме и основе културе и позоришта:

„Постојећи систем финансирања својим механизмом већ десетак година успешно ради на разграђивању југословенског културног простора и на изоловању југословенских стваралаца једних од других” (Клаић 1989: 81).

Док је писао ове редове, Клаић је веровао да ће југословенска криза бити ипак превазиђена, а када се распад ипак догодио, он је наставио да се позоришним системом бави у сарадњи с бројним институцијама и организацијама у Европи. У фокусу његовог интересовања су све више били позоришни фестивали, односно драматургија фестивала. И овом темом је почео да се бави у тексту „Белешке о систему”. Упозорава да се ситуација у Европи драматично мења, да сваки мало амбициознији град настоји да пре-

ко фестивала успостави свој културни и туристички идентитет и да и наша позоришта и фестивали морају наћи свој *modus operandi*.

Услед ратних дејстава ова тема је дошла на ред тек почетком двехиљадитих. У поводу јубиларног 50. Стеријиног позорја Драган Клаић је за заједнички број *Сцене и Театрона* написао текст о значају Позорја за његову генерацију, али и поставио питање о будућем развоју фестивала и институције Стеријино позорје. У међувремену дошло је до новог заокрета – рецесије из 2008. године.

О ситуацији у којој се нашло европско институционално позориште Драган Клаић пише у својој књизи *Почети изнова*.

*Почети изнова* – како институционално позориште заштитити од комерцијализације?

Драган Клаић поставља питање зашто се догађа криза институционалног позоришта у Европи и које су даље перспективе развоја, нарочито након велике економске кризе из 2008. године. Један од разлога оваквог развоја ситуације је то што је уместо активног односа и сензибилисаности за промене и систематичне помоћи култури од стране државе наступила рестрикција подстакнута с једне стране кризом, а с друге хаотичном комерцијализацијом. У књизи која је објављена након економске кризе 2008. *Почети изнова* он посебну пажњу посвећује проблему притиска на институције да се комерцијализују и последицама тога. Од тога и почиње његова књига:

„Дугогодишње бављење позориштем у великој мери је обликовало мој осећај за Европу и њену фасцинантну културну разноликост. Као позоришни професионалац и универзитетски професор, посматрао сам узлет комерцијалног позоришта и процес његове професионализације са све већом забринутошћу због последица по некомерцијалну сцену. Имајући у виду ривалитет, близину, па чак и умрежавање ова два света – једног који јури за профитом и другог који опстаје захваљујући државним буџетским субвенцијама – желим у овој књизи да се заложим за њихово јасно разграничење. Моја анализа извођачких уметности, као уметничке области, приказује систем међусобно повезаних јавних институција створених широм Европе да служе јавном интересу и представљају опште добро. Питање које постављам јесте како ове позоришне куће, трупе, простори, фестивали, студији као и инфраструктура која их подржава и на коју се ослањају могу да се одрже у конкуренцији с комерцијалном забавом, у ситуацији ослабљене подршке државних органа” (Клаић 2016: 9).

Оно чиме се он бави посебно је нејасна улога и неопходност објашњења зашто и како је Европа добила институционално позориште, која је његова друштвена мисија била од 19. века до данас и зашто оно треба и мора бити субвенционисано од стране државе и/или локалне заједнице и/или различитих фондова за разлику од комерцијалног позоришта које зарађује паре. Он сматра да је посебно деликатна и опасна дискусија која се води око питања како је могуће да комерцијално позориште зарађује и у чему је суштинска разлика између ова два типа позоришта.

„Зашто једна трупа или позориште зависи од буџетских субвенција ако приватни продуцент у истом граду може успешно да прави позориште без било каквих субвенција, па чак и да заради? Одговор на ово питање није само сложен и компликован, већ говори и о предности уметничког импулса над поривом за зарађивањем новца. Он почива на иновацији и уметничкој обнови много више него на одржавању стандардних производа. Он истиче вредност предузимања уметничког ризика и разноврсности уметничког израза у односу на једнообразне притиске комерцијалне индустрије културе која намеће дефинисане формуле и формате. Он истиче потребу за откривањем и неговањем младих талената који имају привилегију да играју поред искусних колега и од њих уче, а не принцип истицања звезда при чему се сви остали третирају као део сценографије” (Клаић 2016: 26).

Клаић прави детаљан попис свега онога што су проблеми савременог европског институционалног позоришта, а то су: пораст трошкова, ограничена надокнада и неопходност повећања сопственог прихода. Као и у Југославији 1989. године, он у Европи након 2008. као један од великих проблема институционалног позоришта види у томе што оно губи суштински контакт са својом публиком. Позоришна публика се јако сужава и постаје забава мањине: „Поред друштвености, позориште може да има и искључујући и сегрегациони утицај. Историјски гледано, позориште је увек пресликавало друштвену хијерархију и границе” (Клаић 2016: 37). Уместо тога позориште би морало да уочи и да реагује на демографске промене у Европи и окретање новој потенцијалној публици која још увек нема изграђене културне потребе. Он је уверен да ће ипак највећа и најпознатија репертоарска позоришта у сваком случају остати репертоарска, али је велико питање шта ће бити с мањим репертоарским позориштима. Уместо епилога Клаић завршава књигу конкретним увидима и предлозима за превазилажење кризе. Као прво констатује да се комерцијално позориште „храни” кадровима које припрема институционално позориште и ако се радикално не побољша позиција самог институционалног позоришта, то ће се у будућности одра-

зити и на комерцијално, па и на читаво друштво. Да се то не би догодило, модели продукције се поново морају размотрити и редефинисати. У замену за буџетске субвенције од некомерцијалног позоришта се мора очекивати да доследно испуњава своју културну и образовну мисију уз обавезно отварање институције за локалну заједницу као место окупљања и нових центара друштвености; да би се то постигло, мора се наново изградити позоришна публика подстицањем међународне и сарадње на локалу.

„Европске позоришне системе неопходно је темељно преиспитати, а циљеве, критеријуме и стандарде доделе субвенција објаснити. Поред уметничке изврности у критеријуме треба уврстити и побољшање интеркултурне компетенције и мобилности и показане ставове о сарадњи. Овакве системске промене могу се спровести само ако постоји оданост дотираној култури као суштински битном елементу функционалне демократије и изражавању држављанства и грађанске припадности, која стоји насупрот тржишту забаве којим доминира индустрија комерцијалне културе. Реафирмација дотиране културе захтева широке коалиције које уједињују професионалце и језгро публике, друштвене покрете, образовање, политику и пословну сферу од дна навише – од локалних околности до европских јавних простора” (Клаић 2016: 162).

И опет је Драган Клаић показао да има наду и веру у будућност позоришта. Нажалост, тој будућности он није могао да сведочи. Смрт га је физички одвојила од нас 2011. године. Тужна је истина да се он у своју земљу вратио преко својих књига – у Библиотеку Матице српске пребачена је из Холандије његова библиотека и претворена у легат. У часопису *Цена* број 3 из 2020. године у тексту „Библиотека проф. др Драгана Клаића у Библиотеци Матице српске” Радивоја Додеровића можемо прочитати узбудљиву и помало тужну причу о путовању библиотеке из Холандије у Србију која сведочи о великом животном путовању њеног некадашњег власника.

#### КОРИШЋЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Dragan Klaić i Ognjenka Milićević. *Alternativno pozorište u Jugoslaviji – iskustva samostalnih pozorišnih grupa (dokumentacioni dosije)*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1982.
- Dragan Klaić. *Pozorište i drama srednjeg veka*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988.
- Dragan Klaić. *Pozorište hronologija*. Beograd: Nezavisna izdanja, 1989.
- Dragan Klaić. *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1989.
- Dragan Klaić. *Vježbanje egzila*. Zagreb: Antibarbarus, 2006.
- Dragan Klaić. *Početi iznova – promena teatarskog sistema*, Beograd: Clio, 2016.

Часописи:

Додеровић Радивој. „Библиотека проф. др Крагана Клаића у Библиотеци Матице српске”. *Сцена* бр. 3, LVI. Нови Сад: 2020, стр. 107–116.

Dragan Klaić. „Teatarske avanture – 14. Bitef”. *Scena* br. 5. XVI, Novi Sad: 1980, str. 22–29.

„Стварање модерне драме”. (Прир. Драган Клаић). *Градац* бр. 44, 45, IX, Чачак: Дом културе, 1982.

Dragan Klaić. „Dugi marš kroz institucije: varijanta Ristić”, *Scena* br. 4, XLII, Novi Sad: Sterijino pozorje, 2006, str. 16–25.

Professor Dr Marina Milivojević Mađarev

## DRAGAN KLAJĆ ON THE DEVELOPMENTAL POTENTIALS OF MODERN SERBIAN THEATRE

**Summary:** In this paper, the author explores the professional path of playwright, theatre critic, historian of European theatre and professor Dragan Klaić. In addition to contributing to the publication of some of the major editions on the history of theatre in our country, Dragan Klaić strove to understand the development of contemporary theatre and to offer concrete proposals for solving current issues. In the text *Notes on the System*, at the end of the 1980s, Klaić proposes a reform of the socialist way of organizing theatre life in his country. In the book *Beginning Again*, published posthumously in 2016, he criticizes the impact of commercialization on repertory theatres in Europe. Analyzing the mentioned text and book, the author determines the development of Dragan Klaić’s ideas about how to organize theatre life and the possibility of applying those ideas in contemporary theatre.

**Key words:** Dragan Klaić, theatre, teatrology, dramaturgy, organization.



Мр Александра Милошевић

## ДИНУЛОВИЋИ – ПОЗОРИШНА ТРАДИЦИЈА

**Сажетак:** Једна од позоришних породица, Динуловић, која је изнедрила глумце, певаче, редитеље, организаторе позоришта, драматурге, сценографе, продуценте и дизајнере звука, активна је до данашњих дана. Њихов свеукупан досадашњи значај бележи се кроз историју српског позоришта од путујућих до професионалних сцена. Управо због богатства њихових појединачних достигнућа, неопходно је пружити монографско издање и дати подједнак допринос штампаној историји српског позоришта.

**Кључне речи:** Позоришна породица, Динуловић, историја српског позоришта.

### УВОД

Позоришна породица је један од феномена у нашој историји: та уметност их као везивно ткиво води кроз различите професионалне путеве, сценске изразе, неуједначена уметничка остварења и друштвене околности у којима се уздижу у нашој позоришној историји. Оно што везује ретке појаве дугочасних позоришних породица кроз нашу сценску историју јесте истинска љубав према тој уметности: позориште није ишло у наслеђе као породични посао, већ управо као изграђена љубав, кроз таленат и уметничку страст. Без обзира на све погодне околности, врлине и генетику, у породицама се само директним контактом остварује и преноси посебна веза с позориштем.

Портретисање чланова породице Динуловић је фокусирано на њихов развој, значај и утемељење у историји српског позоришта. Самим тим што је овај приказ ограничен по ширини детаља и дужини описа и анализа, портрети су несразмерни и информативни, остављајући простора за потпуније и заслужено монографско издање.

Породицу Динуловић до сада чине чланови: родоначелник Светислав Динуловић, који са супругом Маријом С. Динуловић има два наследника: Радивоја и Ивана.



Радивоје има супругу Славену (која из првог брака са Јаношем Марковићем, такође глумцем, има ћерке глумице – Даницу и Десанку, удату Петковић). Њихово заједничко потомство су син Предраг и ћерка Мила Динуловић, удата Микић, потом Величковић. Предраг Динуловић и прва супруга Радмила Трифуновић, удата Динуловић – имају ћерку Милу Динуловић. Она има сина Миодрага, који са супругом Горицом има ћерку Василију. Предраг Динуловић са другом супругом Мирјаном има заједничког сина Радивоја, који у наслеђе има два сина – Павла и Андрију.

Родоначелник позоришне породице Динуловић био је Светислав (Београд, 7. VIII 1855 – Земун, 6. V 1923), који се као глумац и редитељ школовао у другој половини XIX века у повољној клими путујућих позоришних ентузијаста. Припада генерацији самоуких глумаца који су се тада ослањали на таленат, љубав према позоришту и искуство које су стицали. Након путујућих дружина, касније су досезали до првака професионалних народних позоришта, развијајући непогрешив осећај за преображавање, сценски простор, за контакт с публиком.

Четрнаестогодишњи гимназијалац у Шапцу који креће стазама путујућих позоришта од Стевана Велића 1868–1870, за глуму се са сигурношћу опредељује 1871. улогом Валенштајна у Рајмундовом *Распикући* у дружини Фотија Иличића. Тај жар га води да у кратким временским периодима стиче различита искуства у путујућим позориштима: Лазе Поповића (1872–1874), који такође припада једној од најдуготрајнијих позоришних династија и Ђорђа Пелеша (1874–1875). Убрзо је, током 1876, стигао до новосадског Српског народног позоришта, после којег се усудио да с пуно ентузијазма оснује и, у наредне две године, води своје путујуће позориште. До последње деценије XIX века члан је два професионална позоришта у Загребу (1877) и Београду (1878–1880) и поново вођа свог путујућег позоришта.

Повратком у Народно позориште 1888. почиње да се бави режијом и део је новог реалистичког раздобља у српском позоришту које је трајало до краја века. На платној листи Народног позоришта као редитељ и глумац је од 1896. поред Чича Илије, Саве Тодоровића, Љубе Станојевића, Милорада Гавриловића. Својим сценским искуством глумца, режирао је подједнако успешан репертоар двадесет седам страних и три домаћа дела, од лаких комедија до реалистичких и сериозних психолошких драма.

Ванредна слава због сценске посвећености крунисана је композицијом *Динуловићев мари*, коју му је у част прославе 25-годишњице уметничког рада посветио капелник музике Дунавске дивизије Бродил. Славље 3. X 1896. је почело подневним честиткама у Динуловићевом стану, уз чланове позоришне управе, начелника Министарства просвете Жику Симића, бившег начелника Министарства финансија Мику Поповића, градоначелника г. Бадемлића и књижевника Јанка Веселиновића. За позоришно вече, које

је предводио Милорад Гавриловић, ангажован је цео позоришни ансамбл: увертира је био поменути почасни марш, поздрав најстаријег члана позоришта г. Мирка Станишића, пригодна песма из пера Драгомира Брзака коју је рецитовао Чича Илија Станојевић. Централни део прославе је била представа *Распикућа*, у којој слављеник тумачи Валентина. На дар од позоришта добија Сребрни ловоров венац и цепни златни сат, као и преко 70 телеграма честитки. После представе славље је настављено у „Руском цару” с пријатељима и колегама. „Жив, окретан, свагда готов за шалу и пошалицу, пун свежих једрих досетака и лепих комичних импровизација, г. Динуловић је читаве две генерације разведравао и разгаљивао својом глумом. (...) тако рећи, већ је постао једна београдска интересантност.”<sup>1</sup>

Већ од 1905. сукцесивно смањује појављивање у репертоару, спремајући свој одлазак са сцене. Пензионисање 1910. је био повод за двоструко опраштање од публике и још једну прославу – 40 година уметничког рада, 11. октобра: заиграо је представу *Женски рај*, у улози Виљема, а такође је, као и за претходну прославу, био ангажован целокупан ансамбл.

Током Првог светског рата је био у избеглиштву у Румунији, потом Екатеринославу у Русији, залажући се за наше избеглице. У послератним годинама, иако већ оболео, повремено је наступао „Код Касине”. Поводом његове последње улоге Саве Савића у *Протекцији*, новембра 1919, Милан Грол је забележио: „Један део предратне публике видео је само последње исушене гримасе, гест убијен реумом, очи упропаћене рампама од лојаних свећа, петролеја, гаса и електрике, и чуо је глас једне испрекидане и раздешене клавијатуре.”<sup>2</sup> Мада, у мемоарима Душана Животића стоји податак да је Светислав, дошавши у Смедерево да обиђе сина Ивана (који је тада већ био напустио позориште), искористио прилику да заједно с њим ступи на сцену, није остало забележено у којој улози и ком комаду.

У својој каријери дугој преко четири деценије, непресушним талентом и страственим сценским изразом изградио је од себе мајстора комике и импровизације, који је у водвиљима, бурлескама и тада популарним комадима с певањем забављао публику до бурног аплауза и громогласног смеха. Експонирао је лакоћу своје фине мимике и полетне одмерене комике, због којих је заправо морао да направи дистанцу и створи фантазију унутар себе. Зато је сматран сценским феноменом и последњим комичарем, по речима Милана Грола, у комплетном, сложеном значењу речи, како га данас *васкрсава филм*<sup>3</sup>, створивши творевине за класичну традицију нашег по-

<sup>1</sup> *Мале новине*, 1896, 277.

<sup>2</sup> Милан Грол: *Позоришне критике*, Савременик, СКЗ, коло I, књ. 3, Београд 1931.

<sup>3</sup> Исто.

*зоришта*. Тако је дугогодишњом вештином продужавао свој живот на позорници. Насупрот великом таленту који је прослављен и вољен, сишао је с позоришне сцене и наставио живот скоро заборављен.

Његова супруга Марија С. Динуловић (Меленци, 5. XII 1857 – Београд, 1925) била је део исте генерације друге половине XIX и почетка XX века, и попут Светислава, оставила је значајан траг у српској позоришној уметности. Дебитовала је маја 1877. у путујућој дружини Ђорђа Пелеша у Сремској Митровици, касније је играла у трупи Ђуре С. Протића, да би већ после две године достигла чланство у Народном позоришту све до пензионисања 1911. Неколико сведених података о њеном професионалном животу даје нам сазнања да се истицала у тада популарним оперетама и комадима с певањем, нарочито у певачким секвенцама. Реткост да се глумачки тако брзо формира од путујућег до професионалног позоришта, ипак, била је довољна да постане део сталног ансамбла Народног позоришта у Београду. Поред тога што је део ове позоришне породице, Марија Динуловић свакако захтева више истраживања којима би се употпунила слика о критичким освртима и одликама њених креација.

Наследници Светислава и Марије су Радивоје и Иван.

Иван (Београд, 25. VII 1884 – Београд, 1952), заједнички син Светислава Динуловића и Марије, припада почетној фази модерног српског позоришта у периоду 1900–1914. као један од првих српских оперетских певача. Рано ступивши на сцену Народног позоришта новембра 1900, био је веома истакнут наредних десет година у оперском али и драмском репертоару комичних и карактерних улога. Лепа појава, одмерен, јак баритон широког распона у преливима чинили су његово сценско изражавање чистим, озбиљним и, што је била реткост, у стилу који је самостално изградио. Имао је кратак излет 1906. као глумац и редитељ у дружини Петра Ћирића, а по изласку из Народног позоришта током сезоне 1910–1911. био је члан Опере на Булевару под вођством Жарка Савића. Провео је две године у Српском народном позоришту, после којег напушта сцену и запошљава се као чиновник у Српском бродарском друштву. Достигао је свој уметнички и стваралачки врхунац до почетка рата, управо као један од првих српских оперетских певача, мање у драмским улогама.

Током Првог светског рата прешао је Албанију. У послератним годинама скоро деценију је био изван сцене, радећи поново у Српском бродарском друштву, Бродарском синдикату и Речној пловидби с рангом вишег чиновника и шефа већих агенција. У години паузе чиновничког живота, није запостављао сценски живот, наступајући у Слободном позоришту под управом Војислава Туринског. Након десет година рада, ипак се вратио по-

зоришту: у Београдској оперети Радослава Веснића и Јована Србуља у сали Клериц, потом у путујућој дружини код Љубомира Рајичића Чврге и Николе Јоксимовића (1931–1941).

Остало је забележено у архивском документу-писму министру двора Милану Антићу да је имао сестру Славку која је радила у посланству у Букурешту.

Радивоје Динуловић, по значају и богатству својих позоришних достигнућа, представља најзначајнијег члана породице Динуловић. Рођен је као Рудолф Бенедикт (Београд, 1. VIII 1880 – Врњци, 3. VIII 1941) у богатој јеврејској трговачкој породици. Уместо да по наметнутој очевој жељи похађа полицијску школу у Аустрији, он открива позориште Макса Рајнхарта. Због те љубави, напуштен јавно од својих родитеља, био је приморан да изађе из своје изворне а уђе у позоришну, своју другу породицу, као поси-нак Светислава и Марије Динуловић. Добија име Радивоје Динуловић и у наслеђе Аранђеловдан као породичну славу. Прве две године свог дебитовања проводи у путујућој дружини Ђуре Протића, где изучава позоришну уметност у различитим пословима: техничким, сценографским и глумачким. Претпоставља се да је ту упознао свог поочима и да је захваљујући њему добио прилику да ступи у Народно позориште у Београду. Тамо је провео наредне три године, прво као асистент Михаилу Рисантијевићу, потом као самостални сценариста. Првих дванаест година XX века био је члан Хрватског народног позоришта у Осијеку, с паузом од једне године коју је провео у путујућем позоришту Петра Ћирића. Пред Први светски рат био је у Дубровачком позоришту. Целокупан предратни ангажман га је обликовао у будућег врсног познаваоца позоришта, који ће у поратним годинама бити заслужан за постојање и утемељење професионалних позоришта. Године 1916. у Старој Пазови с Николом Хајдушковићем оснива своје путујуће позориште које у наредне две године постаје познато у Војводини, Далмацији, Босни, Херцеговини и Црној Гори.

Послератни период ће показати његове одличне организационе и стручне способности из области позоришта: учествоваће у изградњи основа многих професионалних позоришта и у њима обављати различите дужности као редитељ, сценограф, шеф технике, глумац, административни секретар. Током 1920. босанско-херцеговачким позориштем је дао основ за настанак сарајевског народног позоришта; две године касније један је од оснивача, управник и вешт организатор Градског позоришта у Суботици; гостовање Битољског позоришта у Лесковцу током 1925. резултирало је позивом да се догодине по одобрењу министарства оснује Просветно друштво Лесковачког градског позоришта. Радивоје је тада био са својом комплетном породицом – супругом Славеном, њеним ћеркама из првог брака Даницом

и Десанком и заједничком ћерком Милом Динуловић. Успоставио је репертоар лаких страних комада, али је, упркос успеху, добио оштре и неповољне оцене рада. Наредних година, у бољим околностима за стварање и развијање нових професионалних позоришта, дошло је, захваљујући Радивоју Динуловићу и његовој породици – организаторским способностима, посвећености позоришној уметности, начинима да се уштеди и омогући даљи рад – до спајања градских позоришта у Битољу и Нишу, након чега је основано Народно позориште Моравске бановине. По пензионисању од стране Удружења глумаца, Радивоје Динуловић са супругом заједно прославља 40 година уметничког рада 12. фебруара 1935. Одликован је Орденом Светог Саве V степена. У ту част је играна његова драматизација *Покошеног поља* уз учествовање и чланова породице. Радивоје је такође најзаслужнији за подизање уметничког нивоа Градског позоришта у Крагујевцу, које се 1936, удруживањем с Народним позориштем у Пожаревцу, преобликовало у Народно позориште Дунавске бановине. Наставља да режира у „Абрашевићу” и да пише за новине. По избијању Другог светског рата склања се у Врњачку Бању, где је живео током година окупације све до свог трагичног одласка.

Уз велики допринос професионализацији многих поратних позоришта, Радивоје Динуловић се такође бавио режијом, драматургијом и техничко-сценографским пословима. Његов драматуршки и редитељски опус је испреплетан домаћим и страним комадима који се провлаче у биографији



Путујуће позориште „Радивоја Динуловића”

Славена Слава Динуловић (седи, друга слева), Мила Величковић Динуловић са сином Милорадом (стоји, први ред здесна), иза њих стоји Радивоје Динуловић



Радивоје Динуловић,  
редитељ



Путујуће позориште „Радивоја Динуловића”  
Славена Слава Динуловић (горе, прва слева)

још од почетака у путујућим позориштима, као и актуелним савременим драмским делима. Као драматург био је посвећен двома стварима: осавремењивању и повлађивању укусу публике, односно, приближавању драмског дела публици и прилагођавању времену у којем се изводе. То је допуњавао својим редитељским поступком, кроз глумачки тачно постављене ликове, психолошки дубоко извајане и уметнички обликоване у хармоничну целину, снажним сценским ефектима које је публика проживљавала, третирајући комад као целину. Радивоје Динуловић, одмиља у позоришним круговима знан као Руди, био је позориште, оно је било његов животни пут.

Његова супруга Славена Слава (Окучани, 1878 – Качарево код Панчева, 24. XII 1950), рођена Поточник, после завршене Више девојачке школе у Вараждину окреће се позоришној уметности у трупи Ђуре Протића, потом Михаила Пешића и Петра Ћирића. Пратећи позоришни развојни пут њеног другог супруга Радивоја Динуловића, можемо да пратимо и њена кретања. У репертоару је, како приличи, почела с улогама младих наивних девојака, затим је одмереним тоном, у реалистичком маниру, подједнако добро водила драмски и комички репертоар, уз незаобилазне, тада популарне, певачке улоге у оперетама. Имала је две ћерке из првог брака са Јаношем Марковићем, такође глумице, Даницу и Десанку.

Даница (Кутина, 19. V 1897 – Ниш, 17. IX 1931) једна је од глумачке деце која је са својом породицом, као најстарија поћерка Радивоја Динуловића, одрасла и развијала се у позориштима широм земље. Талентована, интелигентна, пријатног сопрана, наступала је као глумица и певачица у водећем репертоару. Дала је упечатљив али недовољно дуг допринос историји српског позоришта, услед болешљивости која ју је одвојила од породице и сцене у младим годинама.



Мила Величковић Динуловић,  
глумица



Мила Динуловић и Павле Богатинчевић  
у представи *Свети пламен*



Предраг Динуловић у Нишу  
1945/1946.



Предраг Динуловић у Оснабрику,  
стоји други слева



Предраг Динуловић у логорашком  
позоришту у Оснабрику

Десанка рођена Марковић, удата Петковић (Бања Лука, 19. III 1899 – Врњачка Бања, 20. V 1964) одрасла је у позоришту заједно са својим родитељи-ма, касније и поочимом Радивојем. Имала је продуховљену лепоту и одличну дикцију којима је, уз неоспоран таленат, носила репертоар. Глуму је напустила удајом за лекара Милована Петковића и живели су у Врњачкој Бањи. Она је била врло даровита глумица разноврсног стваралачког дијапазона, драмска, карактерна и, по потреби, комична, вешта у преображавању, инвентивна и увек нова у својим лепим и даровитим драмским изразима.

Заједничко потомство Радивоја и Славе су син Предраг и ћерка Мила Динуловић (Београд, 25. XI 1910 – Кладово, 1944), удата Микић, потом Величковић. Путујући с родитељима, упознала је позорницу још у детињству, када је почела да показује свој таленат у разним ансамблима и репертоарима. Дебитантски наступ на сцени Народног позоришта је у критикама оцењен као уметничко дело, пуно свежине и надахнутости, с надом у њене будуће сценске трансформације. Као што је било уобичајено и правилно за развој талента, у младости је играла сентименталне улоге, а касније је, попут њеног оца Радивоја у редитељском поступку, развијала психолошку дубину ликова. Имала је искрен и богат унутрашњи доживљај, тако да је могла да изнесе нај-сложеније карактерне и осећајне ликове, у непосредном и природном прео-бражавању. Током боравка с породицом у Лесковцу, дала је своју опроштајну представу због удаје за Александра Микића, банкарског чиновника. На сце-нама позоришта у Битољу, Суботици, Нишу, Новом Саду, Скопљу, Сарајеву и Уметничком позоришту била је водећа глумица у репертоару, али нажалост није успела да искаже свој пун потенцијал. Касније се удала за глумца Мило-рада Величковића. Обоје су убијени од стране четника у селу надомак Кладо-ва, као чланови илегалног покрета. Њихов син Ненад је после рата, као дете родитеља страдалих у рату, послат у Париз. Уносила је „толико глумских и личних чаролија, толико женствености и шарма, личног духа и даха... Онај који ју је убио свирепим ножем или метком није, бедник, ни слутио да тиме и тако погађа у најнежније срце позоришне уметности”<sup>4</sup>.

Предраг Динуловић (Петроварадин, Нови Сад, 23. XII 1917 – Београд, 4. VIII 1991) је, како кажу, рођен на једној од позоришних турнеја својих роди-теља, што је сигурно обележило његову даљу професионалну судбину. Завр-шио је Учитељску школу у Јагодини. Тамо је постао члан аматерске дружине „Ђура Јакшић”, где је играо скечеве Нушића и Пеције Петровића, а у драма-тургији се први пут опробава 1937. адаптацијом приповетке *Први пут с оцем*

<sup>4</sup> Синиша Јанић, Боривоје Стојковић: „Нишко позориште 1887–1944.”, *Театрон* бр. 30/1/2, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1980, 90.



на јутрење Лазе Лазаревића. Свој позоришни рад је наставио као млади официр војске Краљевине Југославије: основао је позориште и војни оркестар, бавио се организацијом и глумом у заробљеничком логору све до ослобођења. Заробљен је 7. априла 1941. као потпоручник и депортован у логоре Нирнберг и Оснабрик-Оглаг 13/Б. По завршетку рата, на позив Салка Репка ступа за управника и редитеља Народног позоришта у Нишу (1945–1949), а први задатак му је био да за потребе новогодишњег програма режира Чехова. Како су у позориштима осниване глумачке школе, 1948. добио је налог да с Миливојем Мавидом Поповићем оснује једну при нишком позоришту.

Годину касније добија позив од Милана Ђоковића да се припреми за режију *Ожалошћене породице*, чиме се уједно одиграо његов прелазак у Народно позориште у Београду током једне сезоне. Указала се прилика да потом, као прва генерација, пређе у тек основано Београдско драмско позориште и уздигне га, током следећих 14 година, до једне нове форме. То је било време када је БДП био најбоље позориште у Југославији, а Предраг



Радмила Динуловић у представи *Коштана*



Радмила Динуловић у представи *Дорћолска посла*



Радмила Динуловић у представи *Чикина кућа*

трећи управник по реду. У редитељском поступку је, без уводног елабората, градио представу с глумцима којима је био врло привржен. Као управник, делио је власт с целокупним ансамблом, али је одговорност узимао искључиво на себе. Осећајем за сцену, за позоришно срце и целокупно тело те уметности, он је с редитељима Мињом Дедићем и Сојом Јовановић и првом поставом ансамбла створио златно доба Београдског драмског позоришта.

Зрелост свог позоришног рада достиже као редитељ у Народном позоришту Босанске Крајине у Бањој Луци (1968–1972), да би преузео позориште под своје вођство до 1974. Уочи организовања прославе 40-годишњице играња у бањалучком позоришту десио се земљотрес, те су управник Динуловић и глумци живели у приколицама и организовали представе под шатором циркуса „Адриа”. Каријеру завршава у Народном позоришту у Београду, где се 1979. пензионисао. Предраг Динуловић, звани Динуле, живео је за позориште.

Радмила Маца Трифуновић, удата Динуловић (Вараждин, Хрватска 1. III 1922 – Алексинац, 23. VIII 1987) била је прва Предрагова супруга. Одрастајући у официрској породици, често се селила и 1939. као ученица Реалке у Нишу упознала је Предрага. По избијању рата, избегла је с породицом у Алексинац, родно место њене мајке, где је основала позориште, режирала и бавила се глумом заједно с Олгом Ивановић. Дописивала се с Предрагом све до његовог повратка из логора. Заједно одлазе за Ниш, где је он постављен за управника а она постаје члан ансамбла Народног позоришта. Декретом је, током једне сезоне 1947–1948, била у зајечарском позоришту, да би се потом вратила у Ниш. У оквиру позоришта се школовала у Глумачкој школи Мавида Поповића. Била је водећа буфо комичарка у позориштима у Крушевцу (1951–1956), током једне сезоне у Тузли, потом у Приштини (1957–1971), на крају у крушевачком позоришту (1971–1979), где се и пензионисала 1979. и до краја живела у Алексинцу. Играла је Нушићеве и Стеријине комаде, као и стране писце – за улогу Госпође Жорж у *Коломби* у режији Михајла Викторовића добила је награду „Јоаким Вујић”. Како је сама говорила, изглед и хабитус су је терали да прави комедију, а највише је волела драмске улоге. Из брака с Предрагом има кћерку Милу.

Друга Предрагова супруга Мирјана Динуловић (Бобота код Вукова-ра, 26. I 1934 – Београд, 9. VIII 2005) завршила је Позоришну академију у класи Томислава Танхофера 1955. и одмах почела професионалну каријеру у Народном позоришту у Нишу. Следеће године ступа у брак и прелази у Београдско драмско позориште, у којем је током једанаест година играла тек у понекој Предраговој представи. Прелазак у слободне уметнике јој је омогућио већу слободу у репертоару, турнеје и рад с редитељима другачијих сензибилитета: у Графичком колективу је играна монодрама *Људски глас* током 1966, потом је наступио период честих гостовања у Бањој Луци и за-



Мила Динуловић са Десанком Марковић



Мила са оцем Предрагом Динуловићем



Мила Динуловић из млађих дана



Мила Динуловић за свој 70. рођендан

нимљив распон драмских улога од дела Тенесија Вилијамса, преко Чехова, до Ранка Маринковића и Артура Милера.

Из овог другог брака се 1957. родио Радивоје Динуловић. Као школовани архитекта, посветио се теоријским и практичним истраживањима позоришта и сценског простора. У том циљу је водио технички сектор позоришта Атеље 212, бројне сценске догађаје из области позоришта, сценске архитектуре, телевизије. Објављује теоријске и научне радове из поменутих области, основао је студије сценског дизајна и истоимено бијенале. На новосадском Факултету техничких наука Радивоје је професор и саветник за наставу на Одсеку за уметност и дизајн. Има два сина, Павла и Андрију.

Представник млађе и модерне позоришне генерације, Павле Динуловић, рођен је 25. јула 1990. у Београду. Дипломирани је драмски и аудио-визуелни уметник из области снимања и дизајна звука (2014) на Факултету драмских уметности, где је добио и звање мастера (2015). Докторанд је из исте области. У оквиру научноистраживачког рада бави се дизајном звука и интерактивним уметностима, те је аутор и коаутор уметничких радова, радио-драма, инсталација, сценских догађаја, дизајнер оригиналне музике, а учествовао је на домаћим и међународним конференцијама и фестивалима. Члан је СОКОЈ-а. На ФДУ је од 2012. у наставном процесу на изворној катедри, као демонстратор, потом асистент и од 2019. доцент. Такође је учесник и тамошње Лабораторије интерактивних уметности. Вишеструко је награђиван – треба истаћи да је троструки добитник награде „Неда Деполо” Радио Београда 2 за креативни допринос радио-изразу.

Његов брат Андрија рођен је 1993. и завршио је основне студије на Катедри за менаџмент и продукцију позоришта, радија и културе на ФДУ. У мастер студијама усмерава се ка Сценској архитектури и дизајну на Факултету техничких наука у Новом Саду. Учесник је многих пројеката и фестивала, од којих се највише издваја вођство продукцијским тимом на реализацији националне и студентске поставке Србије на Прашком квадријеналу 2015. године, која је награђена Златном медаљом за покретање дијалога.

Мила Динуловић, из првог Предраговог брака, рођена је 25. јуна 1949. у Алексинцу, где ствара своју позоришну каријеру. Једна је од оснивача градског позоришта на буџету општине – Театра 91, 24. јануара 1991, у којем је одиграла преко 30 улога свих фахова. Пуних четрнаест година је водила школу глуме, из које су произашли и професионални глумци. Током бомбардовања 1999. развила је, попут свог оца Предрага у логору, право катарзично бекство – позориште у склоништу за децу: за 72 дана одигране су 24 представе и две премијере. Мила Динуловић данас живи у Краљеву.



Горица Динуловић, глумица



Миодраг Динуловић, редитељ и директор  
Краљевачког позоришта

Има сина Миодрага Мишка, рођеног 24. јануара 1973. у Крушевцу под очевим презименом Јовановић, а који је у част својих предака преузео презиме Динуловић. Завршио је Педагошку академију „Душан Тривунац” у Алексинцу. Са својом мајком и групом позоришних ентузијаста радио је у Театру 91. Завршио је студије на Универзитету „Браћа Карић” у Београду на Катедри за позоришну режију (1999) у класи професора Бранка Плеше, што истиче с великим поносом. До сада је остварио преко 60 режија у позориштима Србије (Краљево, Ниш, Крушевац, Кикинда, Вршац, Лесковац, Нови Пазар, Алексинац, Јагодина, као и у Републици Бугарској у Габрову), које су веома награђиване на домаћим и страним позоришним фестивалима: Интернационални фестивал ТИБА Београд, Сусрети професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић”, Сусрети професионалних позоришта Војводине, Фестић Београд, Позориште Звездариште Београд, Фестивал позоришта за дјецу Котор. Посебно се издваја његова дипломска представа *Тајна чаробне музике*, која је с великим успехом на репертоару Крушевачког позоришта већ више од две деценије.

Од других позоришних делатности, у Културном центру у Крушевцу је био стално запослен као уредник Драмског програма (2003–2012), где је искусио и педагошки рад у Школи глуме Бате Миладиновића (2000–2008); био је селектор, председавајући или члан жирија републичких позоришних фестивала (ДОПС, ФЕДРАС; Позориште Звездариште, Мали Јоаким, Фестивал Вршачка позоришна јесен...). Миодраг Динуловић је, попут својих предака, талентован за многе позоришне послове и функције, те за сада може да се похвали импозантном радном биографијом: био је, такође, оперативни руковођилац и заменик директора Краљевачког позоришта (2012–2013), после чега је постављен за јединог директора на конкурс у три мандата; такође је обављао и дужност председника Заједнице професионалних позоришта Србије (2019–2020). У оквиру драматуршког рада, аутор је више награђиваних драмских комада за децу и младе који се успешно изводе на позорницама Србије. Од 1. децембра 2012. стално је запослен као редитељ Сцене за децу и младе Краљевачког позоришта. Лична девиза којом се води је да је „рад скраћеница од речи радост”: ако нема радости, нема стваралаштва! Још увек верује да није изгубио радост у свим пословима којима се бави.

Супруга му је глумица Горица Динуловић, рођена Станковић (Зиген – ДР Немачка, 3. I 1976), која се после основног и средњег образовања у Краљеву опробала у глумачком позиву у представи *Љубинко и Десанка* у режији Александре Ковачевић 1993. Завршила је глуму у Драмском студију Мире Бањац која је водила класу с проф. Радославом Миленковићем и на сцени Позоришта „Бен Акиба” дипломирала улогом Фјокле Ивановне у представи *Женидба* Н. В. Гогоља у режији проф. Љубослава Мајере. Прву представу



Василиса Динуловић

јој одмах поверава тадашњи управник Краљевачког позоришта Миломир Недељковић, улогу Марице у *Сумњивом лицу*. Професионални ангажман започиње позивом управника Народног позоришта у Кикинди Бранислава Шибуре 1998. и бива стални члан глумачког ансамбла све до 2011. Развија се и гради свој сценски израз кроз ангажмане многих реномираних редитеља: Радослава Златана Дорића, Велимира Митровића, Мирослава Бенке, Љубослава Мајере, Предрага Штрпца, Душана Петровића, Драгана Остојића и др. Током година у кикиндском позоришту редован је гост на сцени Краљевачког позоришта, чијем се ансамблу коначно придружује након тринаест година, од јуна 2011. У досадашњој каријери је остварила 34 улоге у позоришту, са преко 700 одиграних представа, као и три улоге на филму и телевизији.

Миодраг и Горица имају петнаестогодишњу ћерку Василију Динуловић, која се већ као дете, попут својих предака, опробала на сцени. Била је то породична представа *Меца и деца* 2014. у очевој режији, и уз мајку на сцени. Василија је поносна на свој ангажман и допринос којим је представа – као победник Фестивала професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић” у Лесковцу – окићена наградом „Мали Јоаким” за најбољу представу за децу. Данас похађа соло певање на првој години Средње музичке школе „Стеван Мокрањац” у Краљеву. Верује да ће је спој дарова за музику и глуму одвести ка студијама глуме на Факултету драмских уметности као новог члана позоришне породице која ће исписивати историју српског позоришта и Динуловића.

## ЗАКЉУЧАК

Приказ једне позоришне породице која је уткала своје потомке у важне сегменте наше позоришне историје захтева посвећеност из више друштвено-политичких, историјских, театролошких и научних углова: за једну књигу монографског типа, квалитетну изложбу или пратећи каталог. Тако је овај текст, иако писан другим поводом, само предложак који би могао да користи за нова поткована детаљна истраживања, научно-историјски приступ са одговарајућом архивском документацијом, литературом, изворима, писаним критикама, до скица из већ објављених или само забележених мемоара. Својим доприносом српској позоришној историји, Динуловићи заслужују пажњу да се научна сведочанства о њиховом сценском раду ставе у професионалне оквире који ће у наредним деценијама оставити књигу отворену за данашње и будуће потомке породице Динуловић.



#### ЛИТЕРАТУРА:

- Бранково коло*, 17/29. октобар 1896, бр. 42, 1343.  
*Мале новине*, 1896, 277.  
Милан Грол: „Позоришне критике”, *Савременик*, СКЗ, коло I, књ. 3, Београд 1931.  
Јосип Лешић: „Динуловић Радивој”, *Позориште*, Тузла 1972, бр. 1, 95–6.  
Јосип Лешић: „Динуловић Слава”, *Позориште*, Тузла 1972, бр. 1, 96.  
Синиша Јанић, Боровоје Стојковић: „Нишко позориште 1887–1944”, *Театрон* бр. 30/1/2, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1980, 90.  
Вера Црвенчанин: *Динуловићи*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1997.  
Боровоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера) I–V*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2014–2018.  
*СНП енциклопедија* <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/>

Mr Aleksandra MILOŠEVIĆ

#### DINULOVIĆ FAMILY – THEATRE TRADITION

**Summary:** The theatre family Dinulović, which gave birth to actors, singers, directors, theatre organizers, playwrights, stage designers, producers and sound designers, has been active to the present day. Their overall importance so far is noted throughout the history of the Serbian theatre from traveling to professional stages. Because of the richness of their individual achievements, it deemed necessary to produce a monograph and make contribution to the printed history of Serbian theatre.

**Key words:** Theatre family, Dinulović, history of Serbian theatre

Проф. др Милан Мађарев

## ПУТНИК НА (НЕ)МОГУЋЕМ ПУТУ

**Сажетак:** Редитељ Јован Путник је стварао сценске лабораторије без обзира на то да ли је радио с аматерима или професионалцима. Истраживао је театар покрета, драмски театар, позориште за децу и позориште лутака. Тумачио је позориште као критичар и театролог склон структурализму, и не само успут, писао је драме, поезију и прозу. Кретао се лако и полетно на свом врлетном позоришном путу крчећи пртину за нове генерације, којима ће једног дана бити познато оно што су његови савременици само наслућивали.

У домену педагогије радио је као професор гимназије у Белој Цркви, био је професор и директор Учитељске школе у Вршцу, професор у Учитељској школи и у Вишој социјално-педагошкој школи у Загребу, професор у Средњој позоришној школи у Новом Саду, на Позоришној академији у Београду, а на личну иницијативу био је професор и директор Драмског студија у Народном позоришту „Тоша Јовановић” у Зрењанину. Деловао је као редитељ на простору бивше Југославије (Србија, Хрватска, Босна и Херцеговина и Македонија) и у Француској.

**Кључне речи:** сценска лабораторија, театар покрета, театролог, структурализам, педагогија

Јован Путник је рођен 1914. године у Белој Цркви, од оца Василија, адвоката и мајке Добриле рођене Вујић, домаћице, а преминуо је 1983. у Београду. Дипломирао је на Групи за филозофију и психологију на Филозофском факултету у Београду и на Одсеку режије на Музичкој академији у Београду. По сопственим речима, радио је три занимања (којима се предавао без остатка): педагогија, режија и публицистика. Током студија режије Путник је асистирао реномираним редитељима који су радили у Народном позоришту. Био је асистент Раши Плаовићу, свом професору, затим познатом бугарском редитељу Хрисану Цанкову и Поликарпу Павлову и Вери Греч који су били ученици К. С. Станиславског (К. С. Станиславский). У

формативном периоду Путник се у Бечу упознао са психоанализом Зигмунда Фројда (Sigmund Freud) и с режијским методама Макса Рајнхарта (Max Reinhardt) и Јевгенија Вахтангова (Евгений Вахтангов).

Истраживао је уметност глуме, режије, драматургију сценског простора на основу Еуклидове геометрије, сценски покрет, дизајн светла и утицај звука и ритма на пробама и у представама. Сценски покрет је учио на Институту за покрет Рудолфа Лабана (Lábán Rudolf) у Лаксенбургу код Беча, студирао је експресионистички плес у Студију Мери Вигман (Mary Wigman) у Дрездену, телесну мимику је учио од следбеника Етјена Декруа (Étienne Decroux) у Паризу, и водио је говорни хор у Војвођанској кантини уз подршку Луја Давича. Говорне хорове је као европску новину заговарао композитор Војислав Вучковић (1910–1942), који се бавио том проблематиком у својој докторској дисертацији коју је одбранио у Прагу 1934. Путник је имао жељу да своја истраживања покрета настави у Народном позоришту, али када је био одбијен основао је Омладински студио за синтетички театар. Овај студио је окупљао, осим професионалних плесача (балерина Вера Крстић, Тајјана Фарчић и Тајјана Мај, емигранткиња из Берлина), писце, глумце, сликаре, композиторе и редитеље. Троје оснивача су били Јован Путник и Силвио Бомбардели, студенти Музичке академије и Федор Ћатиповић, сликар. Проблем с простором за вежбање је решен тако што је Јован Бијелић, сликар Народног позоришта, понудио свој сликарски атеље у Српској академији наука и уметности. Омладински студио је имао успешан наступ у програму уживо Радио Београда и поред проблема које су имали уочи представљања свог рада (Путник 1998: 36). На почетку 1939. Омладински студио је добио нову прилику да представи свој рад на сцени Коларчевог народног универзитета. Вече пластичних и синтетичких игара су извели Јован Путник и Вера Крстић балерина, али рецепција је била подељена. Млада публика и композитор Миленко Живковић су подржали овај наступ, док су утицајни критичари Јован Поповић и Павле Стефановић изнели негативно мишљење. Крајем 1939. године Јован Путник и Силвио Бомбардели су отишли да раде у Народно позориште Дунавске бановине, због чега је Омладински студио престао с радом (види: Рапајић 2018: 250).

Путник је поставио од 1939. до почетка Другог светског рата у Народном позоришту Дунавске бановине три представе: *Срећне дане* Клод-Андреа Пижеа (Claude-André Puget), *Авети* Хенрика Ибзена (Henrik Ibsen) и *Невине* Лилијан Хелман (Lillian Hellman), док четврта *Волишебни магарац* Јована Стерије Поповића није имала премијеру због почетка рата. Критичари Лука Дотлић и Михаило Николић већ у његовој првој режији (*Срећни дани* Клод-Андреа Пижеа) примећују течнију игру младог ансамбла, који изводи представу без уобичајене помоћи шаптача, док Николић у представи *Невини* Лилијан Хелман уочава „стилизовање сенки и режирање покрета у позадини” као разлог успоравања темпо-ритма представе (Јовановић 1996: 317).

У експлозији у Смедереву (5. јун 1941) погинуло је седамнаесторо глумаца Народног позоришта Дунавске бановине. После реорганизације НПДБ наставља да делује у Панчеву и мења име у Дунавско народно позориште. Путник у Дунавском народном позоришту у Панчеву режира *Кир Јању* Јована Стерије Поповића, *Господара ковница* Жоржа Онеа (Georges Ohnet) у преводу Милована Ђ. Глишића, *Љубавна писма* Феликса Лицкендорфа и пригодну представу из два дела *Два оца* и *Пијаница* непознатог аутора у посрби Николе Ђурковића поводом стогодишњице од првог извођења у Панчеву. Водило се рачуна и о образовању публике, тако да су једночинке *Честитам*, *Љубавно писмо* и *Школски надзорник* Косте Трифковића изведене под називом *Трифковићево вече* уз уводну реч Луке Дотлића, секретара НПД-а, а представа *Карловачки ђак* Властоја Алексијевића, која је настала по приповеци Косте Руварца, извођена је уз уводно предавање о Кости Руварцу које је одржао аутор драме.

У Српском народном позоришту у Новом Саду је био ангажован као редитељ у Опери СНП-а од 1951. до 1952. (четрнаест режија) и као редитељ Дrame од 1952. до 1955. (девет режија). Путник показује широк дијапазон интересовања и склоности за поставке различитих врста драмских рукописа. Ипак, његов омиљени драмски аутор је био Федерико Гарсија Лорка (Federico García Lorca), јер је поставио четири његова комада: *Дом Бернарде Албе*, *Крвава свадба*, *Јерма* и *Љубав дон Перлимпина* (Марјановић 1991: 54). Лоркини текстови су били трајна инспирација Путника током његове редитељске каријере. И Српско народно позориште је одржавало позоришне часове тако што су пре извођења својих представа упознавали публику с одређеним делом или стваралаштвом аутора. Глумице Љубица Раваси, Јелка Асић и Олга Животић су рецитовале Лоркину поезију уочи премијере представе *Крвава свадба* пред одушевљеном публиком (види: Кујунџић 1986: 264).

Путник је био спреман и да ускочи када индиспонирани редитељ није био у стању да се избори са захтевима текста. Такав је био случај с представом *Скендербег* Јована Стерије Поповића, где је познати редитељ Миленко Шуваковић одржао двадесетак проба, а онда одустао. У својој поставци Путник је максимално скратио текст и развио сценску радњу и сценске борбе. На пробама је диктирао темпо ритам ударањем у добош (из гледалишта) док су српски ратници парадирали са сабљама, а било је и пиротехничких ефеката у виду дима и ватре. Његова поставка *Скендербега* Јована Стерије Поповића се (не)очекивано нашла у такмичарском програму 1. југословенских позоришних игара 1956, док је његова поставка *Страдије* Радоја Домановића и Борислава Михајловића добила награду за режију на 4. југословенским позоришним играма 1959. У раду на представи *Скендербег* Путник је поново имао мали број читајућих проба, после којих је разигравао сценски простор и тражио решења која узимају у обзир и оно што се

догађа током проба. Истакао се и у својој поставци и адаптацији сценског ораторијума у четири става *Смрт Смаил-аге Ченгића* Ивана Мажуранића. Читаву представу је ставио у контекст сећања тринаест гуслара, који креирају догађаје, коментаришу их, па чак и антиципирају историју (види: Радоњић 2006: 59).

После ангажмана у Српском народном позоришту, Путник почиње да ради 1957. као редитељ Београдског драмског позоришта. Поново је прихватио да режира представу коју претходни редитељ није могао да доведе до премијере. После контролне пробе представе *Нека се одену наги* по тексту Луиђија Пирандела (Luigi Pirandello) у режији Владе Вукмировића чланови Уметничког савета БДП-а (Предраг Динуловић, Миња Дедић и Соја Јовановић) обуставили су даљи рад и тражили да се замени неколико глумаца. Уместо Вукмировића режије се прихватио више него успешно Јован Путник. У сценском простору с конопцима који су висили с цугова и једном великом косином одвијала се прича Ерзилије кроз пантомиму и са женским ликовима у једнообразним костимима. Путник пренебрегава Пиранделову линију приче тако што монолог Ерзилије ставља у епилог представе када је она по тексту већ преминула. Применио је још радикалнији редитељски приступ када је *Јовчу* Боре Станковића поставио као пантомиму с минимумом текста. Драмска уметница Ксенија Јовановић која је играла Ерзилију у представи *Нека се одену наги* и Марију у *Јовчи* сматра да су представе Путника биле претеча кореодрaме (види: Пашић 2007: 174 и 175).

Јован Путник је поставио 1961. године чак две представе на Малој сцени Југословенског драмског позоришта, које су премијерно изведене исто вече. На основу његове драматизације *Кротке* Фјодора Михајловича Достојевског (Фёдор Михайлович Достоевский) настала је представа која је у први план избацила раскошне глумачке способности Славка Симића као Лихвара, док је *Госпођица Јулија* Аугуста Стриндберга омогућила Олги Савић као Јулији, Бранки Петрић као Кристини и Миодрагу Радовановићу Мргуду као Жану да одиграју улоге које им други редитељи вероватно никада не би ни понудили. Путник је последњи пут радио у Југословенском драмском позоришту 1968. године, када је поставио ретко играни комад *Не играј се љубављу* Алфреда де Мисеа (Alfred de Musset), с фуриозним почетком који је био у контрасту с крајем представе (Волк 1997: 147 и 187).

Путник је своју прву поставку *Коштане* Борисава Станковића урадио у Истарском народном казалишту у Пули (1954), а затим се представио као врстан редитељ опере *Фиделио* Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven) у Хрватском народном казалишту у Загребу (1960). У Народном казалишту „Иван Зајц” у Риједи се представио као преводилац текста *Газда Пунтила и његов слуга Мати* Бертолта Брехта (Bertolt Brecht) у режији Владе Вукмировића (1965). Неуморни Путник је паралелно с ангажманом у Народном позо-

ришту у Београду током 1968. године обновио сарадњу с Истарским народним казалиштем у Пули, где је поставио чак три представе: *Тко ће спасити орача?* Франка Д. Гилроја (Frank Daniel Gilroy), затим поему *Истарска легенда* Витомила Ујчића с Ивом Ерманом као коредитељем и на крају *Чиновничку комедију* Бранислава Нушића у својој адаптацији и режији.

У Народном позоришту у Београду је радио као редитељ Дrame и Опере од 1968. до 1974. Као редитељ у Опери залагао се за атрактивност збивања и сценски покрет оперских певача, који је у његовим представама био све само не статичан. Што се тиче драмских представа, остаће забележене његове поставке *Подвале* Милована Глишића с Мијом Алексићем као Вулетом Пупавцем (1968) и *Коштана* Боре Станковића у којој је Раша Плаовић, чувени глумац, играо Миткета. РТС је снимила представу *Подвала* у режији Јована Путника 1969, а креативни процес на припреми представе *Коштана* је забележила емисија „Трезор” у оквиру Редакције образовног програма РТС-а 1977.

Народно позориште Зеница је основано 1950. као Обласно народно позориште из драмске групе Радничког културно-умјетничког друштва „Искра”. Интензивни развој зеничког позоришта настаје у време управниковања Здравка Мартиновића (од 1961. год.), ангажмана Зорана Ристовића као драматурга од 1963. (касније као уметничког директора) и иновативних редитеља међу којима Јован Путник заузима истакнуто место. Путник у својој поставци *Будилника* Владе Булатовића Виба (1965) показује до тада неоткривене могућности ансамбла и њихову безграничну преданост редитељској идеји. Он још више разиграва ансамбл с представом *Насрадин у Травнику или Како је Насрадин хоџа ухватио Шејтана*, а онда поставља *Пасху носача Самуела* по прози Исака Самоковлије и *Код вечите славине* Мирослава Настасијевића у корежији са Зораном Ристовићем. *Пасха носача Самуела* је оцењена као једна од најбољих представа у историји младог позоришта и као најбоље колективно остварење у БиХ по оцени Удружења драмских умјетника. Оцене појединих критичара после премијере представе *Код вечите славине* су биле подељене, али Петар Салем је представу уврстио у такмичарски програм 12. ЛПИ у Новом Саду. И не само то, већ је изнео мишљење да је представа у режији Јована Путника и Зорана Ристовића „једна од најбољих у конкуренцији за Позорје 67.” Да ова оцена није била претерана показале су одлуке жирија који је редитељском двојцу дао награду за режију, док је Радован Марушић добио награду за сценографију. Наредне сезоне у НП Зеница Путник режира представу *Под крошњама* Маргарет Дира и на опште изненађење представу *Дервиш и смрт* по роману Меше Селимовића. Иако је и сам писац био скептичан, а Путник свестан великог ризика, урадио је драматизацију и представу која никога није оставила равнодушним. Аутор романа Селимовић је изрекао повољан утисак наводећи да је представа „изузетно уметничко сценско

дело, аутентично и аутохтоно исто као и роман, али уметничко дело”. Путник је издвојио једну тематску и филозофску нит – трактат о правди и направио представу која на једној страни плени колективном игром која је у функцији заигране маштовитости редитеља. НП Зеница је поново наступило у такми-чарској конкуренцији 13. југословенских позоришних игара у Новом Саду (1968) с представом *Дервиш и смрт*, а Јован Путник је добио награду за драматизацију (види: Леших, Мартиновић, Марушић, Ристовић, Сердаревић и Задић: 1978, 110).

Путник је наставио сарадњу са НП Зеница у сезони 1968/69. тако што је поставио ретко играни комад *Марију Пинеду, Комедију о љубави* (варијанта *Љубави господина Перлимпина*) Лорке и *Пехливана Шахина*, сопствену драматизацију романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. У драматизацији се бави дилемом бившег дервиша Нурудина који мора да одлучи да ли ће издати моралне принципе које је имао док није био представник власти, тако што ће наложити хапшење свог пријатеља Хасана. Овога пута Путник не прави представу која је из епохе као претходне сезоне, већ представу у савременом контексту, који је назначен хронотопом железаре: „Заглушујућа бука, звоњава жељеза, завијање сирена, бљесци швајцарског парата, машине, дизалице, металне конструкције, бицикли, а између свега човјек, сићушан и непримјетан, заробљен и немушт, затечен вриском унесрећен – то је амбијент, наизглед неспојив са оним што нам нуди роман Меше Селимовића” (Радоњић Рас 1996: 268). У својој поставци Путник ствара асоцијативне низове сцена с масама у Мао униформама које су у заносу, затим сцену која показује другу врсту колективног заноса који је довео до Другог светског рата, племе хипика у карактеристичним костимима и полагање цвећа једне девојка на гроб младића које асоцира на погибију Јана Палаха у Чешкој. Једном речју, Путник је искористио Селимовићев текст као драмски предложак за свој позоришни (уз)лет. Представа *Пехливан Шахин* Меше Селимовића у адаптацији и режији Јована Путника је учествовала на 14. југословенским позоришним играма. Критичка рецепција је била подељена, али то не чуди јер су критеријуми водећих критичара били такви да се првенствено валоризује интерпретација текста у представи, а свако веће одступање није било препоручљиво.

После сарадње са НП Зеница, поставио је драматизацију романа *Тврђава* Меше Селимовића у Народном позоришту Сарајево. У драматизацији романа је изабрао делове који проблематизују однос власти и човека-бившег ратника Ахмеда Шаба. Путник у представи креира театрализацију театра тако што исти глумац игра коментатора и Ахмеда Шаба који је једини у савременом костиму и без маске, док су други ликови у костимима из епохе. На овај начин коментатор има привидну дистанцу у односу на сценска зби-

вања, успоставља се однос ега и алтер ега када коментатор ступи у суоднос са Шабом, развија се полемика коментатора и ликова, па чак и полемика с публиком у појединим сценама. Представа *Тврђава* је била учесник 16. југословенских позоришних игара у Новом Саду.

У НП „Тоша Јовановић” у Зрењанину Јован Путник је радио у четири наврата. Први пут је режирао *Љубав дон Перлимпина* Федерика Гарсије Лорке у сезони 1958/59, затим *Пљусак* Петра Петровића Пеције и *Покондирену тикву* Ј. С. Поповића у сезони 1964/1965, док у сезони 1967/68. режира *Команданта Сајлера* Борислава Михајловића Михиза, *Љубав* Мјуреја Шизгала (Murray Schisgal), *Београд некад и сад* Бранислава Нушића. Путник обнавља редитељску сарадњу с Народним позориштем „Тоша Јовановић” у Зрењанину 1969. после студијског боравка (о свом трошку) у Паризу. А онда је прихватио да буде и управник, чиме је преузео комплетну одговорност за рад овог позоришта. Да би могао да реализује свој амбициозан репертоарски план, Путник је отворио Драмски студио који је окупио уз глумце из Позоришта и четрдесетак младих из Дома омладине. За једну сезону изведено је 12 премијера, од којих је Путник режирао осам, а на две представе је био коредитељ. Он је код запослених развио колективни осећај да је све могуће и да могу без страха да живе позоришни сан. Настале су три пригодне представе: поставка драме *Цвеће и смрт старог Луке* младог зрењанинског песника Радивоја Шајтинца, *Дом Бернарде Албе* за њега незаобилазног Федерика Гарсије Лорке и Путникова поставка две једночинке *Школа за удовице* и *Морнарска љубав* Жана Коктоа. Ипак, због неисплаћених хонорара глумцима сарадницима и зато што глумцима нису додељени обећани станови, Јован Путник је дао отказ у НП „Тоша Јовановић”. Последња сарадња Путника и зрењанинског позоришта је била у сезони 1974/75. на представи *Смрт Стефана Дечанског* Јована Стерије Поповића. У овој представи се истакао Новак Билбија, некадашњи глумац аматерског Народног позоришта у Кикинди.

Јован Путник је започео сарадњу с Крушевачким позориштем 1973, када је на Свечаностима слободе на Слободишту поставио драмски текст *Јастра* Драгославе Шаулић који је био најбољи на конкурс са темом Крушевца. Путник је искористио амбијентални простор Слободишта у најбољој могућој мери развијајући мизансцену у духу свог поимања сценског покрета у садејству с глумачким ансамблом Крушевачког позоришта, с гостима драмским уметницима Михајлом Викторовићем и Милорадом Мидом Стефановићем и Јованом Глигоријевићем, прваком Оперe Народног позоришта у Београду. Управник Момир Брадић ангажује Путника као гостујућег редитеља који поставља *Хронику о Мармеладовима*, адаптацију чувеног романа *Злочин и казна* Ф. М. Достојевског. У пуној стваралачкој кондицији Путник кроји и прекраја текст, дописује и мења распоред сцена до те мере да „није



сачувана коначна верзија *Хронике о Мармеладовима*” (Карајић 2004: 102). У раду на овој представи редитељ је повремено комбиновао говорну, физичку радњу и песму у исто време, тако да је рад на представи био специјалистичка школа глуме чак и за оне који су већ били искусни глумци. Наредне сезоне режирао је *Концерт за оркестар и виолину (Њеточка Њезванова)* по недовршеном роману Фјодора Михајловича Достојевског. Путник је истраживао и у домену радио-режије тако што је *Њеточку Њезванову 1975.* адаптирао за Драмски програм Радио Београда. Сматрао је да Крушевачко позориште, поред Велике сцене, треба да негује Малу сцену као лабораторију која васпитава публику о новим облицима драматургије и за истраживање нових форми глумаца и редитеља (види: Крушевачко позориште 1996: 50). Овај визионарски редитељ је схватао да публика треба да буде прво анимирана, а онда и школована од малих ногу за позориште, због чега се залагао да Крушевачко позориште покрене и Омладинску и Дечју сцену. У периоду од 1980. до 1983. поставио је представу *У логору* Мирослава Крлеже која је узбуркала духове јер је радњу пребацио у време Другог светског рата, а затим се вратио истраживању сценских могућности *Коштане* Борисава Станковића, *Кир Јање* Ј. С. Поповића, *Кротке* Ф. М. Достојевског и по трећи пут је режирао *Дом Бернарде Албе* Ф. Г. Лорке.

Паралелно с радом у Крушевачком позоришту неуморни Путник је стигао да постави три представе у НП „Стерија” у Вршцу. С подједнаком пажњом је постављао *Скапенове подвале* Молијера (Jean-Baptiste Poquelin Molière) и скоро заборављени комад *Саћурицу и шубару* Илије Округића Сремца у сезони 1973/74. На другој страни, прихватио се поставке драме *Хероји не умиру* Радомира Путника, младог али већ афирмисаног драматурга (о народном хероју Жарку Зрењанину Учи), која је премијерно изведена 2. октобра 1975. на Дан ослобођења Вршца. Иако већ у годинама и тешко болестан, Путник се несебично давао и изгарао на пробама, а недовољно обученим глумцима је поред глумачких инструкција давао и часове из естетике, историје драме и позоришта и семиологије позоришта. Стваралачка енергија и креативност Путника се може упоредити само с радом Бојана Ступице, јер је поред представе у Вршцу у исто време постављао једну оперу у Народном позоришту у Београду и представу у Лесковцу. Наравно, њихове премијере су биле заказане и одржане у распону од неколико дана (Путник 2006: 40).

Наредне сезоне Путник наставља да подржава младе српске драматичаре и поставља *Беле руже за Дубљанску улицу* Миодрага Зупанца у Народном позоришту – Népsínház-у у Суботици. Међутим, упркос неписаном позоришном правилу да се праизведба поставља по тексту који је што ближи оригиналу, Путник једноставно није могао да одоли. У пролог ове представе је убацио текст *Асфалт испод пет мостова* Мирјане Кубуровић.

Путник је 1975. у Народном позоришту у Нишу наставио да истражује драмски опус Боре Станковића постављајући нову верзију *Јовче* у два дела (и као кореограф), а две године касније је режирао представу *Доживљаји Чичикова* (сценска поема у два дела) коју је „скројио” према поеми *Доживљаји Чичикова, или Мртве душе* и текстовима из заоставштине Н. В. Гогоља. Редитељ прави корак даље у својим позоришним истраживањима отварајући могућност да гледалац успостави коауторски однос с оним што му нуди интеракција писца и редитеља у позоришној представи. Ова представа је 15. јуна 1977. снимљена за ТВ Београд. Путник се после скоро тридесет година (1979) вратио тексту *Јерма* Лорке у НП Ниш, а условно речено новина је његово учешће у представи као аутора сценског покрета и ангажовање психијатра др Јездимира Здравковића као стручног консултанта.

Аматерска позоришта у Белој Цркви су спорадично радила и нестајала после Другог рата у зависности од (не)милости локалних власти. Захваљујући Јовану Путнику, који је иначе рођен у овом месту, и некадашњим аматерским глумцима, пауза у раду аматерског позоришта је прекинута. Путник је анимирао групу ентузијаста која је током лета 1973. рашчистила простор Радничког универзитета. На оснивачкој скупштини предложио је да назив позоришта буде Театар „Жарко Васиљевић” у част песника, драматурга и редитеља који је такође рођен у Белој Цркви. Јован Путник је почео с пробама *Бајке о рибару и рибици* Пушкина (Александр Сергеевич Пушкин) у сопственој драматизацији и режији као луткарске представе за децу. Пробе су одржаване, прекидане, а онда се одустало од рада на припреми ове представе. Прва премијера новооснованог театра је била *Чиновничка комедија* Бранислава Нушића у режији Јована Путника, али је због одређених несугласица представу завршио професор Богољуб Хомшек, који је играо улогу среског начелника. У овом театру који је радио до 1986. године Путник је поставио адаптацију (и сценски покрет) представе *Љубав дон Перлимпина и Белисе у врту снова* Лорке и *Доживљаје лутка Ђуре* (Путникова адаптација Карла Колодија) као луткарску представу. Са ансамблом је радила глумица Тројанка Алексић из Позоришта лутака у Нишу, где је Путник у то време радио. Тројанка Алексић је током припреме представе обучавала глумце како се анимирају лутке. *Женидба и удадба* Стерије Поповића (1981), за коју је радио адаптацију текста, режију, сценографију, избор костима и избор музике, последња је представа коју је Путник поставио у Театру „Жарко Васиљевић” (Иштванић 2004: 119–129).

Јован Путник је сматрао да представе за децу стављају ствараоце пред „најсложенији уметнички задатак” јер морају да воде рачуна о интелектуалном и емотивном развоју детета, о подстицању његове имагинације и интересовања, и о томе да имају свест о педагошкој димензији представе која је уједно и део естетског васпитања. Своју можда најбољу представу за децу остварио је пред крај живота у Позоришту лутака Ниш, где је поставио *Лабудово језеро* на музику П. И. Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), с Мирославом Мимом Јанковић као креаторком лутака, с Борисом Чершковым као сценографом и креатором маски и с костимографкињом Биљаном Крстић. Путник је као и обично радио и као педагог који је обучавао нишки ансамбл специфичним глумачким захтевима ове представе. Желео је да се стационира у Нишу, али управник Позоришта лутака Љубиша Бартон није могао да му издејствује добијање стана, тако да се Путник поново запутио у Крушевачко позориште. *Лабудово језеро* је била представа која је добила многе награде и остварила многа гостовања, од којих је најзначајније у Театру „Обрасцов” у Москви који је водио чувени руски луткар Сергеј Обрасцов. Гостовање Позоришта лутака из Ниша је било део „Дана српске културе у Руској Федерацији” уз Југословенско драмско позориште и Џез оркестар РТС-а (види: Крстић 2008: 146–147 и 208).

У свом позоришном раду Путник се веома много бавио поставком поезије, поетских текстова, али и налажењем поезије тамо где је други не виде. Осим тога, поставио је и једну праву поетску представу на основу *Лирике Итаке* по Милошу Црњанском у јединственом Театру поезије који је некада радио у РУ „Ђуро Салај” у Београду.

Слушалац доживљује говорење као музику... Степен апстрактности у садржају доживљаја биће истоветан на једном концерту или посматрању једне апстрактне слике. Иако је поезија најсуптилнији спој између смисла речи и њеног звучања, слушајући неразумљив текст, на горе описан начин, као музику, слушалац ће доживети специфичну поетичност, исту ону која се јавља у свету музике. То нас упућује на мисао да поезија, музика и говорно позориште имају једно заједничко језгро из кога се рађају звучне вредности (Путник 1974: 310).

У *Нацрту за биографију* Путник је (не)посредно објаснио зашто је имао толико позоришних станица на свом редитељском путу којима се циклично и враћао. У раду на представама имао је проблем с „рутинским професионализмом” и хијерархијском психологијом у позоришту. У позоришту је инсистирао на имагинативности редитеља, глумаца и на крају, али не по значају публике. Када глумци и други креативни сарадници третирају свој рад као да је то дужност а не одраз њихове „душности”, онда је на делу „рутински професионализам”. Такође, Путника је ометала све већа „хијерархијска психологија”

која је на невиђено предвиђала какве ће бити представе одређених позоришта. И поред свих наведених проблема, он је успешно доказао да и у тзв. малим позориштима могу да се остваре вредни резултати (Путник 1985: 9).

Путник је публицистику схватао „као компромис између писца, научног радника и позоришног практичара”, није био довољно систематичан, али је ипак оставио значајно дело. Био је уредник за културу Радио Београда, позоришни критичар *Борбе*, *Вечерњих новости* и *Дневника* Радио Новог Сада, писао је драме, од којих су објављене *Свет као ми*, 1936. и *Низ стрмен*, 1937, песме и приповетке, феноменолошке текстове из културологије, теорије уметности и теорије театра (види: Путник 1985: 10 и 11). Објавио је књигу *Семиологија позоришта*, а Зоран Јовановић је постхумно прикупио и приредио његове театролошке записе, нацрт за биографију и разговор са Радославом Лазићем о феномену режије у књизи *Пролегомена за позоришну естетику*. У својим теоријским текстовима Путник се залагао за примену структурализма у позоришту, а када би се прикупиле његове критике објављене по различитим новинама и часописима, видео би се развој његове критичке рецепције. Стиче се утисак да је његово познавање овог посла било подједнако, ако не и веће од тадашњих уважених критичара представа.

Функција критике је одређена. Њу одређује суштина уметничког стваралачког процеса... Функција критике је одређена и друштвеним захтевима, захтевима културне јавности. Јавност неће „пресуду” над уметничким делом, већ упутство, обавештење, везу између специфичног тумачења живота у јавној претстави и вредности коју то тумачење има за свет друштвене културе (Путник 1954: 1).

Јован Путник је својим представама антиципирао долазак генерације постмодерних редитеља коју је предводио Љубиша Ристић, а која је унела промену не само у позориште у Србији, већ и у региону. Остаје енигма зашто је редитељ који је уводио нове тенденције у театар и пре оснивања БИТЕФ-а остао ускраћен за учешће на овом међународном фестивалу. На једној страни, селектор Јован Ћирилов нас је деценијама упознавао с најзначајнијим ауторским поетикама из целог света, али дешавало се да повремено ускрати такву могућност нашим ствараоцима. Међутим, евидентно је да теоријско и практично стваралаштво Јована Путника захтева додатно мултидисциплинарно истраживање. Путник у својој редитељској аутопоетици која је на трагу тоталног театра допушта себи све сем досаде и понављања. Ишао је путем којим се ретко иде, био је признат и уважаван, али заправо несхваћен. У раду с професионалцима је тежио аутентичности и искрености аматера, а када је радио с аматерима тежио је да превазиђе њихове тренутне (не)могућности. Једном речју, Путник је у театру покушавао да учини немогуће могућим.

## ЛИТЕРАТУРА

- Волк, Петар (1997.) *Илузије на цветном тргу*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије
- Иштванић, Живан (2004.) *Грађанска позоришта у Белој Цркви 1945–2004*. Бела Црква: Бело лето
- Јовановић Т., Зоран (1998.) *Петнаест година од смрти Јована Путника (1914–1983)*. Београд: Театрон (105), (100–102)
- Карајић, Зоран (2004.) *Незавршени круг*. Шабац: Шабачко позориште
- Крстић, Слободан (2008.) *Чаробњаци из Ниша / Позориште лутака Ниш 1958–2008*, Ниш
- Кујунџић, Миодраг (1986.) *Заточници маите II*. Нови Сад: Српско народно позориште
- Лазич, Радослав (1991.) *Трактат о луткарској режији*. Нови Сад: Прометеј
- Марјановић, Петар (1991.) *Новосадска позоришна режија (1945–1974)*. Нови Сад: Академија уметности Нови Сад и Позоришни музеј Војводине
- П. Јован (1954.) *Мере и безмерја*, Нови Сад: Наша сцена (90–91). 1.
- Путник, Јован (1974.) *Јован Путник у: Растегорац, Иван (приредио) Театар поезије*, Београд: Театар поезије
- Путник, Јован (1975.) *Семиологија позоришта*. Крушевац: Багдала
- Путник, Јован (1985.) *Пролегомена за позоришну естетику*, Нови Сад: Стеријино позорје
- Путник, Радомир у: Симић, Драгослав (2006.) *Аутобиографије уживо од Слободана Јовановића до данас*. Београд: Драслар
- Радоњић, Мирослав (2003.) *Позоришна промишљања*. Нови Сад: Прометеј / Стеријино позорје
- Радоњић Рас, Светозар (1996.) *Театар у времену*, Нови Сад: Прометеј и Стеријино позорје
- Волк, Петар (1997.) *Илузије на Цветном тргу*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије
- Рапајић, Светозар (2018.) *Музичко позориште као уметничка синтеза*, Београд: Факултет драмских уметности
- Славић, Зоран (2018.) *У магији позоришне стварности*, Зрењанин: Народно позориште „Тоша Јовановић”, ГНБ Жарко Зрењанин
- Финци, Ели (1961.) *Више и мање од живота II*, Београд: Просвета
- Финци, Ели (1965.) *Више и мање од живота IV*, Просвета: Београд

## МОНОГРАФИЈЕ

- Крушевачко позориште, 1946–1996* (1996.) Крушевац: Крушевачко позориште
- Народно казалиште Иван Зајц Ријека* (1981.) Ријека: Народно казалиште „Иван Зајц”, Ријека и Издавачки центар Ријека (извршни издавач)
- Лешич Јосип, Мартиновић Здравко, Марушић Радован, Ристовић Зоран, Сердаревић Менсур и Задић Фарук (1978.) *Народно позориште Зеница*, Зеница: Народно позориште Зеница
- Ортаков Драгослав и Муратовски, Фимчо (2003.) *Волшебниот Орфеј / 55 години Македонска опера*, Скопје: Македонски народен театар

- Пашић, Феликс (2007.) *Београдско драмско позориште 1947–2007*, Београд: Београдско драмско позориште
- Радојковић, Рајко (1987.) *Народно позориште Ниш 1944–1987*, Београд: Театрон 59/62
- Шајтинац, Станко (2006.) *Народно позориште „Тоша Јовановић” Зрењанин, Зрењанин: Народно позориште „Тоша Јовановић” Зрењанин Репертоар хрватских казалишта, 1840–1860–1980*, књига прва (1990.) *Репертоари казалишта, казалишних дружина и група, партизанских казалишта, фестивала, смотри и сусрета*. Приредио и уредио Бранко Хећимовић, Загреб: Глобус Загреб и Југословенска академија знаности и умјетности Загреб
- Хрватско народно казалиште сто година опере 1870/71–1970/71*. Главни и одговорни уредник Павао Циндрић (1971.) Загреб: Графички завод Хрватске – Издавачки сектор
- Алманах позоришта Војводине 72/73, 73/74* (број 7–8), 1978. Нови Сад: Стеријино позорје и Заједница професионалних позоришта Војводине
- Алманах позоришта Војводине 1974/75. и 75/76* (број 9–10), јули 1981. Нови Сад: Стеријино позорје и Заједница професионалних позоришта Војводине

## АРХИВСКА ГРАЂА

Историјски архив у Панчеву, Ф. 165, Народно позориште Панчево (1942–1956), култија број 97, плакати Народног позоришта Панчево:

1. 5. 3. 1944. Дунавско народно позориште, Дворана Светосавског дома, *Господар ковница*, Жорж Оне, режија: Јован Путник
2. 8. 3. 1944. Дунавско народно позориште, Дворана Светосавског дома, *Карловачки ђак*, Коста Руварац, режија: Јован Путник
3. 13. 5. 1944. Дунавско народно позориште, Дворана Светосавског дома, *Љубавна писма*, Феликс Лицкендорф, режија: Јован Путник
4. Програм представе *Доживљаји Чичикова / Сценска поема у два дела Николаја В. Гогоља* у драматизацији Ј. Путника (премијера 31. маја 1977). Ниш: Народно позориште Ниш

Professor Dr Milan MAĐAREV

## THE TRAVELLER ON THE (IM)POSSIBLE PATH

**Summary:** Director Jovan Putnik created stage laboratories regardless of whether he worked with amateurs or professionals. He researched movement theatre, dramatic theatre, children's theatre and puppet theatre. He interpreted the theatre as a structuralist oriented critic and theatrologist, and he wrote plays, poetry and prose. He travelled easily and energetically on his virtuous theatrical path, carving the way for new generations, who will one day know what his contemporaries could only imagine.

In the field of pedagogy, he worked as a high school teacher in Bela Crkva, a professor and director of the Teacher School in Vršac, a teacher in the Teacher School and in the Higher Social and Pedagogical School in Zagreb, a professor in the Secondary Theatre School in Novi Sad, and at the Theatre Academy in Belgrade. On his own initiative, he was a professor and director of the Drama Studio at the National Theatre “Toša Jovanović” in Zrenjanin. He worked as a director in the former Yugoslavia (Serbia, Croatia, Bosnia and Herzegovina and Macedonia) and in France.

**Key words:** stage laboratory, theatre of movement, teatrologist, structuralism, pedagogy

Проф. др Љубица Ристовски

## ИЛАН ЕЛДАД

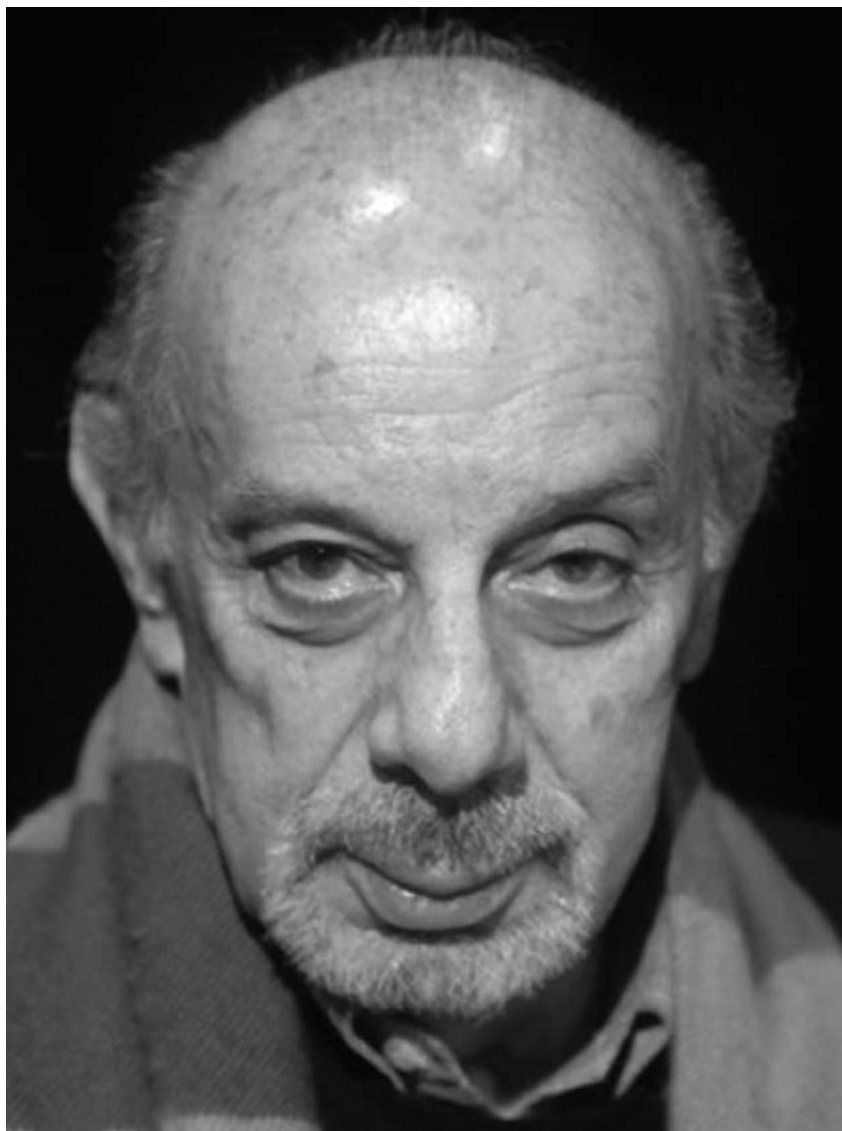
**Сажетак:** Пре двадесет година (2002) у Суботицу је из Израела стигао редитељ Илан Елдад да режира две представе. Говорио је и мађарски и српски језик, што није било чудно када се сазнало да је рођен и да је детињство и рану младост провео у Суботици. Имао је 21 годину када се с мајком преселио у Израел, а 52 године након одласка први пут је дошао у Суботицу. Текст говори о његовим суботичким данима, пре и после Израела, темељећи се највише на његовим сећањима. Део који се бави представама обухватио је многе критике и анализе значајних позоришних критичара из Мађарске. Трећи део садржи и личну ноту.

**Кључне речи:** Илан Елдад, Суботица, представа *Не боли*, радни логор

У сезони 2001/2002. Илан Елдад је режирао две представе у суботичком Народном позоришту. Представа *Johnny Fegyverben (Џони под оружјем)* Далтона Трамба и Бредлија Редли Смита доживела је праизвођење. Ауторски тим чинили су: Иштван Знаменак, сценограф, Арпад Бакош, композитор, Нора Челењи, костимографкиња и Габор Нађпал, сценски покрет. Премијера је одржана 19. априла 2002. у Кањижи.

Представа *Nem fáj! (Не боли!)* рађена је по роману трилогији Аготе Криштоф (*Велика свеска, Доказ и Трећа лаж*). Драматизацију су урадили Илан Елдад и Розалија Борош Брешћански, која је била и драматург представе, сценографију и костиме креирала је Ерика Јанович, музику је компоновао Миклош Матлари. У представи су играли: Жужа Калмар, Маргит Карна, Ференц Катко, Фриђеш Ковач, Атила Меш, Ервин Палфи, Моника Пешиц, Чаба Ралбовски, Нандор Силађи, Каталин Сирацки, Атила Секе и Наталија Вицеи. Премијера је одржана 28. априла 2002. године у Кањижи (Брешћански Борош, 2005, 100).





Илан Елдад, редитель



Чаба Ралбовски и Ервин Палфи у представи *Nem fáj!* (*Не боли!*)

Адаптацију романа Аготе Криштоф предложио је редитељ, јер се по њему роман односи на Суботицу, а повезан је и с његовим животним путем, као и зато што је Суботица погранични град у којем су се још осећали трагови недавних ратова у бившој држави. Илан Елдад режирао је с „беседничком једноставношћу, ситним промишљеним гестовима, преводећи своју визију у први план која прича о близанцима који су били дуго растављени, био је и рат а када се поново сретну не разумеју се, не знају да комуницирају, а на крају бивају и самоубице”. На Националном фестивалу Мађарске, у оквиру разговора о представи, сам Илан је рекао: „Тражио сам своју истинитост, а истинитост и истину у глумцима”. У интервјуу датом сајту Артитурa<sup>1</sup> Илан Елдад прича да су заједно дали назив представи *Nem fáj!* водећи се тиме да свако од нас повремено изјави „да, боли...”, а Илан је у том периоду имао посебну бол јер се после 52 године поново вратио у Суботицу где је имао „ружичасто обојено детињство и пронашао је бол”, а представа га је вратила себи, не само као редитеља, већ и као сећање на Суботицу, где му је била родна кућа, где је била дедина кафана, где му је небројени број рођака сахрањен на гробљу, где је био гето, одакле су му оца одвели на пут без повратка. То му је био јако болан доживљај, како је рекао „сва та разнолика сопствена осећања покушао је у позоришту да угради у представу”.

<sup>1</sup> [www.artitura.hu](http://www.artitura.hu)

По избору селектора Вељка Радовића представа *Nem fáj!* уврштена је у ширу селекцију Југословенског фестивала најбољих позоришних остварења 2002. у Ужицу. У јулу 2002. године представа *Johnny Fegyverben* учествовала је на Фестивалу монодраме и пантомиме у Земуну. На 53. фестивалу професионалних позоришта Војводине, у априлу 2003. године, представа *Nem fáj!* освојила је награду за најбољу представу у целини, Илан Елдад добио је награду за најбољу режију, Чаба Ралбовски награду за глуму, Ервин Палфи награду за младог глумца и Миклош Матлари награду за најбољу музику (Пенчић Пољански, 2005, 114). Обе представе у режији Илана Елдада учествовале су у априлу 2003. године на Фестивалу савремене драме у Будимпешти. У јуну 2003. представа *Nem fáj!* уврштена је у селекцију Националног фестивала Мађарске у Печују, где је Маргит Карна освојила награду за најбољу споредну улогу. Представа је учествовала и на Фестивалу мађарских позоришта изван Мађарске у Кишварди, где је проглашена најбољом у целини, а Маргит Карна је добила награду за животно дело.

Професор, театролог, драматург и позоришни критичар Владимир Стаменковић у тексту „Завидан ниво упркос свему”, који је објављен у НИН-у 1. 1. 2004, представу *Nem fáj* уврстио је међу десет најбољих у протеклој години. Битно је напоменути да су на тој листи позоришта из Београда, Варшаве и Берлина, а суботичко позориште је једино изван Београда.



Маргит Карна у представи *Nem fáj!* (*Не боли!*)

Ко је Илан Елдад?

Илан Елдад је рођен у Суботици 1929. године као Иван Ленђел. Његов деда се звао Вилмош Ленђел, али је то било мађаризовано име које је прихватио велики број Јевреја. Његово право презиме је било Леви (Lówy), које је добило пољски облик Ленђел, што је била својеврсна асимилација.

Илан Елдад је рођен као Иван Ленђел, јединац, а детињство и рану младост је провео у Суботици. У интервјуу<sup>2</sup> који је дао Золтану Шифлишу, Илан Елдад је, причајући о својој породици, причао о свом деди Бели Ленђелу, службенику осигурања на вишем положају који је обезбедио лагодан живот својој породици са седморо деце. Најмлађи син је био Иланов отац, а његова мајка потиче из сиромашне породице у којој је навикла на тежак рад. Илан сматра да је уметнички дар наследио преко мајке, рођене Пресбургер, јер је један од његових ујака, Имре Пресбургер, био угледни филмски продуцент и редитељ у Лондону.

У родитељској кући су причали на мађарском, а у школи је учио српски, па одатле његово, како каже, „мање-више знање ова два језика до данас”, касније у животу дуго их није причао, али се боравком у Суботици „оба језика некако враћају на диван начин, тако да може да се изрази”.

Прича да, када је отишао у Израел, није знао хебрејски јер је ишао само на часове веронауке, где је стекао основе хебрејског, а то није био модерни језик, али му је знање архаичног хебрејског језика помагало у читању књига. Илан у филмском портрету говори и о јидишу, за који као млад човек није ни знао да постоји. Данас он за јидиш каже да није само језик у питању, јидиш је фантастично богата огромна култура, у књижевности, стилу, позоришту и хумору.

И даље у филму сећа се да му је мајка увек говорила колико језика говорите, толико људи вредите, тако да данас говори и чита на седам језика, што му много помаже у послу, јер може да комуницира готово било где када је професионално ангажован.

Када су почела ратна дешавања 1939. године, Илан Елдад је имао 10 година, и сећа се да су живели у Масариковој улици у Суботици и да су код куће породично слушали вести на великом радио-апарату „Орион” иако су вести значиле опасност за њих, које они некако нису били свесни јер су веровали да се зло неће догодити. Илан каже да је трагедија јеврејског народа била и у чињеници да су сматрали да су поред тога што су Јевреји, они и Мађари, Срби, Југословени те да им се зато ништа лоше неће десити. Међутим, вести о бомбардовању Београда, о разним акцијама владе Хортија, о убиству новосадских Јевреја на Дунавском кеју које су до њих стизале учиниле су да

<sup>2</sup> У питању је документарни филм – Портрет израелског редитеља суботичког порекла аутора Золтана Шифлиша.

су они и даље имали утисак да је то све далеко од њих и да им се ништа неће десити. У Суботици су се полако осећали дискриминација и антисемитизам, а посебно је то осетио у школи. Данас, када размишља о том периоду, не може да разуме да његова породица није схватала шта им се спрема. Он је тада био дете, али његови родитељи и породица, од којих је касније око 90% настрадало, што у логорима, што негде успут, то нису видели, а притом су имали довољно финансијских средстава да оду. У једном тренутку који је назвао „први чин детињства” у његовој близини почели су прогони, хапшења и вешања, а затим су га искључили из школе, а његов отац је добио отказ и одведен је у службу рада, одакле се никад није вратио.

Јеврејски гето у Суботици постављен је 1944. године, јер су мислили да тако „заштите” станицу од савезничких бомбардовања. Илан Елдад и његова породица су избачени из стана и сместили су се у гету који су чували мађарски жандарми. Хране није било довољно, па су је Суботичани понекад доносили и давали им. Породице су биле смештене у једној соби, а деца су уживала у томе што су стално с рођацима, што кувају заједно, не слутећи шта их чека. Како Илан Елдад закључује о том периоду: „Можда је то била срећа, али и трагедија”. Слушали су радио ВВС и 6. јуна 1944. сазнали да је почела инвазија савезника. Тада су сви мислили да им се више ништа не може догодити.

Међутим, било је рано за радовање. Једно јутро су их све постројили и наредили да понесу што мање ствари и сви људи и деца су пешке кренули у групи. Док су пролазили поред бивше дедине кафане „Лојд”, конобари су стајали на улици, сви су гледали колону, било је оних који су се смејали и плескали, а било је и оних који су плакали, и Илан додаје: „Те слике су ми остале у сећању и понекад се и данас појављују у мојим позоришним делима”.

Како Илан Елдад сведочи, у то време и даље нису разумели шта их чека, јер нису знали да их воз превози за Аушвиц. На путовању кроз Мађарску у вагону је био 81 човек, а путовали су седам дана. То је траума које се живо сећа, јер су сви били концентрисани на малом простору, без воде, без хигијене, без ваздуха јер су биле јунске врућине. Како каже, у једном од својих филмова покушао је да све то оживи, у израелској драми с таквом тескобном сценом, и то му је поново било ужасно искуство.

У једном тренутку су стигли до једне станице. Воз се зауставио, а он се прилепио за мали прозор и видео два жандарма који су га загледали, јер су му тамо висиле чизме. Питали су га чије су то чизме. Кад је рекао да су његове, они су се смејали уз опаску да му оне више неће требати, што Илан није разумео. Воз је кренуо на исток и на отвореној прузи је стао због бомбардовања савезника. Од бомбардовања воз се раздвојио на два дела, један је кренуо даље, други део је остао. Илан је био у другом делу воза. Након неколико дана превезен је до кампа око Беча, где су их припадници СС војника пустили у камп и он је одмах кренуо у потрагу за родбином. Тек касније,

после рата, успео је да сазна да је први део воза ипак стигао до Аушвица и тада се поново родио, како каже.

У Аустрији је радио на пољима Фелтзберга, и стално организовао представе, кабарее и прославе на које су долазили немачки, чешки и украјински стражари јер су биле јако успешне.

Затим су Руси ослободили логор, али су каснији догађаји разбили „руске илузије” јер су му силовали мајку, али Илан каже да је ипак остала жива и они су се вратили у Суботицу. Осећај да ово није његов свет постајао је све јачи. По повратку у родни град сазнали су да је његов отац умро негде у Вороњежу од глади или тифуса, па је проглашен мртвим. Због знања мађарског језика његова мајка се запослила у редакцији часописа *Hid (Мост)*, као и у биоскопу у згради Соколског дома као књиговођа. Илан је, да би дошао до мајке, морао проћи кроз биоскопску салу, и ту чињеницу је често користио да гледа филмове, јер их је волео од малена. Још као ученик у Суботици је писао филмске критике и зарађивао за џепарац.

Филм га је све више привлачио, те је одлучио да своју будућу професију веже баш уз њега. Да би то остварио, отишао је за Београд и конкурисао на Високој филмској школи. На пријемном испиту су им приказали филм *Велика очекивања* Дејвида Лина по Дикенсовој причи. Након одгледаног филма имали су задатак да напишу критику. Како је филм био енглески, са „запада”, Илан се сећа да се ломио како да је напише и како ће то утицати на резултат пријемног испита. Али успео је да се упише, и имали су, како каже, теоријску и практичну наставу, а онда је почео и да ради у „Авала филму” као асистент учећи основе монтаже, јер сматра да је основа филмске уметности баш монтажа. Ко зна и влада законитостима монтаже, схвата потребу за писањем, режијом, играњем филма – монтажа је врло јединствен драматуршки елемент у филмском стваралаштву.

Иницијативу за одлазак у Израел каже да дугује својој мајци, јер они нису „сањали” Израел, али су се у родној земљи илузије урушавале и изблиза је видео колико је систем гушио све људске слободе, сву културну слободу, како је диктирано који ће се комад играти и зашто. Дешавало се да су скидали позоришне комаде с репертоара и на тај начин склањали глумце који нису били следбеници режима, а због свега тога Илан Елдад није видео будућност. По њему, тадашња земља је била веома затворена, није могло да се отпутује, да се добије пасош или виза, те да је због губитка илузија, како је Илан сведочио о својој прошлости, произашла идеја да би можда негде другде било другачије.

У Израел су стигли 19. марта 1950. године, а како је испричао, занимљиво је што су истог дана и месеца само шест година раније у Суботицу дошли Немци. О Израелу Илан говори као о веома сиромашној земљи у то доба. Храна се куповала само помоћу картица за следовање, јабуке су биле

реткост. Илан се пријавио у војску, а његова мама је радила као собарица. Војска је трајала две и по године и Илан каже да је то била добра одлука јер је научио језик, а успео је да научи и енглески, јер је било пуно младих из Канаде. Сваки викенд је проводио код куће бавећи се фотографијом.

Почетак живота у Израелу поклопио се с првим годинама развоја израелске филмске индустрије. Први филмски студио изграђен је у близини Тел Авива, а након изласка из војске Илан Елдад је почео да ради у студију, практично настављајући и надограђујући оно што је научио у Филмској школи и „Авала филму”. Тада су у Израел долазиле и разне међународне филмске копродукције, енглески и амерички филмски ствараоци, па је студио у којем је радио слао Илана да буде асистент у бројим пројектима. Током рада на једној копродукцији редитељ га је позвао у Лондон да му помогне да се даље усавршава у монтажи. Тада је први пут отишао у западни свет, што је на крају и највише утицало на његову даљу каријеру. Полако је почео да се осамостаљује, снимајући документарне филмове, а кренуо је и велики развој телевизије.

Деведесетих година прошлог века почео је да се много више бави позориштем него филмом. Мислио је да позоришна професија можда мање излаже човека ризику од срчаног удара од филмске.

Илан Елдад на крају интервјуа каже: „Парадокс је и јеврејска трагедија прошлог века, да се људи не могу наћи тамо где би то било природно место за вечни мир” (14). Његови отац и два ујака нису сахрањени у Суботици већ негде у Украјини. На неки начин, у неком апстрактном облику, све је то повезано с материјалима, комадима и људским причама којима се бави у позоришном раду.



Сцена из представе *Нет фјј!* (*Не боли!*)

## Голубови на тераси... Од Суботице до Суботице

Редитељ Илан Еллад дошао је у суботичко позориште 2002. године, у врло специфичном и тешком периоду за рад целе куће. Наиме, након прокишњавања крова и урушавања плафона изнад централног степеништа, позориште је остало без једине сале у којој су се припремале и играле представе. Као гостујући редитељ, па још из Израела, морао је да се прилагођава неусловним просторима и притом режира не једну већ две представе: *Nem fáj!* и *Johnny Fegyverben*. У то време гостујући редитељи су боравили у изнајмљеном стану близу позоришне зграде. Илан ми је након неколико дана боравка у Суботици испричао причу. Седећи у дневној соби, чуо је голубове на тераси и изашао је да их види. Погледавши где се налази, видео је зграду преко пута и препознао је – била је то зграда у којој је живео с родитељима, зграда у којој је провео детињство. И поново се вратио у Суботицу – од Суботице до Суботице. Мада нас је при првом сусрету изненадио извршним знањем мађарског језика, али и разумевањем и помало архаичним српским језиком, ова прича коју нам је испричао заокружила је једну животну целину али и дивну сарадњу, која се завршила извршном представом *Nem fáj!* која је освојила бројне награде за разним фестивалима...

## ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ:

- Алманах позоришта Војводине*, 2001/2002, бр. 36, Позоришни музеј Војводине, 2005.
- Алманах позоришта Војводине*, 2002/2003, бр. 37, Позоришни музеј Војводине, 2006.
- „Alföldi pusztaság a hegyeg között”, *Magyar szó*, 26. 6. 2003.
- „Álomszínház és színházi álom”, Mihaly Katalin, *Üzenet*, 30. 6. 2003. <http://mirror2.bibl.u.szeged.hu>
- „A Nem fáj! Diadalútja”, К. М., *Magyar szó*, 31. 1. – 1. 2. 2004.
- „Betonban úszni”, Helmecci Hedvig, *Kisvárdai lapok*, 22. 6. 2003.
- Брешћански Бораш, Розалија: *Decenium* (Деценија), Форум, Нови Сад 2005.
- „Életünkéről szóló előadások”, Franyó Zsuzsanna, *Hét nap*, 25. 12. 2002.
- „A háborúról békeidőben”, Urbán Balázs, *Zsámbéki nyári színház, Kritikai tükkör*, November, 2002.
- „Hetedik nap, június 11”, Balogh Robert, 17. 6. 2003. [www.terasz.hu](http://www.terasz.hu)
- „Hol lehet az a gyermekkori bicikli?”, *Magyar szó*, 14. 3. 2002.
- „Igazi fesztiválhangulat Kisvárdán”, Bóta Gábor, *Magyar hirlap*, 23. 6. 2003.
- „Igenis fáj”, PVÁ, 30. 4. 2003, Festival savremene drame, [www.artitura.hu](http://www.artitura.hu)



- „Илан Елداد – Портрџфлм егу ѕабадкај ѕармаѕаѕу израели рендеѕорол” CINEMART 2010, форгатоконув: Siflis Zoltán H.S.D., ѕеркеѕтѕо: S. Gordán Klára, рендеѕо: Siflis Zoltán H.S.D.
- Извештај о раду 2002, НПНКН, Суботика, 2003.
- Извештај о раду 2003, НПНКН, Суботика, 2004.
- Izveštaj selektora Stevana Koprivice za 53. festival profesionalnog pozorišta Vojvodine, februar 2003.
- Karsai, György: Apokalipszis most, *Critikai Lapok* 2002./9–10. <http://eduport.hu/cikk.php>
- „Kőszeg és Szabadka”, Ölbei Livia, *Vas népe*, 18. 11. 2003.
- „Lekörözték a mezőnyt”, B. Z., *Hét nap*, 30. 4. 2003.
- „Lokalne univerzalnosti za globalno razumevanje”, Z. R., *Subotičke novine*, 30. 4. 2003.
- „Nagyon fáj”, Ölbei Livia, *Vas népe*, 20. 11. 2003.
- „Nagyon is fáj”, Metz Katalin, *Magyar nemzet*, 28. 4. 2003.
- „Ne boli – prvi i poslednji put?”, Z. R., *Subotičke novine*, 25. 4. 2002.
- Пенчић Пољански, Дејан: 55 (Суѕрета) Фестивала позоришта Војводине, ЗППВ и Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005.
- „Predstavi „Nem fáj” čak pet nagrada”, Z. R., *Subotičke novine*, 25. 4. 2003.
- „Rat za pacifizam”, Z. R., *Subotičke novine*, 22. 3. 2002.
- „Szegényen is nagyon gazdagon”, Franyó Zsuzsanna, *Magyar szó*, 24. 4. 2003.
- „Vendégsgben Budapesten”, *Eurohírek*, 2. 11. 2002.
- „Завидан ниво упркос свему”, В. Стаменковић, *НИИ*, 1. 1. 2004.
- XII. Szakmai beszélgetés, Pécsi kulturális központ, Karsai György Nagy András, 12. 6. 2003. (transkript)

Professor Dr Ljubica Ristovski

ILAN ELIDAD

**Summary:** Twenty years ago (2002), director Ilan Eldad arrived in Subotica from Israel to direct two plays. He spoke both Hungarian and Serbian, which was not surprising as he was born and spent his childhood and early youth in Subotica. He was 21 years old when he moved to Israel with his mother, and 52 years after leaving, he came to Subotica for the first time. This work talks about his Sabbath days, before and after Israel, based mostly on his memories. The part dealing with plays includes many reviews and analyses of important theatre critics from Hungary. The third part also contains a personal touch.

**Key words:** Ilan Eldad, Subotica, the play *It does not hurt* (*Ne boli*), labor camp

Др Зоран Максимовић

## ЈЕЛИЦА БЈЕЛИ – ГРАЦИЈА НОВОСАДСКОГ ТЕАТРА

**Сажетак:** Јелица Бјели, глумица (Беочин, 26. IX 1922 – Нови Сад, 6. III 2009), похађала је гимназију у Новом Саду и Београду, где је и матурирала. Уписала се на Романску групу језика на Филозофском факултету, но убрзо прелази у Драмски студио при Народном позоришту у Београду (НПБ), који је успешно и завршила (1947). Најпре је још као гимназијалка статирала, док је чланица глумачког ансамбла НПБ-а постала на самом почетку школовања у Студију – одиграла је девет улога у режијама: В. Афрића, Д. Гошића, Р. Плаовића, В. Драгутиновића, Ј. Љ. Раkitина, М. Милошевића и Х. Клајна (1. III 1945 – 31. VIII 1947). Декретом је прешла прво у новоосновано Београдско драмско позориште, где је одиграла две роле (1948), а потом у Српско народно позориште (СНП), у чијем ангажману остаје 37 година, и за које је одиграла 113 улога (од 1948. до пензионисања 1985). Ангажована је и у три представе на мађарском језику у Новосадском позоришту – Újvidéki Színház-у (у делима Крлеже, Плевнеша и Ануја). Играла је и на филму и телевизији.

**Кључне речи:** Српско народно позориште, Народна позориште у Београду, Београдско драмско позориште, Новосадско позориште, Драмски студио, Позоришни музеј Војводине, Милош Миша Хацић, глумица, позориште

### Јелица Бјели Хацић, глумица

Сценски живот Јелица Бјели живела је три године у Београду и тридесет седам у Новом Саду, пуних четрдесет година, док јој је позоришни живот потрајао од младалачких дана па до самог краја њеног овоземаљског бивствовања.

Јелица Бјели Хацић, од оца Јована и мајке Марије (рођене Вујић), рођена је у Беочину 26. септембра 1922. године. Имала је и брата Георгија



Јелица Бјели у Позоришном музеју Војводине за свој 85. рођендан

Ђоку. Деда по мајци, учитељ Марко Вујић, био је глумац у СНП-у. Гимназију је похађала у Новом Саду и Београду, где је и матурирала (1942). Желела је да буде балерина, али је почела да статистира у драмским представама Народног позоришта у Београду, што ју је и определило да, иако се уписала на Романску групу језика на Филозофском факултету, убрзо пређе у Драмски студио при Народном позоришту у Београду (1947), који је са успехом и завршила. Удала се 1952. године за Милоша Мишу Хаџића, дугогодишњег управника Српског народног позоришта.

Глумачку каријеру је започела као чланица Драмског ансамбла Народног позоришта у Београду (надаље и: НПБ). Ту је одиграла девет улога у режијама В. Афрића, Д. Гошића, Р. Плаовића, В. Драгутиновића, Ј. Љ. Ракитина, М. Милошевића и Х. Клајна (1. марта 1945 – 31. августа 1947). Затим је декретом прешла у новоосновано Београдско драмско позориште, остваривши две улоге: Дашу у *Младости отаца* Горбатова и Наду у представи *Прст пред носом* Ј. Хорвата (1. октобра 1947 – 31. августа 1948). Већ у јесен 1948, опет декретом, прешла је у Српско народно позориште у Новом Саду (надаље и: СНП). Током тридесет седам година у Српском народном позоришту, од 1. септембра 1948. до 28. фебруара 1985. године, Јелица Бјели је одиграла 113 улога у око 10.000 позоришних представа. У најстаријем професионалном националном театру и даље се памте нека од њених глумачких остварења: Милчика (*Родолупци* Ј. П. Стерије), Пере (*Дундо Мароје* М. Држића), Фрау Габријела и Меланија (*Поп Тира и поп Спира* С. Сремца), Коломба (*Волпоне* Б. Џонсона), Нериса (*Млетачки трговац* В. Шекспира), Малчика (*Избирачица* К. Трифковића), Љубица Петровић (*Сеоска учитељица* С. Ранковића и С. Петровића), Лукреција (*Мадрагола* Н. Макијавелија), Ангустија (*Дом Бернарде Албе* Ф. Г. Лорке), Софија (*Сплетка и љубав* Ф. Шилера), Манде (*Манде* М. Држића), Марта (*Ко се боји Вирџиније Вулф* Е. Олбија), Госпођа Конти (*Коме откуцава часовник* Захрадника), Госпођа Ане (*Машкарате испод купља* И. Војновића), Госпоја (*Трактат о слушкињама* Б. Чиплића), Катица (*Фамилија Софронија А. Кирића* Ј. Игњатовића и Д. Ђурковића). Улогом Меле у комаду *Три жене* (Мела) Д. Мараинија отишла је у пензију (1985).

Била је у подели и у три представе на мађарском језику, у Новосадском позоришту – Újvidéki Színház-у у Новом Саду (*У агонији* М. Крлеже, „Р” Плевнеша, *Женски оркестар* Ж. Ануја).

Тај богати репертоар из националне и светске драматургије она је играла на позоришним сценама у Новом Саду и Војводини, у Београду и Србији, у целој бившој Југославији, и на многим успешним гостовањима у иностранству.

Глумачки се исказала и на филму (*Избирачица* 1961, *Лена парада* 1970, *Велики транспорт* Вељка Булајића 1983) и на телевизији (*Пробисвет*

1967, *Зона Замфирова* 1967, *Поп Ђира и поп Спира* 1972, *База на Дунаву* 1981, *Земља* 1982, *Како забављати господина Мартина* 1987).

Бавила се и режијом. Радила је као помоћница редитеља у СНП-у, редитељка и консултанткиња у аматерским позориштима Војводине, а веома се ангажовала и посвећивала школским драмским секцијама. Била је изразито активна у друштвеном животу: често је била учесница и гошћа позоришних и других манифестација културе, трибина, симпозијума. Нарочито се истакла у програмима Музичке омладине Новог Сада. Као чланица Савеза драмских уметника Србије и Удружења драмских уметника Војводине, чија је и председница дуже време била, залагала се за унапређење, поштовање и уздизање глумачке професије, позоришног аматеризма и школског позоришта.

Била је сарадница и позоришних публикација и листова; између осталих, писала је за: *Позориште*, *Orchestra*, *Алманах позоришта Војводине*, *Војвођанску сцену*.

За свој позоришни и друштвени рад добила је: Спомен-повељу СНП-а (1961), Октобарску награду Новог Сада (1967), награде Удружења драмских уметника Србије (1967, 1975), Награду на 20. сусрету позоришта Војводине (1970), диплому Заједнице професионалних позоришта Војводине (1970), Орден рада са сребрним венцем (1971), Повељу Савременог позоришта у Београду (1972), Златну медаљу „Јован Ђорђевић” (СНП, 1985), Повељу са плакетом СНП-а за 35 година рада у овом позоришту (1986), Златну значку КПЗ Србије (1997), диплому поводом 25-годишњице Новосадског позоришта (1999), Захвалницу ПМВ-а (2003) итд.

Преминула је у Новом Саду, 6. марта 2009. године.

### Ко је била Јелица Бјели?

Пре свега, оно што би се за њу прво могло рећи јесте да је као глумица живела пуним „позоришним животом” до последњег дана, до последњег даха.

Ако суштину позоришта сведемо на познате крилатице Шекспира „Свет је позорница” и свима нама знано поједностављено тумачење Питера Брука „Један човек у простору нешто ради, а други га гледа”, могло би се рећи да су оне у случају Јелице Бјели примењиве у одређивању главних црта њеног карактера – то је њена готово вечита упитаност о позоришту и животу уопште. Пренела је и на свакодневни живот ту скоро дејчу радозналост и истинску зачудност. Веома је се тицало то што је окружује, шта ми то у њеном кругу чинимо, мислимо, осећамо...

Јелица Бјели је активно учествовала у свим програмима и манифестацијама Позоришног музеја Војводине и била њихов тихи пратилац, али

и један од најстрожих рецензената – дискретних, онако у четири ока. Учествовала је на музејским трибинама (*Портрет позоришног уметника, Сећања...*), затим на разним манифестацијама, али и на симпозијумима. Сарађивала је као ауторка текстова у музејским монографијама, *Алманаху позоришта Војводине, Војвођанској сцени*.

Волела је да дође у Музеј и увек се живо и искрено занимала, саветовала, хвалила, али без пардона и критиковала његов рад. Није било лако заслужити комплимент од Јелице Бјели, ни наклоност. Тим пре, запослени у Музеју су је истински уважавали и били почаствовани њеном пажњом и блискошћу.

Пошто је део своје уметничке заоставштине даривала Музеју, од пре неколико година установљен је и легат под њеним именом. *Позоришни портрет Јелице Бјели* Позоришни музеј Војводине је приредио 15. јануара 1998. у њеној другој кући, у СНП-у, на Камерној сцени. У обликовању њеног уметничког портрета пред публиком, између осталих, учествовали су: Мира Бањац, Стеван Шалајић, Даринка Николић, Милосав Буца Мирковић, Ласло Геролд, Димитрије Ђурковић, Дејан Мијач, Драгослав Браца Васиљевић, Василије Калезић и Воја Солдатовић.

Радо је долазила на музејске програме и прославе, и на оне затвореног типа, а у музејском кругу организована јој је и „журка изненађења” поводом њеног 85. рођендана.

### Била је велики пријатељ и поштовалац Музеја

Јелица Бјели је многе фасцинирала урођеном елеганцијом и лепотом. Увек беспрекорно одевена и с беспрекорном фризуром. Многи ће је памтити и по унутарњој лепоти, смеху и честом постављању питања, по срдачности, виталности, дискретности, али и директности! Господственост, ведар и позитиван дух, насмејан лик и звонки глас сачувала је до свог краја. Лицом, стасом, покретом, гласом и даром са успехом је играла улоге хероина, заводница и отмених дама, а највише глумачке домете остварила је тумачећи карактерне и комичне роле.

Њена особеност, унутарња и спољашња лепота били су инспирација многим ликовним уметницима. Портретисали су је: Јозо Јанда (цртеж, 1948), Миливоје Николајевић (цртеж тушем), Милан Коњовић (уље на платну, 1955) и Стеван Боднар (уље на платну, 1970).

### Други о Јелици Бјели

Њени савременици из света позоришног, између осталог, забележили су следеће:



Јелица Бјели (Катица),  
*Вечити младожења* Ј. Игњатовића,  
драматизовао П. С. Пеција,  
СНП, 1950.



Јелица Бјели (Јелица Ковачевић),  
*Ливница* О. Б. Мерица, СНП, 1950.



Јелица Бјели (Госпођа), *Трактат о*  
*слушкињама* Б. Чиплића, СНП, 1966.



Јелица Бјели (Госпођа Ане) и Богић  
Бошковић (Јеро), *Машкарате испод*  
*купља* И. Војновића, СНП, 1957.

ЈОВАН ВИЛОВАЦ: „Јелица Бјели је ушла сигурним кораком у вредности новосадског театра” (*Јелица Бјели – 40 година уметничког рада*).

ОЛИВЕР НОВАКОВИЋ: „Глумачки лет Јелице Бјели и досад је био висок, врстан, узбудљив и запамтљив.” У њеној глуми Новаковић је нарочито истицао: „...чистоту израза, тачност замисли и увек присутну студиозност... њена игра имала је јасну посебност, имала је стила” (*Јелица Бјели – 40 година уметничког рада*).

БОГДАН ЧИПЛИЋ: „Снажна глумица од талента и искуства” (Коста Савић, *Глумцима с љубављу*).

ВЛАДА ПОПОВИЋ: „Складношћу стаса и лепотом лика била је предоређена за улоге младих хероина у класичном, и заводница и отмених дама у салонском репертоару. И мада је са успехом играла и такве улоге, највеће своје домете остварила је у фаху карактерном и комичном, који проицљивим и прилагодљивим глумцима пружа најшире обиље разноврсних карактера и типова. По својој природи, у основи доброћудној и незлобивој, припадала је светлима позоришта, а не његовим сенкама. Имала је на сцени, као и у животу, своју симпатичну боју и свој симпатични знак. Неким од својих најбољих улога дала је важан допринос ужем, па и најужем избору успешних представа СНП-а у послератном раздобљу (Ангустиа у Лоркином *Дому Бернарде Албе*, Госпођа Ане у Војновићевим *Машкаратама испод купља*, Госпоја у Чиплићевом *Трактату о слушкињама*, Марта у *Ко се боји Вирџиније Вулф* Едварда Олбија, Катица у *Фамилији Софронија А. Кирића* Игњатовића и Ђурковића, и неке друге). Улогама је прилазила радознано и испитљиво, тражећи најбоље изражајне варијанте, често се договарајући с редитељима да ли да изабере ову или ону. У тим тражењима, и брижним и усрећујућим, чинило се да је, нашавши основне црте лика, нарочито уживала бирајући детаље који лик сликовито употпуњују и обогаћују” (*Енциклопедија Српског народног позоришта*).

МИОДРАГ КУЈУНЦИЋ: „...моћ Јелице Бјели да влада говором са сцене, да специфичној тежини смисла речи и мисли даде крила. ... Владала је ликом (Госпођа, *Трактат...*) чије је постојање претежно сама изградила и коме је, много више но реч писца, омогућила живот” (Миодраг Кујунцић, *Заточници маште*, I).

ЛАСЛО ГЕРОЛД: „Шта се може саставити од мрвице мишљења у критикама писаним о улогама Јелице Бјели?”

Пре свега да је она глумица са изванредним талентом сликања људских карактера... Зна чудесно да ствара атмосферу на сцени...

– Диван низ правих позоришних улога!” (*Јелица Бјели – 40 година уметничког рада*).





Са мајком Маријом (рођ. Вујић)



Са супругом Милошем Мишом Хацићем, 1960.

СТАНОЈЕ ДУШАНОВИЋ: „Јелица је врло лепа и талентована глумица са великим шармом на сцени. Њен репертоар је велик и разнолик” (Станоје Душановић, *Ликови СНП*, рукописне књиге у ПМВ-у).

МИРА БАЊАЦ: „Умела је да носи костим као ретко ко. Са неколико потеза да направи карактер. Никад до краја задовољна, увек у трагању” (*Јелица Бјели – 40 година уметничког рада*).

ДИМИТРИЈЕ БУРКОВИЋ: „Тридесет и седам година глумачког рада Јелице Бјели у Српском народном позоришту у Новом Саду јесу и важне године у новијој историји Српског народног позоришта. Многи кажу да су то златне позоришне године... У тим добрим и одличним представама... активно је играла глумица Јелица Бјели у занимљивим и важним улогама...

Тај големи глумачки и уметнички рад током тридесет седам година у ансамблу Српског народног позоришта јесте део живог позоришног живота у Новом Саду у другој половини двадесетог века, па је и цело глумачко умеће и учешће глумице Јелице Бјели у српском позоришном животу – цело и целовито уметничко дело Јелице Бјели достојно поштовања и признања” (*Јелица Бјели – 40 година уметничког рада*).

Суду ових великана српског театра о глумачкој игри Јелице Бјели сувишно би било ма шта додати. Онима који су је упознали изблиза она је била пример потпуног посвећења позоришној уметности, знали су да је: **ЖИВЕТИ ЗА ТЕАТАР – СУШТИНА ЈЕЛИЦЕ БЈЕЛИ!**

### Улоге Јелице Бјели

*Улоге у НПБ-у:* Станка Дреновац (*Силе*, Б. Ћосић), Доне (*Зона Замфирова*, С. Сремац), Ваља (*Платон Кречет*, А. Корнејчук), Машенка (*Кола мудрости – двоја лудости*, А. Н. Островски), Анжелика (*Уображени болесник*, Ж. Б. П. Молијер) и Нушићеви ликови: Вукица (*Покојник*) и Драгиња (*Протекција*).

*Улоге у СНП-у:* Милчика (*Родолупци*), Пере (*Дундо Мароје*), Ценевра Ленгдон (*Дубоко корење*), Меланија (*Поп Ћира и поп Спира*), Даница (*Ожалошћена породица*), Коломба (*Волтоне*), Катица (*Вечити младожења*), Јелица Ковачевић (*Ливница*), Малчика (*Избирачица*), Вила (*Дугоња, Видоња и Трбоња*), Љубица Петровић (*Сеоска учитељица*), Емица (*Дубровачка трилогија*), Лукреција (*Мандрагола*), Цаја (*Ивкова слава*), Харлова (*Број 72*), Ангустија, Марија Хосефа (*Дом Бернарде Албе*), Протасова (*Живи леш*), Филокомазија (*Хвалисави војник*), Софија (*Сплетка и љубав*), Манде (*Манде*), Султана (*Зла жена*), Прва дама (*Леда*), Ванда (*Људи без вида*), Марија (*На западним котима*), Дездемона (*Отело*), Тетка Мица (*Љубав је свему крива*), Госпођа Линде (*Нора*), Дама (*Наполеон*), Мирна жена (*Догађај у*



Јелица Бјели (Зое Траханакe), *Изгубљено писмо* Л. Карађалеа, СНП, 1957.

месту Гоги), Елена Доналдо (*Да се насмејемо*), Илен (7 година зазубица), више улога (*Војводина*), Зое Траханаке (*Изгубљено писмо*), Титанија (*Сан летње ноћи*), Госпођа Ане (*Машикарате испод купља*), Хелена Чарлс (*Освр-ни се у бесу*), Ана (*Кула вавилонска*), Мелита (*Лисица и грозд*), Вишња Билек (*Парастос у белом*), Рамиза (*Женидба председника кућног савета*), Инес (*Иза затворених врата*), Катарина Арагонска (*Хенрик VIII и његових шест жена*), Тетка, Жена, Телефонисткиња (*Аутобиографија*), Љиљана Дољанац (*Три луда дана*), Жена у насељу (*Иркутска прича*), Анђа (*Сумњиво лице*), Арина Пантелејмоновна (*Женидба*), Леонтина (*Господин ловац*), Августина (*Осам жена*), Олга (*Прљаве руке*), Уседелица прва (*Дона Розита*), Катица (*Вечити младожења*), Удовица (*Смрт Смаил-аге Ченгића*), Госпођа Томић (*Свет*), Друга жена, Хортенза (*Јаје*), Марта (*Ко се боји Вирџиније Вулф*), Фрау Габријела (*Поп Тира и поп Спира*), Ирена (*Позабави се Амелијом*), Др Вимер (*Испит зрелости*), Катица (*Фамилија Софронија А. Кирића*), Соја (*Госпођа министарка*), Госпођа Форд (*Веселе жене из Виндзора*), Госпођа (*Трактат о слушкињама*), Женски хор (*Слово светлости*), Патриција (*Женски оркестар*), Илона (*Анатолове љубави*), Сарка (*Ожалошћена породица*), Жена (*Плуг и звезде*), Ташана (*Зона Замфирова*), Фема (*Адам и берберин*), Госпођа Фернивал (*Мрачна комедија*), Матилда (*Кавијар и сочиво*), Краљица Ана (*Три мускетара*), Војничка (*Ујка Вања*), Госпођа Соумс (*Наш град*), Олимпија Жаке (*Кад наиђу деца*), Лилијана (*Кулосфера*), више улога (*Женски разговори*), Тетка Савка (*Госпођа министарка*), Маркиза Доримена (*Грађанин племић*), Марцори (*Дом*), Прасковија Дроздов (*Зли дуси*), Петровићка (*Љубавно писмо*), Мајка Пинторовића (*Хасанагиница*), Живановићка (*Ујеж*), Хана (*Краљ Бетајнове*), Мати Саве, Јагоде, Драгиње (*Сакуљани, а о капиталу*), Агнија (*Покојник*), Госпођа Конти (*Коме откуцава часовник*), Нова млада (*Зла жена и џандрљиви муж*), Удова Шипанић (*Долња земља*), Ружа Томић (*Чешаљ*), Удовица Кнехтлинг (*Бидерман и паликуће*), Сељанка (*Голубњача*), Дара (*Земља*), Мела (*Три жене*).

### Одабрани извори и литература:

- Станоје Душановић: *Ликови Српског народног позоришта од 1941. до 1961.*, св. Б1, рукописне књиге, Позоришни музеј Војводине, инв. бр. 9661, 309–435.
- Алманах позоришта Војводине*, св. 1–19, Стеријино позорје, Позоришни музеј Војводине, Заједница професионалних позоришних организација Војводине, 1967–1987.
- Коста Савић, *Глумцима, с љубављу*, Српска читаоница и књижница Ириг, Ириг – Нови Сад 1980.
- Јелица Бјели – 40 година уметничког рада*, СНП, Нови Сад 1985.
- Миодраг Кујунџић, *Заточници маите*, I, СНП, Нови Сад 1986.

*Енциклопедија Новог Сада*, Новосадски клуб, Нови Сад, св. 3, Нови Сад 1995.

Петар Волк, *Београдско глумиште*, „Madlenianum”, Београд 2001.

*Знамените личности Срема*, Филозофски факултет у Новом Саду – Музеј Војводине – Музеј Срема, Нови Сад – Сремска Митровица 2003.

Јовица Миросављевић, *Репертоар Дrame Српског народног позоришта од 1945. до 1995. године*, Српско народно позориште, Нови Сад 2006.

Петар Волк, *Преображење – Драма Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007. године*, КИЗ „Алтера” / Фонд „Милан Ђоковић” / МПУС / НПБ / Београд, 2009.

Рашко В. Јовановић, Дејан Јаћимовић, *Лексикон драме и позоришта*, Просвета, Београд 2013.

Dr Zoran Maksimović

#### JELICA BJELI – GRACE OF NOVI SAD THEATRE

**Summary:** Jelica Bjeli (Beočin, 26<sup>th</sup> September 1922 - Novi Sad, 6<sup>th</sup> March 2009) was an actress who gained her high school education in Novi Sad and Belgrade. She enrolled in the Romanic language group at the Faculty of Philosophy, but soon transferred to the Drama Studio at the National Theatre in Belgrade, which she successfully completed in 1947. Initially, still as a student, she acted as an extra actor, while she became a member of the acting ensemble only at the beginning of her studies at the Studio. She played nine roles in the plays by the following directors: V. Afrić, D. Gošić, R. Plaović, V. Dragutinović, J. L. J. Rakin, M. Milošević and H. Klein (March 1, 1945 - August 31, 1948). By decree, she moved first to the newly founded Belgrade Drama Theatre, where she played two roles (1948), and then to the Serbian National Theatre, where she remained for 37 years, and for which she played 113 roles (from 1948 until her retirement in 1985). She was also involved in three plays in the Hungarian language at the Novi Sad Theatre – Újvidéki Színház (in the works of Krleža, Plevneš and Anuj). She also acted in film and television.

**Key words:** Serbian National Theatre, National Theatre in Belgrade, Belgrade Drama Theatre, Novi Sad Theatre, Drama Studio, Theatre Museum of Vojvodina, Miloš Miša Hadžić, actress, theatre.

Миодраг Милановић

## БЕЧКЕ ОПЕРЕТЕ НА НОВОСАДСКОЈ СЦЕНИ И ЖИВОТНЕ СУДБИНЕ ЊЕНИХ СТВАРАЛАЦА ЈЕВРЕЈСКОГ ПОРЕКЛА

**Сажетак:** Почетком 20. века бечка оперета доживљава даљи процват. Нова генерација аутора овог општеприхваћеног музичко-сценског жанра успешно наставља традицију: после „златне ере” претходних стваралаца (чији се завршетак поклапа с крајем 19. века) долази тзв. „сребрна ера” бечке оперете, која ће (по)трајати наредне четири деценије. У тексту се, у првом реду, наводе композитори и либретисти јеврејског порекла тог периода (до Другог светског рата) и наслови њихових оперета које су извођене у Новом Саду. Долазак нациста на власт и потом аншлус Аустрије од стране Немачке доводе у животну опасност, због свог порекла, како ствараоце оперета тако и њихове музичке сараднике, што је такође тема овог текста.

**Кључне речи:** оперета, Беч, Нови Сад, 20. век, композитори, либретисти, Јевреји, Трећи рајх, аншлус

У финалу једне од познатих Лехарових оперета *Гроф од Луксембурга* (*Der Graf von Luxemburg*) гризета Анжела Дидије и сликар Арман Брисар (лица из оперете) певају у карневалској ноћи као рефрен и следећу строфу:

„Ми кроз живот идемо  
без циља и плана,  
живимо животом  
правих бонвивана!”

Само две године после премијере у Бечу, музичка грана Српског народног позоришта (у даљем тексту СНП) с новоименованим управником Жарком Савићем приказује с великим успехом новосадској публици ову оперету под називом *Луксембушки гроф* (прем. 16. XII 1911).

# Новосадско Српско Народно Позориште

84. представа

Ван претплате

У Новом Саду у среду 29. децембра 1920. године

уз суделовање чувене руске балерине Г-це ВАЉИНЕ

# ГРАФ ЛУКСЕМБУРГ

Оперета у 3 чина од А. М. Вилнера и Роберта Боданског. — Композовао Ф. Лехар.

Редитељ: г. Д. Кранчевић.

Диригент: г. Ј. Матачић.

## ЛИЦА:

Рене граф од Луксембурга	г. Д. Кранчевић
Кнез Васил Васиљевић	г. Н. Клементић
Графини Стаса Кокоцов	гђа М. Тодосићка
Арман Брисаф, сликар	г. Б. Николић
Анжелс Дидије, певачица у великој опери у Паризу	гђа Е. Шилдова
Жилет Вермон	гђа Ј. Лукина
Сергеј Менчиоф, нотар	г. М. Вебле
Павел пл. Павловић, тајник руског посланства	г. С. Дружанић
Пелегрин, муниципални чиновник	г. П. Фигуровски
Клерет	гђа М. Вергачић
Флашшон	гђа О. Свџинос
Лизета	гђа И. Полова
Ада	гђа З. Душановићка
Софија	гђа О. Тургенјева
Жоржета	гђа Е. Флегинскаја
Нина	гђа Ј. Пестова
Бланиш	гђа М. Стебланиа
Анатој Саниа	г. С. Савић
Хенри Булашке	г. Ј. Силајчић
Шарл Лавић	г. Ј. Савић
Роберт, келнер	г. П. Јовановић

## Оперске цене места:

Ложа 200 К, Серја фотела 44 К, Фотеле 36 К, Паркет 32, Парте 28 К, Балкон  
I ред 44 К, II ред 32 К, III—IV ред 28 К. Седиште на галерији I ред 24 К, II ред  
20 К. Стајање у партеру 20 К. Стајање на галерији 16 К. У ове цене је урачуната  
и државна такса на улазнице.

РЕПЕРТОАР: Четвртак: „Тоска“, субота: „Тоска“, недеља по подне „Покондирена Тиква“ увече „Дон Цезар  
од Баана.“

Обраћа се пажња публици да се после почетка музике у позоришну дворану нико  
неће пуштати.

Представа почиње тачно у 8 сати увече.

Продаја улазница на позоришној благајни од 9-12 пре п. од 3-6 после п. и од 7 сати увече.

Позоришна зграда се греје.

Настала по делима Флоримона Ервеа (Florimond Hervé) и Жака Офенбаха половином 19. века у Паризу, оперета свој даљи процват и велику популарност достиже у Бечу, са Францом Супеом и Јоханом Штраусом II на челу, који се уз Карла Целера (C. Zeller) и Карла Милекера (C. Millöcker) сматрају класицима бечке оперете, а време њиховог стваралаштва познато је као тзв. „златна ера” овог музичко-сценског жанра. Тај период се завршава уочи новог века природном сменом старије генерације<sup>1</sup> и доласком нових, талентованих аутора тог већ увелико омиљеног музичко-сценског жанра, који стиче нове бројне поклонице како у местима Двојне монархије, тако и широм Европе, па чак и Америке.

Горе наведена строфа из оперете Франца Лехара, чини нам се, на добар начин дочарава атмосферу бечких оперета насталих у првој деценији 20. века, а у предвечерје страхаота које ће донети Први светски рат. Својом пријемчивом музиком и садржајем, оперета тога доба давала је подстрек људима да из сиве и сурове свакидашњице побегну у свет шаролике, неретко сладуњаве егзотике, у свет снова и маште. Тим њеним дражима није одолела ни наша публика, о чему сведочи и премијера оперете *Чар валцера* (*Ein Walzertraum*) Оскара Штрауса, која је приказана у Новом Саду са огромним успехом и пред препуним гледалиштем (прем. 2. XI 1909). *Чар валцера* је уједно и прва изведена бечка оперета код нас из те нове, тзв. „сребрне ере”, која ће потрајати наредне три деценије. Јован Грчић, који је одувек био критичан према оперети као жанру, понесен одушевљењем публике на тој представи, морао је да призна: „Ја нисам ни у сну снιο, да ћу још морати *мирно* реферисати о бечкој оперети на српској позорници”. У то време ни др Тихомир Остојић није био благонаклон према оперети, сматрајући да је она „средство за забаву и разоноду” и да јој као таквој није место у народним позориштима, која се „не стварају за такве беспослице”, што је још раније сматрао и Бранислав Нушић. Он је уочи свог избора за управника СНП-а (јануар 1904), у свом меморандуму Управном одбору, дао детаљно образложење<sup>2</sup> због чега оперету треба укинути (*sic!*), а део ансамбла који је у њеној реализацији ангажован, распустили! Велики комедиограф, међутим, положај управника напушта већ половином следеће године, па ова његова иницијатива није оставила осетнијег трага. Тако се, ето, како је већ поводом премијере *Чари валцера* у Новом Саду закључио проф. Грчић: „...морало попустити оној *vis major*, што се зове *публика*”, па ће оперета и у будућности остати као важна компонента у репертоарској политици СНП-а.

<sup>1</sup> Супе, Целер, Ј. Штраус и Милекер умиру један за другим у кратком временском периоду, од 1895. до 1899. године.

<sup>2</sup> Позивајући се на чл. 1 Друштва за СНП, Нушић наводи чак седам разлога за своју иницијативу, а млади тенор Урош Јуришић добија отказ, уз (пр)оцену да је „добар певач, али бедан глумац и лош човек”!



Репрезент бечке оперете Оскар Штраус (1870–1954), аустријски композитор и диригент, рођен је у јеврејској породици у Бечу. Лехаров вршњак и његов једини стварни ривал у то време, поред компонованих двадесетак оперета и великог броја песама за кабаре (око 500) које је, кажу, певао „цео Берлин”, успешно пише и филмску музику за време свог боравка у Холивуду. Са нарастајућим нацизмом, склања се из Берлина (где је деловао као диригент) у Беч, али после анексије Аустрије (13. III 1938) од стране немачког Трећег царства и почетка прогона Јевреја, принуђен је да поново емигрира – прво у Париз, а затим у САД. По завршетку Другог светског рата враћа се у Европу и настањује у Бад-Ишлу (у близини Салцбурга), где проводи последње године и где је сахрањен.<sup>3</sup> За настанак оперете *Чар валцера* заслужан је Леополд Јакобсон који је свој либрето понудио Штраусу, што је композитор, прочитавши текст, са одушевљењем прихватио. Њихово коауторство донело је сјајан резултат, што је потврдила већ и бечка премијера дела у Карловом позоришту (Carl-Theater, 2. III 1907). Од три касније филмске верзије ове оперете, поменимо ону из 1931. са Морисом Шевалијеом и Клодет Колбер у главним улогама.<sup>4</sup> Либретиста, новинар, писац, позоришни критичар и сценариста Јакобсон (Jacobson) рођен је у Черновцима (данас у западној Украјини) 30. VI 1873. године. Сву своју потоњу разноврсну и богату уметничку делатност остварује у Бечу, где га као Јеврејина затиче анексија Аустрије. Из свог стана у 6. округу Беча (Маријахилф) бива премештен у колективни смештај („Sammelwohnung”) у Леополдштату недалеко од бечког Пратера, где је 30 година раније упознао Штрауса са својим либретом за *Чар валцера*. У августу 1942. Јакобсон је депортован у концлогор-гето у Терезину (Ghetto Theresienstadt). Умро је у зору, 23. фебруара 1943 „од сепсе” – како је гласио службени извештај о узроку смрти.

У Новом Саду приказивана је касније и *Играчица Каћа* (*Katja die Tänzerin*, прем. 13. XI 1925), још једна оперета за коју је либрето написао Јакобсон,<sup>5</sup> на музику немачког композитора и диригента јеврејског порекла Жана Жилбера (право име Max Winterfeld, 1879–1942). Врло популаран композитор првих деценија 20. века,<sup>6</sup> водећи представник „берлинске оперете”

<sup>3</sup> У Бад-Ишлу сахрањен је и његов велики такмац Лехар, пет година раније.

<sup>4</sup> Успешни протагонисти у новосадским представама *Чари валцера* били су Драгомир Кранчевић и Лепосава Јовановић (касније и Мицика Оливијери Илић).

<sup>5</sup> Оперета *Играчица Каћа* играна је у преводу Симе Матавуља.

<sup>6</sup> Мелодије из његове оперете *Луткица* (*Puppchen*, Берлин, 1912) биле су толико омиљене да су их по казивању савременика, нпр. у Русији, буквално сви певушили и свирали, од једног Шостаковича до Станиславског, а популарна музичка нумера „Puppchen, du bist mein Augensterne” из ове оперете постала је и химна познатог московског театра-кабареа „Слепи миш” (1913).

(уз Пола Линкеа и Валтера Кола), доласком нациста на власт (јануара 1933), Жилбер је принуђен да напусти Немачку и после бројних странтовања по свету (Барселона, Париз, Лондон, Аргентина), нарушеног здравља, умире у Буенос Ајресу.

Комедију *Рај на земљи* (*Der Garten Eden*) Рудолфа Бернауера (1880–1953) новосадски ансамбл је прво извео у Осијеку (прем. 23. XI 1929), а потом је представа приказивана и на матичној сцени. Јеврејин мађарског порекла, Бернауер је био аутор бројних шансона,<sup>7</sup> либретиста, сценариста и филмски режисер.<sup>8</sup> Заједно са Јакобсоном написао је према (анти)ратној комедији *Оружје и човек* (*Arms and the Man*) Бернарда Шоа и либрето за *Храброг војника* (*Der tapfere Soldat*), једну од најпопуларнијих оперета О. Штрауса. Радња се одиграва у Сливници, дан после битке и пораза српске војске, у којој је био ангажован швајцарски најамник Бумерли (један од главних актера у оперети) као ратни лиферант!<sup>9</sup> Оперета је била популарна како у француској (*Le soldat de chocolat*), тако и у енглеској верзији (*The Chocolate Soldier*), која је приказивана и на Бродвеју, а постоји и више филмских адаптација. Друга, међутим, популарна оперета бечког мајстора О. Штрауса *Последњи валцер* (*Der letzte Walzer*, 1920) приказивана је и у Новом Саду (прем. 11. VIII 1926), а Јулијус Брамер (J. Grammer, 1877–1943) и Алфред Гринвалд (A. Grünwald, 1884–1951), изузетан тандем аустријских песника и либретиста јеврејског порекла, својим прозним и певаним текстом дају велики допринос успеху ове оперете.<sup>10</sup> Припајањем Аустрије нацистичкој Немачкој (1938) и Брамер и Гринвалд бивају принуђени да емигрирају у Француску. После пада Париза, за време Другог светског рата, Брамер се скривао у јужном, тада још неокупираном делу Француске (у околини Антиба), где је убрзо и умро. Гринвалд је, пак, успео да из Париза, преко Казабланке и Лисабона, дође у Америку, где је следећу деценију на Бродвеју успешно наставио своју плодну активност. Осим *Последњег валцера*, на новосадској сцени игране су још четири бечке оперете за које су либрето писали Брамер и Гринвалд: *Бајадера* (*Die Bajadere*, прем. 6. XII 1923), *Грофица Марица*

<sup>7</sup> Његове песме „Untern Linden, untern Linden” и „Es war in Schöneberg im Monat Mai” врло успешно је интерпретирала Марлена Дитрих.

<sup>8</sup> Бернауер је за време нацистичке власти био принуђен да из Немачке (Берлина) емигрира у Лондон (1935).

<sup>9</sup> У историјској чињеници да је тежак пораз код Сливнице у (непотребном) српско-бугарском рату 1885. сматран „националном срамотом” видимо и могући разлог због чега ова оперета код нас није никада била на репертоару.

<sup>10</sup> У њеној филмској верзији из 1934 (*The last Waltzer*) једну од главних улога (грофа Сарасова) играо је Иван (Светислав) Петровић (1894–1962), први српски глумац и певач (тенор), који се између два рата прославио у Европи.

(*Gräfin Maritza*, прем. 25. II 1926), *Љубичица са Монмартра* (*Das Veilchen von Montmartre*, 15. II 1966) и *Стамбулска ружа* (*Die Rose von Stambul*, прем. 25. I 1927). За прве три музику је компоновао Имре Калман, мађарски „краљ оперете”, чијим се плодним стваралаштвом завршила „сребрна ера” бечке оперете.<sup>11</sup> Калман (презиме при рођењу Копштајн, 1882–1951) рођен је у Шиофоку, граду на јужној обали језера Балатон, у јеврејској породици.<sup>12</sup> Одбијајући предлог нацистичких власти да добије статус „почасног аријевца”, био је принуђен да с породицом емигрира прво у Париз (1938), а затим у САД (1940). Извођења његових оперета била су тада забрањена у Немачкој (мада је био један од омиљених Хитлерових композитора), а две сестре су му настрадале у концлогорима.

Четврти наслов тандема Брамер–Гринвалд, *Стамбулску ружу*, компоновао је Лео Фал (Leopold Fall, 1873–1925), аустријски аутор и диригент многих популарних бечких оперета, који није доживео период нацистичке власти, која ће потом, због јеврејског порекла, ликвидирати оба његова млађа брата.<sup>13</sup>

Новосадску премијеру *Стамбулске руже* дириговао је Јосип/Јосиф Рајхенић Раха (Josef Raha, 1902–1972), који је детињство провео у Дубровнику (рођен је у Имотском) и где је започео музичко школовање код свога оца, чешког капелника јеврејског порекла. Млади Рајхенић је у Нови Сад дошао из Суботице и као новоангажовани диригент и композитор премијерно је врло успешно поставио своју нову оперету *Вереница Његовог Величанства* (или *Вереница Његове Висости*, прем. 11. XII 1925).<sup>14</sup> Исте године у Загребу (где је композицију студирао код Франа Лотке) давана је и његова оперетска једночинка *Игра у срећу*, а у то време настале су још две Рајхенићеве оперете: *Баронеса Нинон* и *Бродвеј*. После двогодишњег деловања у Новом Саду, прво је ангажован у Народном позоришту у Београду,<sup>15</sup> потом у Скопљу (где је био и директор Опере) и најзад у Љубљани, где је премијерно изведена његова нова оперета *Pesem ljubezni* или *Vse za ljubezen* (*Све*

<sup>11</sup> Последњу Калманову оперету изведену после његове смрти, *Arizona Lady* (Берн, 1954), завршио је његов син Чарлс Калман (1929–2015).

<sup>12</sup> Мајка Паула (рођ. Зингер, 1853–1923) била је пореклом из Вараждина.

<sup>13</sup> Браћа Л. Фала, Зигфрид Фал (1877–1943, концлогор Терезин) и Рихард Фал (1882 – почетак 1945, концлогор Аушвиц), били су музичари (диригенти, аранжери, пијанисти) са запаженим каријерама.

<sup>14</sup> У Градском театру у Суботици изведена је прва Рајхенићева оперета *Гроф де ла Кор* (1922).

<sup>15</sup> За *Зулејку, робинју босанску*, „оријиналну драму у пет чинова с песмама” српског глумца, редитеља и писца Михаила Димића (1838–1901), у Београду ће компоновати сценску музику (прем. 24. VI 1929).

за љубав) на текст Макса Симончича (1887–1966), који је написан по идеји самог композитора. Рајхенић је своју оперету дириговао „полетно и искусно”, а дело је дочекано са „свеопштим допадањем и уважавањем” (прем. 5. IV 1936).<sup>16</sup>

Редитељ Рајхенићеве *Веренице Његовог Величанства* био је Клеменс Клеменчић Пекелман (на рођењу Rökelmann, Лавов, 1893), најсвестранији сценски уметник у извођачком ансамблу СНП-а и љубимац публике, који је у Нови Сад стигао са „белом” емиграцијом 1920.<sup>17</sup> У позоришту је био глумац, оперски и оперетски певач (непревазиђени „буфо тенор” и „танц-комик”), редитељ,<sup>18</sup> балетски играч и кореограф! Балетски уметак у оперети *Гроф од Луксембурга* (15. XII 1920, диригент Ловро Матачић), са кореографијом Клеменчића и његовим учешћем као играча, сматра се пионирским покушајем балетске уметности у Новом Саду.<sup>19</sup> О бројности његових наступа у представама говори и податак да се нпр. у сезони 1923/1924. на сцени у Новом Саду и гостовањима (Суботица, Шабац, Рума) појавио 92 пута, веома често и у вишеструкој улози.<sup>20</sup> Претпоставља се да су га (као Јеврејина) 1942. убили нацисти на београдском Сајмишту.<sup>21</sup>

Од оперетских композитора јеврејског порекла, који су стварали првих деценија 20. века, на сценама СНП-а највише су били заступљени И. Калман (са осам наслова) и Л. Фал (са четири наслова).<sup>22</sup> Осим већ наведених њихових оперета (са коауторима Брамером и Гринвалдом), до Првог светског рата своје прво извођење у СНП-у бележе још Калманов *Јесењи маневар* (*Ein Herbstmanöver*, прем. 18. IV 1911, Панчево), као и два наслова Леа Фала: *Доларска принцеза* (*Die Dollarprinzessin*, прем. 14. III 1912, Сом-

<sup>16</sup> Рајхенић је у Новом Саду поред *Стамбулске руже* и *Веренице Његовог Величанства*, дириговао и следеће оперете: *Играчица Каћа*, *Мамзел Нитуш*, *Кнегиња чардаша*, *Карневалска вила*, *Последњи валцер*, *Циганска љубав* и *Оли-Поли*.

<sup>17</sup> Клеменчић је добио ангажман 1. XI 1920, када је управник био Коста Луковић (1886–1944), који је довођењем квалитетног уметничког кадра омогућио реализацију оперско-оперетског репертоара на радост новосадске публике.

<sup>18</sup> Поред великих оперских представа (*Фауст*, *Кармен*, *Мадам Батерфлај*, *Травијата*, *Трубадур*), режирао је и низ оперета: *Слепи миш*, *Играчица Каћа*, *Карневалска вила*, *Клокло*, *Босонога играчица*, *Гејша*.

<sup>19</sup> Балетски уметак *Страст Пиерота* на музику (романсу) Антона Рубинштајна „Ноћ” (према стиховима истоимене Пушкинове песме), Клеменчић је поставио и одиграо с руском балерином Валентином Ваљином, ангажованом у исто време када и он.

<sup>20</sup> У *Хофмановим причама* Офенбаха Клеменчић је био редитељ и певач четири мање улоге, а у популарној Сметаниној *Проданој невести* је балетски кореограф, играч и неодолјиво комичан и симпатичан Вашек.

<sup>21</sup> По другој претпоставци, нестао је у околини Осијека.

<sup>22</sup> Са девет изведених оперетских наслова предњачи Ф. Лехар.



Војислав Виловац (Моша Пфедеркорн), *Дротар* Ф. Лехара, СНП, 1922.

бор) и *Разведена жена* (*Die geschiedene Frau*, прем. 15. V 1913, Панчево). Калманов либретиста *Јесењег маневра* Роберт Бодански (Bodanzky), познат и као Дантон (на рођењу Isidor Bodanski, 1879–1923), аустријски писац, песник,<sup>23</sup> новинар, редитељ и конферансје, потицао је из јеврејске породице. После Првог светског рата био је познат и по својим политичким ставовима (присталица анархо-комунизма). Имао је две сестре и брата Артура, веома цењеног диригента и виолинисту.<sup>24</sup> Заједно са Боданским, оперетска либрета почиње да пише и Фриц Гринбаум (заправо Franz Friedrich Grünbaum, 1880–1941).<sup>25</sup> Рођен у јеврејској породици у Брну, своју врло успешну каријеру остварује у Бечу као кабаретски уметник, текстописац бројних песама, редитељ и конферансје. Поседовао је велику и вредну уметничку збирку, коју су му нацисти опљачкали пре него што је одведен у логор Дахау, где је и умро 14. јануара 1941.

За прву Лехарову оперету *Дротар* (*Der Rastelbinder*), коју је ансамбл СНП-а приказао у Новом Саду (прем. 28. XI 1911), као и за *Разведену жену* Л. Фала, либрето је написао Виктор Леон (Victor Léon, презиме на рођењу Hirschfeld, 1858–1940). У време када Лехар и Фал компонују своје прве оперете, Леон је био водећи либретиста у Бечу<sup>26</sup> и редитељ у Карловом позоришту (Carltheater, Wien), па је једва пристао да на већ припремљену Лехарову музику за *Дротара* напише прозни и певани текст. Премијера оперете у Бечу (20. XII 1902) била је (показало се) велики, заједнички успех.<sup>27</sup> У старости, као већ 80-годишњака, Леона стиже нацистичка окупација Аустрије (1938), када му сва имовина бива конфискована. принуђен да се две године скрива од Гестапоа, исцрпљен, умире од глади 1940. године, 3. или 23. фебруара.

Срећко Албини (Felix Schwarz), композитор и диригент (Жупања, 1869 – Загреб, 1933), био је нећак Давида Шварца (1850–1897), познатог конструктора ваздухоплова и идејног аутора цепелина, потомка старе јеврејске породице из Мађарске. У младости је преузео презиме мајке, која није

<sup>23</sup> Нашим препевом једне његове строфе из оперете *Гроф од Луксембурга* започели смо овај текст.

<sup>24</sup> Артур Бодански (1877–1938) емигрирао је 1915, да би у Метрополитен опери у Њујорку преузео представе из немачког репертоара од Тосканинија. Ту је дириговао и последњу оперску представу славног тенора Енрика Каруза (Халеви, *Јеврејка*, 24. XII 1920). Сестра Р. Боданског, Ирене, рођ. 1885, настрадала је у концлогору Терезин 1942.

<sup>25</sup> *Доларска принцеза* је његов најуспелији оперетски либрето.

<sup>26</sup> Рихард Жене (Richard Genée, 1823–1895) и Камило Валзел (Camillo Walzel, псеудоним F. Zell, 1829–1895) сматрани су најбољим либретистима „златне ере” бечке оперете.

<sup>27</sup> Обе Леонове оперете (*Дротар* и *Разведена жена*) за новосадску сцену превео је и адаптирао Жарко Савић.

била јеврејског порекла.<sup>28</sup> Међународни успех Албини је постигао као композитор оперета, које су осим у Монархији и Немачкој, уочи Првог светског рата много извођене и на њујоршком Бродвеју и у Лондону. Најуспелију и најпопуларнију од њих, *Барона Тренка* (*Baron Trenck*, либ. Р. Бодански), ансамбл СНП-а извео је први пут у Новом Саду 23. I 1912 (премијера дела била је у Лајпцигу 1908). На значајном гостовању СНП-а у Загребу и Риједи следеће године (мај–јун 1913), *Барон* (*Барун*) *Тренк* испраћен је аплаузима и овацијама препуне дворане, свим протагонистима ове представе: редитељ Ж. Савић, диригент Ф. Вањек, Д. Кранчевић (Барон Тренк), С. Цијук Савић (Лидија).<sup>29</sup> Од осталих Албинијевих оперета (*Мадам Трубадур*,<sup>30</sup> *Мала баронеса*) на репертоару у Новом Саду, десет година касније, играна је још и његова *Босонога играчица* (*Die Barfußtänzerin*, прем. 10. XI 1922). У Жупањи, родном месту Албинија, једна улица носи његово име, а подигнут му је и споменик. Једна од бечких оперета насталих у првој деценији 20. века које је новосадска публика заволела јесте и *Шумарева Криста* (*Die Försterchristl*) мађарског композитора и диригента Георга Јарна (Georg Jarno, 1868–1920).<sup>31</sup> Праизведба дела била је у Бечу (17. XII 1907),<sup>32</sup> а шест година касније СНП је приказује у Вршцу (4. I 1913). Почетком следеће године, новосадски ансамбл креће на гостовања по местима данашње Војводине: Србобран (јануар–фебруар 1914), Сомбор (фебруар–април 1914), Суботица (април–јун 1914) и Стара Пазова (јун 1914). У недељу, међутим, на Видовдан, планирана оперета *Шумарева Криста* у Старој Пазови није одржана због атентата у Сарајеву. Тога дана, после педесет и три године непрекидног и плодног рада, СНП је престао са свим активностима.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Сестричина Албинија (ћерка Давида), Вера Шварц (Загреб, 1889–Беч, 1964), била је велика оперско-оперетска певачица. Њен најчешћи партнер у оперетама (посебно Лехаровим) био је „аустријски Каруз“ Рихард Таубер (1891–1948), са којим је певала и премијеру *Паганинија* у Бечу (30. X 1925), оперете Лехара, коју је дириговао сам аутор.

<sup>29</sup> Загребачка премијера *Баруна Тренка* била је 7. XI 1908. За време НДХ (1941), немачки конзулат у Загребу затражио је од ХНК-а да Албинијеву оперету скине са репертоара, што је и учињено, премда је управа позоришта упутила допис министру Мили Будаку да је по њиховом сазнању композитор *Баруна Тренка* католик, а да његова супруга није Јеврејка. Албинијев рођак Јулио, захваљујући мешовитом браку, преживео је Холокауст и иселио се у Израел (1948).

<sup>30</sup> Оперета *Мадам Трубадур* (*Madam Troubadour*), као и *Барон Тренк*, адаптирана за енглеско говорно подручје, приказивана је у Лондону и Њујорку.

<sup>31</sup> Право име (на рођењу) му је било Ђерђ Конер, које је променио 1903. Сахрањен је на Новом јеврејском гробљу у Вроцлаву (Пољска).

<sup>32</sup> Енглеска верзија Јарнове оперете, под називом *Девојка и цар* (*The Girl and the Kaiser*), бележи 64 извођења на Бродвеју.

<sup>33</sup> Нову еру културно-уметничког рада у својој музичкој грани СНП ће започети 30. IX 1920. са оперетом *Барон Тренк* (редитељ и тумач насловне улоге Д. Кранчевић, диригент Л. Матачић).

Достојан репрезент бечке оперете овог периода је и познати српски композитор и виолиниста Петар Стојановић (1877–1957). Премда овај музичко-сценски жанр није био у фокусу његовог, иначе врло богатог и међународно вредног стваралаштва, компоновао је две врло запажене оперете: *Девојка на мансарди* (*Liebchen am Dach*, прем. 19. V 1917) и *Војвода од Рајхштата* (*Der Herzog von Reichstadt*, прем. 12. II 1921). Обе Стојановићеве оперете настају у „бечком периоду” (од 1904. до 1925) његовог стваралаштва,<sup>34</sup> обе оперете своју праизведбу имају у Карловом позоришту (Carl-Theater) у Бечу и за обе прозни и певани текст пише Виктор Леон.<sup>35</sup> На премијерној вечери *Девојке на мансарди* многе певачке и играчке нумере биле су поновљене, а на захтев публике Стојановић и Леон морали су поново да се појаве уз бурне аплаузе, са свим актерима и диригентом Јозефом Холцером.<sup>36</sup> После премијере, оперета је играна свакодневно до краја следеће сезоне, 26. V 1918 (са изузетком летње паузе 1917) и сматрала се једном од најбољих представа Карловог позоришта. На овим просторима, непуну годину касније, *Девојка на мансарди* извођена је у Осигеку и то под називом *Љубав на тавану* (прем. 16. III 1918). Стојановићева „мелодиозна оперета” је на сцени осигеког ХНК-а успешно приказивана девет пута пред „распродатом двораном задовољне публике”, а забележена су и два гостовања у Вуковару. У преводу и режији Драгутина Вуковића<sup>37</sup> и под музичким руководством Лава Мирског<sup>38</sup> у реализацији оперете, међу актерима су

<sup>34</sup> Доласком Стојановића у Београд 1925, почиње тзв. „београдски период” (од 1925. до 1957) његовог стваралаштва.

<sup>35</sup> Леон, који још у 19. веку пише либрета за оперете Фон Супеа (*Das Modell*, 1895) и Јохана Штрауса II (*Simplicius*, 1887. и *Wiener Blut*, 1899) и који нерадо прихвата да напише текст на оперетску музику младог Лехара (*Дротар*, 1902), има поверења у тада тридесетогодишњег Стојановића и упознат (извесно) са његовим композиторским успесима (довољно је поменути сјајан пријем Стојановићевог Другог концерта за виолину и оркестар, који је први извео чувени Јан Кубелик у Прагу, 1916), прихвата сарадњу са младим, већ тада афимисаним музичким ствараоцем.

<sup>36</sup> После премијере *Девојке на мансарди*, у бечкој штампи су се појавиле опречне оцене о односу музике и либрета. Критичари једног листа давали су предност Стојановићу, тврдећи да је његова музика „далеко вреднија од либрета Виктора Леона, чијем тексту мањка хумора и оригиналности”, док су други наглашавали да је за „бомбастичан успех *Девојке на мансарди* управо заслужан Виктор Леон”, и да „Петар Стојановић дугује захвалност Леону, што је једном почетнику поклатио такав либрето”.

<sup>37</sup> Д. Вуковић је био оперетски редитељ у Осигеку, преводилац либрета, глумац и певач. У СНП-у је коришћено више његових оперетских превода (*Јесењи маневар*, *Шумарева Крста*).

<sup>38</sup> Лав Мирски / Leo(n) Fritz (Загреб, 1893 – Осигек, 1968), био је дугогодишњи диригент, управник и директор Опере ХНК-а у Осигеку. Године 1941, као Јеврејин, протеран је у италијански логор, а по ослобођењу одлази у Израел, где је био диригент Симфонијског оркестра и Опере у Тел Авиву. У Осигек се вратио 1947.



били Даница Матејић и Зора Виловац Петровић.<sup>39</sup> Још већи успех у Бечу постигла је друга Стојановићева оперета, *Војвода од Рајхштата*. Од своје премијере (12. фебруара) до краја те календарске године (1921), *Војвода од Рајхштата* бележи 173 извођења у бечком Карловом позоришту, што (узимајући у обзир летњу паузу) значи да је месечно давана 18 до 20 пута!<sup>40</sup> Диригент је опет био Јозеф Холцер (J. Holzer, 1881–1946),<sup>41</sup> а Хуберт Маришка (Marischka, 1882–1959), велики оперетски тенор, сјајан тумач насловне улоге. За музички Беч се првих деценија 20. века говорило да је „оперетски азил”, у коме је настала „права манија за компоновањем оперета”. Чини нам се да тој атмосфери није одолео ни Владимир Р. Ђорђевић (1869–1938), српски композитор, музички педагог и писац, а надасве велики мелограф („српски Вук” у музици),<sup>42</sup> када је студирао музику у Бечу код композитора и познатог професора Роберта Фукса. Ту настаје, 1905. године, Ђорђевићево једино музичко-сценско дело из народног живота, *Невеста мора бити правична* или *Алилова љубав*, на текст „зингшпила” на немачком језику Фридриха Саломона Крауса.<sup>43</sup> Етнолог, фолклориста, сексолог (Фројдов следбеник)<sup>44</sup> и јеврејски активиста Саломон Краус рођен је у (Славонској) Пожеги (1859) и после завршене гимназије у родном месту, на универзитету у Бечу студира класичну филологију и историју, а потом и докторира (1882). Био је свестрана, занимљива и интригантна личност, која је своје радове потписивала иницијалима, псеудонимима и шифрама као: Суљо Серхатлија, Селим Вилимов, Рудолф, К., к-сс. Превео је на немачки језик многе српске писце (Сандића, Трифковића, Нушића, Вукасовић Вулетића, Ђоровића) и у властитом издању те преводе објавио у Лајпцигу (1906) под насловом *Библиотека изабраних српских ремек-дела* (*Bibliothek ausgewählter serbischer*

<sup>39</sup> После престанка с радом СНП-а (28. VI 1914), поједини његови чланови прешли су (привремено) у Осиек, а међу њима и две младе, талентоване глумице и певачице: Д. Матејић (1874–1952) и рано преминула З. Виловац (1900–1926) из познате глумачке породице. Уочи премијере Стојановићеве оперете, Зора се удала за глумца Еугена Унтервегера (Unterweger, рођ. 1893), који је због ње прешао у православље, као Јован Петровић.

<sup>40</sup> Прво извођење у Србији било је у СНП-у у Новом Саду 20. XII 2003, на иницијативу и залагање писца овог текста, који је урадио адаптацију и препев певаног текста. У ауторској екипи оперете били су: редитељ Паул Флидер (P. Flieder, 1953–2010), диригент Имре Топлак (1933–2013), сценограф Ото Шужан (Otto Šujan, 1930–2017).

<sup>41</sup> Аустријски оперетски композитор, јеврејског порекла. Емигрирао је 1938. у Холандију (Хилверсум).

<sup>42</sup> Поводом смрти Владимира Р. Ђорђевића, др Милоје Милојевић ће у *Политици* (23. VI 1938) написати: „...он (Ђорђевић) није био толико одважан као Мокрањац у *Руковетима*, али је много више урадио као фолклориста и мелограф од Мокрањаца”.

<sup>43</sup> *Die Braut muss billig sein!* (Ein bosnisch Singspiel von Friedrich S. Krauss), Лајпциг (Leipzig), 1903.

<sup>44</sup> Велику популарност су имале његове књиге о женској лепоти (1903) и сексуалном животу Јапанаца (1905).

*Meisterwerke*). Саломон Краус умро је у Бечу исте године кад и Ђорђевић (1938), а њихово заједничко дело, *Невеста мора бити правична*, (још) није доживело сценску реализацију.<sup>45</sup>

Најпопуларнија Калманова оперета *Кнегиња чардаша* (*Tschar-daschfürstin*), под насловом *Силва*, први пут је приказана новосадској публици 5. VI 1923. Великом успеху Калманове оперете допринели су и његови либретисти Лео Штајн и Бела Јенбах, још један угледни тандем либретиста јеврејског порекла. После тријумфа *Кнегиње чардаша*, исти овај ауторски тим представља бечкој публици своју нову оперету, *Холандску женицу* (*Das Hollandweibchen*, прво извођење 20. I 1920), која ће своју премијеру у Новом Саду имати 2. IV 1925. Лео Штајн (Leo(n) Rosenstein, 1861–1921) један је од најзаслужнијих и за успехе Лехарових оперета (у тандему са В. Леоном), а сарађивао је и с многим другим композиторима, од Ј. Штрауса преко Хермана Достала,<sup>46</sup> Л. Фала до Роберта Штолца<sup>47</sup> и Оскара Недбала. За Недбала (1874–1930), сјајног чешког виолисту, композитора (Дворжаковог ученика) и диригента, Штајн је написао либрето<sup>48</sup> за оперету *Пољачка крв* (*Polenblut*), која ће стећи велику популарност (прво извођење у Бечу 25. X 1913, а у Новом Саду 22. IX 1925). Непуна три месеца после Беча, *Пољачка крв* је имала премијеру у ХНК-у у Загребу (14. I 1914), где ће Недбал петнаест година касније извршити самоубиство скоком кроз прозор балетске сале позоришта.<sup>49</sup> Као већина успешних и омиљених оперета, тако и *Пољачка крв* има и своје филмске верзије. Нама је битна она у којој је један од главних протагониста био Иван Петровић. То је музички филм (оперета-филм) из

<sup>45</sup> Неколико музичких нумера из комада на концерту у Бечу отпевала је Ида Бар Марли.

<sup>46</sup> Херман Достал (1874–1930), аутор, поред осталог, и познатог *Авијатичарског марша* (*Fliegermarsch*).

<sup>47</sup> Роберт Штолц (1880–1975), аустријски композитор, познат као „последњи краљ валцера” и „последњи мајстор бечке оперете”, аутор је бројних оперета (60!) и двоструки добитник Оскара за филмску музику (1941. и 1944). У Новом Саду је играна његова оперета *Игра у срећу* (*Der Tanz ins Glück*, прем. 28. I 1926, либрето Р. Бодански).

<sup>48</sup> Штајнов текст је урађен по Пушкиновој приповеци „Госпођица-сељанка” (једној од пет), из циклуса *Приповетке покојнога Ивана Петровића Белкина*, с тим да се радња оперете одиграва у Пољској.

<sup>49</sup> Новине су Недбала, који је у то време био успешан уметнички директор Словачког народног дивадла у Братислави, окривиле за велике дугове позоришта и тражиле да их он лично измири из својих прихода. Суочен са тако тешким оптужбама, пошао је у Загреб да диригује премијеру свог балета *Прича о Хонзу*. У веома лошем душевном стању, уочи Божића 1930, одлучује се на описани трагичан корак. Посмртни остаци чешког мајстора пренесени су из Загреба у Праг 2006. Чешка филхармонија на концертима, као додатак, често изводи *Тужни валцер* из поменутог балета као успомену на Оскара Недбала.

Представа 296.

он Саду

У среду, 27 јуна 1923.

— ДРУГИ ПУТ —

ПРЕДСТАВА ЧЛАНОВА МЕСНОГ ОДБОРА  
УДРУЖЕЊА ГЛУМАЦА У НОВОМ САДУ

# СИЛВА

— КНЕГИЊА ЧАРДАША —

Оперета у три чина, од Штајна и Јенбаха. Музика од Емериха Калмана.

## Л И Ц А :

Леополд Марија, кнез Липерт-Вајлерсхајм	г. М. Оцић
Анхалта, његова жена	гђа Д. Матсјинка
Едвин Роналд, њихов син	г. Д. Крапчевић
Контеса Стаан, кнежева нећака	гђа М. Авировић
Граф Бони Канчану	г. К. Клеменчић
Силва Вареску	гђа М. Оливиери
Генерал Рондорф	г. Р. Алмажановић
Енгел, његов син, поручник	г. Д. Врбањец
Фери Керекеш	г. С. Добрић
Мек Грев, посланик	г. В. Виловац
Билинг, начелник одељења	г. Ј. Стојчевић
Графинца Чепе	гђа В. Јовановићка
Бароница Елспер	гђа Р. Крапчевићка
Мере	г. С. Јовановић
Серџи	г. М. Душановић
Ендри	г. Л. Лазаревић
Киш, белџијик	г. О. Кожај
Јулишка	гђа М. Јанковићка
Аранка	гђа П. Алмажановићка
Клео	гђа М. Версчагина
Риди	гђа З. Душановићка
Селма	гђа М. Филиповићка
Миа	гђа Ј. Равскаја
Дени	гђа Н. Липецкаја
Вали	гђа О. Тургенева
Микша, келнер	г. М. Вебле
Хотелски дечко	Мала Вера Вебле
Приваши	г. М. Пашко
Лакеј	г. Ј. Силајић

— Кавалери. — Гости. — Циганска капела — Лакеји. — Келнери —  
— Први чин: у орфеуму; други чин: у двору кнеза Леополда; трећи чин: у једном хотелу. —

**Цене места:**  
са таксом

Ложа у партеру 150 Д. — Ложа на спрату 120 Д. — Ложа на галерији 40 Д. —  
Секл 35 Д. — Фотеље 30 Д. — Паркет 25 Д. — Партер 20 Д. — Балкон  
I. ред 30 Д., II. ред 25 Д., III. ред 20 Д., IV. ред 15 Д. — Галерија I. ред 15 Д.,  
II. ред 12 Д. — Стајање у партеру 8 Д. — Стајање на галерији 6 Д.

Продаја улазница на позоришној благајни од 9—12 пре подне, од 3—5 часова по подне  
и од 6 часова у вече.

**Добровољни прилози примају се са захвалношћу.**

1934. *Polenblut*, према либрету Леа Штајна, у режији Карла Лемача<sup>50</sup> и са протагонистима: Ани Ондра<sup>51</sup> (као Хелена Заремба) и Иван Петровић (као гроф Барански).

Десет година млађи од Штајна, Бела Јенбах (Béla Jenbach/Jakobowicz, 1871–1943) из Мађарске (рођен је у Мишколцу) долази у Беч и са 18 година добија ангажман у Бургтеатру као глумац и тада мења своје презиме (Јакобович) у Јенбах. Касније постаје врло цењен као либретиста (нарочито после *Кнегиње чардаша*) и сарађује са многим композиторима.<sup>52</sup> За време Холокауста у Аустрији (1938–1945) Јенбах остаје у Бечу, мислећи да не мора да емигрира јер му је супруга (глумица Ана Брандштетер) католичке вере. Неволно се потом, од 1940, скрива у једном подруму у Бечу (у Кауницгасе), а после три године, физички исцрпљен, због великих болова, бива пребачен у болницу и убрзо умире (21. I 1943). Само осам дана касније умире му и супруга, а исте године, у јеврејском гету у Минску (Белорусија),<sup>53</sup> страда му и рођена сестра Ида Јенбах.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Лемач (1897–1952), чешки редитељ, сценариста и глумац, већ је 1931. са својом продуцентском фирмом „Ondra-Lemac-Film” реализовао филмску верзију *Слепог миша* (*Fliedermaus*) Јохана Штрауса, са Ани Ондром (Адела) и Иваном Петровићем (принц Орловски).

<sup>51</sup> Ани Ондра (Anny Ondra, 1903–1987), филмска глумица чешког порекла, на почетку каријере играла главне улоге у два филма Алфреда Хичкока: „Човек са острва Мен” („The Manxman”, 1929), његов последњи неми и „Уцена” („Blackmail”, 1929), његов први звучни филм. Ондра је касније снимила више од 40 филмова и постала једна од најпопуларнијих глумица у Европи тридесетих година прошлог века. Удаје се 1933. за Макса Шмелинга, чувеног немачког боксера (светски првак у тешкој категорији, 1930–1932), а њихов брак и велику популарност нацистичка власт користи у пропагандне сврхе, објављујући бројне фотографије „плаве аријевке” (премда је Ондра била словенског порекла) и „супермена” (Шмелинга) у друштву Геринга и Хитлера (Шмелинг, иначе, није сарађивао са нацистима, одбио је да прими државне почасте Немачке и тајно је помагао Јеврејима; два детета је спасао од смрти).

<sup>52</sup> Један из плејаде бечких оперетских композитора који је сарађивао са Јенбахом био је и Едмунд Ајслер (E. Samuel Eysler, 1874–1949), који је, кријући се код другова, избегао трагичну судбину многих својих колега. Арија „Љубити се није грех” („Küssen ist keine Sünde”), из његове најуспелије оперете *Браћа Штраубингер* (*Bruder Straubinger*, 1903) и данас је на концертном програму познатих извођача.

<sup>53</sup> Кроз Мински гето прошло је око 120.000 Јевреја, од којих је смртно страдало минимум 105.000.

<sup>54</sup> Рођена као и њен брат у Мишколцу 1868, Ида Јенбах, премда музички образована на Бечком конзерваторијуму и обучавана за глумицу (била је једно време и новинар), највише се остварила као драматург и филмски сценариста. У немачкој музичкој комедији *Оперски бал* (*Opernredoute*), Ида Јенбах је сценариста, музику је писао Ото Странски (1889–1932), а успех филму обезбеђује глумачки (у филму и брачни) пар: Лијана Хајд и Иван Петровић. Глумица и певачица Лијана Хајд (Liane/Juliane Naid, 1895–2000, 105 година) сматрана је у то време првом аустријском филмском звездом.

Јенбах (заједно са Леом Штајном) пише либрето за Лехарову оперету *Плава мазурка* (*Die blaue Mazur*, прво извођење у Новом Саду 9. IV 1924), а самостално за још једну, ређе играну оперету мађарског мајстора: *Кло-Кло* (*Clo-Clo*), коју је новосадска публика први пут упознала 25. III 1927. Поменимо на овом месту и две Лехарове оперете, *Паганинија* (видети фусноту 28) и *Царевића* (*Der Zarewitsch*, 16. II 1927, Берлин), за које је либрето (на)писао Јенбах, а које нису биле на репертоару СНП-а. Насловне улоге у обе оперете тумачио је Рихард Таубер, омиљени Лехаров тенор, за кога је он наменски и компоновао ова два дела. У филмским верзијама које су се убрзо потом јавиле (*Царевић*, 1929. и *Паганини*, 1934) главне и насловне улоге успешно је остварио Иван Петровић. Ако је Таубер сматран „аустројским Карузом”, за нашег Петровића можемо, ево, слободно рећи да је био „српски Рудолф Валентино”!<sup>55</sup>

У Кикинди је рођен Пал Абрахам (Paul Abraham, 1892–1960), још један мађарски композитор јеврејског порекла, који је највећи домет и успех постигао са својим оперетама. Његов отац Јакоб Абрахам (око 1859–1909) био је трговац и потом директор мале приватне банке у Кикинди, а мајка Флора Блау (1872–1943) пијанисткиња која је дошла из Мохача. После смрти оца, породица се сели у Будимпешту, где ће млади Пал студирати композицију и виолончело на музичкој академији код познатих професора.<sup>56</sup> За време Првог светског рата био је на Источном фронту као војник у аустроугарској војсци и, према неким подацима, пао је у руско ропство, а каснија сећања на та догађања наша су одраз у садржају за његову оперету *Викторија и њен хусар* (*Victoria und ihr husar*).<sup>57</sup> Великом успеху оперете у Будимпешти присуствују и немачки позоришни агенти и на њихов наговор Абрахам одлази у Берлин, тадашњу позоришну престоницу културе у Европи. За врло кратко време оперета добија своју верзију на немачком

<sup>55</sup> Даћемо овде и једну нашу „потврду” о горе изреченој, иначе већ и раније често помињаној аналогји. Рудолф Валентино (1895–1926), секс-симбол епохе немог филма, прву велику улогу је остварио 1921. у филму „Четири јахача Апокалипсе” („The Four Horsemen of the Apocalypse”, 1928), у режији Рекса Ингрема (Rex Ingram / Reginald Ingrad Montgomery Hitchcock, 1892–1950) и са америчком глумицом Алис Тери (Alice Terry / Frances Taaffe, 1899–1987) као партнерком. Инграм, две године после трагичне смрти Рудолфа Валентина, почиње рад на филму „Три страсти” („The Three Passions”), у коме је главну улогу (Lady Burlington) наменио (тада већ) својој супрузи Алиси Тери. Ирски сценариста, продуцент и редитељ Инграм (за кога је чувени Ерих фон Штрохајм једном рекао да је „највећи светски редитељ”) другу главну улогу у филму (Philip Burlington) поверава младом Петровићу.

<sup>56</sup> Професор композиције му је био Виктор Херцфелд (Victor von Herzfeld, 1856–1919), познат и као виолиниста и диригент, а Адолф Шифер (Adolf Schiffer, 1873–1950), професор виолончела, који је такође рођен у Апатину (у породици чешких Јевреја).

<sup>57</sup> Премијера оперете под насловом *Викторија* (*Viktoria*) одржана је у Будимпешти 21. II 1930, под диригентском палицом самог композитора (на мађарском језику).

језику и под горњим насловом први пут се приказује у Лајпцигу (7. VII 1930). Како је „провера” оперете у Лајпцигу завршена френетичним аплаузом одушевљене публике,<sup>58</sup> крајем исте године (23. XII 1930) *Викторија и њен хусар* излазе и пред бечку публику.<sup>59</sup> Убрзо излази и немачка филмска верзија (1931), у којој су главне улоге тумачили Фридел Шустер (Грофица Викторија) и Иван Петровић (Хусар Стефан Колтај).<sup>60</sup> Новосадски ансамбл *Викторију и њеног хусара* први пут даје у Сплиту, у преводу Иве Тијардовића 5. II 1934. Абрахам тих година интензивно ради, пише филмску музику, а са два нова оперетска наслова, *Хавајски цвет* (1931)<sup>61</sup> и *Бал у Савоју* (1932),<sup>62</sup> утврђује свој светски реноме. Филмска и оперетска музика Абрахама представља букет најразличитијих ритмова: чардаша и цеза, валцера и фокстрота, полке и чарлстона. Последња премијера *Бала у Савоју*, одржана у Берлину 24. XII 1932, сматра се и последњим крупним догађајем у европском оперетском стваралаштву прве три деценије 20. века. Међутим, убрзо по доласку нациста на власт, Абрахамове оперете нестају са репертоара немачких позоришта, а њихов аутор бива непожељна личност по два основа: први, као Јеврејин и други, као стваралац „изопахене уметности”.<sup>63</sup> Његова оперета *Хавајски цвет*, у којој се немачки морнар заљубљује у девојку са Хаваја, био је тај други „уметнички разлог”<sup>64</sup> због ког је Абрахам био присиљен да напусти Берлин и Немачку и врати се у

<sup>58</sup> Диригујући представу у белим, свиленим рукавицама, Абрахам је за једно вече постао европска знаменитост. Сва штампа га је одмах прогласила „крунским принцем оперете”, алудирајући на залазак популарности „краљева” жанра (Лехара и Калмана).

<sup>59</sup> Енглеска адаптација оперете је уследила већ следеће године у Лондону (Palace Theatre, 17. IX 1931).

<sup>60</sup> Фридел Шустер (Friedel Schuster, 1903–1983), немачка оперетска певачица (сопран), била је прва Петровићева супруга. Узели су се неколико месеци пре почетка снимања филма.

<sup>61</sup> Иван Петровић је и у овој немачкој филмској верзији *Хавајског цвета* (*Die Blume von Hawaii*, 1932) главни протагониста, а партнерка му је била мађарска оперетска и филмска звезда првог реда Марта Егерт (Marta Eggerth, 1912–2013, 101 година). За Егертову су специјално компоновали своја дела (поред Абрахама) и Франц Лехар, Фриц Крајслер (Friedrich Fritz Kreisler, 1875–1962), Роберт Штолиц и Оскар Штраус. Била је удата (од 1936) за чувеног пољског тенора Јана Кепуру (Jan Wiktor Kierpura, 1902–1966). Почетком прогона Јевреја у Европи (1937) емигрирају у САД, где често заједно певају у оперетама, операма, на концертима, а исто тако снимају бројне филмове и плоче (Кепура се тада прославио наступима у Метрополитен опери, а Егертова на Бродвеју и филму у Холивуду).

<sup>62</sup> СНП је *Бал у Савоју* (*Ball im Savoy*) премијерно приказао 7. IV 1970. у Новом Саду.

<sup>63</sup> „Изопахена (дегенерисана) уметност” (нем. Entartete Kunst) је идеолошка одредница нацистичке власти за уметничка дела која су била у супротности с њеним политичким, социјалним и антисемитским ставовима. Тај термин је, поред осталог, доводио у везу *црначку уметност* и *јеврејску уметничку болшевизам*.

<sup>64</sup> Уз то, један од ликова у представи је и Џим Бој, црни амерички цез певач!

Будимпешту. Од 1933. до 1939. живи и ствара на релацији Беч–Будимпешта, но и поред напорног и разноврсног рада (пише музику за многобројне филмове, оперете и др.),<sup>65</sup> популарност и успеси су далеко од оних које је имао у берлинском периоду. После 1938 (аншлус Аустрије) напушта Беч и борави годину дана у Будимпешти, да би после доношења тзв. „Другог јеврејског закона”<sup>66</sup> био принуђен да емигрира из Мађарске у Француску. Налази уточиште у Паризу и релативно мирно проводи годину дана пишући музику за француску кинематографију и бивајући ту у друштву са својим колегама (Калманом, Штолцом, О. Штраусом), исто тако емигрантима као и он. Улазак Немаца у Париз (1940) присиљава све њих да се упуте у САД.<sup>67</sup> Нашао се у Њујорку пун наде и очекивања да ће његова музика и оперете бити тражене и игране на престижним сценама, а холивудски продуценти хитати са новим поруџбинама, што се није испунило. Живећи у Њујорку, Абрахам је био принуђен да се сналази случајним зарадама радећи као клавијски корепетитор и преписивач нота, а његове поменуте колеге обуставиле су све контакте с њим. Здравље разочараног композитора се убрзо погоршало, а новца за лечење није било. Абрахам живи у хотелу на кредит, никоме потребан и од свих заборављен. Појављују се и први симптоми психичког обољења, да би после постављене дијагнозе „оштра психоза” био смештен у психијатријску болницу у Бруклину (1946). Не знајући ни ко је ни како се зове, боравио је у болничкој просторији са 14 других пацијената, радећи као перач судова у кухињи... Десет година касније, на иницијативу немачког „Комитета Паул Абрахам” и уз помоћ немачке владе, обезбеђена су средства за повратак композитора у земљу у којој се прославио. На аеродрому у Франкфурту (30. IV 1956), уз само неколико новинара, Абрахама је дочекао и мали оркестар. При његовој појави у згради аеродрома, оркестар је у његову част одсвирао чардаш из оперете *Викторија и њен хусар*. Кажу да је том приликом изјавио: „Лепа музика, али није савремена. Ко је то написао?” Никада више психички опорављен, „крунски принц оперете” је издахнуо у Хамбургу (6. VI 1960) неколико сати после операције, не будећи се из наркозе. Кућа у Апатину у којој се родио још постоји, као (како се верује) и његов омиљени инструмент – клавијр.

<sup>65</sup> У то време Абрахам компонује чак и једну „фудбалску” оперету, *Рокси и његова сјајна екипа* (*Roxy und ihr Wunderteam*, 25. III 1937, Беч).

<sup>66</sup> Донесени закон (за време режима Миклоша Хортија), поред осталог, дефинисао је Јевреје као расу а не као религију, што је мењало статус Јевреја који су раније примили хришћанство.

<sup>67</sup> Сам Абрахам изабрао је дужи и ризичнији пут: прво је неко време провео у Казабланци, затим на Куби (у Хавани), да би тек онда стигао у САД.

Либретиста свих најуспешнијих Абрахамових оперета (уз Адолфа Гринвалда) био је Фриц Ленер-Беда (Fritz Löhner-Beda, 1883–1942),<sup>68</sup> аустријски песник и писац. Двадесетих година 20. века, Ленер-Беда је био један од најтраженијих либретиста у Бечу. Само за Лехара је, тако, написао четири оперетска либрета: *Звездочатац* (*Der Sterngucker*, 1916), *Фридерика* (*Friederike*, 1928), *Земља смешка* (*Das Land des Lächelns*, 1929)<sup>69</sup> и *Ћудита* (*Giuditta*, 1934).<sup>70</sup> За филмског сценаристу, чијих је 14 оперета екранизовано и аутора стихова који су инспирисали композиторе да створе мелодије које се и данас радо слушају – танго „О, дона Клара”,<sup>71</sup> или арије из оперета Абрахама и Лехара – кобна је била 1938. година. Непосредно после анексије Аустрије од стране Немачке, Ленер-Беда је ухапшен и депортиран у Дахау, а само пола године касније (23. IX 1938) пребачен је у концлогор Бухенвалд (Buchenwald). Ту, у логору, настала је позната „Песма Бухенвалда” („Buchenwaldlied”),<sup>72</sup> за коју је текст написао Беда, а музику Херман Леополди,<sup>73</sup> његов колега који је робијао с њим. После четири године (17. X 1942) писац је пребачен у „радни логор фабрике ИГ боје” (IG Farben), Аушвиц 3 Моновиц. Амерички историчар и истакнути истраживач Холокауста Раул Хилберг, у својој књизи *The Destruction of the European Jews*, описује околности под којима је Ленер-Беда убијен (4. XII 1942). Оптужен на редовној контроли да се „недовољно залаже на послу”, иако болестан, бива смртно пребијен. Капо логора Јозеф Виндек, оптужен за то убиство, а касније му

<sup>68</sup> Рођен је у Усти на Орлици (данас у Чешкој), у јеврејској породици. Право име му је Беджих Леви (Bedřich Löwy), које је доласком у Беч с породицом касније променио у Фридрих (Фриц) Ленер. После завршеног Правног факултета одлучује да буде писац и узима за себе псеудоним Беда (скраћеница од чешког имена Беджих).

<sup>69</sup> Популарна Лехарова оперета *Земља смешка* своју премијеру у Новом Саду имала је у Веселом театру „Бен Акиба” 22. XII 1967.

<sup>70</sup> Последња и с највећом амбицијом компонована оперета Франца Лехара. Сопранска арија Ћудите, „Meine Lippen, sie küssen so heiß” је врло често на репертоару многих концерата.

<sup>71</sup> Познати танго „О, дона Клара” („Oh, Donna Clara”) компоновао је пољски диригент и композитор (из јеврејске музичке породице) Жежи Петербурски (Jerzy Petersburski, 1895–1979) на немачки текст Ленер-Беде. Почетни тактови овог танга налазе се и на надгробном споменику композитора у Варшави.

<sup>72</sup> Творевина Беде и Леополдија проглашена је за најбољу „логорашку песму” на службеном конкурс у управе Бухенвалда. Песму су одмах заволели како заробљеници, тако и чувари логора. Певала се у снажном, маршовском ритму, с веома наглашеним акцентом на речи *слобода* у припеву, или како је дирљиво описао један преживели затвореник: „По добијеном наређењу да певамо, погледом смо тражили крематоријум из чијег се димњака пламен дизао високо, до самога неба. Сваки припев песме завршавали бисмо продорним криком на реч frei(keit) као да нас је управо опекло ужарено угљевље”.

<sup>73</sup> Херман Леополди (на рођењу Hersch Kohn, 1888–1959), аустријски композитор и кабаретска звезда, који је преживео и Дахау и Бухенвалд.



је суђено у Немачкој (1968), бива ослобођен због „недостатка доказа”. Трагичну судбину доживљава и пишчева породица: супруга Хелена Јелинек и две малолетне ћерке, Лизелота (13) и Ева-Марија (14). Депортоване у Белорусију, у нацистички логор смрти Мали Трастањец, убијене су одмах по доласку у гасној комори (5. IX 1942).<sup>74</sup> Две године после смрти Ленер-Беде, америчка војска је ослободила Бухенвалд и управо његова „Песма Бухенвалда” се тада тријумфално чула, у извођењу бивших заробљеника, а сада слободних људи.<sup>75</sup>

За време док је Ленер-Беда проживљавао све логорашке страхоте, његова популарна оперета *Земља смешка*<sup>76</sup> несметано се приказивала у бечким позориштима и увесељавала публику и највише носиоце нацистичке власти, који су често били присутни на представама.<sup>77</sup> Лехар, коаутор оперете *Земља смешка* и њен већ увелико славни композитор, био је добро упознат са судбином свог првог сарадника и пријатеља. Да ли је онда могао (смео?) да се са својим великим угледом и популарношћу које је имао код вођа Трећег рајха заложи како би његов драгоцен сарадник избегао трагичну судбину?

Франц Лехар (1870–1948), натурализован и Аустријанац мађарског порекла, свакако је најизразитија стваралачка личност међу композиторима „сребрне ере” бечке оперете, а његова *Весела удовица (Die Lustige Witwe)*<sup>78</sup> најпопуларније и најчешће (уз Штраусовог *Слепог миша*) извођено дело уоп-

<sup>74</sup> У овом злогласном логору смрти у близини Минска није било преживелих. Претпоставља се да је ту убијено око 65.000 Јевреја и више од 140.000 околног становништва и заробљених совјетских војника.

<sup>75</sup> После рата (1958) у Бухенвалду је подигнут црквени торањ са звоном, који је опомињао на ужасне злочине који су ту почињени. Чувши ову вест на радију, само два сата касније, совјетски песник Александар Собољев (при рођењу Исаак Собољ, 1915–1986), завршио је своју песму „Бухенвалдско звоно (на узбуну)” („Бухенвалдский набат”). Као „ванпартијски Јеврејин” у то време, Собољев је имао проблема са објављивањем и штампањем своје песме, па је покушао да за њу заинтересује и реномираног композитора Вана Мураделија (1908–1970). Када су му стигле речи песме, Мурадели је позвао песника и рекао: „Пишем музику и плачем...” Ова потресна песма постаје веома популарна 60-их година у сјајној интерпретацији баритона: Вадима Русланова, Георга Отса и Муслима Магомајева. Најављивана је тада без помињања имена песника, који је целог живота остао у немилости, а песма му је штампана, великим залагањем његове супруге, десет година после његове смрти (1996).

<sup>76</sup> Довољно је споменути његове стихове написане за „мелодију века” (из другог чина оперете *Земља смешка*) „Dein ist mein ganzes Herz”, коју и данас певају сви највећи тенори данашњице.

<sup>77</sup> Име либретисте се није наводило на афишама и програмским књижицама.

<sup>78</sup> Премијера оперете (дириговао композитор) била је у Бечу, 30. XII 1905, а прво извођење у Новом Саду, шест деценија касније (Весели театар „Бен Акиба”, 27. XI 1966). *Весела удовица* је оштроумни и најуспелији написани либрето тандема Лео Штајн и Виктор Леон.

ште.<sup>79</sup> Познато је колико је и сам Адолф Хитлер обожавао ову оперету<sup>80</sup> и да му је њен аутор био омиљени композитор. Лехар је тако за време Другог светског рата остао у Аустрији и, премда није прихватио да се непосредно укључи у политику, имао је велике финансијске добити од Хитлерове власти у промоцији *Веселе удовице*.<sup>81</sup> Његову жену Софи Лехар (пре удаје за Лехара, Sophie Paschkis, 1878–1947), јеврејског порекла, нацистичка власт је заштитила залагањем Алберта Геринга,<sup>82</sup> дајући јој статус „почасне аријевке” (Ehrenarierin), коју је стекла удајом. Она је и поред тога била и даље праћена и под истрагом, те је у сталном страху од Гестапоа (једном је и (у)хапшена) увек код себе држала бочицу са отровом.<sup>83</sup> Да ли се ту можда и крије одговор на постављено питање у вези с трагичном судбином Ленера-Беде и да ли је и ту Лехарова савест остала мирна? Градоначелник Беча, који је добро познавао обојицу уметника, очигледно није имао ову дилему када је после рата изјавио да се Лехар својим угледом и репутацијом које је имао није заузео да спасе свога блиског сарадника из нацистичког логора.<sup>84</sup> Лехар није никада јавно подржавао нацистичку власт и њену политику, али постоји неколико епизода у тим односима због којих је прекореван. Он је тако, на „пријатељски савет” државног саветника Валтера Финка, за Хитлеров рођендан (20. IV 1938) послао нацистичком вођи раритетни програм *Веселе удовице*,<sup>85</sup> издат поводом

<sup>79</sup> Око 1906. оперета је у Европи доживела око 800 извођења, а у Њујорку преко 250.

<sup>80</sup> Раскошну продукцију *Веселе удовице* у Метрополитен опери, уочи Божића 2015, са сјајном Рени Флеминг у насловној улози, пратили су и овакви коментари: „Хитлер би био одушевљен!”

<sup>81</sup> Лехар ће после завршетка рата изјавити: „Моја *Весела удовица* била је омиљена Хитлерова оперета. То није моја грешка и савест ми је мирна”.

<sup>82</sup> Алберт Геринг (1895–1966), млађи брат нацистичког вође, рајхсмаршала Хенриха Геринга. Алберт је био познат по својој антинацистичкој делатности. У врло сложеним околностима, спасао је више од 34 људи од нацистичких логора. Био је и главни уметнички покровитељ Франца Лехара. После завршетка рата је ухапшен, али је пуштен (1947) после изјава људи које је спасао, као и Лехарове родбине.

<sup>83</sup> Представа *Царевина* (дириговао је Лехар) у Берлину (30. XI 1936) присуствовали су Хитлер и Гебелс. Поводом тога, у Гебелсовом „Дневнику” (вођен од 1923. до 1945) налази се невероватан податак: главне вође Трећег рајха су се том приликом поздравили са Лехаревом женом Софи и пољубили јој руку.

<sup>84</sup> Постоји верзија да је Лехар учинио један покушај да спасе свог либретисту Беду, али без икаквог успеха. Исто тако, неуспешан је био и његов покушај да спасе тенора Луиза Тројмана (по рођењу Alois Pollitzer, 1872–1943), првог Грофа Данила (Даниловића) у *Веселој удовици* (1905). 70-годишњи Тројман, заједно са супругом Стефани, депортован је у Терезин (28. VII 1942). После само два месеца она је умрла у логору, а Тројман, погођен њеном смрћу, пада у тешку депресију и такође умире, пола година касније (5. III 1943).

<sup>85</sup> Корице програма су биле направљене од специјалне врсте меке, тзв. мароканске коже (из града Сафи у Мароку).

јубиларног, педесетог извођења оперете (1906), а с друге стране, за његову 70-годишњицу (1940) Хитлер му је указом доделио Гетеову медаљу (Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft). Уз то, нацистички режим је у пропагандне сврхе одржао и велики концерт с музиком Лехара (који је био истовремено и диригент) у окупираном Паризу (1941), па не чуди што је по завршетку рата славни композитор, 14. III 1947, морао да преда службену изјаву са објашњењима и разјасни своје односе с Хитлеровим режимом.<sup>86</sup>

Само пола године касније (1. IX), после срчаног удара, умире Софи Лехар. Седам стресних година живота под нацистичком влашћу, после анексије Аустрије (1938–1945), оставило је трајне последице на њено здравље. Лехар, и сам лошег здравља, враћа се из Швајцарске<sup>87</sup> у своју кућу у Бад Ишлу да састави тестамент и следеће године умире (24. X 1948). На дан сахране заставе су биле спуштене на пола копља у целој Аустрији, а над гробом, по жељи самог композитора, зачула се арија Царевића (из његове истоимене оперете), позната под именом „Волгина песма” („Wolgaslied”).<sup>88</sup> После 13. III 1938 (анексије Аустрије), Лехаров положај се нагло закомпликовао. Нацисти су забранили извођење дела композитора јеврејског порекла: Менделсона, Мајербера, Офенбаха, Малера, Шенберга.<sup>89</sup> Са либретистима (Лехарови су, како смо видели, готово сви били јеврејског порекла) су поступали на разне начине. С једне стране, забранили су оперу Рихарда Штрауса *Ћутљива жена* (*Die schweigsame Frau*), зато што је аутор либрета

<sup>86</sup> Немачки музиколог Стефан Фрај (S. Frey), у својој књизи *Франц Лехар и лака музика XX века* (1999), помиње Лехарову намеру да своју последњу оперету *Ћудиту* (на сугестију новинара Гезе Херцега) посвети уочи премијере Бениту Мусолинију, који је ту намеру с негодовањем одбио. С друге стране, холандски новинар Јохан Босвелд у својој књизи *Хитлеров композитор* (хол. *Componist van Hitler: Franz Lehar, operette en ontkenning in Wenen*, 2013) износи много тежи (нисмо сигурни колико је поуздан) следећи догађај. Групенфиреру СС Хансу Хинкелу (1901–1960) стиже дојава (1938), у којој се денунцирају два Јеврејина: Артур Гутман (Arthur Gutmann), с којим је Лехар водио судски спор због компромитујућих фотографија своје супруге Софи, и Макс Ајтелберг (Max Eitelberg), Гутманов адвокат. Одмах по примљеној достави обојица бивају упућени у концлагоре, где ће касније бити и ликвидирани (Гутман у новембру 1941, код Минска, а Ајтелберг у Каунасу).

<sup>87</sup> Лехарови су били на лечењу у Швајцарској (у Цириху) од 23. I 1946.

<sup>88</sup> Тенорска арија Царевића „Сам, опет сам” („Allein, wieder allein”) или „Волгина песма” на стихове Беле Јенбаха, који су инспирисали Лехара да компоује једну од својих најлепших музичких нумера. На крају арије Алексеј (Царевић) се обраћа Богу: „Ти си ме заборавио? Ал’ и моје срце је жељно љубави. Боже, на небу имаш много анђела – бар једног пошаљи мени.” (О трагичној судбини либретисте Јенбаха и његове породице, као и о Ивану Петровићу који је играо насловну улогу у филмској, немој, верзији ове оперете (1929), већ смо раније писали.)

<sup>89</sup> Јохану Штраусу, чији су прадеда и прабака били Јевреји, нацисти су „исправљали” родословље да би његова музика могла несметано да се изводи.

био Штефан Цвајг,<sup>90</sup> а с друге – оставили на репертоару *Кавалера с ружом*, *Електру* и *Арабелу*, мада је за њих либрета написао полу-Јеврејин Хуго фон Хофманстал. Популарна *Кармен* се није скидала с репертоара, иако је и Бизе имао јеврејске крви, а коаутор, либретиста Лудовик Халеви, био чистокрвни Јеврејин. Моцартове опере, за које је либрета писао Јеврејин Лоренцо дал Понте, нико није ни помишљао да скида с репертоара. Зато су либрета три велике Вердијеве опере – *Моћ судбине*, *Симоне Боканегра* и *Дон Карлос* – морала поново да се преведу на немачки језик, јер су се до тада изводиле у преводу Франца Верфела.<sup>91</sup> Хитлер је страствено волео оперету, а *Веселу удовицу* посебно, још од њеног праизвођења у Бечу (30. XII 1905) на коме је био присутан. Маштајући да постане велики уметник, врло млад и сиромашан (без оца), био је сведок тријумфа Лехарове оперете у граду у коме ће два пута, без успеха, покушати да се упише на Ликовну академију. Двадесетак година касније, биће одушевљен наступима Холанђанина Јоханеса Хестерса<sup>92</sup> у улози грофа Данила. Будући фирер је тада често стајао пред огледалом у фраку и с цилиндром, имитирајући овог сјајног актера. Премда однос Хитлера према *Веселој удовици* није тако познат као нпр. његов однос према Вагнеровим делима, ипак су поједини композитори, користећи се цитатима из партитуре његове омиљене оперете, алудирали на њену повезаност с нацистичким режимом. Шостакович тако, у својој познатој Лењинградској симфонији (седмој), цитира из *Веселе удовице* популарну песму Данила „Da geh' ich zu Maxim” („У Максим идем ја”) и њеном стилизацијом тонски осликава немачку инвазију на (тадашњи) Лењинград. У психолошком трилеру Хичкока „Сенка сумње” („Shadow of a Doubt”, 1943) користе се цитати<sup>93</sup> из „Валцера веселе удовице” Лехара, као лајтмотив у сценама у

<sup>90</sup> Штефан Цвајг (Stefan Zweig, 1881–1942), аустријски писац, драматург и биограф, један од најпопуларнијих светских писаца двадесетих и тридесетих година 20. века. После Хитлеровог доласка на власт напустио је Аустрију. Пацифиста, депресиван због пораста нацизма и ауторитарности, очајан због будућности Европе и њене културе, извршио је самоубиство заједно са супругом 23. II 1942. у Бразилу (Петрополис).

<sup>91</sup> Франц Верфел (Franz Viktor Werfel, 1890–1945), аустријски песник, романописац и драматург. Један од оснивача „бечког експресионизма”. Заједно са женом Алмом Малер (бивша супруга Густава Малера), 1938. се прво склања у Француску, а потом с братом (Хенрих) и сином (Ангелус/Голо) нобеловца Томаса Мана, преко Шпаније и Португалије, одлази у САД.

<sup>92</sup> Јоханес Хестерс (Johannes Heesters, 1903–2011/108 г!), холандско-аустријски глумац и певач (тенор) и естрадни уметник са 89-годишњом каријером! У Гинисовој књизи рекорда водио се као најстарији активни извођач (1997). Прославио се улогом Данила у *Веселој удовици*, с нестварним податком: одиграних 1.600 представа за 35 година!

<sup>93</sup> Музику за овај Хичкоков филм компоновао је Дмитриј Тјомкин (Дмитрий Темкин, 1894–1979), амерички филмски композитор руског порекла, који је дао велики допринос развоју филмске музике. Био је четвороструки добитник награде „Оскар”. Хичкоку је *Сенка сумње*, како је више пута истицао, био најомиљенији филм.

којима се појављује ујка Чарли, који је осумњичен као „убица веселих удовица” (у филму га игра Џозеф Котен)!

Радња *Веселе удовице* у оригиналној верзији (В. Леон, Л. Штајн) смештена је у земљи „Понтеведро”, где се једно лице зове Данило Даниловић, друго госпођа Његуш, а треће Мирко Зета, што је све очигледна алузија на Црну Гору. Схваћена на нашим просторима као увреда црногорске краљевске куће, представа је доживела неуспех.<sup>94</sup> Ни прва, нема филмска верзија *Веселе удовице* из 1925. у продукцији моћног Метро Голдвин Мајера (МГВ) и режији чувеног Ериха фон Штрохајма (Erich von Stroheim, 1885–1957), који је био и аутор сценарија, није успела да избегне очигледну асоцијацију на чланове црногорске династије Петровић.<sup>95</sup> Није помогло ни знатно одступање од оригиналног либрета, као ни премештање радње, овога пута, у фиктивну државу Монтебланко (Monteblanco)! Црногорски престолонаследник у изгнанству, принц Данило, успео је да спречи приказивање Штрохајмовог филма у тадашњој Краљевини СХС, као и у Италији, захваљујући породичним везама две династије: Петровић Његош и Савоја. Уз то, принц Данило је поднео и тужбу (1930) једном француском суду против продуцента *Веселе удовице*, а њеним усвајањем МГМ бива осуђен да плати глобу од 100.000 франака. СНП у Новом Саду је до Другог светског рата (као што смо раније навели) имао осам Лехарових оперета на репертоару, али не и његову најпознатију и најпопуларнију, *Веселу удовицу*. Да ли је забрана приказивања Штрохајмовог филма у нашим крајевима на то утицала? Двадесет година после рата, *Весела удовица* се први пут изводи у Београду (Савремено позориште – Сцена на Теразијама, 1965), а годину дана касније у Новом Саду, у Веселом театру „Бен Акиба” (видети фусноту 78). Обе представе *Веселе удовице* играле су у преводу и адаптацији Марка Фотеза (1915–1976), који у Београду потписује и врло успелу режију.<sup>96</sup> Фотезова адаптација оперете избегла је везивање радње за Црну Гору, а променом неких имена дат јој је латиноамерички карактер. Лехарова оперета, којој су се дивиле такве композиторске величине као што су Пучини и Рахмањинов, и данас је на репертоару многих позоришних кућа, што код нас није случај. Који је ра-

<sup>94</sup> На премијери *Веселе удовице* у Загребу (ХНК, 20. II 1907) студенти су звиждуцима испратили извођаче после завршене представе.

<sup>95</sup> За главне улоге одређене су тадашње две велике звезде немог филма Ме(ј) Мереј (Мае Митгау, 1885–1965) и Џон Гилберт (John Gilbert, 1897–1936). Штрохајм, који није волео да ради с филмским звездама, током снимања је имао сукобе и с Мерејовом и с Гилбертом. Она је чак тражила да се ангажује други режисер, али остали део глумачке екипе то није прихватио. Филм је, иначе, имао сјајан пријем код публике и критике, као и огроман комерцијални успех. У њему је једну од првих, мањих филмских улога (Играча на балу) добила и потоња мегазвезда светског филма Кларк Гејбл (William Clark Gable, 1901–1960).

<sup>96</sup> Михаило Васиљевић (1923–1984) је режирао прву новосадску *Веселу удовицу*.

злог? Издејствована забрана принца Данила одавно је престала да важи, а да је *Весела удовица* била омиљена Хитлерова оперета то данас мало ко и зна (уосталом, да парафразирамо самог Лехара: „Да, то је тачно, али то није наша кривица, зар не?“). Потпуно је у праву професор Рапајић када у свом студиозном огледу „Црногорска весела удовица“ закључује: „Бежање од балканске основе у нашим извођењима *Веселе удовице* представља линију мањег отпора, и што се тиче уметничке храбрости и креативне инвенције... У том смислу, наша позоришта, наши редитељи, драматурзи и други ствараци представа и даље остају дужни *Веселој удовици*.”<sup>97</sup>

Писана за мађарску сцену, *Шева* (мађ. *Pacsirta*, нем. *Wo die Lerche singt*) је по музичком стилу „најмађарскија” Лехарова оперета. Прва извођења у Будимпешти (1. II 1918) и Бечу (27. III 1918) прошла су с огромним успехом (обе премијере је дириговао аутор), па се ово дело сматрало још једним значајним Лехаровим прилогом тзв. „романтичној оперети”, што је потврдила и њена прва филмска верзија (копродукција Мађарске, Немачке и Швајцарске) на немачком језику из 1936. године (редитељ Карел Ламач, у главној улози Марта Егерт).<sup>98</sup> Либрето *Шеве* потписују искусни аустријски либретисти Хајнц Рајхерт (Heinz Reichert, 1877–1940)<sup>99</sup> и Алфред Вилнер (1859–1929). Њих двојица су били први Лехарови сарадници и у писању либрета за његову *Фраскиту* (*Frasquita*), која је у Новом Саду први пут изведена 18. VI 1925, с Матилдом Краљ у насловној улози. Карел Ламач је био редитељ филмске верзије и ове оперете (1934), с прослављеним чешким сопраном и звездом Метрополитен опере, Јармилом Новотном као Фраскитом. Од музичких бројева из оперете и данас се на концертном подијуму често чује болеро Фраските и тенорска серенада Армана „Душо, молим те, дођи вечерас” („Schatz, ich bitt' dich, komm heut' Nacht”).<sup>100</sup>

За аустријско-мађарског композитора (јеврејског порекла) Хајнриха Бертеа (Heinrich Berté, право презиме Bettelheim, 1858–1924) Рајхерт

<sup>97</sup> Светозар Рапајић: „Црногорска весела удовица”, Зборник радова Факултета драмских уметности, Београд 2003, бр. 6–7, стр. 45–78.

<sup>98</sup> Новосадско прво извођење *Шеве* било је 23. V 1926, с Милком Михловом и Стјепаном Писеком у главним улогама. У послератној премијери ове Лехарове оперете у СНП-у (12. II 1947) протагонисти су били Зденка Николић и Борислав Бора Дечермић (отац Стојана Цолета Дечермића, „Жерара Филипа српског глумишта”), а међу извођачима налазимо и имена Милана Ајваза и (тада) младог Петра (Стојановића) Словенског.

<sup>99</sup> Рајхерт (право име Heinrich Blumenreich) је принуђен да после 1938. емигрира у САД, где проводи (у Холивуду) последње две године живота.

<sup>100</sup> Додајмо да су Рајхерт и Вилнер либретисти и Пучинијево опере *Ластавица* (*La Rondine*), а Вилнер је сарађивао с Албинијем (и Боданским) на *Барону Тренку*, као и с Благојем Берсом, на његовој опери *Der Schuster von Delft* (*Обућар/постолар од Делфта*), чија је премијера одржана у Загребу (26. II 1914).



Сцена из оперете *Три девојнице Х. Бергеа* (по Ф. Шуберту), СНП, 1922.



Ружа Кранчевић (Брамацбер) и Драгомир Кранчевић (Кристијан Чел),  
*Три девојнице Х. Бергеа* (по Ф. Шуберту), НПДБ, Нови Сад, 1940.

и Вилнер пишу либрето за оперету (зингшпил) *Кућа три девојке* (*Das Dreimäderlhaus*), која је код нас играна под насловом *Три девојчице*, а у којој је главни лик славни композитор Шуберт.<sup>101</sup> Берте се приликом компоновања често и вешто користио и цитатима из Шубертове музике, који су стављени у функцију саме радње дела. У том погледу најизразитији пример је узимање познате Шубертове песме „Нестрпљивост” („*Ungeduld*”) из циклуса „Лепа млинарица” („*Die schöne Müllerin*”), која је у оперети употребљена у дочаравању главног сценског заплета. Осим немачког говорног подручја, Бертеова оперета је била врло популарна како у француској адаптацији под називом *Chanson d’amour*, тако и у енглеској адаптацији текста *Lilac Time* (*Време јоргована*) у Лондону, а *Blossom Time* (*Време цветања*) на Бродвеју.<sup>102</sup> Прво извођење *Три девојчице* у Новом Саду било је 25. I 1922, а потом, до почетка Другог светског рата, уследиле су још две премијере ове оперете: друга 30. XI 1930. и трећа 23. XII 1940. године. На овој трећој премијери, на сцени тадашњег Народног позоришта Дунавске бановине у Новом Саду (НПДб), у улози Шуберта појавио се млади, перспективни баритон С(т)аша Грегор (право име Геза Шенбергер, Нови Сад, 25. IX 1908–1941). Грегор је ангажован за члана музичке гране Позоришта (сезона 1940/1941) на предлог диригента Силвија Бомбарделија,<sup>103</sup> који је музички припремао и дириговао представу *Три девојчице*. Нажалост, одмах по окупацији Новог Сада (април 1941) Грегор је депортован с првом групом Јевреја и убијен. Музички писац, композитор и диригент Рикард Дундо Шварц (Schwartz, Загреб, 20. IX 1897 – логор Јасеновац, 1941) потомак је јеврејске породице из Велике Каниже (мађ. Nagykanizsa). Син правника и политичара Људевита/Лавослава (1858–1943) и мајке Ирде (Сиде), рођ. Краус (1870–1904), имао је брата (Вилим) и две сестре (Нада и Ана Марија). Био је ожењен Новосађанком Верицом рођ. Јовановић, која му је 1938. родила сина Луја (Људвига

<sup>101</sup> Либрето је написан по роману *Печурка* (*Schwammerl*, 1912) аустријског писца и војног официра Рудолфа Барча (Rudolf Hans Bartsch, 1873–1952). Ова књига је била једна од најцењенијих у Аустрији пре Другог светског рата, а сам Барч је шест пута био номинован за Нобелову награду.

<sup>102</sup> Од више филмских верзија рађених по Барчовом роману, привлачи нам пажњу она немачка из 1936 (редитељ Е. В. Емо – Emerich Walter Emo, 1898–1975) под називом *Drei Mädel im Schubert* (*Три девојке око Шуберта*). У њој је Иван Петровић играо улогу Фурланија, директора италијанске опере.

<sup>103</sup> Силвије Бомбардели (1916–2002), диригент и композитор из Сплита. У НПДб деловао је као диригент позоришног оркестра од 1939. до 1941. Компоновао је музику за комад *Срећни дани* (*Les Jours Heureux*) француског писца Клод-Андре Пижеа (Claude-André Puget, 1905–1975), који је игран у Новом Саду 1940, а у том периоду је музички припремио и дириговао и две оперске једночинке: Перголезијеву *Служавку господарицу* и Хајдновог *Апотекара* (фебруар 1941). С. Грегор је у Хајдновој опери наступао у улози Семпронија.



Милорада), али није преживела порођај. Шварц је после завршених музичких студија у Бечу (композиција, клавир, дириговање) деловао као музички педагог и диригент у Осигеку (уз Лава Мирског) и Сплиту (1922–1926). Наредну деценију борави у Београду и наставља своју педагошку активност у Музичкој школи „Станковић” као наставник клавира и музичке теорије, а као диригент школског оркестра припрема оперску класу с којом наступа у Народном позоришту у Београду с делима Перголезија, Глука и Моцарта. Последња етапа Шварцове композиторске, педагошке и диригентске делатности везана је за Нови Сад. Постављен је за директора Музичке школе „Исидор Бајић” (1937), која с њим на челу доживљава „период драгоценог препорода”. Истовремено је ангажован и у НПДб као диригент, а управа позоришта му поверава да изради елаборат за организовање музичке гране. Мобилисан је 1940, а после војног слома Краљевине Југославије (април 1941) склања се у Загреб код већ остарелог оца, немоћне сестре Наде (после тешког рањавања у бомбашком нападу на Енглеску читаоницу у Загребу, 4. II 1941, остала је инвалид) и трогодишњег сина. Ухапшен је 30. VI 1941. и прво одведен у Загребачки збор,<sup>104</sup> а одатле 2. или 3. VII у Госпић, па даље у логор Слана на Пагу, да би најзад био пребачен у логор Крапље (Јасеновац I), где је због глади и исцрпљености умро крајем 1941. Узалудни су тако остали сви покушаји 83-годишњег Људевита да спасе сина. Стари Шварц је (6. VII 1941) у писму поглавнику Анти Павелићу, представљајући се као „најстарији одвјетник у НДХ”, молио да се његов син поштеди и пусти из логора, наводећи да Рикард има незбринутог трогодишњег синчића Лују из брака с „аријевком” Верицом Јовановић, која је умрла при порођају. Молба је прослеђена Андрији Артуковићу, али је доношење решења одложено на три месеца... Људевит Шварц, и сам хапшен па пуштен, умро је природном смрћу 6. V 1943. Млађи Рикардов брат Вилим (Вило), рођен 4. I 1901, био је службеник и јеврејски активиста (један од оснивача и првих вођа Савеза јеврејских омладинских удружења у Славонском Броду, 1919). Не зна се када је ухапшен и депортован у Јасеновац, у коме је смртно страдао (1945). Поводом 100 година од рођења Рикарда Шварца (1997) у Новом Саду је одржан концерт, на коме је оживљена његова музичка оставштина.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> Загребачки збор је заправо био Загребачки (веле)сајам, који се због великог простора и близине пруге користио (од јуна до августа 1941) као сабирни логор за Јевреје, Србе, комунисте и друге. Служио је као транзитни логор, одакле су се затвореници возом, у затвореним сточним вагонима, одвозили у концлагоре који су се, један за другим, брзо отварали у НДХ. Сматра се да је кроз Загребачки збор прошло око 2.500 Јевреја.

<sup>105</sup> Сестра Рикарда Шварца Нада (1902–1983) била је хемијски инжењер. Премда инвалид, ухапшена је 1944, али је на интервенцију загребачког надбискупа Алојзија Степинца ослобођена, чиме је спречена њена депортација у логор. После рата је рехабилитована, а таст њеног брата (отац Верице Јовановић) предао јој је сву Рикардову музичку заоставштину

Сарајлија Алфред Пордес (псеудоним Срећковић, рођ. 14. IX 1907) био је још један музички стваралац и диригент који је страдао у Јасеновцу (јула 1942). Дириговање је завршио на Музичкој академији у Загребу у класи Франа Лотке (1928), а потом у Сарајеву (1928–1929) с хором „Лира” изводио прве оперске представе (*Кавалерија рустикана*, *Мадам Батерфлај*). Једно време је био диригент позоришта у Цетињу, а затим прелази у Београд, где ће у Опери НП до Другог светског рата, као један од водећих диригената, имати више од 400 наступа. Као композитора највише га је привлачила музичка сцена, којој је оставио оперете: *Наташа*, *Босанска љубав*, *Мис Ганимед*, *Омер-наша*, комад с певањем *Насрудин-хоџина чудеса* и балет *Огањ у планини*. Пордесову оперету *Наташа* извело је Новосадско-осијечко позориште на гостовању у Сплиту (17. IV 1932).<sup>106</sup> Исте године Пордес је гостовао у Новом Саду и дириговао *Пољачку крв*, *Грофицу Марицу* и *Офенбахову Лепу Јелену*. За време боравка у Београду, под псеудонимом Срећковић, бавио се и забавном музиком. Бежећи 1941. са супругом Ерном (рођ. Финци) из Београда у Мостар, ухапшен је у родном Сарајеву. На иницијативу (1942) његове сестричине Ванде Штерн,<sup>107</sup> многи истакнути музичари и сликари потписали су молбу за његово ослобођење, али све је било узалуд.

Касније, у једном загребачком подруму пронађени су нотни записи два марша (датирана 17. XII 1941), које је Пордес био приморан да компоује за двојицу јеврејских капоа (од укупно шест, колико их је било у Јасеновцу) Бруна Дијамантштајна и Бернарда Винера,<sup>108</sup> као и

---

на чување, коју је после њене смрти (1983) преузео Хрватски глзбени завод (ХГЗ), где се она и сада налази. Захваљујући музикологу др Душану Михалеку, у Израелу су пронађене и друге Шварцове композиције, од којих су неке (ако се не варамо) изведене и на поменутом концерту.

<sup>106</sup> После укидања опере и оперете у Новом Саду (из финансијских разлога), одлуком Министарства просвете (одлуку је потписао Милан Грол) формирано је (спајањем с Народним казалиштем из Осијека) ново Новосадско-осијечко позориште (Н-Оп), или НП за северне области, с Петром Коњовићем на челу.

<sup>107</sup> Сестричина Пордеса, Ванда (1907–1986), била је супруга Оскара Штерна (1901–1983), познатог загребачког стоматолога који је по успостављању НДХ једно време радио приватну праксу, јер је имао заштиту озлоглашеног Славка Кватерника. После хапшења и депортовања у Јасеновац (12. I 1942), на интервенцију Кватерника Штерн бива убрзо ослобођен. Када Кватерник у октобру 1942. пада у немилост, Оскар Штерн са супругом бежи на приморје, одакле ће касније, после капитулације Италије (септембар 1943), обоје отићи у партизане. После завршетка рата, Ванда се вратила у Загреб и радила као педагог. Њеном заслугом сачувана је музичка Пордесова заоставштина, у којој је и партитура опере *Еквиноциј* (по драми Иве Војновића). Сав тај нотни материјал уступила је касније архиву Јеврејског музеја.

<sup>108</sup> Логораш Бруно Дијамантштајн (1906–1942) био је близак с Максом Лубурићем, па је постављен за капоа („собни старешина”, „групник”). У тој „функцији”, која му је доносила

# Народно Позориште

у Новом Саду

Представа 139.

У уторан, 22. јануара 1924.

## БАЈАДЕРА

Оперета у три чина. Написали: Јулије Брамер и Алфред Гринвалд. Композовао Емерих Калман.  
Редитељ г. Д. Кранчевић. Капелник г. Х. Маржинец.

### ЛИЦА:

Принц Рађами од Лахоре . . . . .	г. Кранчевић
Одет Даримонд . . . . .	г-ца Оливијери
Наполеон Сент Клош . . . . .	г. Дубајић
Луј Филип Ла Турет . . . . .	г. Добрић
Мариета, његова жена . . . . .	г-ђа Дубајић
Гроф Арман . . . . .	г. Миковић
Пуковник Паркер . . . . .	г. Ивановић
Фефе, млада дама . . . . .	г-ђа Душановићка
Дева Линг, кућни министар од Лахоре . . . . .	г. Миковић
Ађутант принца од Лахоре . . . . .	г. Љ. Стојчевић
Директор Требизод . . . . .	г. Вебле
Пимпринет, шеф клаке . . . . .	г. Величковић
Др. Кохен, журналиста . . . . .	г. Кременовић
Џони Миксер . . . . .	г. Борисов
Директор бара . . . . .	г. Таран
Вратар ложа . . . . .	г. Силајџић
Оли . . . . .	г-ђа Равскаја
Жоли . . . . .	г-ђа Липецкаја

**Цене места:** Ложа у партеру 150 дин. Ложа на спрату 125 дин. Ложа на галерији 50 дин. Серкл 35 дин. Фотеља 30 дин. Паркет 25 дин. Партер 20 дин. Балкон I ред 30 дин. II ред 25 дин. III ред 20 дин. IV ред 18 дин. Галерија I ред 15 дин. II ред 10 дин. Стајање у партеру 7 дин. Стајање на галерији 5 дин.  
**са таксом**

**Продаја улазница на позоришној благајни од 11 ч. пре подне до 1 ч. по подне, и од 5 часа по подне**

Среда, 23. о. м. ВЕЧЕ РИТМИЧКО ПЛАСТИЧНИХ ИГАРА. Четвртак, 24. о. м. ТОСНА (гостују чланови Београдске Опере: Г-ђа Роговска у улози Тоске, г. Ријавец у улози Марио Наварадоси). Петак, 25. о. м. БАЈАДЕРА. Субота 26. о. м. МЛЕТАЧКИ ТРГОВАЦ (г. Михаило Ковачевић у улози Шјајлока). Недеља 27. о. м. (дневна) ШТЕДИОНИЦА (вечерња) ДРОТАР.

После почетка представе и за време чинова нико се неће пуштати у позоришну дворау.

**За ову представу важе повластице.**

**Почетак у 8 часова увече.**

портрет Алфреда Пордеса, који је урадио Даниел Озмо<sup>109</sup> са назнаком „Јасеновац 1941”.

О оперетској продукцији у Новом Саду, у периоду који смо разматрали, наводимо један за данашње (не)прилике нестваран податак: у календарској 1926. години, од краја априла до краја децембра, премијерно је изведено чак осам наслова! Морамо их поменути: Калман, *Карневалска вила* (прем. 29. IV), Лехар, *Шева* (прем. 22. V), Королањи, *Школа за љубавнике* (прем. 7. VI), О. Штраус, *Последњи валцер* (прем. 11. VIII), Лехар, *Циганска љубав* (прем. 28. X), Гранихштетен, *Орлов* (прем. 26. X),<sup>110</sup> Урбан, *Игуманов грех* (прем. 20. XI) и Офенбах, *Перикола* (16. XII)! И управо тада, уочи премијере оперете Јована Урбана, стиже Декрет из Министарства просвете (sic!) да управа позоришта својим члановима Оперете откаже ангажмане, закључно са 31. III 1927. Тим поводом ће се Озрен Суботић у *Застави* огласити оштрим упозорењем: „Српска Атина не може остати без Оперете!” Оперета и у таквим тешким околностима наставља с радом до своје последње премијере, Лехарове *Кло-Кло* (25. III 1927), коју је публика френетично поздравила и поклицима протестовала због укидања и друге музичке гране позоришта (Опера је укинута две године раније). После званичног престанка с радом, оперетске представе су давале повремено, само онда када су околности то допуштале. Узлазна линија у квалитету, бројности и разноврсности оперетске продукције иде од почетка 20. века до Првог светског рата, да би свој максимум достигла у периоду од 1920. до 1927. године формирањем самосталне уметничке целине у оквиру Позоришта (заслугом управника Косте

---

нешто блажи третман, сурово се односио (по мишљењу неких преживелих) према осталим логорашима. Јавно је стрељан као учесник „златне афере” (1942). После убиства Дијамантштајна, на његово место је постављен логораш Бернхард Винер (Ладислав Винарић, рођ. 1903), који је у Јасеновцу био са супругом (Елизабета, рођ. 1910) и двојцом синова (Владимир, рођ. 1935. и Мирослав, рођ. 1937). Ни Винеров однос према дојучерашњим сапатницима није био другачији од његовог претходника. По сведочењу Љубе Милоша, и он је трагично завршио: ликвидиран је, као и цела његова породица (децембра 1943. или 9. јануара 1944).

<sup>109</sup> Академски сликар Даниел Озмо (1912–1942) рођен је у Олову, у сиромашној јеврејској породици. Сликаство је студирао у Београду у класи професора Љубе Ивановића, од 1930. до 1934. године. У покушају да се прикључи партизанима ухапшен је на путу ка Романији (1941) и послат у логор у Јасеновац, где је распоређен на присилни рад у тзв. керамичкој радионици (у којој је био и његов старији имењак, сликар Даниел Кабиљо, рођ. 1894). Циклус цртежа из логорашког живота и портрет Алфреда Пордеса настао је у тој радионици, пре него што је Озмо стрељан (5. IX 1942). Дирљиво сведочанство о томе видети у књизи др Николе Николића *Јасеновачки логор*, Бгд. стр. 297–298. (Две године касније, у Јасеновцу је страдао и Даниел Кабиљо.)

<sup>110</sup> Српски глумац Иван Петровић је међу протагонистима и у овој немачкој (немој) филмској верзији оперете *Орлов* (*Der Orlov*) из 1927.

Луковића). Доласком нациста на власт у Немачкој и потоњим „аншлусом” Аустрије, редуциран је био оперетски репертоар и у европским позориштима и то онај који се односио на „сребрну еру” бечке оперете, којим смо се и ми бавили у овом тексту. По свему што смо досад навели о том периоду, не помињући бечке оперете 19. века, као ни оперете француских и енглеских аутора које је новосадска публика у то време исто тако радо гледала, можемо с уверењем да кажемо: било је то „златно доба” оперете у Новом Саду. Нажалост, трагичне и потресне судбине многих аутора оперета јеврејског порекла биле су такође предмет овог текста. Ствараоци представа, које су људима у позоришту приказивале живот бољим и лепшим него што је био у стварности, нису имали среће, јер су живели у невремену. Ако је веровати америчком филозофу Вилијему Џејмсу да је „највећа корист коју можемо извући од живота да створимо дело које ће нас надживети”, онда су и сви овде поменути уметници за живота створили дела и музику која и данас плени својом лепотом.

Miodrag Milanović

#### VIENNA OPERETAS ON THE NOVI SAD STAGE AND THE LIVES OF ITS AUTHORS OF JEWISH ORIGIN

**Summary:** At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Viennese operetta experienced prosperity. The new generation of authors of this widely accepted music-stage genre successfully continues the tradition: after the ‘golden era’ of the previous creators (whose end coincides with the end of the 19<sup>th</sup> century), comes the so-called the ‘silver era’ of Viennese operetta, which will (continue to) last for the next four decades. The text lists the composers and librettists of Jewish origin of that period (until the Second World War) and the titles of their operettas that were performed in Novi Sad. The coming of the Nazis to power followed by the Anschluss of Austria by Germany put both the operetta creators and their musical collaborators in danger, due to their origins, which is also the topic of this text.

**Key words:** operetta, Vienna, Novi Sad, 20th century, composers, librettists, Jews, Third Reich, Anschluss

Др Каталин Каич, професор емеритус

## ОПЕРЕТА: ЈЕВРЕЈСКИ УМЕТНИЦИ СА СЕВЕРОЗАПАДА БАЧКЕ

**Сажетак:** Рад под насловом *Оперета: јеврејски уметници са севера Бачке* даје приказ позоришног деловања композитора Пала Абрахама, позоришног редитеља Пала Лебовића и кореографа Гезе Ландауа на основу прикупљене изворне грађе. Лебовић и Ландау су били, уз др Лајоша Киша, ствараоци позоришних представа (оперете, балетске представе и пантомиме) на мађарском језику у Сомбору између два светска рата. Сачувани прикази критика тих представа говоре о веома успешним продукцијама које су биле изведене у позоришној згради, свака од њих више од десет пута. Оне су биле, у недостатку професионалног мађарског театра, уједно и замене мађарским професионалним позоришним продукцијама. Пал Абрахам је био један од најзначајнијих композитора оперетске форме у првој половини 20. века, а његово дело *Зенебона* 1928. године је било прва у низу тзв. цез-оперете.

**Кључне речи:** Пал Абрахам, Пал Лебовић, Геза Ландау, оперета, Сомбор

Прекретница 19. и 20. века изнедрила је на северозападном делу Бачке три позоришна уметника: једног светски познатог и признатог композитора, Пала Абрахама (Ábrahám Pál), једног позоришног редитеља, Пала Лебовића (Lebovics Pál) и једног кореографа, Гезу Ландауа (Landau Géza). Абрахам и Лебовић су рођени на обали Дунава, у Апатину, а Ландау је био пореклом из Суботице. Позоришно деловање Лебовића и Ландауа између два светска рата се везује за Сомбор, док се Абрахамова композиторска каријера одвијала, између осталог, у Будимпешти, Берлину, Бечу. Поменути позоришним посленицима заједнички именитељ у театарском раду јесте један музички

позоришни жанр, тј. оперета. Абрахам се сматра творцем тзв. мађарске цез-оперете, Лебовић се бележи као сценски редитељ оперетских представа на мађарском језику у Сомбору, у којима је кореограф био Геза Ландау.

Позоришни алманах југословенских мађарских аматера под насловом *Бокрета (Bokréta)* је издат у Суботици 1940. године, а обухвата приказ деловања целокупног мађарског позоришног аматеризма између два светска рата, пре свега на територији Бачке. С обзиром на то да тадашња власт није омогућила оснивање једног професионалног мађарског театра у циљу настављања и неговања позоришне културе на мађарском језику, и најмање насељено место у овом делу Краљевине Југославије трудило се да одмах након завршетка рата, током 1919. и 1920. године, оснује културна удружења у циљу настављања позоришне традиције на матерњем језику. Мађарска позоришна традиција је имала свој почетак у 19. веку на територији данашње Војводине, и то: у Суботици 1816, Сомбору 1825, Зрењанину (Nagybecskerek) 1832, Сенти и Кикинди 1833, а у Новом Саду (Újvidék) 1836. године.

Најсвестраније и најквалитетније сценско деловање аматера које је често достигало професионални ниво приликом извођења појединих позоришних дела у Краљевини СХС припада суботичком Културно-уметничком друштву „Непкер” (Népkör), а у Сомбору носиоци веома запажених позоришних продукција на мађарском језику су били аматерски оркестар (Műkedvelői Zenekar) основан током 1918. године, чији је диригент од 1926. године био др Лајош Киш (dr. Kiss Lajos), тада већ познати диригент и хоровађа, те прикупљач народних песама Мађара, Срба, Хрвата, Бугара, Румуна и Турака, односно грађанска касина и занатлијски дом. Та два града у Бачкој, а Петровград (Зрењанин) у Банату су се сматрала носиоцима професионалног сценског израза на мађарском језику у тадашњој Југославији. У тим градовима, међу водећим културним посленицима се налазио и повећи број грађана јеврејског порекла.

Ова студија ће се бавити позоришном делатношћу у Сомбору између 1918. и 1940. године из аспекта до сада неистражене грађе у вези с мађарским театарским аматеризмом, у којем су и два уметника јеврејског порекла одиграла кључну улогу у креирању веома успешних позоришних поставки с аматерима. Резултати су надмашили сва очекивања, што можемо констативати чак и на основу оскудно сачуване изворне грађе. Истовремено, даћемо и кратак осврт на делатност оперетског композитора и композитора филмске музике Пала Абрахама.

Отац знаменитог српског писца јеврејског порекла Ђорђа Лебовића, Пал Лебовић (Апатин, 2. VI 1903 – 19. XII 1942) био је редитељ свих знаменитих и одличних позоришних представа које су биле изведене у градском театру, а Геза Ландау (Суботица, 1881 – Аушвиц, 1944) кореограф свих плесних

спектакла – укључујући оперетске и балетске представе, као и пантомиму. Те продукције су имале између десет и петнаест извођења на сцени градског позоришта, које и дан-данас представља прави драгуљ архитектуре.

Геза Ландау је, по сведочењу *Алманаха* из 1940. године, био веома успешан кореограф, као и његова сестра Јулија Ландау (Landau Juliska, Суботица, 1885 – Аушвиц 1944), која је у Суботици водила балетску школу и била кореографкиња свих плесних продукција у граду, такође и сарадница „Непкера”. Подаци говоре о томе да је поменута балетска школа била основана осамдесетих година 19. века. У тој установи су млади заинтересовани полазници учили балет или ритмички плес и гимнастику. Јулија Ландау је стекла образовање у више места: у Београду, Будимпешти, Паризу и Бечу. Њено име обележило је не само балетске представе, већ и разне ревије. Бела Гараи (Garay Béla), доајен југословенског мађарског глумишта, пишући историју „Непкера” између два светска рата, наводи како је Јулија Ландау свестрано и веома успешно учествовала као кореографкиња у музичким представама – народним комадима с певањем, оперетама – и ове културне установе све до 1941. године, када је у њој изведена последња музичка продукција.

Тачан датум доласка Гезе Ландауа у Сомбор нисмо успели да утврдимо, али то је било двадесетих година, сигурно. Два балетска спектакла се везују за његово име у то време, а која су знатно допринела његовој повољној репутацији као кореографа. Са 80 извођача је поставио на сцену продукцију под насловом *Babatündér* (*Вила лутка*), која је била изведена 14 пута, док је *Крцко Орашчић* (*Diótörő*) са 110 извођача имао 15 извођења током сезоне 1930/1931, такође у градском театру. Поред Ландауа, уз режију балета Чајковског бележи се и име Пала Лебовића, о чему сведочи и сећање сина Ђорђа, који у хроници свог детињства на страни 224 спомиње и плакат ове представе, као и плакате свих осталих представа заједно с таблоима и, као што је то био обичај, с добијеним лоровим венцима.

Вихор рата је уништио не само животе преко десет милиона људи, већ и трагове духовне културе појединаца.

У споменутих балетским спектаклима Гезе Ландауа учесници су били аматери, а критичари су се сложили да је тим представама неуморни кореограф постао један од незаборавних плесних педагога у Сомбору.

Као кореограф позоришних представа Ландау је у великој мери био заслужан за успех следећих сценских играка: *A két vándor* (*Две луталице*), *A szeszélyes Belzebub* (*Каприциозни Белзебуб*), *Marica grófnő* (*Грофица Марица*) и *Denevér* (*Слепи миш*). Навели смо само оне наслове о којима поседујемо конкретне податке, захваљујући позоришним рецензијама објављеним углавном у суботичком дневном листу *Наplo*. Сценски редитељ је био, како су се позивали на њега, Пал Лебовић, а музички сарадник и диригент ама-



терског оркестра др Лајош Киш. Неки извори су представу *Каприциозни Белзевуб* окарактерисали пре свега као балетско и памтомимско остварење, а ауторство за музику се приписује такође Палу Лебовићу, који је био изврстан виолиниста и својевремено је често наступао са својом првом женом Терезом Зајднер (Seidner Teréz), мајком Ђорђа Лебовића, на концертном подијуму у Сомбору. *Алманах* из 1940. наводи чак две успешне плесне продукције, као заједнички подухват Гезе Ландауа и Пала Лебовића. То је већ поменути *Каприциозни Белзевуб*, потом *Идила са Монмартра* (*Montmartrei idill*). Када су након обнове поново свечано отворили сомборско позоришно здање 1937. године, част отварања је припала представи *Каприциозни Белзевуб*.

Велики успех код публике је постигао сценски приказ оригиналне оперете под насловом *Две луталице* (*A két vándor*), чији је аутор либрета био др Јован Јагодић, а носилац сценске реализације Пал Лебовић. Учесници у представи су били, здружено, српски и мађарски аматери, изврсни певачи хорова, а диригент, наравно, др Лајош Киш.

Чак располажемо с два приказа ове несвакидашње заједничке представе Срба и Мађара. Сомборски лист *Új Hírek* (*Нове вести*) је 5. јуна 1934. године објавио детаљан опис представе пун похвала за либрето, музику и сценско извођење, хвалећи редитеља Пала Лебовића, диригента оркестра др Лајоша Киша, а посебно истичући велики допринос кореографа Гезе Ландауа када је у питању сцена с извођењем народних игара.

Суботички *Наplo* је 8. јуна на страни 10 донео натпис др Миклоша Сантоа (Dr. Szántó Miklós) о томе како је дупке пуно гледалиште сомборског театра с великим овацијама поздрављало извођаче оперете. Како је писао, сомборску публику „префињеног укуса” су нарочито опчинили плесни умци предвођени Кати Вајдингер (*Weidinger Kati*). За то је била и те како заслужна кореографија Гезе Ландауа, писао је известилац. Свестраност и стручност, те способност у изналажењу необичних сценских ефеката редитеља Пала Лебовића су поново дошли до изражаја. Санто је истовремено похвалио и уједначену сценску игру аматера.

Успут само напомињемо да је новинар, др Миклош Санто, такође био јеврејског порекла. И њега су гестаповци ухапсили 1944. године, али је имао више среће и од Пала Лебовића и од Гезе Ландауа, јер је успео да преживи све страхоте концентрационог логора.

Претпремијера *Грофице Марице* је била 16. јуна 1938. године. Представу су реализовали аматерски оркестар и чланови-аматери грађанске касине, чијем се Управном одбору прикључио и Пал Лебовић одмах по пресељењу у Сомбор. Сценски редитељ поменуте оперете је, дакле, био поново отац Ђорђа Лебовића. Он је у својој хроници, између осталог, споменуо и ову жељно очекивану представу. Критика је истакла како је Пал Лебовић и

најкомпликованије, најзахтевније сценске промене само њему својственом досетљивошћу и снажљивошћу успео да реализује у потпуности. Пошто се радило о веома захтевном редитељском и глумачком подухвату, Лебовићу и др Лајошу Кишу су помогли и др Јанош Милер и Јожеф Коваловски, чланови тзв. старе гарде. Бригу о двадесетчетворочланом оркестру и хору од 40 чланова водио је диригент др Киш. Велико интересовање публике се огледало и у томе што су представу извели дванаест пута. Рецензент је говорио о продукцији само у суперлативима. Насловну улогу у том несвакидашњем позоришном подухвату је играла Илонка Немет (Németh Ilonka), која је овом приликом први пут крочила на даске што живот значе. Њен префињени глас и елегантна појава су одмах освојили публику. Карољ Мајор (Major Károly) се показао као прворазредни бонвиван, а Ерне Штеблер (Stebler Ernő) је беспрекорно донео лик грофа Тасила.

О плесним деловима продукције референт је имао само речи похвале. Геза Ландау је и овом приликом беспрекорно урадио свој део посла.

Године 1939. је урађена можда најграндиознија и најспектакуларнија оперетска представа у Сомбору. Наиме, Штраусов *Слепи миш* (Johann Strauss: *Denevér*) се сматра једном од, што се извођења тиче, најтежих оперета, и управо зато није био пожељан избор код аматерских извођача. За овај музички спектакл су се ипак одлучили сомборски аматери изврских гласовних могућности. Сачувана тројезична програмска свеска даје детаљне податке о тој дуго припреманој представи, не само што се тиче извођача, већ и осталих учесника. Мада су се ратна догађања све више приближавала граду – или управо због тога?! – аматери су с несаломљивом вером припремали позоришни догађај за памћење, као да су те припреме биле највећа брига свих учесника, можда слутећи, можда не, да је то њихова лабудова песма.

*Слепи миш* се припремао под окриљем грађанске касине и аматерског оркестра. Но, овом приликом учесници ове продукције су били допуњени и члановима аматерског оркестра из Апатина и свим члановима хора грађанске касине. Заједнички рад је координирао др Лајош Киш. Сценски редитељ је био Пал Лебовић, коме је у раду помогао и др Јанош Милер. Раскошну сценографију Лебовићеву је израдио Габор Тушаи (Tusay Gábor). Геза Ландау је овом приликом радио с великим бројем извођача, а критичар је имао само речи похвале о виђеним плесним извођењима.

Више пута играна представа је, као и раније, имала велики успех код публике без обзира на националну припадност. Овај омиљени жанр је неговало и Српско народно позориште, које је сваке године гостовало у некадашњем седишту Бач-бодрешке жупаније. Тумачи свих улога аматерске представе су били истовремено и изврсни концертни певачи, а та чињеница је умногоме допринела високом квалитету извођења. По критици која је објављена у суботичком дневном листу *Наplo* 26. јуна 1939. године, ова

последња представа сомборских мађарских аматера представљала је врхунско сценско остварење, а публика је с великим одушевљењем одлазила и на репризе. Те представе су биле празник оперетског глумишта у Сомбору у сенци надлазеће, људским жртвама обешчашћене ратне катастрофе.

Сви актери су били топло поздрављени не само од стране публике, већ и од стране критике. Један обиман приказ је посвећен представи, тврдећи да је стављање на репертоар Штраусовог вероватно најзахтевнијег дела био храбар и јединствени подухват, с обзиром на компликованост сценског извођења, као и гласовних изазова који красе управо ову Штраусову велику оперету. Није чудо, пише надаље критичар, што се досад још ниједно од аматерских друштава није усудило да постави на сцену ово дело, а за то се ретко одлучују чак и професионални театри. Новински извештач није штедео похвале ни када су били у питању изведене арије, сценски покрет извођача, виђени костими и израђени декори.

Без обзира на то да ли се радило о тумачима главних или споредних улога: Илонка Немет – Адела; Ирена Хас/Наász Irén – Орловски; Корнел Бењач/Benyács Kornél – Алфредо или Ерне Веселовски/Veszélovszky Ernő – директор затвора; Шандор Радичевић/ Radicsevics Sándor – Frosch/Фрош, односно о изузетно талентованом Нандору Кандлеру/ Kandler Nándor у улози Фалкеа, сви су они дали ненадмашна сценска остварења. Заслуга за беспрекорну оркестарску и хорску пратњу је и овом приликом припала високопрофесионалном умећу др Лајоша Киша. Његова репутација као врхунског музичког диригента и педагога је омогућила да га септембра 1939. године поставе за хоровођу Југословенског академског хора у Београду и за заменика директора Музичке школе „Станковић”.

Ратни вихор је, истински, стигао у Бачку, па и у Сомбор уласком мађарске фашистичке војске априла 1942. Међу првим жртвама ове бесмисленим ратом изазване безбожне људске подмуклости је био и отац Ђорђа Лебовића, Пал Лебовић, кога су депортовали у један концентрациони логор, а одатле је упућен на Источни фронт, где је погинуо 19. децембра исте године. Улазак немачких нациста у Бачку априла 1944. године је био погубан и за Гезу Ландауа, као и за његову сестру Јулију. Они су одмах били одведени у Аушвиц и исте године стигли до краја свог плесом и музиком испуњеног овоземаљског постојања.

Трећа знаменита личност у контексту музичког жанра који је опцинио позоришну публику, може се рећи, читавог света, а чије је композиторско стваралаштво пленило театарско гледалиште прво широм Европе од друге половине 19. века (а чини то и дан-данас), а затим и шире, дакле та личност је светски познат и признат композитор Пал Абрахам, који је рођен у Апатину 2. новембра 1892. године. Његово име се везује за реконструкцију оркестарске технике популарне музике тридесетих година 20. века, наро-

чито у односу на дотадашњу традицију оперетске музичке форме. Он се сматра оцем тзв. мађарске цез-оперете. На Краљевској музичкој академији у Будимпешти је с мањим паузама учио компоновање и виолончело између 1910. и 1916. године, а потом је приликом отварања позоришта лутака у главном граду Угарске, 1917. године, изведена његова опера у једном чину, што је био почетак његове композиторске каријере.

Композитор и диригент Оперет синхаза (Fővárosi Operett Színház) постао је 1927. године. Први његов успех као композитора је био „цез-оперета” *Урнебес (Zenebona)*, премијерно приказана 1928. године и била је бурно поздрављена и од стране критике и од стране публике. На питање у чему се састоји њен успех, одговор је дао Роберт Рагоњи (Rátonyi Róbert), један од врхунских извођача оперетских ликова мађарског глумишта у другој половини 20. века. Он је у својој књизи *Az operett csillagai (Звезде оперете)* написао следеће у контексту успеха Абрахамових оперета. Наиме, музика му је „заједљиво модерна, умерено чувствена, уздржано еротична, ритмички наелектрисана”.

Након тог првог успеха следила су дела која су му донела прво европску, а потом и светску славу. Либрету *Госпођицин сунпуг (Az utolsó Verebélányu)* је послужио комад Габора Дрегелја (Drégely Gábor). Премијера је била 1929. године, а у тој продукцији је играо не само тада један од највећих мађарских глумаца у првој половини 20. века Ђула Кабош (Kabos Gyula), који је 1908. године са својом путујућом трупом гостовао и у Београду на турнеји оперетских представа, већ и Марта Егерт (Egerth Márta), која је касније постала светска филмска оперетска дива захваљујући америчким филмовима.

*Викторија и њен хусар (Viktória)* је оперета која је кренула европским путем доспевши на лајпцишку сцену, док је *Цвет Хаваја (Hawaii rózsája)* постигао огроман успех у Берлину, Бечу, Лондону и, наравно, у Будимпешти. Издата је и плоча с Рихардом Таубнером (Richard Taubner) и Ренатом Милер (Renata Müller). Та оперета је играна истовремено широм Европе у 67 позоришта. Премијера оперете *Бал у Савоју (Bál a Savoyban)* је била у Гросес шаушпилхаусу (Grosses Schauspielhaus) 1932. године. То позориште је имало 3.200 седишта, светски познате извођаче великим делом мађарског порекла, као што су били Гита Алпар (Alpár Gitta), Рожи Баршоњ (Bárony Rózsi) и Оскар Денеш (Dénes Oszkár). Та 1932. година је била уједно и увод у светску славу Пала Абрахама. Његове оперете су игране ван Европе, у Америци и Јапану.

Доласком Хитлера на власт, Абрахам се преселио из Беча у Будимпешту, но након доношења тзв. другог јеврејског закона у Мађарској, он емигрира 1939. године. Успутне станице су му Париз, Казабланка, Куба и на крају Америка. У Хавани је пола године био барски клавириста. У сезони 1940/41. био је корепетитор у Метрополитен опери, но његово ментално

здравље се све више погоршавало, па је био смештен у један санаторијум за ментално оболеле особе, једно време био је чак и заборављен.

Након десет година боравка у том санаторијуму, он се 1956. уз помоћ једног пријатеља вратио у Немачку и настанио у Хамбургу, где се поново сусрео са својом супругом. Немачка држава му је одредила месечну пензију у износу од 500 марака, а стизали су му и ауторски хонорари од изведених оперета, као и од приказивања филмова – преко 30 – у којима је био композитор.

Мада су се сомборски мађарски аматери грађанске касине између два светска рата фокусирали на извођење оперетских представа, интересантно је приметити да на репертоару изведених нисмо налазили ни на једно дело Пала Абрахама, иако је редитељ тих представа, Пал Лебовић, био такође рођен у Апатину. Али је зато суботички „Непкер” приказао чак три његове оперете. Двадесетог октобра 1933. године је била *Викторија* у режији Беле Гараија. Иако су гледаоци имали прилике да већ виде то дело на филмском платну, представа културног друштва је била топло примљена. Плесни део је урадила Јулија Ландау. *Госпођицин супруг* је био стављен на репертоар октобра 1937. године. Представу је режирао Михаљ Винце (Vincze Mihály), и по писању *Наploа* постигла је френетичан успех. Марта 1939. године је била изведена мање позната оперета под насловом *Јулија (Júlia)*, која је такође убрала похвале критике. И мада је у то време већ постојао *Приручник за јеврејско питање* антисемитског аутора Теодора Фрича (Theodor Fritsch), у којем су наведена имена оних Јевреја чија су дела била анатемисана, суботичком „Непкеру” то није ометало да стави на репертоар чак две оперете забрањеног композитора, Пала Абрахама.

Нису знали, или нису марили за тај срамни приручник?

### Коришћена литература:

- Magyar színházművészeti lexikon* (1994): Főszerk.: Székely György, Akadémiai Kiadó, Budapest
- Rátonyi Róbert (1967): *Az operett csillagai I-II.*, Színháztudományi Intézet, Budapest
- Garay Béla (2012): *Magyar műkedvelők az őrhelyen*, Életjel Kiadó, Szabadka
- Bokréta (1940): *Jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja*, Szerk.: Farkas Frigyes, Szubotica
- Új Hírek*, Szombor, god. 1934.
- Napló*, Szubotica, god. 1934., 1937., 1938., 1939.
- Ђорђе Лебовић (2016): *Semper idem*, Laguna, Beograd.
- Káich Katalin (2020): Művelődési hagyományok és a színház megtartó erejéről, In: *Bácsország*, str. 86–89.

Кайч (Káich) Каталин (1997): *Оперетске представе на мађарском језику у Београду 1908. године*, Научни скуп „125 година Народног позоришта у Београду”, САНУ, стр. 411–416.

Кайч, Каталин (2022), *Пал Лебовић, позоришни редитељ*, Зборник МС за сценске уметности и музику, бр. 67, Нови Сад

Nebojša Kuzmanović, Aleksandar Bursać, Petar Đurđev (2021): *Deportation of the Jews of Bačka in 1944*, Novi Sad

Holocaust Survivors and Victims Database

Dr Katalin Kaič, Professor Emeritus

## OPERETTA: JEWISH ARTISTS FROM THE NORTH OF BAČKA

**Summary:** The work entitled *Operetta: Jewish Artists from the North of Bačka* offers an account of the theatrical activity of composer Pal Abraham, theatre director Pal Lebović and choreographer Geza Landau based on the collected original material. Lebović and Landau were, together with Dr Lajos Kiš, creators of theatre plays (operettas, ballet performances and pantomimes) in the Hungarian language in Sombor between the two world wars. The preserved accounts of the critics of those plays speak of very successful productions that were performed in the theatre, each of them more than ten times. In the absence of a professional Hungarian theatre, they were at the same time substitutes for Hungarian professional theatre productions. Pal Abraham was one of the most important composers of the operetta in the first half of the 20<sup>th</sup> century, and his work *Zenebona* in 1928 was the first in a series of so-called jazz operettas.

**Key words:** Pal Abraham, Pal Lebović, Geza Landau, operetta, Sombor



Др Исидора Поповић

## ЈОСИФ ШЛЕЗИНГЕР И НОВИ САД

**Сажетак:** Чланак прати Јосифа Шлезингера (1794–1870) током три његова боравка у Новом Саду, од којих је најзначајнији онај трећи и најдужи, у периоду од 1820. до 1829. године. Током овог периода Шлезингер ће, поред осталог, упознати и свог потоњег врло важног сарадника Атанасија Николића, али и имати прилике да гледа позоришне представе на српском језику, што ће у знатној мери условити његов будући ангажман у театру. Поред тога, постоје и индиције да је већ у Новом Саду Јосиф Шлезингер имао додира с компоновањем музике за театар, иако су оне, барем засад, остале без довољно конкретних доказа.

**Кључне речи:** Јосиф Шлезингер, Нови Сад, Атанасије Николић, *Аделаида, алтијска пастирка*

„Ретко који музичар у светској историји музике има тако одређено зачетничку, пионирску улогу у једној земљи, у једном народу, као што је имао Јосиф Шлезингер у Србији 19. века; јер после вишевековног затишја и после празнине која је настала у српској музичкој култури за време турске доминације – све је у тој области изнова, из корена започето управо настојањем, заслугом и веома разгранатом делатношћу Јосифа Шлезингера.”<sup>1</sup>

Поред тога што заузима важно место у историји српске музичке уметности, име Јосифа Шлезингера чврсто је уткано и у домаћу позоришну прошлост, посебно у комплексне и често мукотрпне процесе институционализације театра. Загледамо ли се у те процесе, макар и овлаш, увек ћемо уз кључна имена која су их пратила – каква су имена Јоакима Вујића, Атанаси-

---

<sup>1</sup> Цит. према: Ференц Немет, *Стасавање – Јосиф Шлезингер (1794–1870)*, у: Ференц Немет, Љубица Ристовски, Владимир Тодоровић, Зоран Максимовић, *Јосиф Шлезингер: Живот и дело*, Нови Сад 2021, 46.



ја Николића или Јована Стерије Поповића – учити и име капелника Јосифа Шлезингера. Истина је да његово име у овом контексту није увек довољно видно и упадљиво. Чини се да му је такву позицију понајпре одредила, не историјска маргинализација, већ природа његовог посла у театру и око њега. Посао позоришног композитора није, барем не споља, највидљивији и почесто се превиђа. Међутим, популарност неких Шлезингерових композиција уприличених „за сцену” у његовом је добу била изразита, те се може рећи да је у свом времену он био далеко видљивија позоришна појава него што је то опстао до наших дана.

\* \* \*

Биографија Јосифа Шлезингера (1794–1870) богата је и разграната у доста праваца, а њена су кључна места везана за родни Сомбор, затим Пешту, Нови Сад, Крагујевац и последње место његовог овоземаљског живота – Београд. У овој лепези места која нису једина у којима је Шлезингер живео и радио, али се по важности истичу више у односу на друга, Нови Сад не заузима најзначајније место. Оно припада – Крагујевцу и Београду. Али, и на приватном плану и на плану његовог даљег усмеравања у раду, Нови Сад, у коме је боравио у више наврата, има улогу која не би требало да буде скрајнута и која није без важности. Нажалост, данас је о том делу његовог живота сачувано мало података, па и то мало често није довољно јасно, прецизно или конкретно. Уз наду да ће нека будућа истраживања успети боље и детаљније да расветле тај део живота Јосифа Шлезингера, напомињем да овај рад представља покушај да се што јасније систематишу и осветле његове новосадске године, те да се, трагом поузданих података, а понекад и претпоставки, пружи барем делимичан увид у однос Шлезингера према Новом Саду и Новог Сада према њему...

\* \* \*

Први се Шлезингеров контакт с Новим Садам изгледа десио веома рано. Већ као осмогодишњак, син шактера сомборске јеврејске заједнице Менахема Шлезингера, човека који је, поред осталог, и сам имао солидно музичко образовање, доћи ће у Нови Сад. Ту га је послао отац како би се музички образовао код главног новосадског јеврејског кантора – Елиезера Роба Розенберга. У то време, а година је 1802, у Новом Саду има тек седамдесетак јеврејских породица<sup>2</sup>, чији положај није нарочито повољан, иако је лакши но што је то био

<sup>2</sup> Мирко Радо, Јосиф Мајор, *Историја новосадских Јевреја*, Нови Сад 1930, 33.



Јосиф Шлезингер

неколико деценија раније.<sup>3</sup> Ипак, постоји Јеврејска основна школа основана неколико година пре доласка младог Шлезингера у Нови Сад, иако је јеврејских учитеља било и много раније.<sup>4</sup> Школа је првих деценија била смештена у малој и неусловној кући и налазила се поред синагоге.<sup>5</sup> Данас се не може утврдити да ли је он за време свог првог боравка у Новом Саду, који је трајао непуних годину дана, похађао ову школу. Наиме, у Историјском архиву Новог Сада сачувана грађа на основу које би се то евентуално могло установити – дневници, уписнице и сл. датира тек од 1856. године.

У сваком случају, први боравак у Новом Саду на младог Шлезингера изгледа није оставио најбољи утисак. Он није волео свог учитеља Розенберга, те је „/.../ молио оца да га да на часове код тадашњег сомборског учитеља и ’органисте’ Максимилијана Кристофа”.<sup>6</sup> Менахем Шлезингер испоштовао је синовљеву жељу и вратио га у Сомбор, где ће Јосиф, упркос каснијем противљењу породице, наставити да се музички образује и напредује, а врло рано музици ће се окренути и професионално и почети да се издржава од ње.

<sup>3</sup> О томе више у: Васа Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада*, књ. 1, Нови Сад 1947, 260–267.

<sup>4</sup> Олга Андраши, *Јеврејска основна школа у Новом Саду од 1800. до 1900. године*, Архивум – портал Архива Војводине, ISSN (ONLINE) 2683–4405.

<sup>5</sup> Исти, *Сећања на јеврејски Нови Сад*, Исто.

<sup>6</sup> Ференц Немет, Исто, 50.

Након десетак година бављења музиком на различитим местима, али и претрпљених тешких личних, породичних ломова, пре свега сукоба са оцем, Шлезингер ће 1812. поново доћи у Нови Сад. Иако је до тог времена овладао свирањем више инструмената, где је најуспешнији био као кларинетиста, он ће током овог периода бити „/.../ намјештен у /.../ једној банди у Новом Саду, али не кларинетистом, него виолинистом.”<sup>7</sup> О овом периоду Шлезингеровог боравка у Новом Саду такође нема много сачуваних података. Зна се толико да је млади музичар у оркестру имао добар третман и пристојну плату, али ће и овај, други новосадски период, бити кратког века. Већ након две године, 1814, Шлезингер ће напустити Нови Сад. Иако разлог за његов одлазак није сасвим јасан, постоје индикације да је град напустио након мајчине смрти како би јој отишао на сахрану у Сомбор, те да је у Нови Сад заправо планирао да се врати. Међутим, током боравка у родном граду, Шлезингер ће се помирити са оцем Менахемом. Како је отац решио да се пресели у Велики Семиклуш (Nagyszentmiklós) и син ће кренути с њим, те ће се тако, изгледа не баш планирано, завршити други боравак Јосифа Шлезингера у Новом Саду.<sup>8</sup>

\* \* \*

Трећи и последњи период који ће Јосиф Шлезингер провести у Новом Саду трајао је најдуже и представља врло важно време његовог живота које ће и приватно и професионално умногоме одредити његов даљи пут.

Тај период почиње 1820. године, а у том тренутку град се и значајно изменио и развио на сваком, а пре свега на плану културе, у односу на раније Шлезингерове боравке у њему. У периоду између 1814. и 1820. године десили су се неки преломни догађаји у културној историји града који ће имати, макар посредне, утицаје и на развој даљег професионалног пута Јосифа Шлезингера.

Већ у том периоду, наиме, Нови Сад ће полако почети да добија обриси потоње „Српске Атине” или „Српског Париза”. Томе ће можда у највећој мери допринети отварање Српске велике православне гимназије у Новом Саду, која је основана још 1810, али је с радом (и огромним утицајем на развој града!) почела тек 1816. године. Гимназија ће врло брзо, већ тих првих година, постати централно место новосадске интелигенције, што ће посебно почети да бива изражено доласком младог и реномираног професора Павела Јозефа Шафарика на чело Школе 1819. године. Иако све ово можда

<sup>7</sup> Фрањо Кухач, *Јосип Шлезингер: први српски капелник књажевске гарде, Виенац*, Загреб, 30. јануар 1897, бр. 5, 80.

<sup>8</sup> Претпоставке које се тичу разлога Шлезингеровог напуштања Новог Сада 1814. године темеље се пре свега на чланку Фрање Кухача у загребачком *Виенцу*.

и није имало непосредног утицаја на Јосифа Шлезингера који ће се 1820. вратити у Нови Сад, значајно промењена „физиономија” града свакако га је у неком смислу морала обликовати. Оно што је такође важно нагласити јесте чињеница да се у Новом Саду, у „паузи” између два Шлезингерова боравка, десио један веома важан догађај који ће имати изразито јак одјек. Наиме, септембра 1815. године у Новом Саду боравио је Јоаким Вујић, који ће с новосадским ђацима пред публиком уприличити забрањену Балогову драму *Црни Борђе*. Био је то уистину велики догађај за Нови Сад, којим ће бити „бачена” прва позоришна клица српског позоришта у овом граду, касније најважнијем у историји српског театарског развоја. Прва световна представа на српском језику у Новом Саду, зна се, забрањена је одлуком Намесничког већа, али ће тај догађај несумњиво покренути процесе који ће бити важни и за потоњи боравак и рад Јосифа Шлезингера у овом граду. У сваком случају, Нови Сад који је 1814. напустио ни случајно више није исти град у који се 1820. године вратио...

Године проведене у Новом Саду, а девет их је у овом наврату било, изразито су важне, већ је напоменуто, и када је реч о приватном животу Јосифа Шлезингера. Чезнуо је, о томе је причао Фрањи Кухачу „/.../ за сталним пребивалиштем, а да право кажем... хтио сам се и женити. Било ми је додуше истом 25 година; нисам се дакле имао журити, али бивши у Новом Саду загледао сам се у кћер бившега земунскога надрабија Јакоба Фриендеберга, те сам сновао, како бих ју могао испросити и женити.”<sup>9</sup> У Нови Сад стигао је Шлезингер, дакле, првенствено како би испросио девојку – своју потоњу супругу Сару.

Врло детаљно и живо описује Кухач у Шлезингеровој биографији како је ова просидба текла: „Како се нисам никада страшио пред кога ступити, да му кажем, што желим или што мислим, тако и сада. Пођох равно у Нови Сад Фриендебергу, те му рекох, што желим. Стари ће на то: ’Ја немам ништа проти том, да жените моју кћерку, ако она вас воли, али прије свега треба да имадете шталицу за кравицу те сиено, да ју можете прехранити.’ – О том ћу – одговорих му – настојати из петних жила, а молим вас, будући мој тасте, да ми и ви будете при том у помоћ.”<sup>10</sup> Тако ће, уз помоћ свог таста Јакова Фриендеберга, Шлезингер постати капелник Новосадске грађанске гарде коју је предводио Освалд Хибер, иначе Шлезингеру познат још из претходног новосадског периода. Исте године, 1820, пословно збринут, Шлезингер ће оженити Сару Фриендеберг. С њом ће живети у дугом и складном браку, који ће нажалост бити обележен честим умирањем заједничке деце.

<sup>9</sup> Исти, Исто, бр. 8, Загреб, 20. фебруар 1897, бр. 8, 125.

<sup>10</sup> Исто.

\* \* \*

Делокруг рада Новосадске грађанске банде био је доста широк. Поред учешћа на градским баловима и игранкама, она је имала у одређеним приликама свирати и при новосадској католичкој цркви. Стога је капелник Шлезингер, како би обезбедио потребну и одговарајућу музику за овакве прилике, с обзиром на то да није био нарочит познавалац црквене музике, из Новог Сада често путовао за Пешту и Беч, за шта је од града уз плату добијао и годишњу накнаду за путни трошак. Током овог, готово десетогодишњег боравка у Новом Саду, уз редовне обавезе и честа путовања, градски капелник је направио своје прве, истина још увек неигурне и невеште кораке у компоновању.

Треба напоменути и то да је учешће градског капелника јеврејског порекла у католичком црквеном обреду у први мах изазвало одређено, мада не прегласно незадовољство с две стране – и од католика и од новосадске јеврејске заједнице. Остало је, међутим, на више места забележено да је Јосиф Шлезингер био врло добронамеран, приземан и поуздан човек, несклон било каквом конфликту, те се ово незадовољство никада није распламсало и некако је само од себе минуло, вероватно пре свега захваљујући његовој благој природи. Речју, Нови Сад је ценио Јосифа Шлезингера и Јосиф Шлезингер је ценио Нови Сад. Рекло би се да на тај однос није пала никаква сенка...

Постоје индиције, мада не потпуно поуздане, да је управо трећи новосадски период побудио потоње његово интересовање за стварање позоришне музике. Наиме, 1824. године у Нови Сад пристиже некадашњи новосадски ђак, двадесетједногодишњи Атанасије Николић. Николић ће, познато је, у каснијим годинама постати веома важна личност у развоју српског театра, али и битан сарадник Јосифа Шлезингера. У Новом Саду он исте године отвара приватну школу цртања. Поред тога, махом с полазницима своје школе у Новом Саду почиње да организује позоришне представе. Под Николићевим вођством већ 1825. године изводе се представе *Марија Меншичиков* Ј. Михајловића у преводу Мојсеја Игњатовића и *Стрелци* Јозефа Маријуса фон Бабоа у преводу Антонија Јосифовића, а можда и самог Атанасија Николића.<sup>11</sup> У јесен 1826. године играју се и *Робови* Давидовића и *Аделаида, алтијска пастирка*, коју је Атанасије Николић драматизовао према Доситејевом преводу Мармонтелове приповетке.

Управо ова представа *Аделаиде...*, која се у литератури често означава као прва српска мелодрама, потенцијално је нарочито значајна за Јосифа Шлезингера и његове новосадске године. Неспорно се зна да ће у каснијим

<sup>11</sup> О овоме више у: Божидар Ковачек, *Театар Атанасија Николића*, у: *Талија и Клио. Из историје српског позоришта и драме*, Нови Сад, 1991, 225–226.

годинама свог рада, током најинтензивније сарадње с Атанасијем Николићем, Шлезингер компоновати музику за представу *Аделаида, алтијска пастирка* извођену у Театру на Ђумруку. Постоје индиције да је већ у Новом Саду 1826. године имао извесног удела у компоновању музике за ову представу или да је барем „укајдио” музику према замисли аутора Атанасија Николића. Нажалост, по овом питању и сам Атанасије Николић је у својој *Аутобиографији* остао помало штур и недоречен, а тајна би можда, неким потоњим истраживањима, могла бити разрешена увидом у рукопис ове Николићеве драме који се данас чува у Архиву Хрватског народног казалишта у Загребу.

Било како било, једно је сасвим неспорно: у Новом Саду Шлезингер ће имати дотад најинтензивнији контакт са српским позориштем. Поред Николићевих представљања, он је 1825. године имао прилику да у Новом Саду гледа и праизведбу трагедије *Смрт Уроша петог* Стефана Стефановића коју су, због озлојеђености митрополита Стратимировића, пратиле разне интриге, међу којима је и забрана представе непосредно пред премијеру, што је готово читав Нови Сад „подигло на ноге”. Интервенцијом угледних новосадских грађана представа је ипак одиграна, изазивајући велико одушевљење у граду и поставши догађај прворазредног значаја. Представу, коју је режирао и у којој је улогу Вукашина тумачио Атанасије Николић, Јосиф Шлезингер је у тзв. Крајнеровом театру без сумње гледао, с обзиром на то да је за њу владало такво интересовање да је пред дупке пуном салом играна и по три пута за једно вече.

Ако у овом периоду и није (а сумњам да није!) узео непосредног или већег учешћа у стварању музике за српске позоришне представе, Шлезингеру су театарска искуства била доступна, а несумњиво је стекао и једно битно познанство које ће касније прерасти у врло блиску и плодотворну сарадњу.

\* \* \*

„Десећи се Милош г. 1829. у Новом Саду, те слушајући капелу тамошње градске гарде, наложио је свом брату Ефрему да позове капелника те банде Јосипа Шлезингера у Београд, не би ли он хтио устројити сличну банду за српску књажевску гарду.”<sup>12</sup>

Градски капелник није одмах прихватио овај позив. Нови Сад му се није напуштао и испрва се ломио. Међутим, његови пријатељи и „одлични новосадски грађани” наговорили су га да оде у Београд и да саслуша шта му се тачно нуди.

<sup>12</sup> Фрањо Кухач, *Јосип Шлезингер, први српски капелник књажевске гарде*, Исто, бр. 4, 57.

Преломио је и отишао. И тај одлазак, који ће касније довести до сарадње у Књажевско-сербском театру у Крагујевцу и Театру на Ђумруку у Београду, трајно ће и неопозиво уписати Јосифа Шлезингера не само у историју српске музике, већ и у историју српског театра.

#### ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Андраши, Олга, *Јеврејска основна школа у Новом Саду од 1800. до 1900. године, Архивум – портал Архива Војводине*, ISSN (ONLINE) 2683–4405;
- Андраши, Олга, *Сећања на јеврејски Нови Сад, Архивум – портал Архива Војводине*, ISSN (ONLINE) 2683–4405;
- Ковачек, Божидар, *Театар Атанасија Николића*, у: *Талија и Клио. Из историје српског позоришта и драме*, Нови Сад 1991, 220–249;
- Ковачек, Божидар, *Мелодрама у времену рађања нове српске књижевности*, у: *Талија и Клио. Из историје српског позоришта и драме II*, Нови Сад 2006;
- Кухач, Фрањо, *Јосиф Шлезингер, први српски капелник књажевске гарде, Виенац*, бр. 4–20, Загреб 1897;
- Немет, Ференц; Ристовски, Љубица; Тодоровић, Владимир; Максимовић, Зоран, *Јосиф Шлезингер: Живот и дело*, Нови Сад 2021;
- Николић, Атанасије, *Биографија верно својом руком написана*, Београд 2002;
- Радо, Мирко; Мајор, Јосиф, *Историја новосадских Јевреја*, Нови Сад 1930;
- Стајић, Васа, *Грађа за културну историју Новог Сада. Из архива новосадског Магистрата*, књ. 1, Нови Сад 1947;
- Томандл, Миховил, *Српско позориште у Војводини I*, Нови Сад 1952;

Dr Isidora POPOVIĆ

#### JOSEPH SCHLESINGER AND NOVI SAD

**Summary:** The article follows the stay of Joseph Schlesinger (1794–1870) during his three stays in Novi Sad, the most significant of which is the third and longest one, taking place in the period from 1820 to 1829. During this period, Schlesinger will, among other things, meet his collaborator Atanasije Nikolić, and engage in watching theatre plays in the Serbian language, which will significantly determine his future involvement in the theatre. In addition, there are indications that already in Novi Sad, Schlesinger had contact with composing music for the theatre, although, at least for now, they remain without any solid evidence.

**Key words:** Joseph Schlesinger, Novi Sad, Atanasije Nikolić, Adelaide, Alpine shepherdess

Александар Милосављевић

## РАЗМИШЉАЊА О НОВОСАДСКОМ ВИОЛИНИСТИ НА КРОВУ

**Сажетак:** Пажња у овом раду биће усредсређена на уметничке квалитете и домете конкретне, новосадске инсценације представе Српског народног позоришта *Виолиниста на крову* (*Fiddler on the Roof*) из 2015. године, а у уверењу да је управо на овом плану, дакле својим уметничким квалитетима, баш као и темом и сценским начином на који је она обрађена, захваљујући редитељском умећу и промишљеном концепту Атиле Береша (Béres Attila), ова представа заправо указала на дубоку укорененост јеврејске традиције у целокупан друштвени и културни амбијент Војводине. На другој страни, захваљујући редитељско-драматуршким интервенцијама, редитељ новосадске продукције дао је нови смисао добро познатој причи о судбини такозваног малог човека суоченог с неправдама и страдањима, причи о насиљу које бахата већина спроводи над мањином, у овом случају јеврејском, и изазовима које драматична времена постављају пред праведника. Посебно је значајно што редитељ својом представом ова питања актуелизује у Новом Саду, граду који и данас памти страشان погром свог становништва јеврејске, српске и ромске националности за време Другог светског рата<sup>1</sup>. Контекст у којем је настала ова копродукција, као сарадња Српског народног позоришта и Новосадског позоришта – Újvidéki Színház-a, даје још дубљи смисао настанку ове представе. Избор ауторског тима – од сценографа до музичара који су уживо свирали на премијери – потврђује редитељев наум да представом постави

---

<sup>1</sup> Масовну ликвидацију Јевреја, Срба и Рома у јужној Бачкој – Чуругу, Госпођинцима, Шајкашу, Бурђеви, Мошорину, Тителу, Илоку, Гардиновцима, Вилову, Жабљу, Бечеју, Србобрану, Темерину и Новом Саду – 1942. године спровеле су мађарске окупационе снаге. За три дана рације у Новом Саду (од 21. до 23. јануара) у водама Дунава је нестало више од 1.300 Новосађана, а током погрома нестало је око 4.500 особа.





Сцене из представе *Виолиниста на крову*

права питања свом времену и новосадској публици. Циљ рада је, дакле, показати да је Береш *Виолинистом на крову* успоставио адекватан дијалог између гледалаца и свих елемената представе, али и између глумаца различитих националности, Мађара и Срба, што обезбеђује посебан статус ове представе у контексту репертоара оба новосадска театра.

Ако нас је нечему научила дуга и тешка повест јеврејског народа, онда је то управо оно што је део и историје мултинационалне, мултиконфесионалне и мултикултуралне атмосфере карактеристичне за Војводину. Отуда је значај овог *Виолинисте* и у томе што нас је на уметнички уверљив начин подсетио на ове истине.

**Кључне речи:** мјузикл, инсценација, режија, либрето, театар, Српско народно позориште, Новосадско позориште, Шодем Алејхем, Џозеф Стејн, Џери Бок, Шелдон Харник, Марк Шагал, Атила Береш, клезбер, музика, сликарство, прогон, Холокауст, традиција, царска Русија, Војводина, Нови Сад

### Микрокосмос малене Анатевке и јади несрећног Тејвјеа

Настао на основу збирке прича *Тејвје и његове кћери* (*Tevye and his Daughters*, 1894–1914) Шолема Алејхема (Sholem Aleichem), либрето мјузикла *Виолиниста на крову* на узбудљив, потресан али и хуморан начин приповеда о свакодневици сиромашних сеоских Јевреја у царској Русији почетком прошлог века. Главни актер је Тејвје, млекација у маленој варошици Анатевки. Тејвје је добар муж, одговоран је домаћин и отац пет кћери. Колико су оне за њега благослов, толико су и непрестани извор брига. Он, сиромаш, добро зна да се ћерке без унапред обезбеђеног мираза неће удати, а стално осећа притисак девојака које би да се удају из љубави, док су на другој страни Тејвјева строга супруга и ригидни обичаји по којима се брак искључиво склапа на основу жеље родитеља. Разапет између налога традиције и младалачке животне радости својих кћери, млекација је, међутим, посебно брижан јер је његов универзум смештен у малену (паланачку) средину која је, уз све што иначе припада малим местима, још оптерећена и међунационалним тензијама. Живот у Анатевки, наиме, Јевреји деле с Русима.

Кроз све ове његове муке и дилеме пробија се Тејвјева интимна, унутрашња распоућеност: на једној страни потреба да поштује традицију, а на другој непрестано суочавање са светом у којем, ма колико тај свет био прилично идиличан и испуњен добросуседским односима и рутинском, предвидивом свакодневицом, ипак царује неправда. Уосталом, и он сам осећа да је императив који налаже традиција, а тиче се програмиране удаје његових кћери, заправо облик неправде. Отуда ће и млекацијина маштања о бољем и

праведнијем свету, у којем би он био адекватно награђен за своју смерност, вредноћу, преданост и уважавање традиционалних вредности, бити преточена у славни сонг *Да сам богат човек ја*.

На ове Тејвјеве дилеме, као својеврсна драматуршка перипетија, биће наметнута и ситуација у којој су становници Анатевке изложени репресији осине царске власти која их на крају под принудом и прогна из завичаја. Мјузикл, дакле, сведочи о сукобу традиције и прогреса, о невољама обичних људи и њиховој нади у бољи живот.

*Виолиниста на крову* произведен је 2. септембра 1964. године у Империјал театру (Imperial Theatre) на њујоршком Бродвеју, у режији и кореографији Џерома Робинса (Jerome Robbins), а главну улогу је играо Зиро Мостел (Zero Mostel). Од тада је овај мјузикл редовно један од највећих хитова на свим сценама на којима је изведен.

### Други новосадски *Виолиниста*

Представа *Виолиниста на крову* Српског народног позоришта, настала по либрету Џозефа Стејна (Joseph Stein), на музику Џерија Бока (Jerry Bock) и с препеваним сонговима Шелдона Харника (Sheldon Harnick), премијерно је изведена 23. маја 2015. године, у 154. сезони постојања нашег најстаријег професионалног театра, који без престанка професионално ради од 1861. С једне стране, представа је на домаће сцене донела једно од светски најпопуларнијих дела из богатог наслеђа јеврејске културе, док је с друге стране нашој публици представила део огромних стваралачких потенцијала изузетног мађарског редитеља јеврејског порекла Атиле Береша. На тај начин овај новосадски *Виолиниста* – а повест СНП-а бележи две инсценације овог дела – постао је репрезентативан пример афирмације јеврејске културе али и традиције на војвођанским, но и ширим овдашњим просторима.

\* \* \*

Као што је наговештено, Српско народно позориште је на свом репертоару већ имало *Виолинисту на крову*. Овај мјузикл је 17. октобра 1992. године на сцену поставио Воја Солдатовић<sup>2</sup>. Инсценација је имала 120 реприза, те је отуда уписана као једна од најдугочекнијих представа у историји овог театра. У препознатљивом Солдатовићевом стилу, у првој поставци Стејновог и Бокиног мјузикла акценат је стављен на музичку фактуру комада, њену сценску интерпретацију и, посебно, на упечатљиве, одлично изважане ликове и њихове драмске односе. У фокусу редитеља био је лик Тејвјеа,

<sup>2</sup> Нови Сад, 9. новембар 1945 – Нови Сад, 22. јул 2021.

главног актера приче, у изванредној интерпретацији Зафира Хаџиманова<sup>3</sup>, глумца и музичара, иначе популарног и успешног певача, док се драмска потка нашла у другом плану, као својеврсна основа на којој почива и из које се прича развија. Речју, јеврејска традиција је у овој представи махом третирана на начин који инсистира на популарним фолклорним елементима, а сценски резултат је била духовита, разиграна и распевана представа коју је обожавала не само новосадска публика.

Другачије, међутим, ствари стоје с представом коју је више од две деценије доцније режирао Атила Береш. И он је, разуме се, и те како водио рачуна о хоризонту очекивања гледалаца, односно желео је да направи пријемчиву, атрактивну и гледљиву представу која је по логици мјузикла, који у себе равноправно укључује глуму, музику, певање и плес, морала да буде богата музиком и игром, а свакако је био свестан и да је претходни *Виолиниста на крову* управо у Српском народном позоришту с огромним успехом био игран све до 2004. године. С друге стране, Береш није намеравао да направи „лаку” или „питку” представу. Ипак, постоје условности које је редитељ морао да уважава. Пре свега, као својевремено и Солдатовић, мађарски редитељ није могао да мења драмску структуру, да се поиграва причом, нити да мења музичку фактуру која је, уосталом, не само прецизно дефинисана условностима какве подразумева инсцениција типичног бродвејског мјузикла, него је, без сумње, и један од најјачих адута овог музичко-сценског дела. Важно је напоменути да музика не само што је подједнако важан елемент атрактивности и привлачности *Виолинисте на крову*, него је и заснована на народној традицији и мелосу руских и пољских Јевреја тог доба.

Но, Береш овој специфичној жанровској структури даје посебну димензију тако што у сценску игру уводи аутентичну клезмер музичку интерпретацију, а за њу је у овој представи био задужен Будапест Клезмер бенд (Klemm'n'band Klezmer bend) чији су чланови и наступили на неколико извођења овог пројекта<sup>4</sup>. Чланови бенда, међутим, нису имали задатак само да свирају, него им је редитељ дао и конкретна глумачка задужења, истина без текста, али видећемо и да њихов сценски ангажман није подразумевао пуку појавност на позорници, што ће се испоставити као веома значајно за сам крај представе.

<sup>3</sup> Кавадарци, 25. децембар 1943 – Београд, 27. март 2021.

<sup>4</sup> Гости из Будимпеште су, наиме, наступили на предпремијери, премијери, као и на прве две репризе, те на гостовању ове представе у београдском Центру „Сава”, док су их у осталим репризама замениле колеге музичари из Новог Сада.



Сцене из представе *Виолиниста на крову*

## Од сликарства преко музике до мјузикла (и назад)

Клезмер<sup>5</sup> је део богате музичке традиције Ашкенази Јевреја Источне Европе, дакле управо је везан за поднебље у ком се дешава радња *Виолинисте на крову*. Настала под снажним утицајем ромске фолклорне традиције<sup>6</sup>, ова музика је првобитно подразумевала мелодије за плес, што значи да потпуно природно кореспондира с музичко-сценским жанром новосадске представе, а и мимо ове продукције, блискост клезмера с мјузиклом наглашено је успостављана након што су, између 1880. и 1924. године, из Источне Европе јеврејски емигранти све масовније пристизали у Сједињене Америчке Државе. У том периоду је, наиме, на јеврејску традиционалну музику изузетан утицај остварио цез, што је још више обогатило и усложнило клезмер, али је и ову музику припремило за доцније интерполирање у форму мјузикла. Нове подстицаје ће већ формирани жанр клезмера стећи 80-их година прошлог столећа доласком још једног таласа јеврејских емиграната у Америку, сада из Совјетског Савеза, што обогаћује традицију новим елементима и успоставља још директнију везу са савременим сценским формама, понајпре с мјузиклом.

У конкретном случају *Виолинисте на крову* музика је допринела снажној афирмацији важног елемента јеврејске традиције, али је, на другој страни, несумњиво на посебан, искуствен начин била пријемчива војвођанској позоришној публици која је навикла на мешање различитости, па и на плану музике и фолклора. На исти начин ваља посматрати и начине на које се разноврсни утицаји различитих традиција, дабоме у веома сложеном облику, јављају и на плану либрета *Виолинисте на крову*, али и какви су били одједи тих (литерарних) прожимања у сфери рецепције новосадске театарске публике.

Уводећи клезмер бенд, редитељ је заправо на изванредан начин вратио причу мјузикла његовим аутентичним изворима, односно прози Шолема Алејхема и његовој првобитној далекој инспирацији – сликама белоруског Јеврејина Марка Шагала (Марк Захарович Шагал). Наиме, управо се Шагал на два своја платна, првом из 1908. (*Седећи виолиниста*) и другом из 1920. године (*Музика*), бавио мотивом клезмер музичара, и то – виолинисте. Разуме се, славни сликар је овај мотив обрадио на себи својствен авангардистички начин који је подразумевао мешавину импресионизма, кубизма и фовизма. Остајући (тематски) везан за свој родни крај, белоруско село Вите-

<sup>5</sup> Музички инструмент, на јидишу רמזילך или רעמזעלק.

<sup>6</sup> У Источној Европи су, наиме, забележени блиски контакти Јевреја и Рома, јер су две заједнице живеле у посебним насеобинама, често у истим или суседним квартовима, те су и контакти и међусобни културни утицаји били природна последица саживота.

берг које је у то доба припадало Русији, Шагал је инспирацију за своје сликарство налазио у народним причама, бајкама али и сећањима на властито детињство, а једна од слика које су му биле урезане у памћење свакако је и сеоски виолиниста који, свирајући традиционалне мелодије, сваком локалном догађају дарује свечани тон.

Сагледан из сликареве импресионистичке визуре, дакле померен у односу на оно што најчешће означавамо појмом објективна стварност, и то у мери својственој кубизму и пропуштен кроз филтере онеобичавања<sup>7</sup> својствене париским „подивљалим“ фовистима, Шагалов клезмер виолиниста је на платну добио зелено лице. Па зашто се онда, без икаквог утилитарног разлога, он не би нашао и на каквом сеоском крову у маленој Анатевки код аутора либрета за мјузикл?

### Драматуршко-редитељске интервенције

На тај начин, кроз преплитања различитих наративно-музичко-ликовних извора, кроз спојеве традиционалног и антитрадиционалног, настаје координатни систем у који Атила Береш уписује драматуршка, редитељска и значењска решења представе коју је поставио у Новом Саду.

За потпуније разумевање свих елемената који су утицали на настанак ове копродукције и одредили њену судбину, свакако неће бити наодмет рећи и да је одлука управе два новосадска театра, Српског народног и Новосадског позоришта, од самог почетка била да сарадња два ансамбла – српског и мађарског, буде заснована на мултикултуралном принципу, дакле на свесном мешању два језичка система, а с циљем да буде подстакнут и реализован трећи, онај за театар ништа мање важан – језик театра<sup>8</sup>. Првобитна замисао је била да копродукцију на сцену постави редитељ који не припада овој средини, ослобођен предрасуда и, нарочито, лишен страхопоштовања

<sup>7</sup> Отешчана форма, тако важна, рецимо, руским формалистима.

<sup>8</sup> За ову прилику рецимо укратко (и наравно нужно поједностављено) да се под појмом „језик театра“ првенствено мисли на специфичну симбиозу говора, сценског покрета, мимике, али и кореографисаног мизансцена, пауза између реплика, музике, сценског осветљења... дакле свих елемената који театар чине синкретичком уметношћу и успостављају разлику између њега и свих других уметности. Уосталом, позориште постоји само у једном одређеном тренутку, у часу када је гледа одређена публика, у конкретном простору, те једна представа не може на исти начин да буде два пута одиграна. Управо тај непоновљив карактер театарског уметничког дела један је од разлога због којих је тешко прецизно дефинисати појам „језика театра“, јер се елементи тог „језика“ заправо непрестано мењају, између осталог и у зависности од субјективног осећаја сваког глумца, који се, дакако, мења од једног до другог извођења исте представе.

Постоје, наравно, и општеприхваћени (кодирани) елементи који чине „језик театра“ (или „позоришни језик“), но за ову прилику нећемо улазити у њихово разматрање.

према мађарском и српском језику. Избор је, у почетку, пао на босанскохерцеговачког редитеља Хариса Пашовића, некадашњег новосадског студента, а представа коју би он поставио на сцену бавила би се судбином муслиманског живља и њихове културне традиције у овим просторима. Доцније, пошто у вишенационалној средини какве су војвођанска и новосадска, Муслимани нису ни доминантна нација нити вероисповест, представници две театарске управе су схватили да ће ипак у сваком погледу провокативнија бити тема која се непосредније тиче односа доминантне српске и мањинске мађарске заједнице. Тако би представа добила и провокативност другачије димензије, а она би реферисала и на актуелну ситуацију – односи мањинске и већинске нације, баш као и на повесну – рација из 1942. године и тада почињени злочини.

Сада, међутим, на сцени „српског мезимчета”, како Српско народно позориште означавају Срби, треба да се појаве мађарске глумице и мађарски глумци, да би заједно са својим српским колегиницама и колегама одиграли представу у којој се, између осталог, проблематизује однос традиције и побуне против традиције, али и да би тематски била обрађена прича о бахатости већине према мањини, као и сурови прогон ових других из властитог завичаја.

У тако постављеном продуцентском задатку онај давни Шагалов клезмер виолиниста као да је добио још загонетнији израз лица, као да су се на његовом челу појавиле нове, још дубље боре, а одмах је постало јасно и да ће концепт инсценације конкретног мјузикла на позорници Српског народног позоришта далеко надилазити пуки ниво разоноде, најчешће својствене овом театарско-музичком жанру. Тејвјеве недоумице, дилеме и муке намах су добиле чврстину и жестину какву драмској структури може да обезбеди само ситуација у којој театар истински зрцали прави, аутентични живот. И, дабоме, када поставља тачна питања свом времену.

### И остало, а опет веома важно

Али ту није крај. Напротив, испоставиће се да је представа била много узбудљивија од сваке могуће предикције и свих жеља продуцената. Шагаловска атмосфера је, рецимо, на позорници постигнута и сјајном сценографијом. Сценографи Балаж Хорешњи (Horesnyi Balázs) и Саша Сенковић су простор намењен игри (централни део позорнице и просценијум) са три стране омеђили (практично начинили полукруг отворен према гледалишту) минијатурним сеоским кућама које су, међутим, у дубини, према задњем зиду позорнице, биле поређане у неколико редова/нивоа, а сваки наредни низ зградаца, удаљенији од просценијума, био је подигнут за по један ниво у односу на претходни. Тако је настала надреална макета села, а фамозна



Анатевка је била материјализована попут каквог крокија, шагаловске шаре, на начин који указује да насеобину (из које ће на концу Јевреји бити протерани) не чине зграде него људи. Самим тим је и Тејвје добио симболични одговор за којим је током представе трагао: материјална димензија овог света, вазда подложног променама, каткад и неочекиваним и суровим, губи смисао пред оним што човек, породица, народ могу да изгубе суочени с немилосрдошћу других људи. Често и оних који су им по свему веома блиски. Или би барем то могли да буду.

У том и таквом амбијенту ће свирати чланови будимпештанског Клемер бенда, а њихова музика ће, баш као и њихова сценска појавност, непрестано лавирати између реалног присуства сеоских музичара који забављају мештане, с једне стране, и надреалне појаве необичних бића из маште, из бајки и древних приповести, бића која као да не припадају стварности Анатевке. На тај начин редитељ је, можда и несвесно али по логици аутентичног уметничког промишљања, разрешио један од потенцијалних проблема сваког сценско-музичког дела, оприродио је сонгове и пронашао оправдање за увођење музике и песме у драмску радњу. Али је у исти мах успоставио и снажну сценску метафору која ће пуни смисао добити у финалној сцени представе.

Наиме, редитељско-драматуршком интервенцијом Береш знатно одступа од краја приче понуђене либретом. У његовој редитељској интерпретацији сам крај новосадске инсценације укида сваку могућност релативизације млекацијиног односа према стварности, а самим тим и према апсолуту. Овде, у оваквом свету у којем царује неправда и у којем сила и бахатост могу шта им је воља, срећног завршетка нема, а не може га ни бити. Претходно, основна Тејвјева породична прича срећно је окончана венчањем; наде његових кћери су испуњене, обе су се удале из љубави а не како налаже традиција, по родитељској команди. И вазда посвађане комшије су се измириле, а досадна сеоска проводацијка напокон је испунила своју мисију, чак су се и локални Руси примирили. Све указује на то да ће тамошње душе наћи мир у властитом дому и свом селу, да су Тејвјеве недоумице ипак позитивно решиве. Но, тада се појављују руски војници. Јевреји чују наредбу о принудном исељавању. Па и та наредба, након охрабрења које су стекли препознавши праве вредности живота, када је љубав победила традиционализам, на њих неће деловати као катастрофа. Али ће се, међутим, по ко зна који пут у њима пробудити сумња.

По наређењу, Јевреји сакупљају све што могу са собом да понесу, међусобно се храбре и бодре, а онда изненада редитељ прави елипсу: све своје Јевреји бацају на гомилу, изувају се, ципеле уредно ређају у правилан низ, један пар поред другог, и боси одлазе са сцене. На сцени остаје само хрпа одеће и поређане ципеле – дечје, мушке, женске, грубе цокуле и лагане папуче, дубоке чизме и дамске ципелице с високом петом... Позорница би

била празна да на њој није музичар с виолином. Свира, сада сасвим сам. Ни оркестра више нема. Он, виолиниста без крова над главом, свира као да евоцира сећање на онога који је свирао на крову. Као да је далеки одјек оног Шагаловог Виолинисте, необичног, надреално зеленог лица чије црте сада више не браздају нове боре, него то лице све више бледи и... нестаје. У диму и пепелу. Неког давног пепела из доба многобројних погрома, али и дима који куља из димњака Аушвица, Дахауа, а можда и неког будућег...

Све је, дакле, исто као што је већ бивало: и прогон, и Холокауст, и логори, и бесмислене смрти. Као да нико ништа није научио.

\* \* \*

Све критике које су пратиле овог *Виолинисту на крову* слагале су се у оцени глумачке игре, истицале су врхунски глумачки артизам, нарочито хвалиле уједначеност глумачке игре свих чланова (два) ансамбла, напомињући да су актери на сцени испунили један од темељних задатака које сваки мјузикл поставља пред глумце – подједнако су добро глумили, певали и плесали.

Овде треба нагласити и да редитељ свесно није желео да направи глумачку поделу по шаблонском моделу који би подразумевао да ликове једне националне скупине у Анатевци играју само глумци исте националности, а да оне друге тумаче представници оне друге. Не, принцип на којем се овде темељила подела уважавао је измешаност, тако да су и Јевреје и Русе играли и Мађари и Срби, премда међу овим другим, дакле наводним „Србима”, има и Словака, и Хрвата... Извесне неуједначености је, међутим, свакако било на плану сценског говора, јер ма колико мађарски актери уистину били изванредни, каткад другачију акцентуацију није било могуће избећи. Но, сада је на делу, као спасоносно решење, била доминација „језика театра” која је маргинализовала све разлике и учинила их ирелевантним.

Ипак, најупечатљивији утисак комплетном својом појавом и начином игре оставио је Арон Балаж (Balázs Áron). Тумачећи лик Тејвјеа, он је прецизно одредио меру драмског и музичког, комичког и трагичког, па је свог млекацију обојио финим нијансама шарма својственог вечитим губитницима који, међутим, никада не губе своје достојанство. Уз Балажа су се издвојили и Голде Гордане Јошић, Цајтел Емине Елор (Elor Emina), Холдер Аготе Ференц (Ferenc Ágota), Бака Цајтл Александре Плескоњић.

\* \* \*

Оно што је била првобитна интенција две управе новосадских театара – или барем једна од њих – редитељ је у потпуности остварио: направио је одличну представу, узбудљиву у свим елементима, а оправдао је и свој избор ау-

торског тима, од сценографа до музичара. Уједно, свестан да је један од задатака позоришта да поставља права питања *властитом* времену и *конкретној* публици, Береш је овом поставком *Виолинисте на крову* уистину успоставио адекватан дијалог између гледалаца и сценског уметничког дела (представе). Али је учинио и много више – иницирао је сјајан креативни „дијалог” између глумца различитих националности, Мађара и Срба, те на тај начин и једнима и другима, баш као и управама два позоришта и публици, показао да је сарадња не само могућа него и да је у будућности неопходна.

Наравно, под условом да буду пронађени адекватни литерарни или музички предлошци (теме), али и да буде начињено овакво (или слично) преплитање различитих елемената (текст, музика, ликовност, сценска, тј. уметничка провокативност...). Баш онако како је то био случај с овим *Виолинистом на крову*.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Борислав Хложан, „Тејвје и његове ћерке”, *Дневник*, Нови Сад, 25. мај 2015.
- Јасна Јованов, „Како оденути зомбије и остале”, *Политика*, Београд 2015.
- Снежана Милетић, *Вавилонска врева*, <http://ludus-online.rs>  
[https://www.snp.org.rs/?page\\_id=11247&lang=lat](https://www.snp.org.rs/?page_id=11247&lang=lat)  
<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?lang=lat>  
<http://makabijada.com/chagal.htm>
- Небојша Брадић, „Мјузикли који (ни)су мењали свет”, у: *Пут до позоришта*, Центар за културу, образовање и информисање, „Градац”, Рашка 2021.
- Небојша Брадић, „Јадници живе”, у: *Пут до позоришта*, Центар за културу, образовање и информисање, „Градац”, Рашка 2021.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

THOUGHTS ON THE NOVI SAD'S *FIDDLER ON THE ROOF*

**Summary:** This paper focuses on the artistic qualities and scope of the Novi Sad production of the Serbian National Theatre play *Fiddler on the Roof* from 2015. It is, with its artistic qualities, just like the theme and the stage in which it has been performed, thanks to the director's skill and thoughtful concept of Béres Attila, this play actually indicated the deep rootedness of the Jewish tradition in the social and cultural environment of Vojvodina. On the other hand, owing to the directorial and dramaturgical interventions, the director of the Novi Sad production gave a new meaning to the well-known story about the fate of the so-called little man faced with injustices and sufferings, the story about the violence that the arrogant majority imposes against the minority, in this case the Jewish one, and the challenges that the dramatic times set in front of the righteous.

It is particularly significant that the director actualizes these issues with his play in Novi Sad, a city that still remembers these terrible acts upon its Jewish, Serbian and Romani population during the Second World War<sup>9</sup>. The context in which this co-production took place, as a collaboration between the Serbian National Theatre and the Novi Sad Theatre - Újvidéki Színház, gives an even deeper meaning to this play.

The selection of the team - from the scenographer to the musicians who played at the premiere - confirms the director's intention to pose real questions to his time and the Novi Sad audience through enacting the play. The aim of the work is, therefore, to show that Beres with the *Fiddler on the Roof* established not only an adequate dialogue between the audience and all elements of the play, but also between actors of different nationalities, namely Hungarians and Serbs, which ensures the special status of this play in the context of the repertoire of both theatres in Novi Sad.

If the long and difficult history of the Jewish people has taught us anything, it is precisely what is part of the history of the multinational, multi-confessional and multicultural atmosphere characteristic of Vojvodina. Hence there lies the importance of the *Fiddler* in that he reminded us of these truths in an artistically convincing way.

**Key words:** musical, staging, direction, libretto, theatre, Serbian National Theatre, Novi Sad Theatre, Sholem Aleichem, Joseph Stein, Jerry Bock, Sheldon Harnik, Marc Chagall, Attila Beres, music, painting, persecution, Holocaust, tradition, Imperial Russia, Vojvodina, Novi Sad.

<sup>9</sup> The mass liquidation of Jews, Serbs and Romani in southern Bačka - Čurug, Gospodinci, Šajkaš, Đurđevo, Mošorin, Titel, Ilok, Gardinovci, Vilovo, Žabalj, Bečej, Srbobran, Temerin and Novi Sad - was carried out in 1942 by the Hungarian occupation forces. During the three days of the raid in Novi Sad (from January 21 to 23), more than 1,300 people from Novi Sad disappeared in the waters of the Danube, and around 4,500 people disappeared during the pogrom.



Габриела Теглаши Јојкић

## МАРГАРИТА МАРГИТА ДЕБЕЉАК

**Сажетак:** Маргарита Маргита Дебељак је оснивач Балетске школе у Новом Саду (1948) и њој припадају заслуге што балетска уметност у Новом Саду постоји. Извела је прве генерације балерина и балетских играча, који су касније у позориштима постали солисти. Играла је широм региона, организовала је многе хуманитарне концерте, одлазила у мање средине и телевизијском камером снимала и прикупљала народно фолклорно благо. Маргита Дебељак је значајно име и убраја се у ред заслужних уметника на пољу игре.

**Кључне речи:** оснивач Балетске школе у Новом Саду, педагог, кореографкиња, прве школоване генерације балерина и балетских играча, сакупљачица народног блага, Вера Феле, класичан балет

Маргарита Маргита Дебељак, рођена Курат (Kurath), балетски педагог и кореографкиња (Сарајево, Босна и Херцеговина 25. I 1905 – Нови Сад, Србија 18. IV 1989) особа је којој припадају највеће заслуге за оснивање Балетске школе у Новом Саду.

Оснивањем Опере у Српском народном позоришту 1947. појавила се потреба за школованим играчима, који би учествовали у балетским партијама оперских представа. У прво време ову функцију су вршили аматери, чланови културно-уметничких друштава и љубитељи игре. Да би се овим играчима омогућила извесна стручна спрема, при Драмском студију Војводине, у марту 1947. основан је Балетски одсек. Намера је била да се у облику течаја стекну најосновнији елементи класичног балета, с тим да се млађим и талентованим играчима постепено омогући даље школовање у редовној балетској школи. Године старости за Балетски одсек тада нису биле ограничене, те су се јављали играчи разних професија и узраста. На првој аудицији примљено је 18 играча, и то десет ученица и осам ученика, који су у јуну исте године, после

само три и по месеца школовања, са успехом савладали градиво првог разреда из Класичног балета, јединог предмета који се тада предавао.

Маргарита Дебељак, непозната у новосадској средини, али већ афирмисана у другим крајевима земље, основала је Балетску школу у Новом Саду, била је прва наставница Класичног балета и шеф Балетског одсека задужена за израду стручног Плана и програма рада. Тако је 16. августа 1948. по одлуци надлежних просветних власти донето решење према којем се два одсека, Балетски и Драмски, интегришу у Средњу балетску школу и оснива се самостална Балетска школа у Новом Саду, са трајањем од шест година. Услови за пријем били су: завршен четврти разред основне школе, најмање десет година старости и обавеза даљег упоредог похађања општег образовања. Настава се изводила према закључцима Комитета за културу и уметност Владе Федеративне Народне Републике Југославије.

Свесрдним залагањем за отварање Балетске школе у Новом Саду, Маргарита Дебељак је 1948. именована за првог директора ове школе.

У почетку, школа није имала свој радни простор и радила је под веома тешким условима. Две сале добила је у тадашњој Јеврејској школи, док је секретаријат школе био смештен у Музичкој, а касније у Школи за примењену уметност. Балетској школи у Новом Саду су 1950. додељене просто-



Матурски пано прве генерације дипломираних балерина и балетских играча Балетске школе у Новом Саду

рије у Католичкој порти, те су тек тада створени услови за несметан рад. У истој згради радила је и Позоришна школа, с којом се 30. децембра 1950. године спаја и Балетска, под називом Државна позоришна школа са два одсека – Драмски и Балетски. Важна година, јер се тада дужина балетског школовања повећала са шест на осам година. Године 1959. престао је да постоји Одсек за глуму, а 1964. Балетска школа мења назив у Позоришна школа – Балетски одсек у Новом Саду. Тек 1979. добија свој коначни данашњи назив – Балетска школа у Новом Саду.

Принципи школовања балерина и балетских играча тада и све до данас засновани су на основама руске школе класичног балета (по систему Агрипине Јаковљевне Ваганове). После прве, која је основана у Београду 1947, у Новом Саду је балетска школа основана само годину дана касније (1948), а после ње и у Загребу (1949). Треба поменути да је непосредно пред Други светски рат, још од 1939. године, постојало сазнање о потреби школовања деце за ритмику, гимнастику, пластични плес, као и за друштвене игре. Курсеве таквих игара организовала је Милена Поповић, рођена у Осијеку 1911. као Чутуковић. Поред тога што је своје знање у оквиру свог предмета Модеран балет издашно преносила на ученике у новооснованој балетској школи, што је у извесном смислу и била специфичност новосадске балетске школе у односу на друге у земљи, то никако није могло прерасти у доминантан балетски израз саме школе. До данас се школовање одвија по широм света препознатљивом руском школском систему Ваганове.

Маргарита Дебељак је знање стицала код познатих европских педагога, а касније је радила с плесним групама у Бањалуци (Босна и Херцеговина) и у Карловцу (Хрватска). По налогу Министарства просвете из Загреба, августа 1946. године је са својом групом из Карловца посетила и Нови Сад (5. августа 1946) у оквиру турнеје: Ријека, Опатија, Задар, Сплит, Дубровник, Сарајево, Славонски Брод и пруга Брчко–Бановићи и тај концерт у Новом Саду је у јавности добро примљен. Критика је забележила да је Маргарита Дебељак својим наступима показала опредељеност за модеран балет, за слободно стилизован играчки израз који се рађа из емоционалне и идејне суштине музичке уметности. Новосадска публика је Дебељакову препознала као представницу модерног правца у игри и она је прихватила позив помоћника управника Српског народног позоришта Луке Дотлића да дође у Нови Сад, најпре за стално запослену наставницу фискултуре у Непотпуној мешовитој гимназији, а онда и као кадар који има задатак да ствара школовани играчки подмладак за потребе позоришта. Она, званично, а непосредно после Другог светског рата, долази у Нови Сад, где од септембра 1947. почиње да предаје Класичан балет у свом тек основаном приватном студију у којем држи курсеве за четворогодишњу и старију децу и за мушку и женску омладину и одрасле.





Маргарита Дебељак

Већ као директорка Балетске школе у Новом Саду сарађивала је с Омладинским културно-уметничким друштвом „Ђорђе Зличић” које је отворило и балетску секцију. Вече балетских игара студија Маргите Дебељак одржано је 25. јуна 1948, о којем тим поводом постоји и писани траг забележен у радио-емисији. У Пионирском позоришту постала је руководилац и кореографиња балетске секције. Из времена када се о уметничкој игри веома мало знало, а још мање писало, о почецима рада на играчком образовању у Новом Саду, као о системском решењу за формирање професионалног кадра у оквиру редовног школског система, Дебељакова је иза себе оставила тридесетак текстова.

Педагошки рад Маргарите Дебељак пратили су и разноврсни кореографски подухвати. Приређивала је концерте на којима је и сама играла, држала је предавања о балету, модерној игри и фолклору. Осим што је радила за концерте својих ученика, правила је кореографије за слетове и гимнастичке приредбе, а све време тесно сарађивала и с позориштем. Радила је на сценском покрету у Драмском студију с будућим глумцима у оквиру предмета Ритмика и пластика, а за новосадску сцену била је ангажована као кореографиња у оперетским и драмским представама Српског народног позоришта: *Силва* Рудолфа Емила Калмана (1947), *Избирачица* Косте Трифковића (14. IV 1961), *Иркутска прича* Алексеја Арбузова (1961), *Доња Росита* или *Говор цвећа* Федерика Гарсије Лорке (1963) и *Вечити младожења* Јаше Игњатовића (1963).

Маргарита Маргита Дебељак, рођена Курат, од мајке Пољакиње Аугустине Гајгер и оца Словенца, за време Првог светског рата боравила је с родитељима у Брну (Република Чешка). У родном граду Сарајеву је завршила Учитељску школу, свирала је клавир, музичко образовање стицала је у приватној школи професора Сузина, а код А. Петровића је од 1919. до 1923. добила основе класичног балета. У Београду је положила дипломски испит за балетског педагога. Похађала је бројне курсеве за игру код Олге Соловјеве и док је боравила у Загребу често је одлазила у Грац (Аустрија) на часове балета. За модерну игру, ритмику и гимнастику одлазила је у иностранство, на краће специјализације: у Салцбургу (Аустрија) је 1935. похађала часове код Харолда Кројцберга на Моцарт академији (Mocarteam), 1936. је била у Школи модерног балета „Мери Вигман” у Берлину (Немачка), а затим је једну сезону (1937/1938) провела у школи Рудолфа фон Лабана у Дартингхолу у Енглеској (R. von Laban, K. Jooss). Године 1938. похађала је часове класичног балета у Паризу код чувене Олге Преображенске, а 1940. је била и полазница Школе класичног и модерног балета код Радмиле Цајић Живковић у Београду. Часове ритмике у Београду је држала Мага Магазиновић у својој Школи за ритмику и пластику која је постојала 25 година, све до 1935. „Као поклоник модерних схватања игре, каква су постојала у Европи тридесетих година”, Маргита Дебељак је и те часове с великим интересовањем похађала, а своје знање је наставила да унапређује одласком на летњи курс 1934. код Емила Жака Далкроза у Лаксенбург, крај Беча (Аустрија). Жак Далкроз, творац савремене ритмичке гимнастике, под тим појмом означио је методе повезивања телесних кретања и фигура с музичким ритмом. Усавршио је теорију о вези између покрета тела и унутрашњег емоционалног доживљаја.

Свог будућег супруга Дебељака, доктора правних наука, адвоката и судског официра родом из Травника, упознала је у Француском клубу. Потомство нису имали, а у временима када се није толико путовало брачни пар Дебељак јесте.

Балетски педагог, кореографкиња и сакупљачица народног блага из Босне и Херцеговине је своју каријеру остварила у Хрватској, Босни и Херцеговини и Војводини. Искуства стечена у раду европских школа, Маргарита Дебељак је примењивала и уносила у концепције својих програма користећи се свим могућностима пропагирања тих идеја. Било је уобичајено да приликом концерата на којима наступају њени ученици, поред програма, неко од познатијих педагога одржи предавање о новим стремљењима у игри, ритмици и гимнастички, као и о значају таквог рада за психички и физички развој омладине и за њено културно и естетско уздизање. У начину отварања властитих концерата, с уводним предавањима о игри које би држале значајне личности из образовања и културе, попут Маге Магазиновић и Смиљане Мандукић, приметан је просветитељски дух Дебељакове.

Од 1930. до 1947. Маргарита Дебељак је радила с децом и омладином у својим приватним студијима. У Сарајеву је две године (од 1930. до 1932) водила Студио за ритмику и балет. Формирала је Студио за уметничку гимнастику, ритмику и модеран балет у Бањалуци и он је радио од 1934. све до почетка Другог светског рата. Био је то први студио европског правца модерне игре у Босни и Херцеговини. На бањалучку сцену поставила је кореографије за три представе: у сезони 1934/35. за оперету *Мала Флорами*, композитора и диригента Иве Тијардовића, а у сезони 1935/36. *Босанску љубав* (Худоба–Пордес) и *Из нашег вилајета*.

Рат је није спречио да 1941. отвори Балетски студио у Карловцу (Хрватска), који је трајао све до 1947. године.

Поводом једног пролећног концерта студија Маргарите Дебељак 1939. године у Бањалуци давао се велики публицитет у *Врбаским новинама* за драмски предлогачак по Овидијевој *Метаморфози*, који је дао књижевник Томислав Прпић:

„Игру и музику је пратило рецитовање мушког хора, чиме је ово извођење имало чар и новину синтетичке умјетности која је у Европи тог времена значила авангарду у позоришном животу.” У наставку каже: „Игра је саздана с много пластичног и митског надахнућа и декоративног познавања античке режије, која делује мистично и уводи нас у сав мистериј једне од толико легенди Хеладе”.

Врло рано, Маргарита Дебељак је почела да се занима за фолклор и у оквиру фискултуре је радила и фолклорне елементе. Велики хоби биле су јој народне игре из Војводине, које је сакупљала и обрађивала. Добро је познат и њен рад с Милицом Илијом из Мађарског националног плеса из Војводине, с којом је 1953. године објавила књигу *Мађарске народне игре из Војводине*.

Два пута је, током обе посете Новом Бечеју, професорка балета Маргарита Дебељак покушала да „скине” кореографију Чарламе, коју је уз представнике *Пчесе* вешто изводила ромска популација у оквиру фолклорне секције аматерског позоришта при Радничком дому „Јован Веселинов Жарко” уз тамбурашки оркестар „Стева и Пера”. Шеф играчке групе био је Тодор Барбул, а поред извођења игре Чарлама, певала је Ружа Стојков из Новог Милошева. Успех да се „поскидају” кораци ове ромске игре је изостао из разлога што је Дебељакова закључила да током игре Чарлама сваки пар изводи неку своју импровизацију, а што, како она каже, и јесте вредно. Приликом те прве посете, дана 11. фебруара 1987, учествовали су: Слободан Максимовић, музички уредник Радио Новог Сада, Стеван Лазукић, мајстор фотографије, мр Весна Катић, етнолог, Гордана Дамјановић Кацић, Трифун Димић, ромолог, Веселин Лазивић и Влада Ботић.

Током друге посете Новом Бечеју, 4. марта 1987, Дебељакова је организовала и снимање камером и том приликом Ана Лазукић је успела да направи снимке где се види траг ногу и руку играча у покрету. С обзиром на то да су већ начињени снимци балетских играча, установљено је да су покрети код Чарламе жустрији и не могу да се пореде с балетском игром. У другој посети Новом Бечеју учествовали су: Гордана Дамјановић Кадић, Сава Вукосављевић – композитор, др Радован Попов, Трифун Димић, Димитрије Маринков – камерман, Велимир Манојловић, Георгије и Душанка Дужин – агрономи и Веселин Лазић. Наводи се да заслуге и посебну похвалу заслужују и директор Радничког дома Светозар Маљугић, Загорка Јагодић, наставница музике и Нада Прекајски, стручни руководиоци Градске фолклорне групе у Новом Бечеју.

Осим снимања и проучавања игара Војвођана, Маргарита Дебељак је проучавала и народне игре Хрвата. Шездесетих година снимала је хварске плесове, а истраживачки записи које је радила у сарадњи с Ником Дубоковићем Надалинијем, оснивачем тадашњег Центра за заштиту културне баштине острва Хвара, чувају се у архиву Музеја хварске баштине у месту Хвар (Хрватска). Дебељакова се озбиљно бавила проучавањем фолклора, па је из тих истраживања објавила и неколико публикација. Била је позната у етнокорологији, бележењу нашег стваралаштва, а као члан Удружења фолклориста дала је значајан допринос изучавању нашег фолклора. Њен свестрани ангажман, широка култура, посвећеност игри, организационе способности, те изузетна упорност, радиност и стручност, омогућили су да се утемељи играчко образовање у Војводини.

Маргарити Дебељак и њеном уметничком раду придодаје се и велики број друштвено-хуманитарних ангажовања, као што су: концерти у корист подизања гимнастичке учионице (1921), у корист фонда за путовање Школе по домовини (1922), у корист подизања школе на Косову (1923), у корист путовања по јужној Србији (1921), затим учествује са Студентском фолклорном групом на великом балу у корист подизања Дома за школску омладину Босне и Херцеговине у Београду (1936) и тако даље. Дебељакова је освајала симпатије грађанства и тиме што су све њене приредбе с њеним ђацима организоване у корист и за добробит хуманитарних установа. Сав приход је одлазио у фондове за сиромашну децу, за убошки дом и за Црвени крст. И сама је играла соло тачке: *Из моје домовине*, *Мазурку* на музику Фредерика Шопена и *Песма борбе, среће и рада* на музику Модеста Мусоргског, кроз које је развијала социјалну тему – тежњу жене која се бори за своја права мајке, раднице и поборнице слободе.

У Новом Саду је провела 15 стваралачких година. Говорила је шест језика. Богатство које је оставила баца у засенак њен приватни живот, с обзиром на то да је своју биографију богатила бројним јединственим резул-

татима. У сезони 1961/62. радила је као педагог у Балету Српског народног позоришта, а као кореографкиња ангажована је у Новом Саду и Суботици. У школи је предавала предмете: Класичан балет, Ритмику, Карактерне игре и Фолклор све до дана одласка у пензију 1963. године. Као балетски педагог однеговала је многе познате балетске уметнике. Остало је забележено да су најбоље резултате постизали њени ученици. Балетска школа у Новом Саду постала је расадник играчког кадра од ширег значаја, а Маргита Дебељак је извела генерације дипломираних ученика:

1950/51. – Никола Алимпић, Татјана Гуцу, Петар Јерант (члан Балета Српског народног позоришта и наставник у Балетској школи у Новом Саду, предмет Фолклор), Живорад Митровић, Никола Петров (наставник балета у САД), Аленка Спајић, Ратка Трбовић;

1955/56. – Мирјана Матић Миленковић (солисткиња Балета Српског народног позоришта и наставница у Балетској школи у Новом Саду, предмет Класична подршка), Оливера Петковић, Олгица Радоњић, Вера Симендић Феле (професорка Класичног балета у Балетској школи у Новом Саду с дипломом завршене Академије „Ваганова” у Санкт Петербургу), Бранка Тителац, Љиљана Хацић Мишић (наставница у Балетској школи у Новом Саду и публициста);

1957/58. – Елизабета Јелинек, Хелмут Неделко (солиста Балета Српског народног позоришта, шеф Балета и наставник у Балетској школи у Новом Саду, предмет Класична подршка), Љиљана Петровић (вокална солисткиња), Мирослава Плавшић, Бригита Сибер, Мирјана Тапавица (солисткиња Балета Српског народног позоришта);

1958/59. – Свенка Васиљев Савић (чланица Балета Српског народног позоришта, професорка књижевности, балетска критичарка), Смиља Илијћ (наставница у Балетској школи у Новом Саду, предмет Класичан балет), Владимир Јелкић (солиста Балета Српског народног позоришта), Верона Пал, Вера Филиповић;

1960/61. – Александра Баранковски, Марта Јесенски, Нада Колак (наставница балета у Италији), Олга Лалошевић, Ерика Марјаш Брзић (првакиња Балета Српског народног позоришта и директорка Балета Српског народног позоришта);

1962/63. – Вера Живковић, Ксенија Дињашки (наставница у Балетској школи у Новом Саду, предмети Класична подршка и Историја балета), Светлана Донсков, Нада Гарај (солисткиња Балета Српског народног позоришта), Тамара Јовановић, Викторија Кличек, Душанка Комендић (настав-

ница у Балетској школи „Лујо Давичо” у Београду), Гордана Милошевић, Наташа Милошевић, Миранда Ползовић, Јасминка Поповић, Никола Узелац (солиста Балета Српског народног позоришта), Вера Шобот;

1963/64. – Милица Бубањ.

Прву испитну представу прве генерације апсолвентата Државне позоришне школе Балетског одсека, под називом „Балетско вече”, у класи и кореографији Маргите Дебељак, извели су 14. маја 1956. године у 19.30 (понедељак) на Великој сцени Дома културе у Новом Саду њени ученици: Вера Симендић Феле, Љиљана Хаџић Мишић, Мирјана Матић Миленковић, Бранка Тителац, Оливера Петковић, Јулка Палашти, Олга Радонић и Неделко Хелмут уз помоћ чланова Балета Српског народног позоришта Србислава Балаћа, Жарка Миленковића и Саве Живанчевића.

Вера (Симендић) Феле, врсни педагог Балетске школе у Новом Саду, професорка педагошких наука и директорка школе од 1983. до 1993, која је школске 1956/57. као прва генерација школованих балерина и балетских играча завршила Средњу балетску школу у класи Маргарите Дебељак, а касније надоградила своје образовање одласком на специјализацију школске 1970/71. на Балетску академију „Ваганова” у Лењинграду, данас Санкт Петербург (Русија), каже:

„Маргита, како смо је сви звали, била је једна изузетно вешта и способна жена која је умела да своје идеје стави у оквире закона и да их спроведе на начин како то нико други није умео. Знала је на чија врата треба да покуца да би се почетна идеја или намера и реализовала, а резултат тога је видљив и данас. Маргита је заслужна што је створена и Основна, а убрзо затим и Средња балетска школа. Као педагог, била је строга и непоколебљива у својим захтевима, што је, уосталом, за балетску професију неизоставно. Учила нас је реду, раду и дисциплини, као основним постулатима нужним за напредовање у балетској уметности.”

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Свенка Савић, *Балетска школа Нови Сад (1948–1988/89)*, Нови Сад, 1989.  
 Свенка Савић, *55 година Балетске школе у Новом Саду*, Нови Сад, 2004.  
 Љиљана Мишић, *Уметничка игра у Новом Саду од 1919. до 1950. године*, I део, Нови Сад, 2009; II део, Нови Сад, 2011.  
 Станоје Душановић, *Ликови од 1941–1961*, Позоришни музеј Војводине, рукописна књига  
*Енциклопедија Српског народног позоришта*; <https://www.snp.org.rs>  
 Др Душан Попов, *Енциклопедија Новог Сада*, свеска 6, Нови Сад, 1996.  
 Др Вера Обрадовић Љубинковић, *Кореодрама у Србији у 20. и 21. веку: родна перспектива*, Нови Сад, 2016.

Слободанка Грбић-Софтић, *Освајање игре*, 1986.

Весна Крчмар, *Orchestra*, часопис за уметничку игру, број 7, Београд, 1997.

Gabriela Teglaši Jojkić

MARGARITA MARGITA DEBELJAK

**Summary:** Margarita Margita Debeljak is the founder of the Ballet School in Novi Sad (1948) and is responsible for the existence of ballet art in Novi Sad. She brought out the first generations of ballerinas and ballet dancers who later became soloists in theatres. She played in the region, organized many humanitarian concerts, went to smaller communities and recorded with a television camera and collected folk treasures. Margita Debeljak is a significant name and is counted among the deserving artists in the field of acting.

**Key words:** founder of the Ballet School in Novi Sad, pedagogue, choreographer, the first trained generation of ballerinas and ballet dancers, collection of national treasures, Vera Fele, classical ballet

Габриела Теглаши Јојкић

## УМЕТНОСТ БАЛЕТА ДУЊЕ ЛЕПУШЕ

**Сажетак:** Дуња Лепуша је солисткиња Балета Српског народног позоришта. Остварила се у бројним улогама балетског и оперског репертоара, а предани рад је сврстава у ред балерина које све улоге играју на високом професионалном нивоу. Са балетским ансамблом гостовала је у Републици Српској, у Румунији, Црној Гори, Северној Македонији и Мексику.

**Кључне речи:** балет, Српско народно позориште, уметност

Дуња Лепуша је прва солисткиња Балета Српског народног позоришта. Рођена је у Новом Саду 29. јуна 1982. Завршила је Средњу балетску школу у Новом Саду – Одсек класичан балет 2001. године у класи Добриле Новков. Претходно, своје основно балетско знање стицала је код Аните Перин, веома талентоване наставнице балета која је своје ученике увела у свет игре на начин који није нарочито популаран током изучавања класичног балета у државним балетским школама, али је за тај узраст привлачан, нарочито за девојчице и дечаке које тек улазе у свет игре. Генерације ученика радо помињу своју прву наставницу као неког ко их је водио на многе јавне наступе, попут Змајевих дечјих игара у Новом Саду, Дечјег фестивала „Златно звонце” и бројна телевизијска снимања. Свуда где се указивала прилика и могућност за играње, Дуња и њене другарице су биле присутне. Наставница Анита већ више од 30 година живи и ради у граду Велингтону на Новом Зеланду, где држи своју балетску школу. Њени новосадски ђаци је и те како памте као неког ко им је пружио прегршт првих играчких доживљаја у њиховом најранијем узрасту. Многобројне кореографије које је наставница Анита сачинила за свој разред развиле су интересовање за даље школовање и док су се разигране девојчице надале да ће се овакви и слични јавни наступи наставити у истом ритму, то се није догодило. У Балетској школи у





Дуња Лепуша, солисткиња СНП-а

Новом Саду<sup>1</sup>, с традицијом од преко 70 година, класичан балет се изучава по строгом руском академском систему, а научно се презентује углавном само једанпут годишње на Концерту школе.

Дуња Лепуша је припала педагогу с богатим играчким и педагошким искуством, Добрили Новков, која је успела да надогради почетно знање са свим оним потребним да би се добило звање балерине. Године 2001, одмах након дипломирања, Дуња је положила аудицију у Јерусалиму (Израел) на Академији за музику и плес – JAMD (Jerusalem Academy of Music and Dance<sup>2</sup>) и примљена је у Израелски балет у Тел Авиву. С обзиром на то да су услови за останак у Израелу били неповољни, гледано из угла Дуњиних хтења, она се одлучила за ангажман у Балету Српског народног позоришта<sup>3</sup>. Прихватила је рад у ансамблу, али су се улоге низале и Дуња их је све, без изузетка, прихватала. Неке од улога су јој додељене, оне изненадне је обертуре прихватала и ускакала у њих као нечија замена, али су сигурно свеукупно допринеле да се развије у солисткињу новосадског балета. Јер познато је да се кроз многе улоге и кроз вишемесечни рад на њима стиче додатно знање, богато искуство, а самим тим се и напредује у сваком смислу. Дуњу одликују драгоцене особине као што су брзо учење кореографија, континуиран рад и одржавање личне психофизичке кондиције.

Током каријере, Дуња Лепуша је сарађивала с бројним еминентним домаћим и страним педагозима и кореографима. Њена складна фигура и леп сценски изглед, уз добро савладане балетске кораке током осам година школовања, привлачили су пажњу углавном гостујућих кореографа, те је одабрана за солистичке и остале улоге у балетима с репертоара. Чак и у приликама када улоге нису одговарале њеном сензибилитету Дуња их је играла, јер је то у позоришту једноставно тако. Не постоје мале и велике улоге и није могуће баш увек пронаћи ону праву за балетског уметника у балету који се

<sup>1</sup> Балетска школа у Новом Саду – пуно име школе, која од 1948. године образује и васпитава балерине и балетске играче. Чине је три одсека: Класичан балет, Савремена игра и Народна игра. У склопу Школе постоје припремни разреди, затим основно образовање у трајању од четири године и средње образовање, такође у трајању од четири године. По стицању дипломе о завршеној Средњој балетској школи, ученици стичу право за професионални ангажман у свим оперско-балетским позориштима у земљи и у свету. Од 2021. Балетска школа у Новом Саду се налази на Булевару цара Лазара 67.

<sup>2</sup> Jerusalem Academy of Music and Dance – Јерусалимска музичка и плесна академија је школа за музику и извођачке уметности, налази се у кампусу „Гиват Рам” Хебрејског универзитета у Јерусалиму (Израел).

<sup>3</sup> Српско народно позориште – основано 1861. године. Српско народно позориште основало је 1947. Оперу, а 1950. Балет. Датум 28. март је Дан Српског народног позоришта када се сумирају достигнућа из претходне године и награђују заслужни. Најпрестижнија награда која се додељује је Награда „Јован Ђорђевић”. СНП се налази у Новом Саду, на Позоришном тргу број 1.

тек прави, али су све оне једнако важне за представу, као врхунац стварања једног сценског дела. Дуња Лепуша је балерина која не спада у оне које се хвале постигнутим, своје знање и умеће користи само у сврху играња. И премда увек присутна у свакој балетској представи, не истиче бројевима количину одиграних улога. Само се из разговора може закључити да је балерина спремна да у сваком тренутку обуче костим у којем „ове вечери” нема ко да игра. Професионализам усађен од наставника балета Аните Перин и Добриле Новков налази се у Дуњином бићу и свакако иде на радост сваког кореографа, вође уметничке јединице, асистента или балетског репетитора. Скромно говори о својим подвизима, премда су они драгоцени, нарочито у временски ограниченој балетској каријери, која са собом још носи и повреде на месечном па и на дневном нивоу, а онда се услед таквих околности и стварају многе прилике за играње најразличитијих улога. Искрено прича о својим уметничким подвизима који су је довели до високог статуса у Балету Српског народног позоришта – прве солисткиње. Интересантан је податак да за 20 година колико игра у Балету Српског народног позоришта није добила ниједну награду, а оне се додељују сваке године на Дан позоришта. О томе Дуња не говори са сетом, већ само констатује да су је позоришне награде до сада увек некако заобилазиле.

#### Остварене улоге у балетима:

*Лабудово језеро* / композитор Петар Иљич Чајковски / кореограф Владимир Логунов

*Pas de trois* (Па де троа<sup>4</sup>), Велики и Мали лабудови, Тарантела соло, Невесте соло, Валцер соло, Полонеза соло

*Жизела* / Адолф Адам / кореографкиња Милица Јовановић, *Pas de deux* (Па де де<sup>5</sup>), Вилице, Другарице, Валцер, Сељачка игра

*Успавана лепотица* / Петар Иљич Чајковски / кореограф Владимир Логунов, Принцеза Флорина, Вила страсти, Аурорине пријатељице, Нереиде

*Крцко Орашчић* / Петар Иљич Чајковски / кореограф Елдар Алијев, Шпанска игра, Крцко лутак, Валцер цвећа, Пахуљице, Пасторала

<sup>4</sup> Па де троа – (француски: *Pas de trois*) је израз који се у балету обично односи на игру између три особе и састоји се од пет делова: антре (улазак), соло варијација првог, другог и трећег играча/балерине и заједничка кода (завршница).

<sup>5</sup> Па де де – (француски: *Pas de deux*) дословно значи „корак од два”, изговара се па де де. То је плесни дует у којем два играча, обично мушко и женско, заједно изводе балетске кораке. Па де де је карактеристичан за класичан балет и може се наћи у многим познатим балетима: *Успавана лепотица*, *Лабудово језеро*, *Жизела*, *Дон Кихот*...

- Дон Кихот* / Лудвиг Минкус / кореограф Ђула Харангозо, Амор, Другарице, Тореадорке, Дријаде
- Есмалда* / Чезаре Пуњи / кореограф Јан Туђару, Циганска игра
- Ромео и Јулија* / Сергеј Прокофјев / кореограф Константин Костјуков, Јутарња игра – соло, Јулијине другарице
- Мајерлинг* / Франц Лист / кореограф Крунислав Симић, Мици Гашпар
- Избирачица* / Зоран Мулић / кореографкиња Лидија Пилипенко, Деца
- Грк Зорба* / Микис Теодоракис / кореограф Крунислав Симић, Четири пара
- Охридска легенда* / Стеван Христић / кореограф Владимир Логунов соло, Одалиска
- Дама са камелијама* / Ђузепе Верди / кореограф Крунислав Симић, Глумица опере Комик
- Катарина Измаилова* / Рудолф Бручи / обновљену кореографију Димитрија Парлића пренео Константин Тешча, Соња робијашица, Три пара
- Милева Ајнштајн* / Маријан Нећак / кореограф Сташа Зуровац
- Божанствена комедија* / кореограф Сташа Зуровац
- Кармина Бурана* / Карл Орф / кореограф Иштван Херцог, Заљубљена девојка
- Алтур силенцијум* / Стеван Дивјаковић / кореограф Иштван Херцог
- Дон Хуан* / Борис Ковач / кореограф Ендру Питер Гринвуд, Љубавница
- Ожалошћена породица* / Станислав Гајић / кореограф Живојин Новков, Даница
- Пипи Дуга Чарана* / Круно Цици / кореограф Ико Отрин, Пипи, Аника, Коњићи
- Мачак у чизмама* / Бруно Бјелински / кореографкиња Љиљана Гвозденовић, Мачкица
- Макс и Мориц* / Ђоакино Росини / Петар Маркус, Кокошке, Патке, Лабудови
- Пинокио* / Нодар Викторович Чанба / кореограф Драган Јеринкић, Болеро

Остварене улоге у оперским и оперетским представама:

- Виолиниста на крову* / Џери Бок / режија Воја Солдатовић
- Кармен* / Жорж Бизе / кореографкиња Лијана Јанку, Болеро, Циганска игра соло
- Кнегиња чардаша* / Имре Калман / кореограф Драган Јеринкић, Циганска игра соло
- Травијата* / Ђузепе Верди / кореограф Владимир Логунов
- Еро с онога свијета* / Јаков Готовац / кореограф Валериј Миклин
- Кармина Бурана* / Карл Орф / режисер Соња Вукичевић / кореограф Лео Мујић
- Војвода од Рајхштата* / Стив Рајх / кореограф Драган Јеринкић

*Магбет* / Ђузепе Верди / кореограф Ендру Питер Гринвуд  
*Дон Ђовани* / Волфганг Амадеус Моцарт / кореограф Драган Јеринкић

Гостовања:

*Грк Зорба* – Бања Лука (Република Српска), Тиват (Црна Гора), Охрид (Северна Македонија)

*Дон Хуан* – Подгорица, Херцег Нови (Црна Гора)

*Божанствена комедија* – Сибиу (Румунија)

*Пипи Дуга Чарапа* – Бања Лука (Република Српска), Котор (Црна Гора)

*Крико Орашчић* – Турнеја по држави Мексико, 11 градова, укупно 13 представа од 29. новембра до 22. децембра 2014.

Дуња Лепуша је упоредо с балетском каријером 2005. дипломирала на Факултету за спорт и туризам – ТИМС у Новом Саду. Године 1996. је похађала Летњи семинар у Котору, а 2004. је учествовала на Балетском фестивалу „Губио” (Италија), где је у кореографији Живојина Новкова играла Па де де из балета *Копелија*. Године 2016, у сарадњи са спортским тренерима и лекарима, држала је балетске вежбе професионалним кошаркашицама у Спортском центру Војводина у Новом Саду у циљу смањења спортских повреда, што је веома популарно у свету и даје позитивне резултате.

Мајка је двоје деце и одлично скија. Течно говори енглески, хебрејским језиком се служи. Воли да путује и кроз таква искуства оплемењује свој живот.

Gabriela Teglaši Jojkić

DUNJA LEPUŠA'S BALLET ART

**Summary:** Dunja Lepuša is a soloist of the Ballet of the Serbian National Theatre. She performed in numerous roles in the ballet and opera repertoire, and her dedicated work ranks her among the ballerinas who play all roles at a highly professional level. With the ballet ensemble, she toured the Republic of Serbia, Romania, Montenegro, North Macedonia, and Mexico.

**Key words:** ballet, Serbian National Theatre, art

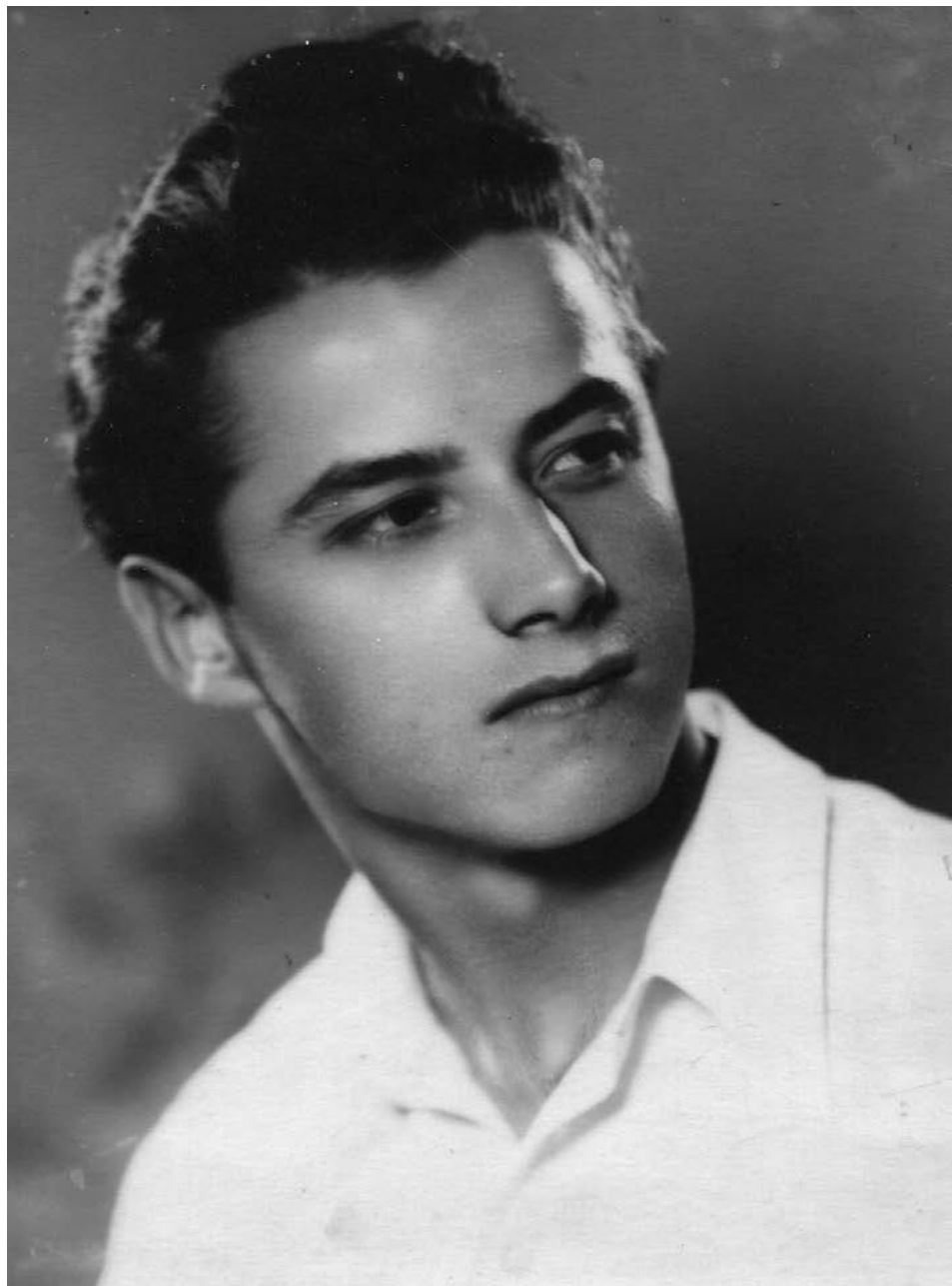
Габриела Теглаши Јојкић

## СТЕВАН ИЗРАИЛОВСКИ

**Сажетак:** Стеван Израиловски је остао упамћен као име које је обележило настанак Балета Српског народног позоришта. Музикалан, витак и лепо саздане физичке конституције, одликовао се играњем лирских улога, био је поуздан партнер и одан својој професији до последњег тренутка. Његов син Александар, промовисан у првака Балета Народног позоришта у Београду, наследивши очев таленат, постао је изузетан балетски играч, кореограф, па чак и композитор.

**Кључне речи:** балетски играч, Нови Сад, Српско народно позориште, Мари-на Олењина, солиста, богат играчки репертоар

Стеван Израиловски је био балетски играч (Стенча-Гостивар, Република Северна Македонија, 1. VIII 1929 – Карлсруе, СР Немачка, 21. VIII 2018). У родном месту је завршио четири разреда основне школе. Као стипендиста Савета за просвету и културу Среза Нови Сад похађао је школу „Садлерс Велс” у Лондону од 1. IX 1955. до 31. VII 1956. Играчку каријеру је започео 1949. у Уметничком ансамблу Централног дома Југословенске народне армије. У Српском народном позоришту је први пут ангажован од 1. X 1951. до 15. VIII 1960. Статус солисте добио је 1. X 1953. Као балетски играч боравио је у иностранству, у Минстеру (Вестфалија), од 15. VIII 1960. до 31. VIII 1961. У СНП-у је поново од 1. IX 1961. до 15. VIII 1963, када опет одлази у иностранство и наставља играчку каријеру. Укупно је провео 11 година у СНП-у, а први пут се појавио у солистичкој улози 1951. као Кум у *Охридској легенди* композитора Стевана Христића, у кореографији Марине Олењине. Један од првих балетских играча новосадског балета одликовао се лепом фигуром, чистим линијама и добром техником класичног балета. Непосредан у сценском изразу а изразито музикалан, остао је у сећању новосадске публике као врло



Стеван Израиловски

успешан тумач лирских улога класичног балетског репертоара. Из првог брака с Наташом Растиславов Израиловски има сина Александра Израиловског (1953–2005), првака Балета Народног позоришта у Београду, док је у другом браку био с Даницом Рекалић Израиловски (1937), која је као солисткиња и његова партнерка провела шест година у Балету СНП-а.

УЛОГЕ: Царевић Иван (*Ноћ на голом брду* Модеста Петровича Мусоргског у кореографији Марине Олењине, у оквиру представе *Балетски дивертисман I*, 1949/50), Зао дух, Дивљак (одломци из балета *Рајмонда* Александра Константиновича Глазунова I и II слика у кореографији Марине Олењине, у оквиру представе *Балетски дивертисман I*, 1949/50), Тибалд, Ромео (*Ромео и Јулија* композитора Сергеја Сергејевича Прокофјева, у кореографији Марине Олењине, 1952/53. и касније у кореографији Георгија Македонског, 1962/63), Фрања (*Копелија* Леа Делиба у кореографији Макса Кирбоса, 1953/54), Дон Хуан (*Дон Хуан*, балетска пантомима у четири слике аутора Кристофа Вилибалда Глука, у кореографији Макса Кирбоса, 1953/54), Фаун (*Поподне једног Фауна* Клода Дебисија), Половчанин (*Половцеке игре* из опере *Кнез Игор* Александра Порфиревича Бородина, 1953/54), Бено и Зигфрид (*Лабудово језеро* Петра Илича Чајковског, у кореографији педагога Георгија Македонског, 1954/55), Вацлав (*Бахчисарајска фонтана* композитора Бориса Владимировича Асафјева, у кореографији Георгија Македонског, 1956/57), Плава птица – Grand pas de deux (одломци из балета *Успавана лепотица* Петра Илича Чајковског у кореографији Георгија Македонског, у оквиру представе *Виртуозни балети*, 1959/60), Grand pas de deux (*Дон Кихот* Лудвига Минкуса у кореографији Георгија Македонског, у оквиру представе *Виртуозни балети*, 1959/60).

## ЛИТЕРАТУРА

- Н. Грба, „Жорж Бизе, *Кармен*”, *СВ*, 22. XI 1952.  
 А-м, „Гостовање чланова Балета СНП-а у Суботици”, *Дневник*, 12. XI 1954.  
 А-м, „Нови чланови ансамбла”, *Дневник*, 6. IX 1955.  
 Н. Грба, „Извесно освежење”, *Дневник*, 5. I 1957.  
 М. Антић, „Бахчисарајска фонтана”, *Дневник*, 7. V 1957.  
 Н. Грба, „Бахчисарајска фонтана”, *Дневник*, 10. V 1957.  
 Др А. М., „Опера и балет код нас”, *Зрењанин*, 1957, бр. 248, с. 5.  
 С., „Премиијера *Силвије* Лео Делиба”, *Дневник*, 5. VI 1958.  
 В. С. М., „Гостовање опере и балета СНП-а из Новог Сада”, *Сомборске новине*, 1960, бр. 294, с. 5.  
 Ј. Шулкоф, „Лабудово језеро”, *Дневник*, 24. I 1960.  
 Ј. Шулкоф, „Охридска легенда”, *Дневник*, 22. XII 1961.  
 М. Малетић, „Жизела”, *Дневник*, 9. III 1962.  
 В. Крчмар (припремила), *Балет – првих педесет година (1950–2003)*, сезона 2003/2004, Српско народно позориште, Нови Сад, с. 9–20.

Из разговора са Вером (Симендић) Феле, балетским педагогом





Стеван Израиловски (Вацлав) и Јелица Нинковић Прокић (Марија) у балету *Бахчисарајска фонтана* Бориса В. Асафјева, СНП, 1957.

Gabriela Teglaši Jojkić

STEVAN IZRAILOVSKI

**Summary:** Stevan Izrailovski is remembered as the person who marked the beginning of the Ballet of the Serbian National Theatre. Musical, slim and with a well-built physical constitution, he distinguished himself by playing lyrical roles. He was a reliable partner and fully devoted to his profession. He left behind his son Aleksandar, who was promoted to champion of the Ballet of the National Theatre in Belgrade, who, inheriting his father's talent, became an exceptional ballet dancer, choreographer, and composer.

**Key words:** ballet dancer, Novi Sad, Serbian National Theatre, Marina Olenjina, soloist, rich dance repertoire

Габриела Теглаши Јојкић

## АЛЕКСАНДАР ИЗРАИЛОВСКИ – БАЛЕТСКИ ИГРАЧ, КОРЕОГРАФ, РЕЖИСЕР, КОМПОЗИТОР И ПЕДАГОГ

**Сажетак:** Александар Израиловски је талентован балетски играч, који се током играчке каријере изградио у првака Балета Народног позоришта у Београду. Добре играчке технике, лепих линија, поуздан партнер и свестран уметник, оставио је неизбрисив траг током трајања једне балетске епохе осамдесетих година. Своје знање и искуство касније је уграђивао у савремене токове балетске игре и на том плану постигао успех.

**Кључне речи:** балет, Српско народно позориште, Нови Сад, Народно позориште Београд, првак, кореограф, композитор, режисер

Александар Израиловски је био балетски играч, првак Балета Народног позоришта у Београду, кореограф, режисер, композитор, педагог (15. VI 1953, Нови Сад – 9. IV 2005, Београд). Отац Стеван био је солиста Балета Српског народног позоришта, а мајка му је била Наташа Растиславов Израиловски (Рускиња из рода Романових). Друга супруга његовог оца, балерина Даница (Рекалић) Израиловски, била му је кроз каријеру „балетска мајка”.

Балетску школу похађао је у Новом Саду код педагога Вере Феле, а дипломирао је код Душанке Комендић у Балетској школи „Лујо Давичо” у Београду. Први ангажман добио је 1971. у Балету Народног позоришта, а партнерка у *Лабудовом језеру* била му је Иванка Лукатели. Радио је с педагозима Олгом Лепешинском, Јарославом Сехом, Владимиром Тихоновим, Димитријем Парлићем, Милицом Јовановић... Одиграо је прве солистичке улоге из балета: *Лабудово језеро*, *Жизела*, *Ромео и Јулија*, *Крцко Орашчић*, *Дон Кихот*, *Ана Карењина*, *Катули Кармина*, *Кармен свита*, *Патетична симфонија*, *Сан летње ноћи*, *Игра...*



Александар Израиловски

Био је играч складне грађе, беспрекорне фигуре, висок и витак, лепих манира, с добром балетском техником и надамсве уметник с изразитом уметничком упечатљивошћу при извођењу поверених улога. Био је миљеник публике.

Као кореограф модерног истраживачког усмерења остварио је богат опус. Често је био комплетан аутор својих дела као режисер, кореограф, либретиста, аутор музике и текстова. Ради се о балетима: *Клаустрофобична комедија* (6. 11. 1987, Београд, Звездара театар), *Бес...коначно*, либретиста и кореограф (20. 9. 1990, Београд, Народно позориште), *Мрдање – Carpe Diem*, композитор, либретиста и кореограф (20. 10. 1991, Београд, Народно позориште и Земун), *Best off*, *Мрвица пријатељства* (17. 11. 1995, Београд, Народно позориште), *Пет и Пулар у епизоди – А ја?* ( 25. 10. 1996, Београд, Народно позориште), *Парамециум*, перформанс *San Mira Bai*, *Invisible Connection Best of Izrailovski*, *CO и H2O*. Свој тридесетогодишњи свестрани уметнички рад прославио је ауторским пројектом *Прашћају* (на руском „прашћај” значи и збогом) посвећеним једином пријатељу и „јединој религији – уметности”. За ову представу у којој Александар Израиловски наступа сам награђен је плакетом Народног позоришта и статуом Удружења балетских уметника Србије.

У тексту Иване Милановић Храшовец пише: „У овом комаду савременог балета А. Израиловски се појављује као комплетан и аутор – као режисер и кореограф, либретиста, аранжер музике и склопа шумова, природних звукова и као једини извођач. Полазећи од властитог унутрашњег света Израиловски нам прича о себи, својим сећањима, страдањима, илузијама... Ређајући слику за сликом, нештедимице улажући у њих и каткад грозничаво трошећи се, креира лик који пре свега не може оставити равнодушним. Наглашена је сценска убедљивост уметника и својеврсна посвећеност која зрачи из сваког одломка.”

Александар Израиловски је добитник прве награде на Југословенском балетском такмичењу у Новом Саду 1984. Годишњу награду Народног позоришта у Београду добио је за улоге: Алберта из балета *Жизела* Адолфа Адама, два пута је награђен за улогу Смрти из балета *Пер Гинт* Едварда Грига по драми Хенрика Ибзена, за улогу Меркуција у балету *Ромео и Јулија* Сергеја Прокофјева, за улогу Циганина у опери *Кармен* Жоржа Бизеа. На балетском бијеналу у Љубљани (Словенија) добио је награду за улоге: Смрт из балета *Пер Гинт*, за Краља Тролова из балета *Сан летње ноћи* и за Баланшинов *Pas de deux*. На Фестивалу у Каракасу (Венецуела) и на Куби добио је награду публике за улоге Алберта у *Жизели* и Базила у *Дон Кихоту* Лудвига Минкуса.

Међународни фестивал кореографских минијатура (основан 1996) одвија се сваке године у Београду у организацији Удружења балетских уметника Србије и том приликом додељује се плакета „Александар Израиловски” за инвентивност. Иста плакета додељује се и на Институту за уметничку игру за изузетне студенте и професоре.

Са београдским балетом гостовао је у Шпанији, Италији, Грчкој, Швајцарској, Ирану и Јапану. У Новом Саду је остварио самостално гостовање у улози Грофа Алберта у балету *Жизела* Адолфа Адама у сезони 1983/84. и 1984/85. у улози Базила у балету *Дон Кихот*.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Весна Крчмар (припремила), *Балет – првих педесет година (1950–2003)*, сезона 2003/2004, Српско народно позориште, Нови Сад  
 Ивана Милановић Храшовец, *Време*, Култура, број 533, 22. 3. 2001.  
 Времплов РТС – На данашњи дан, среда, 9. април 2014.  
 Милица Зајцев, *Игра што живот значи*, 2, децембар 1995, март 2004.

#### ИЗВОРИ

- Википедија; Музеј позоришне уметности Србије, Београд; архива Удружења балетских уметника Србије, Београд; лична архива

Gabriela Teglaši Jojkić

ALEKSANDAR IZRAILOVSKI – BALLET DANCER,  
CHOREOGRAPHER, DIRECTOR, COMPOSER AND TEACHER

**Summary:** Aleksandar Izrailovski is a talented ballet dancer who, during his career, became a champion of the Ballet of the National Theatre in Belgrade. With good dancing techniques, and beautiful contours, and being a reliable partner and a versatile artist, he left an indelible mark during a ballet epoch in the eighties. Later, he incorporated his knowledge and experience into the modern trends of ballet dance and achieved success in this regard.

**Key words:** ballet, Serbian National Theatre, Novi Sad, Belgrade National Theatre, champion, choreographer, composer, director

Владимир Тодоровић и Миодраг Миковић

## ИМЕНАР

АБРАХАМ, ПАЛ

Апатин, 2. XI 1892 – Хамбург, 6. V 1960.

Композитор и диригент. Студирао је на Конзерваторијуму у Будимпешти. Компонувао је најпре камерна и симфонијска дела, а затим оперетску музику, што му је убрзо донело велику популарност. Потекао је из трговачке породице, а у Будимпешти је уписао Академију „Лист Ференц”. Како му је пре I светског рата умро отац, па током ратних година и брат и мајка, у 21. години остао је сам и издржавао се као учитељ певања и службеник у банци. Настављајући и да свира и компонује, почео је да посећује и цез-клубове. Академију није завршио, али је ту упознао своју будућу супругу, Шарлоту Фесељ, која му је постала ослонац у животу. Пошто у то време није било тон-филма, радио је и као корепетитор у биоскопима.

На позив се одселио у Берлин 1931, у време експанзије музичких филмова, у ствари филмованих оперета и ту, заправо, почиње његова композиторска каријера. По доласку нациста на власт емигрирао је у Беч, потом у Париз, у Хавану, на Хаваје, па у Њујорк, у коме се задржао до 1956. Био је аутор 13 оперета и музике за више од 30 филмова, а сматра се и првим који је увео цез у оперете. Његовим важнијим делима сматрају се оперете *Викторија и њен хусар*, *Хавајске руже*, *Бал у Савоју*, *Прича у Гранд хотелу*, *Господин супруг...*

Његова дела су извођена на преко 300 сцена, а Абрахам се трудио да диригује на њиховим премијерама кад год је за то имао прилику. Платио је високу цену свом бојском животу, с тим да се скоро укупна критика слаже с оценом да је његова музика била складнија што је више финансијски пропадао. Последње године живота провео је, болестан и у сиромаштву, поново у Немачкој.

## АДАМ, ОЛГА

Банатско Аранђелово,

25. V 1925 – Нови Сад, 17. X 2012.

Глумица. Рат је провела у илегалу, у Свилајнцу. Почела је да се бави глумом у Омладинском КУД „Ђорђе Зличић” и била спикер у Радио Новом Саду. У СНП-у је, као члан Дrame, радила од 1. II 1952. до 31. VIII 1954, док је у сезони 1954/55. била ангажована у новосадском луткарском позоришту. До пензионисања 1984. је била члан Дrame Радио Новог Сада на мађарском језику и као гост у представама Новосадског позоришта – *Újvidéki Színház*-а.



Као врсна комичарка и билингвиста беспрекорне дикције и акцентуације, уз друге, на сцени је остварила улоге Латинке (*Ивкова слава*), Госпође Хил (*Пигмалион*), Служавке (*Дом Бернарде Албе*), Ане (*Дорћолска посла*), Мартине (*Учене жене*)...

## АЛБИНИ, СРЕЋКО

Жупања, 10. XII 1869 – Загреб, 18. IV 1933.

Композитор и диригент. Композицију је студирао у Грацу, где је неко време био и диригент у позоришту. С повременим прекидима је од 1909. до 1919. био директор Загребачке опере, док је као слободан уметник стварао у Бечу. Његовом заслугом је донета и прва југословенска уредба о заштити ауторских права.

Написао је оперу *Маричон*, балет *На Плитвичка језера*, четири оперете, кантату... У Српском народном позоришту су извођене његове оперете *Босонога играчица* и *Барун Тренк*.

## АРМИДИ, ИСАК (ЧОНКЕЛ, ИСАК)

1884–1956.

Оперски певач, лирски тенор. Био је члан Загребачке опере 1914–1918, да би се потом појавио у Осјечкој опери, па од 1920. до 1922. у новоформираној оперској кући Народног позоришта у Београду.

У Народног позоришту у Новом Саду певао је 1920. насловну улогу у *Вертеру*, а 1921. као Каварадоси у *Тоски*, док је 8. априла 1922. у Новом Саду имао целовечерњи концерт.

## БЈЕЛИ, ЈЕЛИЦА

Беочин, 26. IX 1922 – Нови Сад, 6. III 2009.

Глумица. Првакиња Српског народног позоришта. Дипломирала је у Драмском студију при Народном позоришту у Београду, чији је члан била од марта 1945. до краја августа 1947. Потом је прешла у Београдско драмско позориште, где се задржала годину дана, да би затим у Српском народном позоришту остала до пензионисања, фебруара 1985.

Иако предодређена за улоге младих хероина у класичном репертоару, као и заводница и дама у салонском, највеће домете остварила је у карактерном и комичном фаху. Појединим својим најбољим улогама дала је важан допринос ужем, па и најужем избору успешних представа СНП-а у послератном раздобљу. Играла је Ангустију (*Дом Бернарде Албе*), Госпођу Ане (*Машкарате испод купља*), Госпођу (*Трактат о слушкињама*), Марту (*Ко се боји Вирџиније Вулф*), Катицу (*Фамилија Софронија А. Кирића*)... Била је ангажована и у неколико ТВ серија, између осталих у *Пробисвету* и у *Бази на Дунаву*, као и у ТВ филмовима, *Зони Замфировој*, *Лепој паради*, *Земљи*, *Како забављати господина Мартина*, *Јесен у мојој улици* и *Поп Ђира и поп Спира*.

За уметнички рад награђена је Октобарском наградом града Новог Сада (1967), наградама Удружења драмских уметника Србије и Сусрета војвођанских позоришта. Добитница је Златне медаље „Јован Ђорђевић” (1985). Радилa је као консултант и редитељ у аматерским позориштима Војводине и као председница Удружења драмских уметника Војводине.

## БОРШОДИ, ДР ЛАЈОШ (КЛАЈН)

Зрењанин, 1883 – Београд, 1941.

Писац. Син чувеног великобечкеречког надрабина др Мора Клајна. Бавио се поезијом, прозом и драмом. Студирао је право у Будимпешти и у Клуџу, где је и докторирао. Бавио се адвокатуром у Будимпешти, Великом Бечкереку и Темишвару, а писао је за бројне листове и књижевне алманахе, док је у великобечкеречком Слободном лицеју држао предавања.

Објавио је 1905. једночинку *Mátyás és a jogász*, па 1920. драму *Fenség*, која је с великим успехом изведена у Великом Бечкереку, Будимпешти и у Печују. Осим једночинки *Házibál* и *Ezüst szálak*, на мађарској сцени у Великом Бечкереку 1932. успех је имала оперета *Szerelmi Rt.* на музику Кароља Фишера. Убијен је у лето 1941, у околини Београда.



**БРУЧИ, РУДОЛФ**

Загреб, 30. III 1917 – Нови Сад, 30. X 2002.

Виолиниста, композитор и музички педагог. Још као студент музичке академије био је члан Загребачког гудачког квартета, када је почео и да компоује. Прво веће дело написао је 1940. године, оперету *Прва љубав*, по либрету Норберта Нојгебауера. Од 1945. био је као виолиниста ангажован у Уметничком ансамблу Дома ЈНА у Београду, а 1946. је наставио ратом прекинуте студије и дипломирао је 1952. године, после чега је отишао на специјализацију у Беч.

Корепетитор и шеф оперског хора Српског народног позоришта био је од 1951. до 1955, док се од 1962. до 1964. налазио на месту хонорарног в. д. директора Опере СНП-а. Доцније је постао декан Академије уметности у Новом Саду, али се 1978. вратио у СНП, где је основао Музички центар Војводине. Пензионисао се 1983. године. Члан Војвођанске академије наука постао је 1984. Компоновао је вокално-инструментална, симфонијска и музичко-сценска дела, кантате *Србија* (1960), *Човек је видик без краја* (1961) и *Војводина* (1970), ораторијуме *Salut au monde* (1967) и *Сви смо ми једна партија* (1979), *Симфонија*, *Rondo giocoso*, *Sinfonietta* и концерте за виолину и оркестар, за кларинет и оркестар, за тромбон и оркестар, за фагот и оркестар, свите, музику за балете. Његову музику за *Катарину Измајлову* су супруга Олга и син Рудолф уступили СНП-у. Добитник је бројних признања, међу којима су Октобарска награда Новог Сада (1961), награда Мир и пријатељство у Прагу (1961), Награда ослобођења Војводине (1973), Орден рада са црвеном заставом (1974), француски орден Order national du mérite (1977) и Седмојулска награда (1985).

**ВЕЛИКОБЕЧКЕРЕЧКО ЈЕВРЕЈСКО ЖЕНСКО УДРУЖЕЊЕ**

Још 12. фебруара 1876. године је Великобечкеречко јеврејско женско удружење, обнављајући рад, извело дилетантску представу *На енглески начин*, после које је уследила играња до зоре. Позоришне представе су играле у добротворне сврхе, што је у оно време био уобичајен вид сакупљања прилога. Настављајући активност, чланице Јеврејске добротворне женске задруге су априла 1901. године приредиле нову дилетантску представу *Барањи Арпада*...

**ВЕРБЕР, МОШЕ ЕУГЕН**

Суботица, 25. I 1923 – Београд, I 1995.

Филмски, позоришни и ТВ глумац, преводилац, књижевник, дипломата и научни радник, јудаиста. За време рата био је хапшен због сарадње

са НОП-ом, а после Новосадске рације је побегао у Будимпешту, где је радио као зубни техничар. Отеран је у мункаше на Источни фронт, одакле је побегао, приступио Црвеној армији, потом Народноослободилачком војсци, али је убрзо демобилисан због болести. Одмах је започео глумачку каријеру, а само неколико месеци пошто су му окупатори убили мајку, две сестре и велик део породице, тумачио је улогу немачког војника. Играо је у скоро 60 филмова. Због одличног изговора немачког језика често је тумачио улоге немачких официра, у ратним филмовима. Паралелно са ангажманом у Војвођанском народном позоришту у Суботици, радио је као новинар у суботичкој *Хрватској ријечи* и у листу на мађарском језику *Magyar Szó*. Затим су га ангажовали у Сарајеву, где је био секретар драме, затим новинар *Ослобођења* и оснивач Пионирског позоришта, па је прешао у Бањалуку, онда у Ниш. Ангажован је у Савременом позоришту у Београду, после у Београдском драмском позоришту, где је био до 1975, да би се затим потпуно посветио научном и стручном раду.

Преводио је с немачког, мађарског, јидиша, арамејског и хебрејског језика. Био је председник Удружења књижевних преводилаца Србије, а најзначајнији су му преводи *Талмуда*, *Кабале* и *Кумранских рукописа*. Важио је за једног од највећих познавалаца библијске литературе и историје јеврејског народа на нашим просторима. Био је члан Светског савеза за јеврејске науке.

## ДАВИЧО, БЕНКО

Београд, 7. X 1871 – Београд, 29. VI 1913.

Преводилац. Правник. Радио у београдским судовима, па постао угледан адвокат, а као резервни поручник био учесник Балканског рата (1913), у коме је оболео од колере, од које је и умро. Био је оснивач Српско-јеврејске омладинске заједнице и председник Српско-јеврејског певачког друштва у Београду.

Превео је и неколико позоришних комада са шпанског и немачког, од којих је на сцени Српског народног позоришта приказиван 1905. његов превод *Валенске свадбе*, драме Лудвига Гангхофера и Марка Брочинера. Отац је познатог балетског мајстора и народног хероја Луја Давича.

## ДАВИЧО, ХАИМ

Београд, 5. XII 1854 – Женева, 7. III 1916.

Књижевник, правник, дипломата, преводилац и новинар. Бавио се и позоришном критиком. Српско народно позориште приказало је драме у његовом преводу: *Златан мајдан* (Т. Р. Руби), *Нов комад* (М. Т. и Баус), *У долини* (Х. Ечегарај) и *У балчаку мача* (Х. Ечегарај).

## ДАНОН, ОСКАР

Сарајево, 7. II 1913 – Београд, 18. XII 2009.

Диригент и композитор. Образовао се на Конзерваторијуму у Прагу. Студирао композицију и дириговање, а 1938. докторирао музикологију на Карловом универзитету у Прагу. По повратку у Сарајево радио је као диригент певачких друштава, оркестра Народног позоришта и филхармоније овог театра. Основао је и музичко друштво Collegium artisticum. Учесник НОБ-а од 1941. Уз војне и политичке функције је руководио хорovima и оркестрима, и бавио се компоновањем низа популарних партизанских песама.



По ослобођењу Београда постао је диригент и директор Опере Народног позоришта, у коме је био до 1959. године, када се потпуно посветио позиву симфонијског и оперског диригента. У Српском народном позоришту је 19. XI 1960. режирао и дириговао на премијери опере *Борис Годунов* и то његово остварење представља и један од врхунских домета Опере СНП-а. Добитник је више значајних награда и признања, између осталих Ордена братства и јединства са златним венцем, Партизанске звезде са сребрним венцем...

## ДИМИЋ, АВРАМ (АНЂЕЛО/АНЏЕЛО)

Београд, 1871 – Израел, 1954.

Драмски шапач и глумац. Путујућој дружини Михајла Пешића присустио је као глумац 1891, по завршеној грађанској школи. Од 1893. до 1895. је био шапач и глумац у СНП-у и у Народном позоришту у Београду. Током I светског рата интерниран је у логор Нежидер. Доцније је био ангажован у ХНК-у у Загребу, такође као шапач и глумац.

Уочи почетка II светског рата се иселио у Палестину.

## ДИНУЛОВИЋ, ИВАН

Београд, 25. VIII 1884 – Београд, 1952.

Драмски глумац и оперетски певач. Син глумца Светислава. Спада међу прве српске оперетске глумце и тумач је карактерно-комичних улога у драми. Први пут је био на сцени 11. XI 1900. у Народном позоришту у

Београду, у коме је играо с малим прекидима до 1. XII 1910. У трупи Петра Тирића био је 1906. глумац и редитељ, у сезони 1910/11. певао је у Опери на Булевару Жарка Савића у Београду. Од 1911. до 1913. је наступао у СНП-у, а од 1914. до 1916. се борио у I светском рату.

По ослобођењу је двапут напуштао театар, да би од 1925. до 1926. играо и певао у београдском Слободном позоришту Војина Туринског, а од 1929. до 1931. у Београдској оперети Р. Веснића и Ј. Србуља. Био је члан више путујућих трупа од 1931. до 1941, а највише код Љубомира Рајичића Чврге и Николе Јоксимовића.

### ДИНУЛОВИЋ, ПРЕДРАГ

Нови Сад, 23. XII 1917 – Београд, 4. VIII 1991.

Редитељ. Рођен је на гостовању путујућег позоришта свог оца Радивоја (Рудолфа Бенедикта). Драмски студио на Музичкој академији у Београду завршио је непосредно пред II светски рат. Почетком 1941. је мобилисан и убрзо заробљен и одведен у логор у Нирнбергу, али је с групом истомишљеника у логору Офлаг XIII Б и у Хамелбергу основао позориште, чије је представе припремао и играо у њима.

Од 1946. до 1949. био је управник и редитељ у Народном позоришту у Нишу, а потом је кратко радио као редитељ у Народном позоришту у Београду. Пуних 12 година, почев од 1950, био је директор Београдског драмског позоришта, у којем је режирао низ значајних представа. Потом је до 1972. био на челу Народног позоришта Босанске Крајине у Бањој Луци, где је био и редитељ.

Исти театар је успео да обнови и модернизује после катастрофалног земљотреса. Као директор Дrame Народног позоришта у Београду радио је од 1974. до 1979. Режирао је и у Пољској и Бугарској, с тим да је сарађивао и с позоришним аматерима. Учесник је прославе 90-годишњице СНП-а.

### ДИНУЛОВИЋ, РАДИВОЈЕ (РУДОЛФ БЕНЕДИКТ)

Београд, 1. VIII 1880 – Врњци, 3. VIII 1941.

Редитељ и глумац. Отац га се одрекао по повратку са школовања за трговца у Бечу и у Швајцарској. Као усвојен син Мирјане и путујућег глумца Светислава Динуловића, почиње да се бави глумом. Добија име Радивоје и од 1895. до 1897. глуми у путујућој дружини Ђуре Протића у Ваљеву. Наредне три године у Београду је Михаилу Рисантијевићу помоћни сценариста, потом самостални у Народном позоришту. У Осиеку, у Хрватском народном позоришту и у путујућој трупи Петра Тирића је од 1900. до 1912, док је од 1913. до избија-

ња I светског рата у дубровачком позоришту. Затим је затворен у нежидерски логор, где се бавио и позориштем. Како му је супруга, глумица Слава, имала држављанство Аустроугарске, после две године је пуштен из логора и од 1916. је у Вараждину члан Хрватског народног позоришта. Доцније с глумцем Николом Хајдушковићем оснива 1917. путујуће позориште и наступају по Босни, Црној Гори, Далмацији и Војводини. Од 1920. до 1922. је редитељ у сарајевском Народном позоришту, али и административни секретар и шеф технике. Потом је основао Народно позориште у Суботици и био управник и редитељ, као и од 1925. до 1927. у Битољу. Од 1928. режира у Народном позоришту у Лесковцу, до новог одласка у Битољ, чији се театар спаја с Градским позориштем у Нишу. Формира се Позориште Моравске бановине, чији је главни редитељ и управник. Пензионисан је 1935, па реактивиран и од 1936. је режисер Градског народног позоришта у Крагујевцу, док је 40-годишњицу свог уметничког рада прославио 1935. у Нишу. Одликован је Орденом Светог Саве V степена.

Одузео је себи живот почетком II светског рата, пошто није успевао да сазна за судбину своје кћерке Миле, такође глумице (удате Микић Величковић) и сина Предрага, глумца и редитеља.

Режирао је комаде *Слепа богиња*, *Товаришч*, *Нечиста крв*, *Капинера*, *Ана Карењина*, *Пољубац пред огледалом*, *Господски дом*, *Продавница ваздуха*, *Пут око света*, *Зона Замфирова*, *Госпођа министарка*, *Избирачица*, *Обичан човек*, *Покондирена тиква*, *Жена враг*.

## ДИНУЛОВИЋ, РАДИВОЈЕ

Београд, 1957.

Архитекта и сценограф. Бавио се дизајном, пројектовањем и теоријом позоришта и сценског простора. Дипломирао је и магистрирао на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, а докторирао на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду. Водио је технички сектор у позоришту Атеље 212 и техничку продукцију бројних сценских дешавања. Аутор је више од сто пројеката сценске архитектуре, од којих су многи изведени, као и низа сценографија за позориште, сценске догађаје и ТВ. Аутор је књиге *Архитектура позоришта XX века*, уредник бројних публикација и аутор бројних текстова, у најзначајнијим домаћим и страним часописима.

Оснивач је студија сценског дизајна, као и бројних манифестација у овој области, међу којима су Бијенале сценског дизајна и циклус симпозијума Спектакл–град–идентитет. Редован је професор и саветник за наставу на Одсеку за уметност и дизајн Факултета техничких наука у Новом Саду, где је и руководилац мастер уметничких студија Сценска архитектура и дизајн и докторских академских студија архитектуре.

## ДИНУЛОВИЋ, СВЕТИСЛАВ

Београд, 7. VIII 1855 – Земун, 6. V 1923.

Глумац. Најпре члан путујућег позоришта Фотија Иличића 1871, па дружине Ђорђа Пелеша, а 1876. је у Српском народном позоришту, у ком се задржао неколико месеци. Накратко је отишао у загребачки ХЗК, па је од 1878. до I светског рата члан Народног позоришта у Београду.

Имао је у два маха своје путујуће позориште, чије су представе приређиване по ужој Србији и Војводини, од 1876. до 1878. и од 1880. до 1882.

## ДИНУЛОВИЋ МИКИЋ ВЕЛИЧКОВИЋ, МИЛА

Београд, 25. XI 1910 – Добра, крајем 1943.

Драмска глумица. Терка редитеља Радивоја Динуловића и глумице Славе Марковић Динуловић. Учила је глуму од раног детињства и наступала на сцени од 1920. до 1923. у сарајевском Народног позоришту. Доцније је професионално играла у Битољу 1924/25, у Суботици од 1925. до 1926, опет у Битољу од 1926. до 1930, у Нишу од 1930. до 1933, у Новом Саду од 1934. до 1935. и у сезони 1935/36, па у Скопљу, Сарајеву и Београду, из кога је у рату побегла са супругом на село, где су обоје погинули.

На сцени је упамћена по шарму, љупкости и срдачној непосредности, из чега је успешно прелазила на психолошки врло сложене драмске и карактерне улоге.

## ДОУБЕК, ХУГО

Стренице, Чешка, 3. V 1852 – Мостар, 20. II 1897.

Капелник, хоровађа и композитор. Дошао је у Нови Сад из Шапца, у чијој је гимназији предавао, по завршетку студија музике у Прагу, 1874. Добио је посао хоровађе певачког друштва Српске читаонице у Новом Саду, 1888. или 1889, с тим да је још добровољно радио у СНП-у увежбавајући певаче и хор. Позоришни капелник од 1891, када је преузео и дужност диригента. Тада пише и музику за драмске комаде. Забележено је да је „откако је Хуго Доубек хоровађа, од то доба позоришна дружина лепо напредује у певању и сви комади с певањем приказују се у нас да већ не може лепше бити”. После пет година је напустио Нови Сад и отишао за хоровађу певачког друштва „Гусле” у Мостару.

Од позоришних комада за које је писао музику популарне су биле драме *Јабука Веље Миљковића* и *Задужбина Цара Лазара* Милорада Шапчанина. *Ђурђев-дан* и *Видовданска химна* сматрају се његовим најчешће извођеним композицијама за хор.

**ЗАМФИРОВИЋ, НАДЕЖДА**

Лајпциг, 1. VIII 1907 – Београд, 7. VII 1978.

Први наступ као драмска глумица имала је још као ученица гимназије 1919. у Народном позоришту у Скопљу, да би затим заиграла у Новом Саду, па у Београдској оперети, затим опет у Скопљу, потом у Нишу, Шапцу, Светозареву и Зеници, где је после водила и Луткарско позориште, у коме је дочекала пензију. У Нишу, Шапцу, Светозареву и Зеници радила је и као редитељ. Члан Удружења глумаца била је од 4. јула 1932. Играла је Бабушку (*Последњи валцер*), Јолан (*Циганска љубав*), Џеси (*Орлов*), Милицу Илић Цацу (*У затишју*), Поте (*Зона Замфирова*)...

**ИВАЊИ, ИВАН**

Зрењанин, 24. I 1929.

Песник, приповедач, драмски писац и преводилац. Радио и у дипломатији. Марта 1944. је ухапшен у Новом Саду, па је био у логорима у Суботици, Баји, Аушвицу и Бухенвалду. Радио је као уредник листова *Младост* и *Омладина*, али и као наставник Средње техничке школе у Београду. Био је преводилац председника државе, председника владе и у Министарству иностраних послова и обављао дужност саветника за штампу и културу Амбасаде СФРЈ у Бону. Још 1948. је глумио у Централном омладинском позоришту Војводине у Новом Саду, па кратко био драматург Београдског драмског позоришта и, између осталог, помоћник управника за уметничка питања београдских театара, Савременог позоришта и Народног позоришта.

Објавио је више књига стихова, романа, драма, есеја, бајки, радио-драма, као и позоришне приказе. Српско народно позориште је у његовом преводу с мађарског 1968. приказало комад *Развод на мађарски начин* Ласла Табија. Превоо је на српски језик десетине књига и драма најзначајнијих немачких и мађарских писаца, а међу његовим најистакнутијим делима су романескна трилогија о римским царевима рођеним на јужнословенским просторима *Диоклецијан*, *Константин* и *Јулијан*, романи *Човека нису убили*, *На крају остаје реч*, *Прескакање сенке*, *Барбаросин Јеврејин у Србији*, *Гувернанта*, *Балерина и рат*, *Милијардер*, књига његових сећања *Титов преводилац*, као и збирке приповедака *Друга страна вечности* и *Порука у боци*. Његова дела превођена су на немачки, италијански, енглески, мађарски, словачки, словеначки и чешки језик.

## КЛАЈН, ХУГО

Вуковар, 30. IX 1894 – Београд, 2. XII 1981.

Неуропсихијатар, редитељ, преводилац, књижевник, позоришни критичар, професор режије Академије за позориште, филм, радио и телевизију у Београду. Медицину је дипломирао у Бечу, а неуропсихијатрију специјализирао у Немачкој, Аустрији и Француској и радио у више београдских клиника. Аутор је бројних студија из области неуропсихијатрије и психоанализе.

Превоо је Шекспирове комаде *Краљ Лир*, *Млетачки трговац* и *Много више ни око шта*, објављивао театролошке студије, есеје и критике, писао либрета (*Покондирена тиква* по Ј. Стерији Поповићу, за коју је музику компоновао Миховил Логар). Био је нераздвојно везан за Стеријино позорје, а на сцени Српског народног позоришта изведена је његова драматизација Веселиновићевог *Хајдук Станка*.

Носилац Награде АВНОЈ-а, одликован Орденом рада с црвеном заставом.

## КЛЕМЕНЧИЋ, КЛЕМЕНС (ПЕКЕЛМАН)

Лавов, Пољска, 27. IX 1893 – околина Осијека, 1942.

Глумац, оперски и оперетски певач, редитељ, балетски играч и кореограф. Почео на сцени у Лавову, 1909. Од 1. XI 1920. до 31. VIII 1927. био је члан Народног позоришта у Новом Саду, спремао је кореографије за све оперске, оперетске и драмске представе с музиком, у којима је учествовао као интерпретатор или је увежбавао извођаче. Био је и стални партнер и кореограф једине професионалне балерине новосадског Народног позоришта, Валентине Ваљине, с којом је први учио балет у Новом Саду, 1920. Радио је и у Београдској опери, па у Народној опери, а и као шеф Агенције за стране артисте при Удружењу глумаца Југославије.



Клеменчић је у Новом Саду режирао опере *Продана невеста*, *Трубадур*, *Фауст*, *Мадам Батерфлај* и друге, као балетан је наступао у *Вампиру* и *Данс Макабру*, певао у опери *Дротар*, био кореограф *Сна тајстора Хиларија*, пантомиме с балетом, *Американске игре* (балетног уметка), *Сна летње ноћи...*



## КРАНЧЕВИЋ, РУЖА (АНА ФРОМАН)

Банатски Брестовац, 8. V 1887 – Нови Сад, 12. V 1963.

Глумица. Као девојка се звала Ана Фроман, па је удајом за Драгомира Кранчевића променила име и презиме. Учила је глуму код Милорада Гавриловића и Пере Добриновића. Дебитовала је у Народном позоришту у Београду 1906. као Балбина у *Женском пријатељу*. Чланица СНП-а била је први пут од 1. IV 1907. до 31. VII 1908, затим је играла у другим театрима и студирала је глуму у ХНК-у, с тим да је повремено играла и на новосадској сцени. По ослобођењу је била ангажована у СНП-у од 8. IV 1945. до 15. VIII 1950. и у НП у Панчеву до пензионисања, 1. IX 1951.



Ружа Кранчевић (Елиза),  
*Пигмалион* Ц. Б. Шоа, СНП,  
1923.

Играла је и Мицику (*Чар валцера*), Леди Агату (*Лепеза*), Јелицу (*Лажа и паралажа*), Олгу (*У затишју*), Доли (*Ана Карењина*), Гђицу Еме (*Свадебни мари*), Корину (*Мамзел Нитуш*), Мадлену (*Мадам Помпадур*), Марију Антоновну (*Ревизор*), Сару (*Покондирена тиква*)...

## ЛАЈТНЕР, СЛАВКО

Рајсавац крај Славонске Пожеге, 21. III 1903 – Осиек, IV 1941.

Редитељ и глумац. Позоришну глуму и режију студирао је у Немачкој код Макса Рајнхарта и од 1918. до 1934. играо у немачким позориштима. У Народном казалишту у Осиеку је први пут наступио 27. IX 1934. у насловној улози у комаду *Каријера Јоша Пучика*. У НК Осиек и потом у НК Вараждин био је до 1937, затим сезону провео у НП у Сарајеву (1937/38) и у НПДБ у Новом Саду од 1. VIII 1939. до 31. VII 1940. Режирао је: *Каријера Јошка Пучика*, *Сплетка и љубав*, *Јунак*, *Три бекрије*, *Сан летње ноћи*, *Вечна младост*, а сем улоге Јошка Пучика (*Каријера Јошка Пучика*) играо је и Фон Калба (*Сплетка и љубав*).

Убијен је у првим данима по установљењу НДХ.

## ЛАЊИ, ЕРНЕ (ЛАГЕРФЕЛД)

Пешта, 1861 – Суботица, 1923.

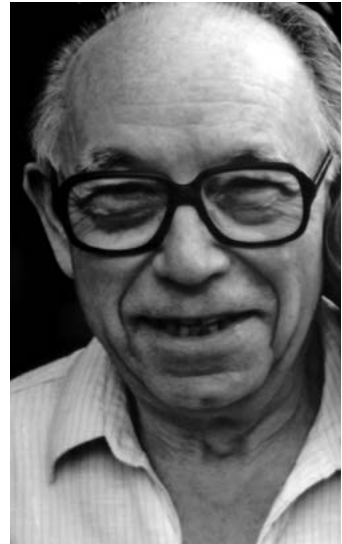
Рођен је као Ерне Лагерфелд. Професор мађарског језика, диригент, композитор, директор музичке школе у Суботици и у Мишколцу, диригент црквеног хора „Света Тереза”, руководилац Занатлијског певачког друштва. Основао је уместо црквеног хора Градски оркестар Суботице и оснивач је Суботичке филхармоније, као и Радничког певачког друштва, учесника многих позоришних приредби. Припремао је и Српско певачко друштво за учешће на Бачванском такмичењу српских песама, где је ово друштво освојило прву награду.

Захваљујући њему, у Суботици су гостовали Бела Барток и Пабло Казалс.

## ЛЕБОВИЋ, ЂОРЂЕ

Сомбор, 27. VI 1928 – Београд, 22. IX 2004.

Драмски писац. Школовање је започео у Сомбору и Загребу, да би у току рата 1943. био интерниран у Аушвиц, па у Грос-Розен, Заксенхаузен, Гинкирхен и Маутхаузен. По повратку из логора издржавао се захваљујући општинској новчаној помоћи, бавећи се физичким пословима и дајући часове математике. За време студија у Београду радио је као физички радник, наставник, преводилац, статиста у позоришту и сарађивао у Радио Београду и листу *Јез*. Дипломирао је на Филозофском факултету у Београду 1951. Бавио се новинарством у Радио Новом Саду, био је кустос Музеја позоришне уметности Србије, управник Летње позорнице у Топчидеру и директор београдског Изложбеног павиљона. Пензионисао се као директор Дrame у Београдском драмском позоришту.



Поред *Небеског одреда*, написаног с Александром Обреновићем, извођена су и његова дела *Халелуја*, *Викторија*, *Долња земља* и *Раванград*. Сматра се аутором куће СНП. Написао је и дело *Војник и лутка*, *Сентандрејску ратсодију*, као и многе филмске и ТВ сценарије. Окушао се и као сценариста за стрип, радећи за холандску кућу „Oberon”. Дrame су му превођене, штампане и игране и у СССР, ДР Немачкој, Пољској, Мађарској, САД, ЧССР, СР Немачкој, Аустрији и у позориштима још неких земаља.

Из његове заоставштине објављен је 2005. роман *Semper idem*, Лебовићево тестаментарно дело, по јединственој оцени критике. Писао је и новеле и приче, углавном о данима проведеним у логорима, *Зли умиру вертикално*, *Ако лажем, обесите ме*, *молићу лепо*, *Анђели неће сићи са небеса*, *Без наслова (непослато писмо пријатељима)* и друге, а остала је необјављена његова недовршена књига о Холокаусту, *Трагање по пепелу*.

За драме *Небески одред* (1957) и *Халелуја* (1965) додељена му је Стеријина награда за најбољи драмски текст, а специјално признање XIII југословенских позоришних игара добио је 1968. за *Викторију*, којом је успешно заокружио своју драмску трилогију. Добитник је и више награда у области радиодрамског стваралаштва. Био је члан Европског комитета – Аушвиц, носилац је Ордена полске владе за допринос идејама мира и Плакете Народног музеја у Освјенћиму.

## ЛЕДЕРЕР, МАГДА

Суботица, 22. I 1900 – Израел, ?

Оперска певачица. Рођена је у Суботици. О овој уметници је код нас остало мало података. Познато је да је каријеру прекинула по избијању II светског рата, да је 1944. била депортирана у Мађарску, да се спасила захваљујући *Кастнеровом возу*, као и то да се после ослобођења 1949. из Југославије иселила у Израел.

## ЛИПКОВИЋ, МИА

Лавов, 1914 – Израел, ?

Оперска певачица, мецосопран и, како је у неком од уговора с Војвођанским народним позориштем стајало, представљачица. Била је члан ансамбла од 1946. до 1949. Најавила је раскошан таленат, али се определила да живот настави у Израелу, где је и преминула. Играла је Вилму (*Шева*), Силву (*Силва*), Флору (*Травијата*) и Грофицу Чепрано (*Риголето*).



Миа Липковић (Флора),  
*Травијата* Ћ. Вердија,  
СНП, 1948.

## НИКОЛИЋ, ЗДЕНКА

Костањевац, код Загреба, 4. IV 1922 – Футог, 29. XII 2014.

Примадона Опере СНП-а. Била је једна од најистакнутијих и најзаслужнијих солиста у послератном периоду. Студирала је музику (соло певање и клавир) у Музичкој школи „Исидор Бајић” у Новом Саду, као и у Оперском студију исте школе и код Божене Дубске. У Српском народном позоришту ангажована је као солисткиња 1. IV 1946. године и у њему је остварила читаву своју певачку каријеру. Дебитовала је 25. VIII 1946. у насловној улози опере *Мамзел Нитуш*. Остала је у сећању тумачећи улоге Ђилде (*Риголето*), Розине (*Севилски берберин*), Сузане (*Фигарова женидба*), Лучије (*Лучија ди Ламермур*)..., а најпознатија њена улога била је Виолета Валери (*Травијата*), коју је певала више од сто пута. Велике успехе је остварила наступајући и у оперетама.



Зденка Николић (Травијата),  
*Травијата* Ђ. Вердија,  
СНП, 1948.

Наступала је и на концертима и снимала за Радио Нови Сад и Радио Београд, а гостовала је у Београду, Скопљу, Осигеку и многим другим местима широм Југославије, као и у Клужу и Варни. Изванредно музикална, пријатног гласа, студиозна, узорно одана позиву, остварила је преко 40 улога и пронела је сценом велик низ улога младих девојака и жена, враголастих, лукавих, раскаланих или нежно лирски настројених, али и оних које у различитом степену носе у себи тугу, несрећу и трагику. У пензију се повукла 31. VIII 1974.

Одликована је Орденом рада са златним венцем (1961). Добитница је Октобарске награде Новог Сада у два маха (1963. за улогу Орфове Мудре девојке и 1974. за „дугогодишњи предан уметнички рад и висока музичко-сценска остварења”), Златне медаље „Јован Ђорђевић” (1973) и других признања.

## ОМАР, МИКА (ИВАН АМАР)

Ниш, 1893 – ?

Шаптач и глумац. Члан Народног позоришта у Новом Саду био је у сезони 1920/21. Ангажован је као шаптач, с тим да је играо и епизодне улоге. Под именом Омар Мика га наводи Станоје Душановић у *Малом лексикону чланова новосадских позоришта 1861–1941*, у *Споменици СНП 1861–1961*.

Како се то име, међутим, не налази на платним списковима СНП-а, већ се наводи име Иван Амар, претпоставља се да се вероватно ради о истој личности.

## ПОРДЕС, АЛФРЕД

Сарајево, 14. IX 1907 – Јасеновац, VII 1942.

Композитор и диригент. Дипломирао је дириговање 1928. у Загребу. Као хоровађа Пјевачког сарајевског друштва „Лира” исте сезоне извео је прве оперске представе већином с аматерским ансамблима, *Мадам Батерфлај* и *Кавалерију рустикану*. Био је диригент позоришта у Цетињу, па до II светског рата један од водећих диригената Београдске опере у Београду, с више од 400 извођења. Дириговао је и у новосадском позоришту 1932. Офенбахову оперету *Лена Јелена*. Као композитора га је највише привлачила оперета.

Погубљен је у јасеновачком логору, у коме су га приморали да напише два марша.

## ПУТНИК, ЈОВАН

Бела Црква, 25. XII 1914 – Београд, 22. IX 1983.

Позоришни редитељ, професор, директор драме, позоришни критичар и писац. Свестрано образован у земљи и иностранству, својим радом обележио је многе сезоне београдских театара, позоришни живот у Белој Цркви, онај у Српском народном позоришту и Позоришту младих у Новом Саду. Био је ангажован и у Theatre entre deux mondes у Паризу, у позориштима Зенице, Сарајева, Пуле, Шапца, Лесковца, Вршца, Суботице, Зрењанина, Сомбора, Панчева, Ниша и Крагујевца, у загребачком ХНК-у, МНТ-у у Скопљу, у Позоришту лутака у Нишу и Крушевачком позоришту, у којем је до последњег дана био уметнички руководилац и редитељ. Потписао је и остварио више од 220 премијера. Био је, како се наводи у *Енциклопедији СНП-а*, изузетан познавалац свеукупне позоришне праксе, велики стилиста, педагог и занесењак. Уз друге, режирао је и *Срећне дане*, *Авети*, *Невине*, *Волшебног магарца*, *Мадам Батерфлај*, *Слепог миша*, *Орфеја*, *Кармен...* Аутор је књижевних дела *Наше доба* (1933), *Мојсијева књига девета* (1939), *Моја земља у сну* (1939), *Ово је ноћ* (1939), *Мати њива* (1975), изведених драма и драматизација у рукопису *Гроб у жити* (по Ћопићу), *Зелено, волим те зелено* (по Лорки), *Кротка* (по Достојевском), *Смрт Смаил аге Ченгића* (по Мажуранићу), *Метаморфозе* (по Кафки), збирке песама *Повратак* (1939), приповедака *Свет као ми* (1936), *Женидба врапца подунавца* (1945), *Лењин* (1945), *Руђер Бошковић* (1953), *Антон Паврак* (1974), *Америчке*

*приче* (1976), *Будућност је почела* (1976), *Велики пут* (1977)... Путник је добитник више награда Удружења драмских уметника Србије и БиХ, републичких смотри позоришта Србије „Јоаким Вујић”, Стеријиних награда за режију Домановић–Михизове *Страдије* (СНП, 1959), ванредне награде за режију – за сценску валоризацију поетске драматургије М. Настасијевића у представи *Код вечите славине* (НП Зеница, 1967)...

## РАДОШЕВИЋ, АНА

Чешке Буђејовице, 4. IX 1916 – Београд, 29. XII 2004.

Кореограф и оперски редитељ. Глуму, певање и балет учила је у Прагу. Од 1936. је живела у Југославији. У Загребу је похађала школу модерног балета, а завршила је у Београду, па се преселила у Сарајево, где је основала властиту школу и сарађивала на представама синтетичког позоришта као играчица и кореограф. Због антимилитаристичке представе *За што плаче мала Ема* прогонила ју је полиција и почетком рата се повукла у илегалност. Од 1942. је радила у Казалишту народног ослобођења, а по ослобођењу је била играчица у београдском Народном позоришту, где је касније постала руководилац Балета и асистент редитеља. Била је и директор Средње балетске школе у Београду и сарађивала са ТВ. Од 1960. је режирала и оперске представе у земљи и иностранству, а у Опери СНП-а је поставила опере *Дон Пасквале* (1962) и *Вертер* (1968). За свој рад награђивана је признањима у Паризу, Визбадену и Лозани.

## РАЈХЕНИЧ, РАХА ЈОСИП

Имотски, 15. VI 1902 – Загреб, 1972.

Диригент и композитор. Радио као хоровађа и диригент најпре у Дубровнику, а студирао је, с прекидима, на бечкој музичкој академији и дипломирао на одсеку за дириговање, 1925. У међувремену је кратко време био ангажован у Народном позоришту у Суботици (1922) и у сомборској музичкој школи, где је, 15. X 1924, као хоровађа Сомборског певачког друштва и диригент филхармоније, са солистима осјечког казалишта и сомборским певачима-аматерима приредио *Кавалерију рустикану*. Од 1925. до 1927. био је диригент Опере Народног позоришта у Новом Саду, затим београдског Народног позоришта до 1931, па у Скопљу диригент и директор Опере, да би затим отишао у Љубљану. Сезоне 1935/36. и 1936/37. провео је у Опери СНГ-а у Љубљани.

Бавио се компоновањем симфонијских и сценско-музичких дела. Аутор је оперете у три чина *Граф де ла Кор* изведене у Градском театру у Суботици 1922.

## СОМБОРСКА ИЗРАИЉСКА ПЕВАЧКА ДРУЖИНА 1905.

Лист *Слога* пише да је 21. јануара 1906. године Сомборска израиљска певачка дружина приредила певачко вече с игранком у хотелу „Вадаскирт”, касније названом „Слобода”. Изведен је следећи програм: 1) пролог исказује госпођица Р. Енгландер, 2) пева мушки збор израиљске певачке дружине, 3) *Собарица*, весела игра у 1 чину, 4) увертира *Ладислав Хујади* под вођством учитеља музике Ј. Чавојца, свирају Л. Алфелди, К. Блументај, др Екерт, Менгел, Ј. Хајзингер, А. Маршал, Ј. Мајор, др А. Немет, Ст. Сондл, Ј. Стаудахен, К. Санто, О. Тантнер, А. Томчањи и Н. Тир, 5) *Ковачки итрајк*, драмски монолог, приказује учитељ Л. Денеш, 6) пева мушки збор израиљске певачке дружине.

## ТАТИЋ, ХРИСТИНА

Скопље, 26. XI 1926 – Нови Сад, 26. II 2001.

Глумица. Била је удата за првака Дrame Српског народног позоришта Бранка Татића. Мајка јој је била кројачица у позоришту, а сестра глумица и редитељка. Од сезоне 1945/46. је са супругом била у ансамблу Војвођанског народног позоришта, како се тада називало Српско народно позориште. Татићеви су у прво време, једнако као и други чланови театра, били ангажовани само за храну, с тим да су се глумице прихватале и обавезе да чисте салу и сцену.

Остварила је низ запажених улога. Упамћена је као Зина (*Туђе дете*), Сељанка (*Оклопни воз*), Анка (*Госпођа министарка*), Нанчика (*Родолупци*), Марта (*Поп Ђира и поп Спира*)... Касније је радила и као инспецијент у СНП-у.



## ТИШМА, АЛЕКСАНДАР

Хоргош, 16. I 1924 – Нови Сад, 16. II 2003.

Књижевник, песник и преводилац, у чијем су опусу највише заступљене лирске песме, романи и новеле. Школовао се у Новом Саду и Будимпешти, где је студирао економију, па романистику. Био је отеран у радни логор у Трансилванији, а по повратку у земљу је, након ослобођења и демо-

билизације, радио као новинар у Новом Саду, па у Београду, где је дипломирао англистику. Запослио се потом у Издавачком предузећу Матице српске. Интересовао се за теме људског трагања за слободом и патње, насиља, страха и кривице с којима се људи на том путу срећу. Заједно с Чеславом Милошем, Данилом Кишем и Ђерђом Конрадом сматран је за припадника такозване књижевности Средње Европе.

Аутор је романа: *За црном девојком, Књига о Бламу, Употреба човека, Бегунци, Вере и завере, Капо, Широка врата, Које волимо и Женарник*, збирки приповедака: *Кривице, Насиље, Мртви угао, Повратак миру, Школа безбожничтва, Хиљаду и друга ноћ, Дневник и Искушења љубави*. Представа по његовом роману *Употреба човека* била је изведена у копродукцији Новосадског позоришта – Újvidéki Színház-а, Новог тврђава театра, Града театра Будва и East West Center Сарајево. Носилац је више награда за прозу, поезију и преводилаштво. Уз друге, добитник је Бранкове награде, НИН-ове награде, Андрићеве, Нолитове, Награде Народне библиотеке Србије за најчитанију књигу, Октобарске награде Новог Сада, Лајпцишког сајма за европско разумевање, Награде „Сирмаи Карол”, Државне награде за књижевност (Аустрија), Ордена витеза националног реда (Француска)... Био је редован члан Српске академије наука и уметности и члан Немачке академије уметности.

## ФЕРАРИ, РАХЕЛА (РОЗА/РУЖА ФРАЈНД И МАРИЈА СТОЈКОВИЋ)

Земун, 27. VIII 1911 – Београд, 12. II 1994.

Глумица. Рођена као Роза Фрајнд. Наклоност према позоришту је испољила у најранијем детињству, а професионалну каријеру започела је у Новом Саду, као члан СНП-а од 1. VIII 1930. Потом је била на стручном усавршавању у Будимпешти, после чега је 1940. прешла у Уметничко позориште у Београду, у коме је остала до почетка рата, који је провела кријући се. После ослобођења је поново била ангажована у СНП-у, из кога је отишла у Југословенско драмско позориште 1947. године, где је као редован члан остала све до одласка у пензију.

Била је удата за драмског уметника Александра Стојковића, након чије смрти је узела име Рахела Ферари.



Рахела Ферари (Лејди Милфорд), *Сплетка и љубав* Ф. Шилера, СНП, 1932.



Стилом игре је исписала читаво поглавље наше модерне глуме. Повремено је гостовала у позоришту Атеље 212. Тумачила је у позоришту око двесто улога, у делима југословенских и страних писаца, а остварила је и знатан број филмских и ТВ улога. Памти се, између осталог, по позоришним улогама Госпође Кузине (*Наши пона код богатих*), Хајдрл (*Три девојчице*), Арине Пантелејмоновне (*Женидба*), Драге (*Др*), Феме (*Покондирена тиква*)... Глумила је у филмовима *Скупљачи перја*, *Национална класа*, *Давитељ против давитеља*, *Хајде да се волимо 3*, *Танго аргентино*, као и у серијалу *Тесна кожа*, а и у ТВ серијама *Камионџије*, *Грлом у јагоде* и *Метла без дршке*. Добитница је Октобарске награде града Београда (1964), Стеријине награде (1972), Седмојулске награде Србије (1974), одликована је Орденом рада са златним венцем, награђена је Плакетом града Београда и Златном медаљом „Јован Ђорђевић”.

## ФИШЕР, ЂОРЂЕ

Нови Сад, 19. XII 1933 – Нови Сад, 29. XI 1992.

Књижевник, хумориста, новинар. Школовао се у Крагујевцу, Скопљу, Новом Саду и Београду. Радио је у Радио Новом Саду и ТВ Нови Сад. Бавио се књижевношћу и сарађивао је у бројним листовима и часописима, а објавио је књиге прозе, поезије за децу, научнофантастичне прозе. Вишеструко је награђиван, а Српско народно позориште је извело његову фарсу *Ноћ за Марију*.

## ФИШЛЕР, СИГМУНД

Маглај, 1910 – Београд, 1941.

Књижевник, новинар, позоришни критичар. У Велики Бечкерек се доселио као гимназијалац 1927, а како се књижевношћу већ бавио, 1932. у Суботици му је објављена књига *Њезина коб*. Исте године почиње рад на драмском опусу, па 1932. Соколско позориште у Великом Бечкереку с великим успехом изводи његово позоришно дело у три чина *У шуми живе животиње*, а пет година доцније у подлистку листа *Банатска пошта* је његова драма *Ништа ново*, која је недуго потом објављена књизи.

Био је шеф филијале новина *Југословенски дневник*, а од 1938. радио је на истом послу у листу *Дан*, у Новом Саду, у ком је постао заменик главног уредника. Након окупације је 1941. депортован и стрељан у Београду, у логору Топовске шупе.

## ХАРШАЊИ, ДР ЈОЖЕФ (ХЕСЛАЈН)

Берсентмартони, Мађарска, 1882 – Јужни Банат, 1941.

Новинар и драмски писац. У Будимпешти је дипломирао на Правном факултету и докторирао. Бавио се журналистиком и сарађивао у листовима *Napló* и *Világ*, па постао власник и главни и одговорни уредник новина *Baranyai Magyar Újság*. По завршетку I светског рата је емигрирао из Мађарске и живео у Дарди, онда у Великом Бечкерекy, где је 1923. основао часопис *Fáklya*. Касније је у Новом Саду уређивао *Vajdaság* и био дописник суботичког листа *Napló*.

Објављени су му роман *Проблем јавног службеника*, као и драма *Соња*, поводом које је успоставио пријатељство с Браниславом Нушићем. Погубљен је на неком од стратишта у Јужном Банату, у јесен 1941.

## ШВАРЦ, РИКАРД – ДУНДО

Загреб, 20. IX 1897 – Јасеновац, 1942.

Композитор, диригент, педагог и музички писац. Виолину, клавир и теоријске предмете учио је у Загребу, а композицију и дириговање у Бечу. Био је диригент и музички педагог у Сплиту, Осијеку и Београду, где је неко време радио и као диригент Београдске оперете. У времену од 1937. до 1941. био је директор Музичке школе „Исидор Бајић” у Новом Саду, када је био и у хонорарном својству диригент појединих драмским комада с музиком: *Сан летње ноћи*, *Ђидо*, *Граничари*, *Покондирена тиква*, *Чучук Стана...*

Страдао је у логору Јасеновац.

## ШЕБЕШЋЕН, ПАВЛЕ

Сомбор, 3. VII 1909 – ?, 1941.

Редитељ и драмски писац. Правник и професор књижевности у Сомбору. Прва његова драма је *Хероји и сенке*, док је највише успеха имала *Евица у граду*, 1939. извођена и у *Théâtre Charles de Rochefort* у Паризу, а исте године и у Народном позоришту Дунавске бановине (касније СНП). На сцени СНП-а играни су и *Вечна младост*, као и *Прогнани*. Драму *Прогнани* је и режирао, а био је и носилац једне од улога.

Убијен је на почетку II светског рата.

**ШЛЕЗИНГЕР, ЈОСИФ**

Сомбор, 1794 – Београд, 1870.

Зачетник српске грађанске музичке културе с почетка XIX века. Музичко образовање стекао је код свога оца Менахема, кантора у сомборској јеврејској општини, као и у Новом Саду. Од 1810. је био члан оркестара у Угарској и Румунији, да би по повратку у Нови Сад постао капелник грађанске гарде, када је већ почео да се бави компоновањем и записивањем народне музике. Доцније је прешао у Шабац, код Јеврема Обреновића, а 1831. одлази у Крагујевац на позив Јевремовог брата, књаза Милоша,



где је основао Књажевско-србску банду, чији је био капелмајстор. Банда је свирала у Књажевско-српском театру Јоакима Вујића и театру Атанасија Николића, као и на државним свечаностима, парадама, баловима и на двору кнеза Милоша. По премештању престонице у Београд, Шлезингер наставља музички рад, повремено диригујући на концертима и у Николићевом позоришту на Ђумруку. Упамћен је, између осталог, и по томе што је компоновао више од сто маршева и музику за осам позоришних дела. Писао је музику и за комаде Јована Стерије Поповића, као и за *Отјатије Београда од Турака* Јоакима Вујића, драму приказивану у више војвођанских градова.

Пензионисан је као капетан српске војске 1864. Његова супруга Хана је била ћерка некадашњег земунског рабина Јакова Фриденберга, с којом је имао четворо деце, а унук му је био познати министар финансија Србије Вукашин Петровић.

**ШЕНБЕРГЕР, ГЕЗА (СТАША ГРИГОР)**

Нови Сад, 25. IX 1908 – СССР, 194...

Оперски и концертни певач, баритон. После гимназије је певање студирао у Берлину, у Лозани и на Новом бечком конзерваторијуму. По повратку у Нови Сад је држао часове клавира и певања. Одликовали су га музикалност, технички култивирани глас и образовање. У Народном позоришту је био ангажован од 1. X 1940. до избијања рата, 6. IV 1941. Наступао је и под псеудонимом Сташа Григор. Умро је негде у СССР, где је био на принудном раду.

## ШОМФАИ, ЈАНОШ (ШТРОМФЕЛД)

Будимпешта, 1871 – Зрењанин, 1941.

Књижевник, уредник, драмски писац. У Велики Бечкерек се доселио 1902. и до 1917. бавио се углавном новинарством. Као драмски писац исказао се још 1903. године, када је на мађарској сцени у Великом Бечкереку изведен његов позоришни комад *A szekrény titka*, а 1906. драма *Szép Ilonka*. Аутор је и првог социјалистичког романа на мађарском језику на овом простору, *Forradalom*, 1905. Због својих идеја је за време I светског рата неко време провео у војном казненом логору. Потом је емигрирао у Беч, да би по повратку у Велики Бечкерек покренуо књижевни недељник *Fáklya*.

За собом је оставио десетак књижевних дела, а умро је у Великом Бечкереку 1941. од упале плућа.

### **Напомена:**

У оквиру овог истраживачког пројекта проф. др Ференц Немет је на основу релевантне архивске грађе и литературе обрадио и за овај зборник написао биографске јединице о четири драмска писца: др Јожефу Харшањију (Хеслајну), др Лајошу Боршодију (Клајну), Сигмунду Фишлеру и Јаношу Шомфаију (Штромфелду).

## SUMMARY

### JEWS IN THE THEATRE LIFE OF VOJVODINA

Proceedings edited by Zoran Maksimović

The present Proceedings entitled *Jews in the Theatre Life of Vojvodina* is the result of a three-year project (2020-2022) which assumed a complex process consisting of research, collection of sources, analysis, studying and processing of documentary material, and writing texts. The aim of the project was to deepen, illuminate and determine the historical significance, role and place of the Jewish community in the theatrology (drama, opera, ballet) of Vojvodina, Serbia, as well as to evaluate its artistic achievements.

Vojvodina's theatres have a long and rich history, to which the creativity of members of the Jewish community have significantly contributed. There is no doubt that with their gift and artistic achievements they have gained a significant place in the theatre life of Vojvodina. This national corps gave birth to excellent creators of theatre art, who enriched Serbian culture with their work - and thus represent a phenomenon that deserves special attention. To this end, the Theatre Museum of Vojvodina and the "Danubius" Association from Novi Sad have gathered scientists and researchers, theatre experts and theorists of opera and ballet art, which make the backbone of our contemporary theatre science.

The present Proceedings contains nineteen works that, with a theatrical approach and modern analyses, are based on the previous studies in multiple scientific fields and disciplines (history, theory and history of literature, theoretical dramaturgy and history of theatre and drama and others). Therefore, it is characterized by a broad perception of Jewish national and cultural history, especially theatrical. Historical facts, social, cultural and theatrical situations, artistic preoccupations and results, but also current theatrical poetics and aspirations, can be observed through the texts in the Proceedings.

We hope that we have given experts and the general public a comprehensive, unified view of the theatrical opus of the Jews of Vojvodina. With this project, we wanted to collect and preserve the older and newer history of theatre art in this region, to promote both Jewish and Serbian cultures, as well as other national communities of Vojvodina. Also, the collection bears witness to the closeness, connection and shared complicated fate (World War II) of the Jewish and Serbian people in this region.

The Proceedings has collected scientific and professional works that, we believe, will contribute to further, deeper and broader insights into the history of Serbian culture and the aesthetics of the theatre, as well as more layered insights into social history and the contradictions of human existence.

The collection of papers about the members of our Jewish community, about the workers in the cultural sphere of Vojvodina, is an expression of gratitude and a reminder of those who entrusted the development of theatre arts of Vojvodina and Serbia.

Translated by Jelena Farkić

## САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР .....	5
ГОРДАНА ТОДОРИЋ – ПРВИХ НЕКОЛИКО ВЕКОВА .....	9
ФЕРЕНЦ НЕМЕТ – ЈЕВРЕЈИ У ВЕЛИКОМ БЕЧКЕРЕКУ .....	29
МИРОСЛАВ МИКИ РАДОЊИЋ – ТЕМАТСКИ ОКВИРИ И КАРАКТЕРИСТИКЕ ДРАМАТУРШКОГ ПОСТУПКА У КОМАДИМА ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА.....	39
ИВАНА КОЧИ – СТВАРАЛАШТВО ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА И КУЛТУРА СЕЋАЊА У ПРИКАЗИВАЧКИМ ПРАКСАМА XXI ВЕКА У СРБИЈИ .....	53
РУЖА ПЕРУНОВИЋ – АЛЕКСАНДАР ТИШМА И ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО.....	79
ГОРАН ИБРАЈТЕР – МОГУЋНОСТИ ДРАМАТИЗАЦИЈЕ РОМАНА <i>ЈОЗЕФИНА И ЈОВАНКА</i> .....	93
МАРИНА МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ – ДРАГАН КЛАИЋ О ПОТЕНЦИЈАЛИМА РАЗВОЈА САВРЕМЕНОГ СРПСКОГ ТЕАТРА.....	103
АЛЕКСАНДРА МИЛОШЕВИЋ – ДИНУЛОВИЋИ – ПОЗОРИШНА ТРАДИЦИЈА.....	119
МИЛАН МАЂАРЕВ – ПУТНИК НА (НЕ)МОГУЋЕМ ПУТУ .....	137
ЉУБИЦА РИСТОВСКИ – ИЛАН ЕЛДАД .....	151
ЗОРАН МАКСИМОВИЋ – ЈЕЛИЦА БЈЕЛИ – ГРАЦИЈА НОВОСАДСКОГ ТЕАТРА.....	161

МИОДРАГ МИЛАНОВИЋ – БЕЧКЕ ОПЕРЕТЕ НА НОВОСАДСКОЈ СЦЕНИ И ЖИВОТНЕ СУДБИНЕ ЊЕНИХ СТВАРАЛАЦА ЈЕВРЕЈСКОГ ПОРЕКЛА .....	173
КАТАЛИН КАИЧ – ОПЕРЕТА: ЈЕВРЕЈСКИ УМЕТНИЦИ СА СЕВЕРОЗАПАДА БАЧКЕ .....	205
ИСИДОРА ПОПОВИЋ – ЈОСИФ ШЛЕЗИНГЕР И НОВИ САД .....	215
АЛЕКСАНДАР МИЛОСАВЉЕВИЋ – РАЗМИШЉАЊА О НОВОСАДСКОМ <i>ВИОЛИНИСТИ НА КРОВУ</i> .....	223
ГАБРИЕЛА ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ – МАРГАРИТА МАРГИТА ДЕБЕЉАК .....	237
ГАБРИЕЛА ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ – УМЕТНОСТ БАЛЕТА ДУЊЕ ЛЕПУШЕ .....	247
ГАБРИЕЛА ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ – СТЕВАН ИЗРАИЛОВСКИ .....	253
ГАБРИЕЛА ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ – АЛЕКСАНДАР ИЗРАИЛОВСКИ – БАЛЕТСКИ ИГРАЧ, КОРЕОГРАФ, РЕЖИСЕР, КОМПОЗИТОР И ПЕДАГОГ .....	257
ВЛАДИМИР ТОДОРОВИЋ И МИОДРАГ МИКОВИЋ – ИМЕНАР .....	261
SUMMARY .....	284

*Фотодокументација коришћена у овом зборнику је из:*

Архива Српског народног позоришта, Музеја позоришне уметности Србије,  
Позоришног музеја Војводине, Народног позоришта - Narodnog kazališta - Népszínház-a, Суботица,  
Краљевачког позоришта и из приватних архива.



**ЈЕВРЕЈИ У ПОЗОРИШНОМ ЖИВОТУ ВОЈВОДИНЕ**  
**ЗБОРНИК РАДОВА**

*Приредио:*

Зоран Максимовић

*Издавачи:*

ПОЗОРИШНИ МУЗЕЈ ВОЈВОДИНЕ

УДРУЖЕЊЕ „ДАНУБИУС” ИЗ НОВОГ САДА

*За издаваче:*

Миодраг Кајтез, директор Музеја

Владимир Тодоровић, председник Удружења

*Уредница:*

Оливера Цибула

*Превод на енглески:*

Јелена Фаркић

*Коректура:*

Смиљана Лагатор

*Графичко и техничко уређење:*

Бојан Јовановић

*Тираж:*

300

*Штампарија:*

Сајнос, Нови Сад

CIP - Каталогизација у публикацији  
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

792(=411.16)(497.113)(082)

**ЈЕВРЕЈИ у позоришном животу Војводине** : зборник радова / приредио Зоран Максимовић. - Нови Сад : Позоришни музеј Војводине : Удружење «Данубиус», 2022 (Нови Сад : Сајнос). - 252 стр. : фотогр. ; 24 cm

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Summary.

ISBN 978-86-80006-52-9

а) Позориште -- Јевреји -- Војводина -- Зборници радова

COBISS.SR-ID 84406793

На корицама: сцена из представе *Виолиниста на крову*,  
копродукција Српског народног позоришта и Новосадског позоришта / Újvidéki Színház, 2015.  
(Фото: Миомир Ползовић)

