

Милена Ж. Кулић

КРИТИЧКА МИСАО СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

САЖЕТАК: Слободан Селенић је позоришну критику објављивао у Борби од 1956. године до 1968. године, а објављивање позоришне критике завршио је у *Полицијци Експрес* (1974–1978). Позоришном критиком се бавио шеснаест година, а такви записи остају трајно као траг позоришно-драмског тренутка, иако тај део његове позоришне делатности „остаје по страни од озбиљније пажње историчара позоришта“. Период у којем активно пише позоришну критику Слободан Селенић означава као време „редитељске деспотије“. У овом тексту ће бити реч о његовој позоришној критици, с посебном пажњом на критику домаћих драмских писаца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска драма, Слободан Селенић, историја позоришта, позоришна критика, теорија.

Позоришна критика Селенићевог времена налазила се на граници есеја и новинарске критике. Таква врста хибридности била је тежак задатак позоришним критичарима, али је и данас, можда још већи. Селенићева позоришна критика се често налазила управо на граници есеја и новинарства јер његова критичарска мисао, иако припремана често за недељне новине, има специфичности есејистичког жанра. Познато је размишљање Јована Христића да „есеј, без сумње, данас припада више недељном новинарству него књижевности“ (Христић 1968: 153). Оваква дилема иде уз већ успостављене дилеме позоришног репертоара и приближавања театра гледаоцима и стручној публици, те облик позоришне критике и данас зависи, највише, од медијске стратегије (простора у штампаним, односно телевизијским медијима) и захтева једног времена. Позоришна критика, дакле, чак и уз образоване и свестране ауторе, у зависности од медија, не може да изврши превелик утицај. Другим речима, како је Рајнелт писао о самом позоришту, „могућности позоришта да зада ударац су неограничене, а ипак су ретке“ (Рајнелт 2012: 37). Ипак, позоришна критика је неопходна за позориште. Чак и кад је негативна, позоришна критика подсећа да је позориште ипак

бруковски „празан простор“ и да није довољно да само неко игра на сцени, већ је неопходно да то неко посматра. Када је у питању позориште прошлости (па чак и друга половина 20. века), углавном недостаје литература којом би могла да се потврди веродостојност записа позоришног критичара и ублажи релативност памћења на позоришну прошлост. Због тога су позоришне критике драгоцене и остају као важно сведочанство о прошлости. Преглед и систематизација позоришне критике може нам дати синтезу промена у позоришту, промена репертоарских политика, које одређују позоришне правце и тенденције. Проблемско бављење позоришном критиком доводи нас до одговора на питања односа према тексту, публици, редитељској/глумачкој заслуги и вредностима, односа према традицији, односно новијим, авангарднијим правцима и однос према ангажману у драмском свету. Ако позоришна критика даје одговоре на ова питања – онда критика подразумева дијалог између глумца / редитеља, публике и позоришног критичара, односно рансијеровски речено *еманципованој љегаоца*. Критичари попут Слободана Селенића свесни су да позориште има најдиректнију могућност да отвара теме за дијалог и да представља „највећу машину измишљену за апсорбовање контрадикција“ (Бадју 2013: 37), те подразумева велику образованост и обавештеност како би се те контрадикције разматрале и мењале. Иако се за критике сматра да испуњавају своју основну улогу ако читаоцима казује „вреди ли или не вреди гледати одређену представу“, позоришна критика постаје важан архив за проучавање старог, тј. историје позоришта, када се направи временска дистанца; али и за стварање *новој*, побољшанијег и напреднијег када је у питању критика о актуелним позоришним приликама.

Селенићеве позоришне критике је понекад могуће читати као есеј, приказ, хронику, али и целокупну синтезу о позоришном фестивалу или сезони. Позоришна критика је уско повезана са књижевним стваралаштвом, а критичари се и сами баве књижевним стваралаштвом¹. И Бернар Дорт је сматрао да су „највеће текстове о позоришту – не усуђујем се да кажем критике – написали књижевници“ (Дорт 1983: 45). Сви Селенићеве есеји-прикази о позоришту прожети су дијалогом између књижевности и театра, пружају информацију о одређеним позоришним догађајима, а у много чему су теоријски јер се Селенић ослања на значајну теоријску литературу, иако избегава претерано „теоретисање“, чувајући своју естетску, филозофску и политичку аутентичност. Занимљивим и заводљивим језиком и стилем, Селенић је своје критике писао и за стручну позоришну јавност, али и за читаоце

¹ „Обично се говори, и Џорџ Стајнер то у једном есеју каже, да је критика као чишћење улица, посао на који се спада, а не посао који се бира. И ми знамо да су врло често критичари они који нису успели да се реализују као уметници, а то су покушавали. Имамо примере да су људи који су почели као критичари завршили као позоришни ствараоци првог реда“. О томе пише Јован Христић у тексту „Дискусија“, *Критика у позоришту – критика изван позоришта*, 6. међународни симпозијум позоришних критичара и театролога 27. и 28. мај 1985, Стеријино позорје, Нови Сад 1986, 45.

дневне штампе који нису театролошких профила, те његове критике често буду врло интересантне; попут критике о комаду *Хладна љушчија цигерица* Вука Вуча: „Хладна гушчија цигерица ипак делује као чорба од пилеће ситнежи?!“. Иако се бавио позоришном авангардом и ангажманом у драми, и предавао то на Факултету драмских уметности, проучавајући, може се рећи, драматургију која је у већем проценту деструктивна, писао је комаде који су савршено организовани и жанровски хомогени.

Селенић је позоришну критику писао за књижевне и позоришне часописе, који су подржавали активности позоришта у напору да публику и стручне гледаоце обавесте о оном што се у театру дешава. „Неједнаких квалитета и с мањим разликама у уредничкој оријентацији“ (Фрајнд 2015: 15), ови часописи су важан део позоришног живота. У таквом окружењу и изазовним театролошким околностима своју позоришну критику пише и Слободан Селенић. Судбина Селенићевих позоришних критика занимљива је јер су ове есејистичко-критичке форме сведочанство о истанчаном позоришном укусу и изврсном теоријском мислиоцу, али се истраживачи позоришне критике и Селенићевог рада нису довољно заинтересовали. У том смислу, драгоцен је књига *Драмско доба: позоришне критике 1956–1978*, коју је приредио Феликс Пашић (Стеријино позорје 2005). Феликс Пашић је у овом избору објединио изабране позоришне критике о домаћим писцима и дао пресек Селенићеве позоришне мисли и његовог теоријског размишљања. Ипак, овом књигом није завршено изучавање позоришне критике Слободана Селенића, које тек очекује истраживаче у будућности.

Позоришна критика је за Емила Золу представљала „позитивистичку анкету“ која „изводи на оптуженичку клупу“, за Моклера критика је представљала уметничку полицију, за Милана Грола критика је „разговор међу чиновима“, а за Петра Марјановића позоришни критичари су „крунски сведоци у позоришту“ (Јазић 2013: 5–8). Мирјана Миочиновић даје својеврсну дефиницију позоришне критике истичући да је то „област књижевност стварања која одржава текућу делатност позоришта“ (Миочиновић 1992: 633). Позоришној критици Слободан Селенић приступа са јасном идејом да је реч о некој врсти позоришне књижевности.² Селенић је био свестан да позоришна публика треба да буде као „рефлектор који осветљава“ позоришну сцену и публику (Јазић 2013: 120), ако га нема „влада полумрак, нешто се види, много прикрива, а зна се ко тада профитира“ (Исто). Селенић је увек водио рачуна о естетском и идејном ставу редитеља, глумца, писца и свих учесника у представи. Сценска, редитељска и глумачка уверљивост важне су ставке при оцењивању позоришних представа. Не бави се искључиво драмским текстом, лако проверивим делом позоришне представе, већ и

² Такво виђење позоришне критике блиско је тумачењу Марка Фотеза. Фотез је писао да позоришни критичар „мора да буде познавалац свих тајни тога живота, свих оних закулисних и обичних гледаоцима неприступачних радова и догађаја, ако хоће да казалишни свет прима његове критике и да се по њима равна“ (Фотез 1944: 40).

редитељским, глумачким, сценографским аспектом театра. Свестан је Селенић да имамо додира са „другачијим типом дела него код чисто књижевног текста“, како тврди Роман Ингарден, те је важна способност *чишћања* позоришта, као код Ан Иберсфелд (1982). Критичар је вечно, бајаровски речено, у трагању за књижевно-позоришним везама, као што је библиотекар из Музиковог *Човека без особина* увидео да прави читалац мора да покуша да схвати управо везе и спојеве да би се попунила „интелектуална библиотека“ (Бајар 2009: 26). Театролошко искуство Слободан Селенић користи као основ за театролошка истраживања, али то схвата као научну област која се прожима са књижевношћу, филозофијом, естетиком, етиком, историјом и историјом уметности. Тражећи *суштинину позоришта* између теорије и праксе, авангарде и традиције, Селенић пише критику, задржавајући облесак прошлости и архивирајући и оживљавајући оно што је завршено и најчешће заборављено.

Његов несумњиви интегритет и позоришни ауторитет се не доводи у питање ни у позоришним критикама. Феликс Пашић је писао о његовој „непоткупљивости“, наглашавајући да „ова средина и то не узима као важну моралну легитимацију“ (Пашић 2004: 88): „Ако га, с једне стране, не импресионирају књижевни ауторитети, с друге стране не даје бланко подршку младим писцима. (...) Свестан је, и то ће признати, да критичар није у стању да изврши правилну расподелу заслуга када жели да рашчлани стваралачке доприносе писца, редитеља, глумаца и других сарадника у заједничком послу“ (Пашић 2004: 88–89). Принципи његове позоришне критике заснивали су се, као и код других критичара, на оцењивању редитељских вештина, иако је тежио да критичарску пажњу посвети и глумцима, тј. позоришној представи у целини. Позоришну представу као целину критичар је способан да оцени тек када позоришну представи и текст постави у одређени историјско-друштвени контекст и када може да успостави уметнички став према времену у којем живи (ту се крије и питање о актуелности одређених дела, нпр. класике). Сваки став је аргументовао и образложио („Што му је суд оштрији, већи је његов напор да га образложи“ (Селенић 2005: 278)). Пишући о Симовићу, Славко Гордић оправдано користи ознаку „континент Симовић“ (Гордић 2006: 83–84), наводећи да то није тек случајна реторичка досетка већ да је самосвојношћу песничког и критичког израза заслужио ту ознаку. Због низа теоријских, критичких и прозних дела у којима остварује пунозначност, за Селенића, такође, бисмо могли да користимо ознаку *континент*, а његов *интимни и интелектуални завичај* налази се у позоришту, и, између осталог, у позоришној критици.

5.2. Позоришне критике Слободана Селенића и српска драма 20. века

Слободан Селенић је позоришну критику објављивао у *Борби* од 1956. године до 1968. године, а објављивање позоришне критике завршио је у

Полиџици Експрес (1974–1978). Позоришном критиком се бавио шеснаест година (Пашић 2004: 79), а такви записи остају трајно као траг позоришно-драмског тренутка, иако тај део његове позоришне делатности „остаје по страни од озбиљније пажње историчара позоришта“ (Исто). Период у којем активно пише позоришну критику Слободан Селенић означава као време „редитељске деспотије“ (Пашић 2005: 279). Селенић се трудио да не пропусти представе дела домаћих писаца³. Иако је прве године свог ангажовања за *Борбу* писао „саркастичну репортажу о доласку суперзвезде Елизабете Тејлор“ (Ћирилов 1989: 91), убрзо је постао утицајан позоришни критичар (од 1956. године до 1968. године) и тзв. *Борбин* „златни дечко“. Позоришну критику посвећивао је највише српским драмским писцима; писао је о Јовану Стерији Поповићу, Иви Војновићу, Браниславу Нушићу, Милошу Црњанском, Милутину Бојићу, Јосипу Кулунџићу, Растку Петровићу, Оскару Давичу, Ранку Маринковићу, Мирославу Крлежи итд. Истовремено, прати младе драмске писце Ђорђа Лебовића, Александра Обреновића, Миодрага Павловића, Јована Христића, Велимира Лукића, Милицу Новковић и Александра Поповића.⁴ Након што је његов роман *Пријатељи* постигао велики успех, Слободан Селенић је почео да сарађује са Југословенским драмским позориштем и Атељеом 212 и показао је да за позориште није младо или *зелено воће*.⁵ Репертоар Атељеа 212 у периоду када је Селенић улазио у позоришни

³ Један од најистакнутијих проучавалаца позоришне критике Слободана Селенића и приређивач једине књиге критике овог аутора Феликс Пашић под „домаће писце“ подразумевао је ауторе који су „у време када је Селенић деловао као позоришни критичар припадали такозваним југословенским књижевностима, дакле не само српски, већ и хрватски, словеначки, македонски и босански“. Пашић подсећа да је и Селенић овако приступао домаћој драми и тако ћемо им приступати у овом истраживању.

⁴ Са позоришном критиком наставља 1974. године, онда када је објављена *Хасанџиница* Љубомира Симоновића, *Афера недужне Анабеле* Велимира Лукића, а у драмску књижевност улази Душан Ковачевић (Пашић 2004: 79).

⁵ Интересантан је запис Јована Ћирилова о уласку Слободана Селенића у позоришни свет у тексту „Слободан Селенић: драматургија професора драматургије“. Наводимо фрагмент:

„Када је Селенићев роман *Пријатељи* постигао, 1980. године, готово незапамћен успех, на једном од сталних заседања ‘драматуршког одељења’, у управничкој канцеларији, где смо редовно седели Михиз, Борка Павићевић, Муци Драшкић, Зоран Ратковић и ја, Мира Траиловић је рекла: ‘Што не бисмо предложили Селенићу да драматизује свој роман’. Михиз је одмах одговорио да је то права идеја. Ми смо потврдили. А Мира се већ машила телефона, позвала 620..., сад свеједно који број, и добила Слободана:

‘Бобо, ево седимо ту, ти и ти, и пала ми је на памет идеја да за Атеље 212 драматизујете свој роман *Пријатељи*... Не, нисам га још читала, али кажу да је сјајан. Ви знате да ја верујем својим сарадницима... Ми вас, знате, већ годинама анимирамо да напишете нешто за нашу сцену. Чак смо потписали уговор за драму. Сећате се? Измислили смо и наслов *Зелено воће*... Па заиста је то испало зелено воће. Немојте сада, молим вас, да дате ваш роман за неку другу сцену... Нисте да ваљда већ неком обећали... Наравно, нисте. Доброоо, дођите сутра. А може и данас, да потпишете уговор... Долазите сутра? У реду. Чекамо вас у пуном саставу. Баш ме радује да сте пристали“ (Ћирилов 1989: 92).

свет, нужно је био авангардне природе. Окупираношћу ангажманом у модерном позоришту, као и професорском опредељеношћу, Селенић се врло успешно и брзо уклопио и театарски живот и извршио важан утицај на драмски живот 20. века. При проучавању авангардних репертоара и критика таквих представа треба имати у виду да авангарда брзо постаје анахрона („Ништа не пролази тако брзо као авангарда“ – Жан Ануј), те због тога неки истраживачи, попут драматуршкиње Драгане Бошковић, сматрају да се о Селенићевим позоришним критикама „не може теоретисати и у њима тражити позоришна поетика оног који је дао свој поглед многим позоришним представама“ (Бошковић 1997: 182). Упркос таквим претпоставкама, треба тежити разрешењу Селенићевог става према тада актуелним театарским принципима и смештању у театролошки контекст из перспективе данашњег проучавалачког манира.

Феликс Пашић наглашава да је критику престао да пише у часу када су се тек могле очекивати „критичарске синтезе“ (Пашић 2004: 80) (престаје да пише у *Полиџици Експрес*, када му као претерано похвалан у *Полиџици Експрес* одбијају текст „Нако људски“⁶ о представи *Међа Вука Манићоћа*

⁶ Овај Селенићев приказ није до сада објављен. Текст је сачуван у Рукописном одељењу Матице српске, заједно са драматизацијом *Међа Вука Манићоћа* (инв. бр. М.19.989), а први пут објављен у зборнику *Михизов век* у тексту Милене Кулић „Михизова драматизација *Међе Вука манићоћа* или како је Слободан Селенић престао да пише за *Полиџику Експрес*“, *Михизов век*: зборник поводом стогодишњице пишчевог рођења (1922–2022), Српска читаоница Ириг – Матица српска, Ириг – Нови Сад, 2022, 379–393.

Текст наводимо у потпуности:

„Међа Вука Манићоћа“, адаптација поезије Матије Бећковића, коју је извршио Борислав Михајловић Михиз, а на сцену Круга 101 Народног позоришта у Београду поставила Слободанка Алексић, потврдила је једну добро познату, и указала на једну мање запажену особину овог песништва. Потврдио је Михизов избор да су збирке „Рече ми један чоек“ и „Међа Вука Манићоћа“ прворазредна поезија која се на још неживљени начин ломи између блиставих сатиричних инвектива и трагичког увида у невероварно прецизно описан однос, ровачки универзум у коме се „догађаји замењују хистеричним језиком, кићењем, околишањем“ – правом ризницом сочне, неистрошене лексике и неизлизане идиоматике. Открила је да тамни сјај овога језика постаје још слојевитији и дубљи, односно иронички ефекат још праскавији, када је изговорен, и када му глумац позајми свој смисао за смешно и трагично.

Шта је заправо учинио Михиз као драматизатор? Са непогрешивим слухом за најбоље у Бећковићевој поезији, овај његов одушевљени читалац изабрао је делове који као језик и проицљива мисао, као поезија, најдубље продире у филозофију и версификацију овог народа од горе, из камена рођен. Он је, поред тога, бирао посме које су већ по себи готове ситуације. Коначно, одлучивши се за девет карактера, он је покушао, макако овлашно, да их оформи од стихова који би могла да изговори једна личност као своје сопствене. То што смо добили, није драма, али је надахнути рецитал једног драматичног песништва.

Тако је понуђени материјал схватила и редитељ Слободанка Алексић и једноставним мизансценом, без насилног драматизовања, приказала је призоре у којима Ровчани говоре о изненадној појави Бога на њиховом камену, о поштењу, страху, правди и неправди, у којима се хвале, кукају над гробом, завиде другима – живе један, песнички по свему нарочит, живот. Озбиљно и занесено, са правим разумевањем, без напора прелазећи из ироничног

Матије Бећковића у драматизацији Борислава Михајловића Михиза⁷), а почиње да је пише у правом тренутку – „на почетку раздобља, које је, како је сам констатовао у предговору својој *Анџолоџији савремене српске драме* (1977), наговестило „боље дане српске драматургије“, после десетак сушних година, од завршетка Другог светског рата до 1956“ (Пашић 2004: 80). Већ 1957. године уочава „прекретничко дело у послератној драматургији“ (Марјановић 2000: 170). *Небески одрег* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, успостављајући „тај период као природну границу од које легитимно говоримо о савременој српској драми, у њеном пуном капацитету и значају“ (Радоњић 2017: 18). Иако су Лебовић и Обреновић били условљени временом у којем пишу⁸, написали су дело које може представљати „велику етичку алегорију о људској природи“ (Стаменковић 1987: 56), а која отвара дискурс „ангажоване филозофске и моралистичке драме“ (Палавестра 1998: 148–149). У том тренутку постоји и „генерацијска блискост“ између Селенића, Лебовића и Обреновића (писци имају по двадесет и осам година, а Селенић свега двадесет и четири), што Пашић види као генерацијску блискост „у погледу на задатак театра да се суочи са крупним питањима човекове егзистенције, да им, колико год са ентузијазмом без искуства, приђе храбро и покуша на њих одговорити помоћу убедљивих уметничких аргумената“ (Пашић 2004: 80). Селенићево виђење позоришне критике било је, пре свега, усмерено на књижевни предлог, који је основ одређене позоришне представе. Смисао за уочавање драматуршких елемената неодвојив је од његовог осећаја за суштинско у делу (Исто). У потрази за идејом драмског текста Селенић се бавио пишчевим ставом према времену и етичким дилемама. У случају *Небеског одрега* Селенић је у предговору *Анџолоџији савремене српске драме* (1977) писао да човек, сазнавши да може да продужи живот на три месеца „о себи дознаје податак који захтева озбиљно преиспитивање појма хуманости (...) и смисла хуманистичке побуде“ (Селенић 1977: 24).

Селенићев приступ позоришној критици може се уочити у текстовима о Стеријиним делима. О *Злој жени* Селенић сматра да је „текст рационалистички дидактичан, еснафски сладуњав и етички превазиђен“ (Пашић 2004: 80). У критици је приметна слутња да је редитељ Василије Поповић про-

поигравања у песму најдубљег бола, стихове су говорили и један народ глумили Петар Банићевић, Ксенија Јовановић, Јован Милићевић, Душан Булајић, Светолик Никачевић, Растко Тадић, Данило Лазовић, Љуба Ковачевић и Соња Пауковић.

Коментар исјоџ шекспира: Уредништво Експрес Политике захтевало је од Селенића да смањи похвале Бећковићу и Михизу. Селенић је то одбио. Експрес Политика је, онда, одбила да штампа приказ свог дотадашњег редовног критичара. Селенић је престао да пише за Политику Експрес.

⁷ Више у тексту: Милена Кулић, „Михизова драматизација *Међе Вука Манићоја* или како је Слободан Селенић престао да пише за *Полицику Експрес*“, *Михизов век*, 379–393.

⁸ Они су били присиљени да „пишу у духу социјалистичког реализма, с обзиром на познату чињеницу да сама природа позоришне уметности условљава строжу идеолошку цензуру“ (Марјановић 2000: 171).

тивречио природи комада својим редитељским поступцима; а благонаклон према глумцима Селенић је сматрао да глумац треба да се ослободи „погрешно схваћене стилизације и да му редитељи чине рђаву услугу када га подржавају у његовом маниризму“.⁹ Иако у Стеријиним делима Селенић без муке проналази елементе актуелности, са Костићевим *Максимом Црнојевићем* има проблем, тј. нема одговор на питање како да се данас, у позоришном смислу, приђе овом делу (Пашић 2004: 80). Подржавајући настојања театра да се на позоришне сцене врате дела из националне литературе Селенић о *Краљевој јесени* Милутина Бојића пише следеће: „Ако позориште никада није освојило изразито романтичарско у Бојићевом драмату, представа *Јесени* и без савременог кључа за њено тумачење, може да нас испуни бар сетним успоменама на позоришна времена у којима се на сцени осећало интензивно и говорило са уверењем да публика мора да верује у оно што јој се каже“ (Пашић 2004: 82). Са друге стране, о Станковићевој *Нечистијој крви* бележи:

Већ читав век цивилизацијски напор ове средине усредсређен је на превазилажење патријархално-феудалног, пустотурског у нашем животу, с једне стране, а с друге, склоност ка оријенталним особеностима нашег фолклора, и наш фолклор уопште, експлоатисани су тако често и на тако ниском нивоу да према неким елементима од којих је саздан Бора гајимо, можда и неправедан, али априоран суд. Зато је ово најтежи тренутак за играње Станковића; није нам више довољно близак, а још нам није довољно далек емотивно-социолошко-обичајни амбијент који приказује, да бисмо га доживљавали на један од два начина – сасвим пристрасно или потпуно непристрасно (Селенић 1977: 54).

Према Селенићевом закључку, то је исправан приступ Селенићевом делу и редитељ није погрешно што је „оријентално тело покушао да обуче у савршено скројен фрак (Пашић 2004: 82).

У позоришним критикама Селенић је често писао о Нушићу. Нушићева дела су важан део литерарне и позоришне историје и „један социолошки податак о једном времену“ (Пашић 2004: 82). Као битан елемент наше позоришно-драмске историје, Селенић Нушићу приступа уз тежњу за препо-

⁹ Поводом једне друге представе, *Како угодити злу времену или Марин Држић* Браслава Борозана, неколико година касније, Селенић износи самокритично запажање: „Постоји једна већ устаљена хијерархија вредности у нашем позоришту, а критичари су најзаслужнији што је она са таквом акрибијом прецизирана. Ако би се направио сумаран преглед позоришних приказа за последњих двадесет година, он би недвосмислено показивао да ми имамо очајне драмске писце, доста лоше редитеље или сјајне или генијалне глумце. Готово типска реченица која се појављује у нашим рецензијама гласила би: жалост, глумци нису могли ништа да учине против неталентованости писца или против неспособности редитеља. И сам сам је написао сијесет пута. Можда из опортунизма, али заправо не знам откуда та строгост према писцима и благонаклоност према глумцима. Тешко је, међутим, поверовати да су, било ова строгост, било благонаклоност реално засновани“ (Пашић 2004: 80).

знавањем актуелних елемената, тражећи ту „чудесну сличност“ између стварности и драмског текста, односно тражећи живот „иза спектра бљештавих, медитеранских живих сценских боја“ (Пашић 2004: 82). Иако та сличност живота и представе у режији Бојана Ступице изостаје, Селенић сматра да Нушића, као и његове савременике, треба приближити савременом гледаоцу користећи позоришна средства тог времена.¹⁰ Као жртву редитељске замисли, Селенић види глумце, у овом случају Миру Ступицу, која је заједно са осталим глумцима, следила редитељску идеју.¹¹ Као и иначе, Селенић је тежио целовитом приказу представе, бележио је сваку појединост одређене интерпретације и када је потпуно погрешна и када се приказује исправно.

Према Милошу Црњанском Селенић је био строг и сматрао је да су *Конак* и *Тесла* неуспешна дела. *Конак* је за Селенића „оптерећен историјским детаљима, што никако није легитимација довољна за улазак у литературу“¹², а савремена оцена тог комада јесте суштинско преношење историје у драмски комад.¹³ Са друге стране, *Тесла* је, по Селенићевој оцени, најслабије

¹⁰ Селенић предлаже да *Сумњиво лице* треба академизирати, тј. кроз одређену стилизацију приближити гогољевској сатири и хумору. Проблем са *Покојником* друге је врсте јер је у питању хибридни жанр који се налази између мелодраме, драме, бурлеске и комедије и због тога што се Нушић понаша као „стари патријархални шалјивџија из Скадарлије који не разуме природу великих промена“. Селенић описује и суштину невоље са *Мисџер Доларом*: „Стари Ага са релације Јагодина–Младеновац–Београд на новој релацији Њујорк–Ница–Београд не може више да се снађе“. Наведено према: Милена Кулић, „Слободан Селенић и српска драма: увод у проучавање позоришне критике Слободана Селенића, *Лийар: лисџ за књижевност, умејносџ и кулџуру*, год. 21, бр. 72, 2020, стр. 201–213.

¹¹ „Комедиографска, односно редитељска ингениозност, бујност готово стихијске инвенције, неспособност да се жртвује добар виц, односно гег, дечачки свеже и неконтролисано уживање у властитом проналаску – особине су које оба умтника (Нушић и Ступица) неоспорно сврставају у националну елиту, али их једном и не у једној сцени заводе на странпутицу (Селенић 2005: 34).

¹² „Претерано би било рећи да је Црњански пасцивни, добро обавештени референт о једној историјској теми. Ако заборавимо све оно што знамо, било из подлистака, било из дебелог књига о последној деценији Обреновића, можемо врло прецизно одредити основне вредности и несумњиве квалитете ове драме: изванредна строгост аутора према властитим поетским расположењима и личним изражајним афинитетима, драмски вешто, класично конструисана фабула, мајсторски изражени главни ликови и речите, многобројне скице споредних. Ако не заборавимо на историјске догађаје о којима је реч у драми – а то нити хоћемо нити можемо, јер су претходна знања директно обогаћење асоцијативних способности гледалаца и читалаца – онда је то опет драма, а уз то и драма која тежи да тачно интерпретира историју“ (Селенић 2005: 35).

¹³ „Драма и комедија, ридикул и трагедија, фарса и бласфемџа, скоројевићки двор и провидна мистерија, национална зависност и политичка анархија, заосталост и краљевска хистерија – ковитлац један шаролик и тужан, непријатан, доба државне, политичке и друштвене катарзе – јасно једно доба. Несрећна декада наше прошлости као да је хтела да постане позоришни комад народа који се не види на позорници, стотине статиста – намесника, министара, председника влада, и два краља и две краљице у фокусу позоришних рефлектора. Какав страховит ђифтински спектакл“ (Селенић 2005: 95).

дело Црњанског, с ликовима који су тек „грубе црно-беле сенке у том комаду“. Негативна оцена овог комада¹⁴ у много чему показује да је Селенић јасно одвајао аутора од дела, те се није устручавао да напише да би „најрадије заборавио да је Црњански икада написао драму која се зове *Тесла*“ (Селенић 2005: 95). Нешто блажи биће према *Маску*¹⁵ уз коментар да се „ова поетичка комедија, с обзиром на своје сатиричко-комедијске инвективе и мисаоно-филозофске поетизације, једном појавила сувише рано, а други пут сувише касно“ (Пашић 2005: 85).

Селенић је био мишљења да је „један прави и наш драмски аутор“ заправо Борислав Михајловић Михиз. *Бановић Сџирахиња* је за њега југословенска и српска драма:

Не српска у националистичком и не југословенска у илирском смислу. Српска је и југословенска у начину мишљења, у говорној фактури, у карактеристикама, у проблематици. Михајловићева изванредно сугестивна, понесено барокна речитост има далеки и ненападни призивак нашег националног смисла за епско; ликови у његовој драми грађени су од карактеристичког словенског материјала, а понеки имају најкомпликованију од свих могућих душа – тамно недокучиву и сулудо самоиспитивачку, велику душу из руке литературе (Селенић 2005: 101).

Представа *Бановић Сџирахиња* у режији Мате Милошевића за Селенића представља бунт против ауторитета и има драмску тежину у светлу „донхитерије“ или у смислу расиновских јунака који поступају по дужностима прописаној здравим разумом (Селенић 2005: 144). Ти драмски елементи су уверили Селенића да је реч о аутору који је „одвише пристрасно и у историјско-филозофском смислу површно сагледао однос појединца и ауторитета, кога понекад предалеко однесе његова реторска инерција, али аутор који има више него довољно талента да драмски саопшти своје садржаје“ (Селенић 2005: 145).

¹⁴ „*Тесла* је пропао у несценичну празнину која се интензивно, током читаве представе, отвара негде између пишчеве амбиције да буде веран биографском портрету великог научника, жеље да да аутобиографски призивак догађајима на позорници, и захтева драмског сажимања и организовања те материје која је унапред, сасвим недрамски, фиксирана подацима из Теслиног живота. (...) *Тесла* је једна монотона и предуга прича у којој се појављују две лепе жене, Елен (у извођењу Оливере Вучо) и Розамонд (у тумачењу Милене Дапчевић), а да је драмски врло тешко објаснити и психолошки прихватити њихово постојање, док је сасвим немогуће оправдати начин на који, у једној реченици једног од лица, изађу из драме у којој су до тада играле тако важну улогу“ (Селенић 2005: 95).

¹⁵ Поетична комедија *Маска* прва је књига коју је Милош Црњански објавио, па јој у извесном смислу, по Селенићевом схватању, припада част што је у литературу увела једног од највећих српских писаца. Први пут је изведена неколико дана после смрти књижевника, шест деценија након објављивања, због чињенице да овај текст „захтева врсту позоришног приступа за који наши театри, у прве три деценије од њеног настанка, нису били спремни“ (Селенић 2005: 95).

Пекићева драмска дела Селенић је изузетно поштовао. За драмски комад *Генерали или сродство њо оружју* Селенић је сматрао да важи за једно од највреднијих дела комедиографске литературе: „Пекићева сотија је добра зато што је смешна, али озбиљна постаје зато што садржи у себи ону неопходну особину која обичан апарат за надраживање наших сензорних периферија претвара у књижевност“ (Селенић 2005: 145). Позитиван коментар Селенић је имао и за други комад *У Едену, на Истџоку* иако су у њему ликови мање комедијски карактери него у *Генералима*, пре се појављују „са значењем и општошћу парадигме“ (Селенић 2005: 206). *Кашеџорички захџев* приказан је у Кругу 101 Народног позоришта, у режији Боре Григоровића и то је Селенић позитивно оценио. У питању је пример комада у којем „добро пронађена и постављена ситуација наизглед сама и без напора производи акцију, хумор, карактере, једном речју – позориште“ (Селенић 2005: 207). Иако је Пекић драмску књижевност стварао на маргини свог прозног опуса, критика примећује да Пекић своје драме гради на идејама трагикомичне тенденције српске драме друге половине 20. века. Разумљив је закључак критике да његови комади припадају истом дискурсу којем припада и Љубомир Симовић (склоност архетипским симболима) и Борислав Михајловић Михиз (иронизовање историје) (Гордић Петковић 2009: 385–386). Његови *драмски експерименти* припадају „самосвојној логици развоја пишчеве глобалне поетике, која у хронолошком смислу углавном одудара од динамике смењивања“ (Јованов 2006: 347), а изостајање континуираног истраживања његовог драмског опуса последица је фасцинације његовим прозним опусом (Брђанин 2009: 406). Селенић наглашава смисао за смешно и бурлескно у драмама Борислава Пекића:

Како забављати џосџодина Марџина, прва изведена Пекићева драма, наставља да истражује наше време и обичаје, али то чини без свођења менталитета на његове спољне знаке, пре свега на језик као колоквијални израз психолошког профила нације, због чега његова иронија добија универзалне размере. Сатирична у односу према препознатљивим особинама нашег живота, Пекићева комедија историјски однос забављеног и забављача приказује као трајан, фарсичан и близак аутентичном кичу. На истом нивоу општости заинтересована за човека и историју јесте и његова бриљантна ‘сотија’ – *Генерали или сродство њо оружју*. Сјајна у једном однегованом, строго организованом, лепо развијеном дијалогу, уздржано духовита, проницљива прича о два официра, бригадном ђенералу у пензији Ђорђију Његовану и пуковнику Блаурингу, жрецима и поклонцима рата, сотија извргава руглу ову најстарију људску вештину. Заједно са сотијом *У Едену, на истџоку*, у којој истражује односе између гониоца и прогоњеног у азилу за умоболне, *Генерали* су један од драматуршки и књижевно најбоље изведених драмлота у савременој српској драми (Селенић 1977: 73–74).

Иако су Пекићева драмска дела сагледана фрагментарно – понекад комплементарно, понекад контрадикторно, у великом делу тих истраживања

(Марјановић, Волк, Селенић, Стаменковић, Фрајнд итд.) наилазимо на прецизне и темељне закључке, али не и на изведен суд о Пекићевом драмском тексту, посебно не о жанровској природи његових драмски дела.

Селенић је писао о драми *Пућ у извесној* Миодрага Павловића и назначио да је реалистички оквир који Павловић користи „само каприц аутора који је реализам изабрао да би у драми рекао много ствари о нашем савременом интелектуалцу“ (Пашић 2005: 275). Иако тај „каприц аутора“, односно излет у реализам, не представља строго негативан суд о аутору, Селенић је метафором уклопио сопствени став према реализму, жудећи за авангардним отклоном:

Пућ у извесној, када је развојни пут Миодрага Павловића, драмског писца, у питању, јесте пут или, тачније, излет у реализам. Аутор се припремио за излет како ваља: има прописан руксак, али га његова тежина вуче надолу, праве гојзерице, али два броја мање, пристојну винд-јакну, али му она не стоји добро. Он је могао да стави руксак у аутомобил који нападно очигледан клизи поред њега, могао је из модерног аутомобила да извуче фрак и салонске лаковане ципеле, и да је тако учинио, одело можда не би одговарало природи у коју је пошао, али би било много удобније. Идући за једном можда тек наслућеном идејом, он је, међутим, жртвовао удобност (Пашић 2005: 275).

Овакви ставови у много чему показују Селенићев став према позоришту и драми његовог времена. Ипак, иако је желео авангардну драму и желео нешто што је отклон од реалистичног комада, према Александру Поповићу и његовим комадима је строг. Према драмским поступцима које Поповић примењује у *Љубинку* и *Десанки* није наклоњен и не разуме их потпуности, па се пита да ли је „то што Поповић пише драма, и што је важније, да ли је то добра драма“ (Пашић 2005: 276). Тврди да су то „осредње и скечерске технике“ („Покушаји уопштавања које срећемо у самом тексту – ‘Живот је циркус’ – савршено су неуспели и делују заиста банално упркос ауторској и редитељској жељи да им дају ироничан призив и да их тако извуку из тоталне тривијалности); Селенић подсећа да није присталица естетизантне литературе, али већ након *Сабље димскије* закључује да је реч о важном и талентованом писцу, да је српска драма кроз те експерименте „добила шансу да постане живља, стварнија, користећи плави, а не измишљени сценски језик“¹⁶ и постаје један од већих поштовалаца Александра Поповића.

¹⁶ „Управо *Сабљу димскију* види као илустрацију свега онога што може да се учини вештом употребом говорног језика који у ‘магичном аранжману Александра Поповића добија сасвим неслушене, поетске и хуманистичке валере’ и у коме се глумци осећају као код своје куће. *Крмећи кас* даће Селенићу нови доказ да је Поповић озаконио место сленга, локалног идиома и свакодневне језичке метафоре у драмској литератури и тако створио богат асоцијацијама, артистичан али не артифицијелан“ (Пашић 2005: 276).

Селенић је свој став некада и мењао, не због погрешно донетог закључка, већ због промене друштвено-историјског тренутка у којем је комад објављен.¹⁷ О *Чистим рукама* Јована Христића најпре је писао с замерком што је унео „готово све“ филозофске проблеме његовог времена, уместо да остане на дилеми о „чистим“ и „прљавим“ рукама. Нешто касније, у предговору *Антилојији савремене српске драме* Селенић пише овако: „Христић изузетно вешто води своју мисао кроз лавиринте мита коме је одузео дубину тајне и непојамности, али га је зато оспособио за супериорну, продуктивну рефлексију“ (Селенић 1977: 45). Чињеница је да је тзв. „авангардизам“ у позоришту отворио могућности многим експериментима и често је погрешно схваћена отвореност форме „коју је установила француска авангарда“ (Бошковић 2004: 184), па Селенић врло оштро оцењује оне драме које жуде за таквим позоришним обликом. Таква критика је, између осталог, упућена драми *Зацито њлачещ, љаџа?* Ивана Иванеца (Атеље 1959): „Жанр у коме је написана драма Ивана Иванеца, довољно је познат, модеран и помодан, да га мимоиђе млад писац који би хтео да испробава своје могућности у коришћењу тајни драматизације“ (Бошковић 2004: 184). Такву неприпадност времену у којем настаје комад оцењивао је као несклад:

„Играти реалистички ликове, и тако тумачити ситуације, значи свет општих Камијевих идеја распарчати на појединачне случајеве четири човека, Европу у својој свеукупности свести на једну буквалну, конкретну крчму, бога као нему величину у човековом животу, играти као одређеног слугу који не воли да говори“ (Бошковић 2004: 185).

Критике Слободана Селениће треба читати и проучавати у корелацији са остатком његовог теоријско-критичког опуса, управо због сличности и разлика које се уочавају, а у уској вези са историјом позоришта и теоријом драмских уметности. У свакој позоришној критици открива се Селенићев теоријски принцип и надрастање његовог практичног деловања. Одабране критике одражавају драмски и позоришни плурализам који би требало истраживати у контексту његове теоријске мисли. Селенић је тражио ангажман у драми и у позоришној критици, а то је најприметније онда када је постојао критичарски континуитет (нешто касније је био благонаклонији и мање строг у оценама). Стога, позоришне критике треба посматрати као наставак есејистичког опуса имајући у виду садржајност и језгровитост оваквог писања, имајући у виду да је Слободан Селенић осећао у чему су главна спотицања и главни квалитети позоришног живота у том тренутку.

¹⁷ Ову карактерну црту Слободана Селенића потврђује и Јован Ћирилов и сведочење о промени наслова комада који је постигао велики успех *Ружење народа у два дела*, а који је Селенић првобитно назвао *Четињики* (Ћирилов 1989: 94).

ЛИТЕРАТУРА

- Бадљу, Ален, *Похвала позоришћу*, Адреса, Нови Сад 2013.
- БАЈАР, Пјер, *Како да говоримо о књиџама које нисмо њрочииали*, превела Снежана Калинић, Службени гласник, Београд 2009.
- БОШКОВИЋ, Драгана, „Епистола Слободану Селенићу“, *Позоришни крииичари – личностии и ѡеиике*, Трибина Стерииног позорја 31. мај – 1. јун 1992. Стериино позорје, Нови Сад 1997.
- БРЂАНИН, Бранко, „О грешкама или о датовању и вредновању“, *Поетика Борислава Пекића: ѡреиличање жанрова*, (ур. Пијановић и Јерков), Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, Београд 2009.
- ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ, Владислава, „Идентитет и фарса: драме Борислава Пекића“, *Поетика Борислава Пекића: ѡреиличање жанрова* (ур. Пијановић и Јерков), Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, Београд 2009.
- ГОРДИЋ, Славко, „Поетички синкретизам Љубомира Симовића“, у: *Размена дарова: оиелеи и заииси о савременој ѡезији*, Народна књиџа Алфа, Београд 2006.
- ДОРТ, Бернард, „Три речи о позоришту“, *Позоришна ѡредсћава и језик крииике*, Стериино позорје, Нови Сад 1983.
- ИБЕРСФЕЛД, Ан, *Чићање ѡзоришћа*, превод Мирјана Миочиновић, Вук Караић, Београд 1982.
- ЈОВАНОВ, Светислав, „Горе је доле, или маска свих маски“, *Робоиии и сабласиии: избор из необјавањених драма*, Соларис, Нови Сад 2006, 347.
- КУЛИЋ, Милена, „Михизова драматизација *Међе Вука манићоиа* или како је Слободан Селенић престао да пише за *Полииичку Ексѡрес*“, *Михизов век: зборник поводом стогодишњице пишчевог рођења (1922–2022)*, Српска читаоница Ириг – Матица српска, Ириг – Нови Сад, 2022.
- КУЛИЋ, Милена, „Слободан Селенић и српска драма: увод у проучавање позоришне критике Слободана Селенића, *Лијар: лисии за књижевности, уметности и културу*, год. 21, бр. 72, 2020.
- Крииика у ѡзоришћу – крииика изван ѡзоришћа*, 6. међународни симпозијум позоришних критичара и театролога 27. и 28. мај 1985, Стериино позорје, Нови Сад 1986.
- ЛАЗИЋ, Радослав, *Тракииай о крииичици (дијалози са крииичарима о крииичици ѡредсћаваљачких уметности)*, Библиотека драмских уметности, Београд, 2013.
- МИОЧИНОВИЋ, Мирјана, „Позоришна критика“, у: *Речник књижевних ѡермина*, главни и одговорни уредник Драгиша Живковић, Романов, Бања Лука.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар, „Пред вратима пакла (Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, *Небески одред*), *Срѡски драмски ѡисци 20. сѡолећа*, Матица српска, Нови Сад 2000.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг, *Јеврејски ѡисци у срѡској књижевности*, Институт за књижевност и језик, Београд 1998.
- ПАШИЋ, Феликс, „Слободан Селенић, критичар домаће драме“, *Сѡоменица Слободана Селенића*, Српска академија наука и уметности, Београд 2004.

- РАДОЊИЋ, Мирослав, Мики, „Савремена српска драма; основни појмови и временско одређење“, *Бејунци из безнађа: Драмски ојус Виде Оињеновић у конијексију савремене српске драматургије и књижевне традиције*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2017.
- РАЈНЕЛТ, Џанел, *Политика и извођачке уметности*, Универзитет уметности у Београду, 2012.
- РАЈНЕЛТ, Џанел, *Политика и извођачке уметности*, Универзитет уметности у Београду, 2012.
- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир, „Игра око живота и смрти“ (*Небески огред Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића у Српском народном позоришту*), *Позориште у драматизованом групуу*, Просвета, Београд, 1987.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан, „Предговор“, Савремена српска драма, *Антологија савремене српске драме*, СКЗ, Београд 1977.
- ЋИРИЛОВ, Јован, „Слободан Селенић: драматургија професора драматургије“, *Драмски њисци, моји савременици*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1989.
- ФРАЈНД, Марта, *Огледи о српској позоришној периодици*, Матица српска, Нови Сад, 2015.
- ФОТЕЗ, Марко, *Theatralia: чланци и њуџојиси*, Загреб 1944.
- ХРИСТИЋ, Јован, *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1968.

Milena Ž. Kulić

CRITICAL THOUGHT OF SLOBODAN SELENIĆ

Summary

Slobodan Selenić published theater criticism in *Borba* from 1956 to 1968, and concluded the publication of theater criticism in *Politika Ekspres* (1974–1978). He engaged in theater criticism for sixteen years, and these records endure as a lasting trace of the theatrical-dramatic moment, although this aspect of his theatrical activity “remains on the sidelines of the serious attention of theater historians.” The period during which he actively wrote theater criticism Slobodan Selenić designates as the time of “directorial despotism.” This text will focus on his theater criticism, with special attention to critiques of domestic playwrights.

Keywords: Serbian drama, Slobodan Selenić, history of theater, theater criticism, theory.

Милена Ж. Кулић
 Матица српска
 Одељење за књижевност и језик
 milenakulic1@gmail.com

Примљен: 12. септембра 2023. године
 Прихваћен за штампу октобра 2023. године