

Aleksandar Milosavljević

NOVOSADSKI DANI I POSLOVI KOSTE SPAIĆA

Namera ovog članka je da prezentacijom određenih podataka, isključivo vezanih za raznoliki Spaićev angažman u Novom Sadu – u Srpskom narodnom pozorištu i na Jugoslovenskim pozorišnim igrama (Sterijinom pozorju) – tek delimično pruži informacije o manje poznatim aspektima delovanja ovog teatarskog praktičara (reditelja) i mislioca, dakle da prezentuje podatke o Spaićevom umetničkom radu u sredini u kojoj nije mnogo delovao, o angažmanu koji, možda, nije dovoljno poznat u sredini u kojoj je bio najviše aktivan, ali i o njegovim delatnostima zbog kojih je u Novom Sadu i te kako zapažen. Naime, konkretna praksa potvrđuje da se mera nečijeg uticaja u sferi umetnosti, pa i teatra, ne određuje kvantitetom, te otuda ni brojem izvedenih premijera ili gostujućih predstava.

Kosta Spaić i Novi Sad

S obzirom na vreme koje je proteklo, danas je teško pronaći relevantnu dokumentaciju koja bi teatrološki adekvatno, mimo nekada uvreženog i u ono doba politički korektnog vokabulara, svedočila o pozorišnom angažmanu Koste Spaića u Novom Sadu. Ono što je moguće pronaći u Srpskom narodnom pozorištu i Sterijinom pozorju, a što je davnih dana objavljeno u prigodnim programskim knjižicama koje prate kazališne premijere, ili je pak arhivirano u formi izvoda iz ondašnje štampe, festivalskih kataloga i biltena, kao i transkripata *sterijanskih* diskusi-

ja¹, sasvim je dovoljno da bismo s pravom mogli konstatovati da je Spaićev novosadski angažman ostavio značajne tragove u ovoj sredini.

Spaić je bio angažovan u strukturama Sterijinog pozorja, ili Jugoslovenskih pozorišnih igara (kako je od 1956. do 1991. glasio naziv ove manifestacije), tada najvećeg jugoslovenskog teatarskog festivala; tri predstave koje je režirao u hrvatskim teatrima učestvovala su na ovom Festivalu, a u analima Srpskog narodnog pozorišta zabeleženo je da je u tamošnjoj Operi postavio dve predstave. Arhivi SNP-a i Pozorja svedoče o mnogo intenzivnijem angažmanu drugih hrvatskih kazališnika – na primer tragovi Georgija Para kao umetničkog direktora i selektora Sterijinog pozorja, ali i reditelja, neuporedivo su dublji. No, i ovako oskudni izvori nedvosmisleno ukazuju na činjenicu da je Kosta Spaić višestruko važan za teatarski život Novog Sada. Uostalom, o njegovom značaju možda će najrecitije posvedočiti podatak da je Gotovčeva opere *Ero s onog svijeta* 1981. u Spaićevoj režiji bila jedna od predstava s kojima je otvoreno novo zdanje SNP-a.²

U sklopu teatarskog i uopšte kulturnog života nekadašnje Jugoslavije, ovako značajne prilike – u kakve svakako spada i otvaranje nove zgrade pozorišta koje je u to doba bilo domaćin najvećeg domaćeg teatarskog festivala, a koje se do danas s pravom diči statusom najstarije srbjanske profesionalne pozorišne institucije koja kontinuirano



Marin Držić, *Skup*, Dubrovačke ljetne igre, 1963.

radi od 1861. godine – pripadale su sferi prvorazrednih kulturnih, društvenih i političkih događaja. Otuda ne treba sumnjati ni da je pažljivo osmišljeni svečani program otvaranja novog zdanja Srpskog narodnog pozorišta bio određen posebnom vrstom pažnje, pa i da su u ovom slučaju, kao i u drugim sličnim okolnostima, bili primenjeni principi nacionalnih „ključeva“. Pa ipak, odluka da baš Gotovčev *Ero s onog svijeta* u režiji Koste Spaića bude prva izvedena operna premijera u novoizgrađenoj zgradi na novosadskom Pozorišnom trgu nije pripadala isključivo sferi politike.

Bez obzira na sve prilično čvrsto a neretko i ideološki rigidno uspostavljene društvene i političke kriterijume koji su, bez dileme, (i) u doba SFRJ bile na delu, danas pronalazimo bezbroj primera koji nas uveravaju da su u tadašnjem državnom rukovodstvu i političkoj eliti participirali i ozbiljni predstavnici kulture, te da su pri donošenju odluka koje su se ticale kulturne sfere i te kako bila uvažavana (i) relevantna, stručna mišljenja, te da su na delu bili i autentični umetnički razlozi. Između ostalog, takvoj situa-

ciji (i praksi) valja zahvaliti na nastanku Bitefa, da se ovom prilikom zadržimo samo u pozorišnoj oblasti.

U slučaju otvaranje nove zgrade Srpskog narodnog pozorišta svakako je od značaja morala biti (nacionalna) tematika libreta konkretnog opernog dela, što je u skladu sa statusom i tradicijom SNP-a. *Ero s onog svijeta* je dakle pripadao korpusu nacionalne baštine, što je bilo od prvorazrednog značaja, a važno je i što je libreto baziran na priči iz života naroda, pa su ovi elementi uticali na izbor

¹ Ovdje se misli na redovne Tribine koje su bile deo pratećih programa Jugoslovenskih pozorišnih igara.

² Nakon bezmalo kompletnog svog života u statusu podstanara, Srpsko narodno pozorište je dobilo novu zgradu tek 1981. godine. Izgradnja je trajala od 1975. godine, a umetnički program svečanog otvaranja je dugo i brižljivo pripreman. Prva je 10. IV. 1981. godine izvedena premijera dramske predstave *Dolnja zemlja* Đorđa Lebovića u režiji Dejana Mijača. Dva dana nakon toga je, takode u sklopu svečanog otvaranja, odigrana i prva operna premijera, *Ero s onog svijeta* Jakova Gotovca, da bi 14. IV bila održana premijera baleta *Ohridska legenda* Stevana Hristića.

naslova kojim će SNP započeti novu eru svog postojanja i rada. Na drugoj strani su bili razlozi zbog kojih je doneta odluka da ovu operu režira Spaić. Osim što je bio i promonirani levičar koji aktivno participira u društvenom i političkom životu (na šta nije uticala ni izvesna Spaićeva ekstravagantnost, koju je on najverovatnije doživljavao kao pitanje estetike), odluka o njegovom izboru ipak presudno je bila utemeljena na argumentima umetničke provenijencije. Spaić se, naime, nalazio u grupi najprezentativnijih reditelja tadašnje Jugoslavije, pripadao je Gavelinij rediteljskoj školi³, znači teatarskoj eliti, a konkretni rezultati su ga pozicionirali u sam vrh tadašnjeg jugoslovenskog pozorišnog života. Njegova režija Šostakovićeve *Katarine Izmailove* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (1964.) je, u tom kontekstu predstavljala prvorazredni i najznačajniji argumenat.

Ero s onoga svijeta i Čarobna frula

U programu za premijeru *Mocartove Čarobne frule* (27. XI. 1983.) stoji: „Posle pokojnog Branka Gavele najznačajnija pozorišna ličnost pozorišnog života u Hrvatskoj, jedan od najuglednijih pozorišnih radnika naše zemlje i čest gost na evropskim i američkim scenama, Gavelin saradnik i naslednik, kao dugogodišnji rukovodilac Kazališne akademije u Zagrebu, Spaić je u svojoj rediteljskoj karijeri, uz delovanje u dramskom teatru (antologijske režije Šekspirove *Mere za meru* u Zagrebu, Držičevog *Dunda Maroja* i *Skupa* na Dubrovačkim ljetnjim igrama, *Kiklopa* Ranka Marinkovića – Sterijina nagrada, itd), u operiskim režijama tražio smela i moderna rešenja. Posebno su čuvene njegove zagrebačke režije *Katarine Izmailove* Šostakovića, magistralna postavka komične opere *Zaljubljen u tri naranče* Prokofjeva, koja se smatra najmodernijom i najvrednijom operiskom režijom na zagrebačkim pozornicama posle oslobođenja i *Nikole Šubića Zrinjskog* Ivana Zajca...“⁴.

Ovde navodimo citat iz programske knjižice za premijeru slavne Mocartove opere samo zato što je ova biografska beleška kompletnija od one iz knjižice za premijeru Spaićevog novosadskog debia 1981. godine. Iako ta činjenica svedoči o ovašnjoj poslovličnoj ležernosti pri izradi programskih knjižica, te praksi prepisivanja podataka iz jednog u drugi promotivni materijal, evidentno je s koliko

uvažavanja je reditelj iz Zagreba tretiran i u SNP-u i u ovašnjoj teatarskoj javnosti.

* * *

Opera *Ero s onog svijeta* je i pre Spaićeve inscenacije imala bogatu istoriju na scenama Srpskog narodnog pozorišta. Gotovo isto delo je u SNP-u imalo prvo izvođenje već 27. II. 1948. godine, ujedno je to bila tek druga premijera nakon obnove rada Opere SNP-a posle Drugog svetskog rata.⁵ Ova scenska postavka je docnije doživela nekoliko obnova, a do premijernog igranja Spaićeve inscenacije, *Ero s onog svijeta* je u SNP-u bio odigran 28 puta pred 11.546 gledalaca, ne računajući veliki broj izvođenja odlomaka iz ove opere na koncertima solista, hora i orkestra.

* * *

Na tragu tvrdnje da je ovaj reditelj operisku i dramsku umetnost tretirao ravnopravno, jer su mu opera i drama bile jednako bliske, ali i s obzirom na vlastito priznanje da je glazba najveća od svih njegovih nesretnih ljubavi⁶, Spaić je režiji *Ere s onoga svijeta* u SNP-u pristupio sa savršenom svešču o specifičnosti rediteljskog prosede. O razlici između operiske i dramske režije Spaić, naime, veli:

“*Eru*, na primer ne možete početi sa završnim scenama, a *Hamleta* možete. Zašto? Zato što postoji razlika u vizuelnim simbolima govora: u drami je to pismo, u operi notno pismo. Ljudski govor u drami je manje fiksiran. Manje podataka imamo u replici *Biti il' ne biti* nego u muzičkoj frazi *Ja sam Ero s onoga svijeta*. Ja, kao operiski reditelj, moram biti toliko muzikalan da ne režiram protiv muzike. Dakako, ne znači da dramski reditelj režira protiv dramskog teksta. No, u operi, osim teksta koji je baza kompozitoru, bez obzira radili se o Wagneru koji je sam pisao tekstove za svoje opere ili o ovom genijalnom Begovićevom libretu, postoji i muzika. A publika prvu informaciju o sadržaju u operi ne dobija preko teksta, već preko intencionalnosti muzičke fraze. Ako si muzički glup pa ne razlikuješ mol od dura, onda možeš krivo režirati”⁷.

Najavljujući novu premijeru Opere SNP-a, Spaić dalje otkriva još neke elemente svoje rediteljske poetike i, konkretno, govori o operiskom kazalištu i teatru pokreta:

“Svaki je teatar fizički. Opera takođe. Kud ćete veći fizički teatar od baleta, a on je sastavni deo opere. Govor je takođe pokret, prvi pokret razumnog bića. Da li će se on pretvoriti u svoju stotu potenciju ili će ostati na poslednjoj Horacijevoj replici *Ostalo je ćutanje*, to je relativno. Sve je pokret. Drame nema bez pokreta i bez sukoba koji se rešava u plaču, smeću ili nožu, svejedno. U drami, operi ili baletu.”⁸

Govoreći o glumi u operi ili, precizije, o glumačkim zadacima koje postavlja pred članove Opere SNP-a, Spaić će istom prilikom konstatovati:

“Opera ne podnosi sitni realizam. Osnovni pokret je u muzici, a puška ilustracija muzike je banalna. Pokret na sceni treba da bude sublimacija sadržaja. Suštinsko je pitanje, čini mi se, kako razbiti šablon operiske gluma. U svojoj genijalnoj knjizi *Zlatno tele* Iljif i Petrov su kroz svog protagonistu Ostapa Bendera osnovali Klub protiv šablona operiske režije. To je vrlo koristan klub. Ne znam da li se do sada raspao budući da su ti šabloni silno žilavi i ne daju se lako iskoreniti. Za to su krivi, pre svega, operiski dirigenti i operiski reditelji. Operiski dirigenti, oni loši – a ima ih puno – fenomen opere dele na muziku i glumu. Operiski reditelji ga dele na glumu i pevanje. Zbog te podele na reditelje i dirigente – koja ranije nije postojala – zbog ta dva OUR-a⁹ sa različitim interesima, dolazi do propasti opere i do toga da vi s punim pravom to smatrate komičnim. Treba tući loše operiske reditelje koji misle da je opera prvo gluma, i glupe operiske dirigente koji misle da je ona samo pevanje. Opera je fenomen u kojem se to dvoje dijalektički prožima. Operiska gluma jeste pevanje, a operisko pevanje jeste gluma.”¹⁰

U drugoj prilici, dve godine kasnije i mimo pragmatičnih okolnosti određenih nastankom i najavom konkretne operiske predstave, Spaić je ovu temu još direktnije i dublje problematizovao:

“Otuda i ono krivo pitanje o tzv. *prirodnosti opere*. Kada se o tome radi, tj. o prirodnosti ili neprirodnosti upravo tog žanra, tačnije bi bilo upitati se: kako i zašto čovek peva, kada i zašto mu govor više nije dovoljan da izrazi ono što mora izraziti? Šta se događa sa govorom koji postaje pavanje? Svejedno radilo se o otkanju ili o *celeste Aida*. Tekst sam po sebi (libreto!) bio bi u jednom ili drugom slu-

čaju nezanimljiv, banalan i beznačajan, ne bismo ga nikada ni zapazili ni upamtili da u spoju s muzikom, i upravo tom i takvom muzikom, nije pretvoren u nešto sasvim različito, u novi kvalitet. (...) Muzika je gluma, a gluma je muzika. Izvan pevanja nema glume u operi, prema tome ni režije, a najdramatičnije, najdinamičnije situacije u operi su tzv. *arije*, jer su u njima sažeti dramski naboji, pa se upravo u režiji tih arija otkriva da li je neko operiski režiser ili nije, premda je širom operiskog režijskog sveta rasprostranjena glupa konvencija da je arija domena čiste muzike. Onda nazvani operiski režiseri prepuštaju u arijama pevače samima sebi, oni se u to obezbeđuju diskretno ne mešaju upravo kada bi njihova intervencija bila najpotrebija. Konzekvence su nam poznate. Dva koraka levo, dva desno i visoki ton na kraju! To i nisu režiseri. To su aranžeri operiskih izloga, *stručnjaci za ukus i lepe kostime*. (...) Postavlja se, naime, pitanje: postoji li neka razlika između u broju informacija što ih o muzici daje notno pismo i o informacijama o govoru i pisanoj reči? Ako uspešno odgovoriti na to pitanje, biće nam jasnije odgovoriti na

³ Reč je o grupi reditelja označenih kao *gavelijanski kartel*, a koju su, uz Spaića, činili Georgij Paro, Dino Radojević i Božidar Viočić.

⁴ Programska knjižica za premijeru *Čarobne frule* V. A. Mocarta, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad 27. XI 1983. Nažalost, u *Enciklopediji Srpskog narodnog pozorišta* (za sada sam u elektronskom izdanju, na sajtu SNP-a) Kosta Spaić nije obrađen kao posebna jedinica, nego se njegovo ime pominje u okviru jedinica koje se odnose na Branka Gavelu, opere *Ero s onog svijeta* i *Čarobna frula*, te druge goste u Operi SNP-a, ali i Jugoslovenski nacionalni centar međunarodnog pozorišnog instituta te pojedine članove Pozorišta – umetnike SNP-a koji su saradivali sa Spaićem. Sada, međutim, ostaje obaveza da *Enciklopedija* bude dopunjena i jedinicom o njemu.

⁵ Dir. Vojislav Ilić, red. Josip Kulundžić, sc. Milenko Šerban, kost. Sofija Čampar. Sledećom premijerom, 7. XII 1965. godine, dirigovao je Lazar Buta. Red. Mladen Sablijić, sc. Stevan Maksimović, kost. Branko Marković.

⁶ Snježana Banović, *Kosta Spaić – srce za kazalište*, „Službeni izlaz“, Fraktura, Zagreb, 2018.

⁷ Darinka Nikolić, *Iz Kluba Ostapa Bendera* (intervju), „Dnevnik“, Novi Sad 9. IV 1981.

⁸ Isto.

⁹ OUR – Organizacija udruženog rada, tj. osnovna jedinice samoupravne organizacione strukture svakog preduzeća ili firme (kako bi se to danas reklo).

¹⁰ Darinka Nikolić, *Iz Kluba Ostapa Bendera* (intervju), „Dnevnik“, Novi Sad 9. IV 1981.

pitanje o razlikama između dramske i operne režije. Već je na prvi pogled jasno (...) da notni tekst daje mnogo preciznije i brojnije informacije o dotičnoj muzici nego što sam napisana rečenica daje o govoru, recimo, pojedinog dramskog lica. Uzmimo, na primer, pitanje vremena, tj. trajanja jedne arije ili monologa. Koliko će trajati monolog Hamleta *Biti ili ne biti* (...) zavisi od bezbroj faktora; mogu ga govoriti i baritoni, i tenori, i soprani i mecosoprani, može trajati u jednom dahu; neki će glumac šaptati, neki će tu razdirati strasti u dronjke vičući što ga grlo nosi, itd, verijacije su beskonačne i sve je tu moguće; moguće je čak preместiti taj monolog na mesto u dramskoj radnji gde mu uopšte nije mesto i sve će te svoje ludorije režiser moći opravdati originalnošću svog novog čitanja teksta. I to je potpuno legitimno, jer takva je priroda pisane reči i tu zaštite autorskog prava nema, jer nema zaštite autorskog duha. Živelo režisersko pozorište! (...) Broj uvodnih taktova Toskine arije *Vissi d'arte* tačno je određen i sve ono što u toj situaciji slavna pevačica ima da učini pre nego što započne svoju *molitvu* mora obaviti u tom vremenskom razmaku (oscilacije u tempu tu ne igraju gotovo nikakvu ulogu) pa ako je sada režiser, kao što rekosmo, notno nepismen, dogodiće se katastrofa. Isto takva scenaska katastrofa događa se i prilikom uvođenja ili izvođenja sa pozornice velikih horova, kada operski režiser nije smislio muzici adekvatan scenski pokret. (...) Muzika, tj. arhitektura vremena, mora se poštovati. Takva je priroda protoka muzike. Ona, muzika, ne zaustavlja se po našem režiserskom čefu. Pitanje kretanja i prostora tu je strogo određeno i zbog toga, zbog te strogosti, mašta operskog režisera stoji na strogom i objektivnom ispituu. Otkriti jedini mogući pokret za određenu muziku; bilo za pojedinca bilo za mase u *Borisu Godunovu*: Na tome se otkriva operski režiserski talenat. I po tome je operska režija nekako bliža filmskoj režiji u kojoj ritmičko slaganje slika određuje sadržaj sekvenci.¹¹

Nažalost, iz dostupnih kritika koje bi trebalo da svedoče o premijeri *Ere s onoga svijeta* ne možemo videti u kolikoj meri je te 1981. godine u SNP-u Spaić uspeo da primeni sve ono o čemu je govorio u intervjuima. Kritičari su, naime, uz konstatacije o zavidnoj reputaciji reditelja, mahom izražavali svoju fasciniranost izgledom nove pozorišne zgrade, gabaritima i mogućnostima velike scene

Iako dobar učenik, bio sam s petnaest godina poslan u tvornicu. Tvornica se još uvijek nalazi u blizini Zagreba. Ja sam izučeni mašinostrugar. Mogao bih vam pokazati predmete koje sam napravio. Zvona, zvona za vrata za nove kuće u Zvonimirovoj ulici. U pet sati ujutro morao sam odlaziti u tvornicu i tu sam vidio što su to klasne razlike. Život radnika i radnica. Tako sam, unatoč očaju mog oca, postao marksist sa sedamnaest, šesnaest godina. Vidio sam kako su radnice koje nisu uspele ispuniti normu sljedećeg dana izletjele s posla. Plakale su – Greta, dijete joj je bilo bolesno. Zakasnila je.*

„Jovan Đorđević“ Srpskog narodnog pozorišta, fokusirajući svoj kritičarski instrumentarij na analizu doprinosa pojedinih izvođača, hora i orkestra, posebno iskazujući kritičke opservacije na račun angažmana dirigenta. Problem koji, recimo, u svojoj kritici ističe Eugen Gvozdenović¹² tiče se „teškoća u slušnoj vezi orkestra i pozornice“. Tako, naime, kritičar *Dnevnika* konstatuje: „Igra se razvija psihološki produbljena, ali u mizanscenskim rešenjima koja se uklapaju u osnovnu koncepciju. Hor je većinom u pozadini, osim kada uzima glavnu reč, a solisti u svojim važnim nastupima izlaze napred, na široki i duboki proscenijum ove zaista velike pozornice, na kojoj *Ero* konačno ima prostora i vazduha“. Ovom prilikom Gvozdenović prepoznaje „teškoće prilagođavanja novom

prostoru“, te veli: „Izgleda, međutim, da je ovo izlaženje solista napred bilo uslovljeno i jednom nepogodnošću – naslućujemo da je slab zvučni kontakt izvođača u dubini scene i orkestra, a i čujnost glasova je bolja, kada su pevači izučeni napred...“¹³.

Ove primedbe nas nužno vraćaju na Spaićeva razmišljanja o fenomenu i, posebno, o problemima operne režije, ali nas, nažalost, isto tako i nimalo indirektno podsećaju na to da zamke koje opera redovno postavlja svojim rediteljima često ne mimiolaze ni opersku kritiku. Bez želje da tražimo alibi za navedene kritičarske opservacije, ipak se nadamo da je sama okolnost kritičarevog suočavanja s uistinu velikom i upravo otvorenom pozorišnom scenom provocirala navedenu analizu. Dakako, ne treba smetnuti s uma ni da se (ipak) radilo o postpremijernim utiscima, te da je – sa stanovišta aktera premijere – upravo ovo izvođenje (najčešće) i najveća trauma svake teatarske predstave.

Pa ipak, navedena Spaićeva razmišljanja smatramo dragocenim u kontekstu ondašnje srpske teatrološke misli i doživljavamo ih kao tragove koji su nesumnjivo predstavljali smernice za buduća promišljanja na temu režije operskih dela.

Predstave u Spaićevoj režiji na Sterijinom pozorju

Novi Sad je i pre Spaićevog angažmana u Srpskom narodnom pozorištu imao priliku da upozna rediteljsku poetiku ovog stvaraoa i uveri se u uistinu visoke Spaićeve rediteljske domete. Do tada su, naime, na Jugoslovenskim pozorišnim igrama izvedene tri njegove režije: 1957. godine *Ljuljačka u tužnoj vrbi* Mirka Božića (Dramsko kazalište „Gavella“, Zagreb), 1975. godine *Skup* Marina Držića (Gradsko dramsko kazalište „Gavella“, Zagreb)¹⁴ i 1977. *Kiklop* Ranka Marinkovića u Spaićevoj dramatisaciji (Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb). Za *Kiklopa* je Spaić dobio redovnu Sterijinu nagradu za režiju, ali je nagrađen i za scensku dramatisaciju. *Kiklop* je te godine proglašen za najbolju predstavu Festivala. Ako u obzir uzmemo i činjenicu da su glumačke nagrade za uloge ostvarene u ovoj predstavi dobili Boris Buzančić (Ugo) i Rade Šerbedžija (Melkior), da je Drago Turina bio laureat Sterijine nagrade za scenografiju, te da je predstava dobila i priznanje kao najbolja po mišljenju kritičara (Sterijina nagrada Okruglog

stola kritike), jasno je koliki uspeh je te godine postigao *Kiklop*.

No, krenimo redom.

*Ljuljačka u tužnoj vrbi, 1957*¹⁵

Reakcije ovdašnje, ponajpre novosadske i beogradske štampe¹⁶, valja danas razumeti u kontekstu dve važne činjenice. Prvu determiniše činjenica da je Spaićev *pozorijski* debi bio 1957. godine, dakle na drugim Jugoslovenskim pozorišnim igrama, ali praktično na prvom izdanju ovog festivala na kojem su učestvovala predstave nastale po delima domaćih dramskih autora¹⁷. Namera je, naime, bila da Festival podstakne domaće dramske pisce i da u kontekstu tadašnjeg jugoslovenskog teatarskog života afirmiše domaći dramski tekst¹⁸. Zato je pažnja ondašnjih kritičara ponajpre bila usredsređena na dramski tekst i analizu dramskog predloška. Drugi važan momenat bio je određen *zadatkom* koji je, neformalno i nezvanično, u ono vreme imala naša pozorišna kritika. Važno je, u tom smislu, naglasiti da je ovdašnji teatar tada bio daleko od onoga što ćemo docnije definisati pojmom *rediteljsko kazalište* gde se od reditelja očekivalo da svoja rešenja isključivo pronalazi u okvirima samog teksta, bez

¹¹ Radoslav Lazić, *Operaska muzika rada se iz duha muzike* (intervju), „Zvuk“, br. 1, Novi Sad 1983.

¹² Eugen Gvozdenović, *Novo ruho starog dela*, „Dnevnik“, Novi Sad 14. IV 1981.

¹³ Isto.

¹⁴ *Skup* je te godine dobio jednu Sterijinu nagradu, a laureat je bio Izet Hajdarhodžić (Skup).

¹⁵ *Ljuljačka u tužnoj vrbi* Zagrebačkog sramskog kazališta je na Sterijinom pozorju izvedena 11. svibnja 1957. godine. Sc. Rudolf Sabljčić, kost. Jasna Novak-Šubić, a u predstavi su igrali: Viktor Bek (Otac), Eta Bortolaci (Majka), Ljubica Mikuličić (Jasna), Vanča Kljaković (Ljubo), Duka Tadić (Marčić), Krešimir Zidarić (Radunov) i Fabijan Šovaković (Susjed).

¹⁶ Premda u arhivi Sterijinog pozorja postoje i kritike iz drugih krajeva tadašnje Jugoslavije, ovde ćemo se prvenstveno osvrnuti na izводе iz onovremene srbijanske štampe ili tekstove kritičara koji su izveštavali sa Pozorja.

¹⁷ Podsetimo se, prvo Pozorje, 1956. godine, bilo je posvećeno jubilejima Jovana Sterije Popovića, pa su se otuda na Festivalu našle predstave nastale po Sterijinim komadima.

¹⁸ Tada su pod pojmom *domaći dramski tekst* podrazumevana dela autora koji žive na teritoriji SFRJ i pišu na jezicima naroda i narodnosti SFRJ.



Ranko Marinković, *Kikilop*, HNK u Zagrebu, 1976.

kasnije tako čestih, tipično rediteljskih *dopisivanja* i rediteljsko-dramatuzičkih adaptacija, te uz minimalna štrihovanja.

S druge strane, pomenuti *zadatak* kritičara bio je da domete predstave (u to doba ponajpre dramskog teksta) prvenstveno sagledavaju s obzirom na podrazumevani, a zapravo zahtevani, društveni angažman autora (i pisca i reditelja), te je otuda mera za određivanje uspešno obavljenog spisateljskog, a posledično i rediteljskog zadatka, bila smeštena u sferi prepoznavanja društvenih i ideoloških intencija i dometa dramskog/teatarskog dela, odnosno autorovog stava prema narodnom životu, narodnim problemima i svakodnevnoj stvarnosti.¹⁹

Baš zato je kritika najviše prostora posvetila upravo Božićevoj drami, a kao primer tadašnjeg kritičarskog horizonta očekivanja može da posluži sledeći primer:

Prave savremene domaće drame, drame koja bi potpuno prikazala našeg čoveka sa svim preokupacijama i problemima koji ga muče, sa težnjama i nadanjima, takve drame [na Festivalu, *prim A. M.*] nije bilo. Da li to znači da

naše dramske pisce on ne zanima, ili je to nerešiv problem koji još nije naišao na njihovo interesovanje.²⁰

U tom kontekstu postaje jasno da mnogo više o stanju tadašnje kritike nego o Spaićevoj predstavi govori i tekst iz beogradskih *Književnih novina* čiji kritičar žali zbog toga što se pisac bavi tako tužnom, tmurnom pričom iz naše svakodnevice. Nevolje i muke ovog kritičara će postati naročito evidentne kada bude konstatovao: „Na ovom mestu dodirujemo problem od presudnog značaja pri realizovanju savremenih drama, reditelj i ansambl se nalaze pred nesrazmerno teškim zadatkom (da pronađu pravi scenski oblik za nešto što do tada nije dramski egzistiralo).“²¹ Ni kritičar beogradske *Borbe* se neće baviti analizom režije, ali konstatuje da su gosti iz Zagrebačkog dramskog kazališta na samom početku Pozorja izveli dve predstave – *Svođa tela gospodara* Slavka Kolara u režiji Branka Gavele i Božićevu *Ljuljačku* koju je režirao Kosta Spaić, te da su obe „osvojile nepodeljene simpatije Novosađana“, no prednost ipak daje prvoj.²²

Skup, 1975.

Stvari će, međutim, bitno drugačije izgledati osamnaest godina kasnije, kada je selektor Georgij Paro na festival-ski repertoar Sterijinog pozorja stavio Držićevu komediju *Skup*, dakako u Spaićevoj režiji. On je već režirao isti Držićev komad, i to na Dubrovačkim ljetnim igrama, a i u zagrebačkoj predstavi je, baš kao i dubrovačkoj, igrao Zet Hajdarhodžić. Kritika u Srbiji je u međuvremenu uglavnom stasala, donekle se oslobodila, teorijski osnažila, iskustveno sazrela i sada argumentovala svoje stavove o ovoj predstavi. Miodrag Kujundžić će konstatovati:

“Reditelj Kosta Spaić, trudeći se da Držića nadgradi, oduzeo mu je dinamiku bez koje se savremena prezentacija renesansne komedije ne može zamisliti. Spaić je u predstavi punu veoma dobrih glumačkih ostvarenja uneo element neestetiki, ali bitan za dejstvo predstave: on ju je učinio dosadnom.”²³

Ni Eliju Finciju, bardu srbijanske kritike, sudeći po izveštaju sa Okruglog stola kritike XX Jugoslovenskih pozorišnih igara, objavljenom u beogradskoj *Borbi*, Spaićev *Skup* se nije dopao, dok iz istog izveštaja saznajemo da je, recimo, Slobodan Selenić, u tom času pozorišni kritičar smatrao „da su i reditelj i ansambl obavili veoma studiozan posao“, te da je reditelj svesno žrtvovao komediografsku efikasnost Držićevog teksta da bi odbranio svoju tezu²⁴. U kritici za *Ekspres politiku* Selenić će svoje stavove detaljnije formulirati:

“Reditelj Spaić je predstavu zamislio vrlo ambiciozno i svoju zamisao sproveo vrlo konsekvantno. On nije želeo da napravi zabavnu i vedru komediju, već je u *Skupu* (...) otkrivao njegovu arhetipsku pozadinu prirodnog istorijskog konkretizovanog podneblja i teatralnost koja je svojevrstan oblik života. Dosta tonova neočekivanog kolorita Spaić je kroz ova nastojanja uspeo da izvuče na površinu svoje malo zatamnjene, nekomedijiski razvučene, namerno nevesele, opore predstave, ali je, naravno, u interesu takvog tumačenja *Skupa*, morao da žrtvuje nešto njegove spontanosti i prave humorističke spontanosti.”²⁵

Najpotpuniju analizu, međutim, čitamo u tekstu Muharema Pervića, jednog od naših najistaknutijih kritičara. On, pre svega, definiše kontekst, pravi paralelu sa svoje-

vremenim dubrovačkim *Skupom* i o novosađskom izvođenju veli:

“Novi scenski prostor, nova publika, nov kontekst, drugačiji izvođački ansambl, jedan zreliji Kosta Spaić, manje sklon igri i idealizaciji, studiozniji i analitičniji, pa i onaj Zet Hajdarhodžić u kojem se susstiču i sličnosti i razlike između ova dva tumačenja ove Držićeve komedije – sve je to *Skup* na dugom putovanju od Dubrovnika preko Zagreba do Novog Sada doneo sa sobom. U svakom slučaju žara i poleta je manje nego nekad; u odnosu na stari, novi Spaićev *Skup* je pomeranje komedije prema drami. (...) U želji da uveća mobilnost spektakla, Spaić se ne zatvara u onaj klasični scenski prostor renesansne komedije, već pušta glumce da silaze u gledalište i da iz gledališta dolaze na scenu. Igra i predmet igre spajaju se u nastojanju da se povežu 'prirodno' i teatralno, staro i novo, fiksirano sa improvizacijom, scenska igra sa preciznim ubličavanjem likova i atmosfera društvenih i socijalnih slojeva sa njima svojstvenim govorima, dijalektološkim nijansama. Dijalozi

¹⁹ Iz ovoga, međutim, proizilazi još jedna veoma važna društvena uloga tadašnje pozorišne kritike, naročito svojevremeno prisutna u srbijanskom teatarskom životu. Bila je to uloga svojevrstne političke kontrole ili preventivne cenzure. Od kritičara se očekivalo da blagovremeno signaliziraju eventualnu društveno-političku nepodobnost predstave, što je cena koju su ovde platilo nekoliko predstava: prvo izvođenje *Čekajući Godoa* Semjuela Beketa (režija Vasilije Popović) Beogradskog dramskog pozorišta (1954.), *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihajlovića (režija Boro Drašković) Jugoslovenskog dramskog pozorišta (1975.), ili, docnije, *Karamazovi* Dušana Jovanovića (režija Nikola Jevtić) beogradskog Narodnog pozorišta (1980.). Ne čudi otuda što su bezmalo svi ovađajni kritičari ove epohe bili visoko-pozicionirani partijski kadrovi, a da je na prste jedne ruke moguće nabrojati kritičare koji nisu bili članovi Saveza komunista. Što pak ne znači i da su svi iz prve grupe bili rđavi kritičari i dencijanti, baš kao ni da su svi iz one malene skupine bili pouzdani kritičari.

²⁰ Ljubiša Kapisazović, *Sa Sterijinog pozorja u Novom Sadu*, „Naša reč“, Leskovac 15. VI. 1957.

²¹ *Ljuljačka u tužnoj vrbi*, „Književne novine“, Beograd 15. VII. 1957.

²² N. Rokić, *Zagrebačka pozorišta osvojila su nepodeljene simpatije Novosađana*, „Borba“, Beograd 13. V 1957.

²³ Miodrag Kujundžić, *Uzorna gluma, dosadna predstava*, „Dnevnik“, Novi Sad 18. IV 1975.

²⁴ S. Stanojević, „*Skup*“ *podelio kritičare*, „Borba“, Beograd 18. IV 1975.

²⁵ Slobodan Selenić, *Čudo od tehnike*, „Politika ekspres“, Beograd, 18. IV 1975.

su pravi mali dvoboji, polemike, raspre, ubedivanja; ratu-je se i sa prozora i sa balkona, galami, jurnjava ne prestaje. Iako se za ovu arenu ne bi moglo reći da je uvek bila neusiljena i prijatna, ona je imala da stvori utisak gustine i punoće života u kojem su gresi mali, a radosti velike, nasuprot konzervativizmu *Skupa* oličenog u duhu čuvarnosti u kojem se pravila života stavljaju iznad života²⁶.

I nadalje će Pervić, sloj po sloj, da razlistava Spaićev rediteljski prosede, s jedne strane odbijajući da svoj kritičarski svede na dopadanje i nedopadanje, na puki utisak, a s druge strane otkrivajući najdublje razloge zbog kojih je reditelj, nanovo se poduhvatajući postavke ovog Držičevog dela, sada u novom i drugačijem kontekstu, odlučio da odustane od komedije i pozabavi se dramom. Kritičar je već uočio rediteljevu veću zrelost, primetio je i drugačiji Spaićev stav i prema režiji i teatru, nagoveštavajući da rediteljeva zrelost otkriva drugačiji smer u Spaićevoj karijeri. Pervić na koncu zaključuje:

“Studiozno raden, skladno igran, *Skup* u izvođenju Dramskog kazališta 'Gavela' imao je samo jednu manu: nije pridobio gledalište ali ga nije ni naljutio.”²⁷

A onda je na Sterijino pozorje stigao *Kiklop*.

Kiklop, 1977.

Te 1977. godine *Kilop* stiže na Jugoslovenske pozorišne igre uveliko ovenčan statusom favorita. Selektor i umetnički direktor Vladimir Stamenković, jedan od onih koji je, baš kao i njegov prethodnik Paro, smelim i katkad radikalnim odlukama preoblikovao fizionomiju Festivala, bio je, upravo u slučaju *Kiklopa*, suočen s neprijatnom situacijom. Na Stamenkovićev poziv, iz „Gavele“ su, naime, javili da u Novom Sadu ne postoji adekvatna scena na kojoj bi *Kiklop* mogao da bude odigran, te su predložili da festivalsko izvođenje predstave bude u Beogradu²⁸. Direkcija Pozorja se, međutim, nije složila s idejom izmeštanja jedne predstave iz festivalnog ambijenta, pa je u jednom času, neposredno pred početak Jugoslovenskih pozorišnih igara, odlučeno da *Kiklop* ne bude uvršten u selekciju. No, u poslednjem času rešenje je ipak pronađeno pa je zagrebačka predstava izvedena u hali Novosadskog sajma.

Festivalsko izvođenje *Kilopa* bilo je obeleženo još jednim

izuzetnim (nekazališnim) događajem: na Sajmu je predstavi gledao Josip Broz Tito, što je podrazumevalo i posebne mere obezbeđenja i potpuno porušilo dotadašnji festivalski protokol.²⁹ Možda je Brozova poseta Pozorju uslovlila i interesovanje beogradskog lista *Front*, izdanju Jugoslovenske narodne armije, pa je na stranicama ovog lista objavljen i prikaz XXII. Jugoslovenskih pozorišnih igara, no činjenica je da je autor A. Jovanović ponudio celovitu i u svakom pogledu relevantnu kritiku. Jovanović svoj tekst počinje konstatacijom:

“Sterijino pozorje je ove godine ostalo u senci jedne spektakularne predstave, doista velike, ne samo po trajanju i brojnosti ansambla nego i po umetničkom dometu.”³⁰

Dalje Jovanović priznaje da se najvažna opasnost vezana za inscenaciju romana Ranka Marinkovića skrivala u dramaturgiji i dodaje:

“Sve je zavisilo od toga u čijim je rukama (roman, *prim. A. M.*), ko će ga dramaturgizovati i pretvoriti u pozorišnu predstavu. Na sreću naše dramaturgije i teatra uopšte (predstava sigurno neće ostati bez uticaja na naš pozorišni život), našao se u rukama K. Spaića, u rukama reditelja koji je, reklo bi se, do te mere 'profesionalno deformisan' da sve što čita – u isti mah smešta u scenski prostor. Samo je takav pozorišni vidovnjak i zanesenjak mogao pretočiti u pozorišni čin onaj strah od rata, ono besciljno lutanje prostorima romana, dekadenciju malograđana, odnosno jalovu diskusiju malograđana i nazovi intelektualaca, mahinacije pete kolone, besmisleni dril kasarne, itd. Spaiću je pošlo za rukom da, zajedno sa celim ansamblom HNK, sačuva integritet romana i njegovu atmosferu i zbivanja, koja je Marinković locirao u Zagrebu, u martovskim danima 1941. Učeći od velikog učitelja, pokojnog B. Gavele, Spaić je usvojio osnovni postulat teatarskog čina: da nema predstave tamo gde se ništa ne događa, a mnogo priča.”

Uslediće potom kritičareva analiza glumačke igre Rade Šerbedžije u roli Melkiora, no Jovanović će se ponovo vratiti na Spaićevu režiju:

“Zadržao sam se naročito na rediteljevom doživljaju Malkiora ne zato što je on glavni junak romana, nego zato što ga je, po mom mišljenju, najteže bilo uobličiti i učiniti živim. Time neću reći da je njemu sve podređeno. Ne,

mnoštvo ličnosti i situacija, s neograničenom skalom raspoloženja, osmišljeni su i do detalja provereni. Istina, ima se utisak da je Spaić bio ponesen, uz Melkiora, i Maestrom (J. Ličina), koji će takoreći, svojim monologom i svršetkom, okončati i predstavu.”³¹

Za zagrebački *Vjesnik* kritiku tada piše poznati (i pouzdani) novosadski kritičar Slobodan Božović. On kaže:

“Inače, ovogodišnje Jugoslovenske pozorišne igre protekle su u znaku predstave *Kiklop* Ranka Marinkovića u dramaturgiji i režiji Koste Spaića i izvođenju Hrvatskog narodnog kazališta iz Zagreba. U znaku jednog pozorišnog čina koji se oglašava ritmom savremenog teatra u punom smislu reči. Ishadeći iz pouzdane proze Marinkovićeve, predstava *Kiklop* uistinu je monumentalno pozorišno delo. (...) Sve to, dramaturg i reditelj Kosta Spaić naoko razbija u svojoj dramaturškoj strukturi, no sekvence ovog scenarija za predstavu vezane su čvrstim beočuzima pa ovaj pozorišni čin teče u logičnom tekstualnom i vizuelnom kontinuitetu.”³²

Neko ko nije upoznat sa Spaićevim rediteljskim opusom, ko nije ni video *Ljuljačku*, ni *Skupa* a ni *Kiklopa*, teško je da na osnovu ovakvih, ipak, šturih analiza (pokatkad nužno svedenih jer su autori najčešće u istom tekstu izveštavali o celokupnom programu festivalskih izdanja), rekonstruiše pomenute predstave, a još manje Spaićev rediteljski postupak. No, na osnovu iskustva s kritikom i konkretnim autorima koji su svedočili o tri njegove predstave izvedene na Jugoslovenskim pozorišnim igrama u razmaku od dve decenije, moguće je, čak i bez neophodnih, neposrednih iskustava i uprkos ogromnoj vremenskoj distanci, izvući izvesne zaključke.

Najsašniji potencijalno govori o logici unutrašnjeg razvoja Spaićevog pogleda na režiju i teatar. Najpojednostavnije rečeno, čini se da ako je 1957. godine *Ljuljačkom u tužnoj vrbi* uspostavljao temelje, u *Skupu* se 1975. upustio u smela rediteljska poigravanja sa žanrovima, da bi u *Kiklopu* na izvestan način zaokružio vlastita istraživanja i vratio se teatru presudno zasnovanom na dramskom predlošku, no sada ipak bitno drugačijem – kazalištu koje se ukazuje kao celovitost, kao izvorište scenske igre (koju je Spaić, kao autor dramaturgije i reditelj, u svakom tre-

nutku savršeno kontrolisao, usmeravao i kreirao) a u kojoj dramski tekst prepoznajemo samo kao jedan od elemenata celine teatarskog umetničkog dela.

Uostalom, nije slučajno što, sećajući se Koste Spaića, Mani Gotovac precizno nabravlja „pet točaka njegova teatarskog svjetonazora“, a to su:

“uvijek pitajte zašto; čuvajte dostojanstvo kazališnog čina; glumac je u središtu teatra i života; predstava je *uštimani orkestar* (podvukao A. M) u kojem je svaki glumac prva violina; bez nacionalne drame nema hrvatskog glumišta.”³³

Da li je, možda, upravo u *Kiklopu* Kosta Spaić „internacionalnost muzičke fraze“³⁴ iz muzičko-scenskog umetničkog dela uspeo da, u dramskom kontekstu, zameni složenim sklopom drugih elemenata koji predstavi takođe obezbeđuju internacionalnost? Da li tragove nesumnjivog uspeha ove Spaićeve režije, ove njegove „spektakularne predstave“ i „monumentalnog pozorišnog dela“³⁵, kao i razloge zbog kojih je *Kiklop* nastavio da svojim značajem zrači i nakon što su se spustile zavese XXII. Sterijinog pozorja, valja tražiti i u specifičnom Spaićevom rediteljskom postupku te njegovom shvatanju teatra koje je sazrevalo od *Ljuljačke* preko *Skupa* do *Kiklopa*, a formiralo se upravo zahvaljujući Spaićevim rediteljskim iskustvima u operi?

Možemo, dakle, ma koliko to bilo pojednostavljeno, pretpostaviti da je, na izvesan način, Spaićeva režija *Kiklopa*

²⁶ Muharem Pervić, *Isto – ali drugačije*, „Politika, Beograd 18. IV 1975.

²⁷ Isto.

²⁸ M. J. Pozorje bez „*Kiklopa*“, „Večernji list“, Zagreb 7. I 1977.

²⁹ Bio je to treći i poslednji Brozov dolazak na Jugoslovenske pozorišne igre, čiji je bio pokrovitelj, što je još više učvrstilo poziciju ovog festivala kao najveće i najvažnije državne teatarske manifestacije.

³⁰ A. Jovanović, *Rediteljsko pozorište*, „Front“, Beograd 16. V 1977.

³¹ Isto.

³² Slobodan Božović, *Svetionik našeg dramskog stvaralaštva*, „Vjesnik“, Zagreb 4. V 1977.

³³ <https://www.vecernji.hr/kultura/sjecanja-na-kostu-spaiica-kiklopa-i-srebrni-1081871> - www.vecernji.hr

³⁴ A. Jovanović, *Rediteljsko pozorište*, „Front“, Beograd 16. V 1977.

³⁵ S. Božović, *Svetionik našeg dramskog stvaralaštva*, „Vjesnik“, Zagreb 4. V 1977.

u sebi sadržala mnogo od onoga što je činilo njegovo iskustvo reditelja opere. A ono je u najmanju ruku podrazumevalo celovitost i sveobuhvatnost, nije se temeljilo na *informaciji o sadržaju koju publika ne dobija preko teksta* nego kroz složeni mehanizam definisan načinom na koji funkcioniše teatar i podrazumeva istinsko organsko jedinstvo teksta, glumca i vizualnih elemenata koji se, svi zajedno, mađusobno *teatarski* efektno prožimaju i gledaocu nude slojevitost informaciju, svakako kompleksniju no što je to svojestveno bilo kojem od činilaca koji čine strukturu pozorišnog umetničkog dela. Ma koliko to delovalo kao pojednostavljeni zaključak, možemo pretpostaviti da je Spaićeva režija *Kiklopa* u sebi sadržala mnogo od onoga što je činilo njegovo iskustvo reditelja opere; u najmanju ruku da je podrazumevala celovitost i sveobuhvatnost, da se nije temeljila na *informaciji o sadržaju koju publika ne dobija preko teksta* nego kroz složeni mehanizam definisan načinom na koji funkcioniše teatar i da je podrazumevala istinsko organsko jedinstvo teksta, glumca i vizualnih elemenata koji se, svi zajedno, mađusobno *teatarski* efektno prožimaju i gledaocu nude slojevitost, kompleksniju informaciju.

Kosta Spaić i Sterijino pozorje

Veze između Koste Spaića i Novog Sada, Jugoslovenskih pozorišnih igara i, uopšte, srpskog teatarskog života nisu se iscrpljivale jedino Spaićevim režijama u Operi Srpskog narodnog pozorišta i učešćem na Festivalu. Ovaj reditelj je, naime, u dva maha, 1980. i 1981. godine učestvovao u radu žirija Jugoslovenskih pozorišnih igara. U oba slučaja, i na XXV. i na XXVI. Sterijinom pozorju, on je bio predsednik žirija, ili kako se to tada zvalo - ocenjivačke komisije.³⁶

Usto, u okviru jedne od svojih redovnih javnih tribina, Sterijino pozorje je 9. svibnja 1967. godine organizovalo debatu na temu *O devalvaciji umetničkog govora u vezi sa savremenim sredstvima komunikacije (film, radio, televizija i sl)*. Glavni referent je bio Kosta Spaić, a Tribina je po uzusima onog vremena imala i radno predsedništvo u kojem su bili Safet Čišić, Augustin Stipčević, Smiljan Samec i Brana Đorđević. Tribinu je u velikoj sali Teatra „Ben Akiba“ (tadašnja dramska scena SNP-a) u 10 časova izjutra čitanjem uvodnog referata otvorio Spaić.

Mi danas, nažalost, ne znamo o čemu je sve zagrebački reditelj tada govorio jer tekst njegovog izlaganja nije sačuvan, niti je docnije objavljen u periodici Sterijinog pozorja; no sačuvan je transkript stenogramskih beležaka. Šturo, automatski ukucavani pisačom mašinom, neredigovani i neautorizovani, zapisi sa ove Tribine najpre svedoče o davno minulom vremenu, o tada aktuelnom javnom rečniku i dominantnom kulturnom diskursu, o potrebi da svaka tema, pa i ova kojoj je upravo Spaić pokušao da obezbedi teatrološku dimenziju, bude određena društvenim i političkim kontekstom. O Spaićevim tezama znamo indirektno, posredstvom diskusije koja je usledila nakon što je pročitao svoj referat. Posredno, dakle, saznajemo ponešto i o duhu u kojem je napisao svoj tekst, jer će u transkriptu ostati zapisane i reči neidentifikovane učesnice Tribine:

“Da li je važnija celokupna igra glumca i reč koja rađa, koja nosi i koja se kazuje. Smatram da je to pitanje metoda i prilaznja, jer *slušajući Gavelu koji je prisutan u celom Kostinom izlaganju* (podvukao A. M), mislim da je i Kosta po svom punom uverenju na tim pozicijama, ali mi se svi ne možemo ophrvati uticaju Gaveline ličnosti, koji je upravo u svom radu sa glumcima stalno dolazio do one posledice, odnosno silazio *do one poslednje kote koju jedna scenska reč izaziva* (podvukao A. M). On tu *potku sasvim sabrano traži i ona se polako kroz probe probija i u krajnoj razradi poprma i gest i izraz, i to je isto tako savršen i potpun dramski lik kao što je bilo kojeg glumca koji, recimo, tvrdi da ne pristupa od reči nego od nekih drugih momenata* (podvukao A. M).³⁷

Osim što referiše na Branka Gavelu, kao očigledno večitog – ne jedino Spaićevog – učitelja i neprestanu, nezaobilaznu inspiraciju, ova primedba³⁸ otkriva i mnogu dublju dimanziju gavelijanskog pogleda na tetar koju je svojim radom afirmisao reditelj *Kiklopa*, a ona nas vraća prethodnim konstatacijama vezanim za Spaićev rediteljski angažman u Oepri SNP-a i za nastupe njegovih predstava na Sterijinom pozorju.

Ako već ne možemo da pročitamo ono što je Kosta Spaić napisao u referatu koji je za tu priliku pripremio, oslušni mo makar fragmente onoga što je u stenogramu zabeleženo kao njegovo učešće u diskusiji.³⁹

Jasno sam napisao i rekao da je gesta, dakle mimika ili mizanscena, posledica riječi koja nosi onaj pravi smisao i ona je neodvojiva od pokreta. (...) Jer u kazalištu riječ, izgovorena riječ, to je pravi glumčev pokret.⁴⁰

I evo nas tako ponovo kod već poznate Spaićeve konstatacije o autentičnom teatarskom „rukopisu“, o sinkretičkoj povezanosti dramske reči i pokreta, o reči iz koje se rađa rudimentarni scenski izraz, pa i pokret; koja dakle rađa mizanscen i u krajnjoj instanci određuje profilisanje karaktera dramatis persona, te otuda postaje osnova dramskog teatra, baš kao što, videli smo, muzika (pre no tekst libreta) determiniše samu suštinu operске umetnosti.

Šta još veli Spaić? Valja na samom kraju podsetiti se njegovih reči koje kao da su najavile niz trendova koji su tokom minulih decenija, uz sva redovna ciklična kretanja, obeležili ne samo našu teatarsku stvarnost:

“Šta je prvi gest glumca, to svi znamo. Prvi njegov gest jeste pokret izgovora reči na prvoj čitalačkoj probi. Prema tome, ja sam nastojao objasniti kakve su dalje konsekvence i kakva je zapravo slojevitost smisla reči. Uzmite najbanalniji primer iz koje god hoćete drame. ‘Biti il ne biti’ – to možete prevesti na sto značenja. Smisao je da jedino pomoću intonacije govornika, koje prate to izgovaranje reči, otkrijete celu slojevitost. Zato je kazalište umjetnost reči.”⁴¹

³⁶ Ostali članovi žirija 1980. godine, (tj. „ocenjivačke komisije“), bili su: Istref Begoli, Mirjana Miočinović, Marin Carić i Zvone Šedlbauer. Sledeće godine o nagradama na Sterijinom pozorju su, osim K. Spaića, odlučivali: Istref Begoli, Boro Drašković, Andrej Inkret i Dževad Karahasan.

³⁷ *Javna tribina o devalvaciji umetničkog govora*, daktilopisane stenogramске beleške, 844/19, Sterijino pozorje, Novi Sad 9. maj 1967.

³⁸ Pretpostavka Snježane Banović je da je bi ova učesnica mogla biti Mirjana Miočinović, ugledna teatrološkinja i dugogodišnja profesorka na beogradskom Fakultetu dramskih umetnosti.

³⁹ Uzgred, u pomenutim stenogramskim beleškama jedino je navedeno Spaićevo ime, tako da mi sada, sa ove distance, samo možemo da nagađamo ko je sve učestvovao u radu Tribine i ko je šta tada rekao.

⁴⁰ Isto.

⁴¹ Isto.

Izvori

Snježana Banović, *Kosta Spaić – srce za kazalište*, „Službeni izlaz“, Fraktura, Zagreb, 2018.

Slobodan Božović, *Svetionik našeg dramskog stvaralaštva*, „Vjesnik“, Zagreb 4. V 1977.

Eugen Gvozdenović, *Novo ruho starog dela*, „Dnevnik“, Novi Sad 14. IV. 1981.

M. J., *Pozorje bez „Kiklopa“*, „Večernji list“, Zagreb 7. I. 1977.

Javna tribina o devalvaciji umetničkog govora, daktilopisane stenogramске beleške, 844/19., Sterijino pozorje, Novi Sad 9. maj 1967.

A. Jovanović, *Rediteljsko pozorište*, „Front“, Beograd 16. V 1977.

Ljuljačka u tužnoj vrbu, „Književne novine“, Beograd 15. VII. 1957.

Ljubiša Kapisazović, *Sa Sterijinog pozorja u Novom Sadu*, „Naša reč“, Leskovic 15. VI. 1957.

Miodrag Kujundžić, *Uzorna gluma, dosadna predstava*, „Dnevnik“, Novi Sad 18. IV 1975.

Radoslav Lazić, *Operaska muzika rađa se iz duha muzike* (intervju), „Zvuk“, br. 1, Novi Sad 1983.

Darinka Nikolić, *Iz Kluba Ostapa Bendera* (intervju), „Dnevnik“, Novi Sad 9. IV 1981.

Muharem Pervić, *Isto – ali drugačije*, „Politika, Beograd 18. IV 1975.

Programska knjižica *Čarobne frule* V. A. Mocarta, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad 27. XI. 1983.

N. Rokić, *Zagrebačka pozorišta osvojila su nepodeljene simpatije Novosađana*, „Borba“, Beograd 13. V. 1957.

Slobodan Selenić, *Čudo od tehnike*, „Politika ekspres“, Beograd, 18. IV 1975.

S. Stanojević, *„Skup“ podelio kritičare*, „Borba“, Beograd 18. IV 1975.

<https://www.vecernji.hr/kultura/sjecanja-na-kostu-spaića-kiklopa-i-srebrni-1081871> - www.vecernji.hr