

Александар С. ПЕЈЧИЋ

sasa.pejcic@yahoo.com

ТАШАНА БОРЕ СТАНКОВИЋА НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

Институт за књижевност
и уметност, Београд

Апстракт: У првом делу рада разматрају се основне поетичке, драматуршке и жанровске одлике драме *Ташана* Борисава Боре Станковића, као и хришћански подтекст радње (искупљење греха посредством жртвовања за другог, за умоболног Парапути). У другом и најопширнијем делу рада, из театролошке и књижевноисторијске перспективе тумачи се рецепција позоришне критике обе поставке *Ташане* у Народном позоришту, у Београду (1927. и 1972). Критика није запазила важне драматуршке одлике драме, њено усмерење ка модернијој форми (*драматургија сјања*) и значењске слојеве радње (богопознање, радост у служењу, трансформација лика). Скреће се пажња на то да прва поставка није донела интегрални текст, тј. да није изведен завршни, пети чин, што је у битној мери усмерило рецепцију критике, а потом утицало на касније историчаре позоришта. Друга поставка укључила је и пети чин драме, чиме се заокружује значење радње, али интегрално изведени текст није у већој мери изменио естетске судове критике. У раду се указује и на Станковићев допринос развоју модерног драмског писма.

Кључне речи: драма, позориште, позоришна критика, *драма сјања*, заплет, епизација, *комад с ђевањем*, *лирска драма*

1.0. Место Борисава Боре Станковића у историји српског позоришта несумњиво је одређено његовим првим комадом *Кошћана*, о чијем сценском животу су објављене две узорне театрографске студије (Влатковић 1979; Милошевић 2001). Прва Станковићева драма већ је на праизведби освојила публику, а њена популарност не јењава, те се у различитим поставкама изводи све до данас, у готово свим институционалним позориштима Србије. Другом драмом, *Ташаном*, он није успео да постигне такав успех ни код публике ни код увек строге позоришне критике. *Ташана*, као и недовршена драма *Јовча*, дочекиване су и вредноване у светлу поетичких особености *Кошћане* и њеног сценског успеха, при чему су и критика и публика све драме сагледавале и у контексту Станковићевог приповедачког опуса. Зато ћу се у раду усмерити на најважније тезе и импресије критичара обе поставке *Ташане* у Народном позоришту у Београду, и указати на значајне

интерпретативне резултате, као и на културно-историјске чиниоце.

1.1. Станковић није био драмски писац по опредељењу,¹ али је и те како поседовао стваралачки нерв за драматично и трагично осећање и представљање света – отуда су у његовом приповедачком опусу многе ситуације испуњене снажним драмским набојем. Није случајно што је *Нечистија крв* више пута драматизована.² Прву драматизацију романа *Нечистија крв*, под насловом *Врела крв*, урадио је познати глумац, редитељ и писац Радивој Динуловић, а постављена је на сцену Народног позоришта у Нишу 1927. године. Све до 2019. године *Нечистија крв* је, у различитим драматизацијама, постављана на сцену чак седамнаест пута.³

Станковићеве драме нису у потпуности рачунале на сценске условности, што се нарочито запажа у сценографским дидаскалијама и у појединим ситуационим решењима. Он није желео да се повињује ни класичним ни тада владајућим драматуршким правилима, него је упорно радио на сопственом изразу, уважавајући тек основне чиниоце драме (структура ситуације, радње и заплета), што је у једном интервјуу пред премијеру *Ташане* и подвукао: „Нећу баш да гледам ни Шекспира и да се угледам“ (в. Алексић 1927: 4). Међутим, он је добро овладао тзв. техником затвореног драматуршког круга. Реч је о томе да се важан мотив или јунак уводи у првом чину, како би се, током развоја, у расплету поново дошло до тог мотива или лика, односно до његовог утицаја на исход радње, тј. расплет. Тако се Парапута јавља у експозицији и крајем првог чина (о њему се говори), и почетком другог чина (чује се иза сцене), те у својој лудости (јуродивости) казује да је Ташанина заправо његова кућа, што ће она у петом чину и постати.

1.2. Драме *Ташана* и *Јовча* први пут су штампане постхумно, 1928. године. *Кошћана* је, као што је познато, за Борина живота имала два засебна издања и једно часописно (*Бранково коло*). Познато је да је *Ташана* настала на основу радње приповедака „Покорничкова жена“ и „Парапута“, као и да је Станковића на писање овог комада првобитно подстакао Јован Скерлић, а потом и Борини пријатељи Милан Грол, Павле Маринковић, и шурак, прота Милан Н. Милутиновић, коме је драма и посвећена (Алексић 1927:

1 Милан Грол изнео је тачно опажање да књижевници, међу њима и Бора, бирају писање за позориште руковођени славољубљем и могућношћу да дођу до бољих и редовнијих хонорара (Грол 2007: 105).

2 Међу Станковићевим хартијама приређивач првог издања његових дела Драгутин Костић пронашао је и Борину недовршену драматизацију чувеног романа (в. Станковић 1928: 221–224).

3 Аутори тих драматизација су: Радивој Динуловић (1927), Аритон Михаиловић (1932), Томислав Цветковић (1967), Градимир Мирковић (1979), Радослав Радивојевић (2005), Маја Тодоровић (2019) и Тијана Грумић (2019).

4; Стојковић 1980: 370–371). Прву редакцију, замишљену у четири чина, писао је уз помоћ тадашњег драматурга Народног позоришта Милана Грола (Грол 2007: 104), а почео је да је објављује још 1910. године у *Српском књижевном јласнику* (први чин). Рукопис је страдао у Нишу током ратне 1915, па је почетком 1927. године Станковић, после наговора својих пријатеља, одлучио да од сачуваних, већ штампаних делова напише другу верзију. Тада је, у пролеће те године, дописао и пети чин, и тако драматуршки и значењски одлично заокружио радњу.

2.0. У оцени праизведбе *Ташане* критика није могла (тачније: није хтела) да заобиђе поређење са *Кошћаном*. Прва Станковићева драма сложеног је жанровског профила; укратко, то је *лирска драма* обликована у форми *комада с њевањем*. Више несвесно него с јасном поетичком намером, *Кошћана* је театрализована у концепцији модерне драме, тј. лирске драме засноване на тзв. *драматургији сћања*, а управо тај тип драматургије већ крајем 19. века у европској драми постепено потискује дотадашњу структуру, касније у науци дефинисану као *драма збивања*, *ајсолућна драма* (Сонди 1995: 66–71) или као *радња целине* (Саразак 2015: 24, 48–49). И из тога угла треба сагледавати и вредновати Станковићев (несвесни) допринос српској модерној драми.

За разлику од тзв. *драматургије збивања* (нагласак на низању, покретању и развијању догађаја, ситуација), *драматургија сћања* нуди већи број развијенијих/опширнијих ситуација приповедања и зато се ту срећу различити начини епизације. У *драматургији сћања* нагласак је на доживљају, психолошкој, емотивној, мисаоној реакцији ликова на одређену ситуацију, догађај (Пејчић 2019: 103).

Полазећи од теоријских основа класичне драматургије, позоришна критика указала је на израженије драматуршке пропусте у концепцији радње, мотивацији ликова, неразрађеним ситуационим односима и пренатрпаности епским обавештењима науштрб сценског развоја. Међутим, особену поетику и натуралистичку концепцију *Ташане*, а заправо њену дубоку религиозну основу, публика је боље прихватила (обичајно право, сурово изопштавање удовице, хришћанска жртва за другог, убожјака Парапуту, севап за душу). Критичари нису хтели да запазе, или то нису могли, да је Станковић написао другачију драму. Он је, како је и посведочио у интервјуу уочи премијере, затражио од редитеља и глумаца да *Ташану* не постављају као *Ивкову славу* нити као *Кошћану* (Алексић 1927: 4), дакле да то не буде у стилу *комада с њевањем*, а из позоришних рецензија се сазнаје да је, супротно ауторовој жељи, поставка ишла управо у том правцу. На премијерном плакату је, као поджанровска одредница, стајало: „Комад из

врањског живота с певањем“, слично како је писац записао испод наслова *Кошћане*. Важније од тог плакатског оглашавања јесте оно што је Бора заиста написао у коначној верзији. Приређивач Д. Костић, његов блиски пријатељ, оставио је ту жанровску по-додредницу у првом издању 1928, а да ли је исправно поступио – данас се не може потврдити јер аутограф није сачуван; постоји само апограф, тј. прекуцан текст.⁴

2.1. Ташана се одликује слободнијом драмском формом. Драмска прича добро је распоређена на пет чинова. Сваки чин представља тематско-мотивски заокружену целину која имплицира наставак радње, што је веома важно за развој заплета. У том погледу њена структура је блиска отвореној форми драме. Станковић се определио да се удаљи од жанра *комада с њевањем*. Иако је трећи чин драмском фокализацијом изместио у кафану, и театрализовао ситуацију певања и весеља, та ситуација није сама себи циљ него је (донекле) драматуршки оправдана. Одлучио се за основну драмску структуру заплета са субјектом радње и регулишућим фигурама.⁵

Ташана као носилац радње и заплета (фигура субјекта), жели да се три године после смрти мужа најзад ослободи положаја уцвељене удовице, да промени своју позицију у кући, породици и чаршији, да поново осети радост живота и индивидуално се оствари (постане своја). Она осећа неиздрживу тескобу, сломљена је страховима – од тога да се не наруши просторно-предметни ред у кући до бојазни од мишљења суграђана, комшија и родбине, тј. „света“. Вођена унутрашњим, запретеним нагонима, укрштеним сексуалним и психолошким поривима (жеља за неспутаном страшћу и жеља за слободом, испуњењем личности), Ташана ропће против владајућих норми, патријархалних обичаја, терора јавности, а у ствари пројектованог *друјої*. Она, попут многих Станковићевих јунака, пројектује у јавност/„свет“ сопствену савест и мишљење о својим поступцима. Другим речима, себе посматра очима неименованог мноштва, подразумеваног коректора јавности (ужа и шира породица, комшије, еснафски слој трговаца, суграђани), те не пристаје на такав начин контролисаног живота – и у томе је један од кључних парадокса театрализованог света.

И други ликови – хације, свештеномонах Мирон, мајка Ката – такође страхују од мишљења „света“, а у ствари сами претпостављају, притиснути савешћу и обичајима, шта би неко могао рећи о њиховим поступцима, и како би се они могли протумачити. (Занимљиво је да нико, почев од Ташане, не именује њеног мужа: у разговору се

4 Станковић се и иначе колебао поводом жанровских класификација својих драма (Пауновић 1958: 302).

5 О структури драмског заплета и његовим фигурама видети у: Пејчић 2019: 137–177.

он ословљава само као покојник, док се по имену помиње свекар, хаџи Стеван). Притом не треба губити из вида ни реални утицај патријархалне варошке културе југоисточне Србије тога времена (пре ослобођења). Ташанини неодређени страхови произлазе управо из тог унутрашњег конфликта самонаметнутих забрана и процеса индивидуације.

Поред тога, веома су важне и културолошке нијансе. Ташана не припада хаџијском реду, она потиче из богате сеоске породице. Она, као и њен отац, осећа подозрење хаџија да је туђа том свету и да није у потпуности прихваћена. Опхрвана је страхом да нечим не наруши хаџијски ред, да не учини нешто што се „не ваља“ и што је недолично, те потребом да стално доказује своју достојност да припада тој кући. Она не влада њиховим манирима и није се уклопила у тај виши друштвени слој, па је зато у непрестаном страху да неком несмотреношћу не наруши неку норму, осећајући се мање вредном, а тиме и емотивно-психолошки скученом. Искреноотворено о том страху, усамљености и идентитетској неостварености говори једино Сарош, у четвртом чину.

У таквим друштвено-културалним околностима и у оваквој концептуализацији лика Станковић је пронашао изванредан извор драматичности. С обзиром на разумљиву пасивност таквог лика, било је потребно да Ташана буде окружена делатним ликовима, пре свих владиним намесником, монахом Мироном, слушкињом Станом и разузданим певачем Сарошем.

Јасно се, како на нивоу радње тако и на нивоу њене семантике, препознаје хришћански подтекст. Станковић је развојем чинова, тј. епизода из Ташаниног живота, успешно театрализовао пут од унија, модерним психолошким речником речено – депресије, до пуне самоспознаје, а то је богопознање. Ташана је у суштини удаљена од Бога, те до богопознања долази управо путем личне драме и изрицањем једне врсте веома строге епитимије:⁶ да до краја живота, попут мајке, негује Парапуту; веома је важно што то од ње захтева свештеномонах Мирон. Она која није срећу пронашла у односу према сопственој деци, коју је чак била спремна да жртвује и остави ради задовољења тренутне пожуде, односно због (лажне) представе о слободи и срећном животу негде далеко, са Сарошем, постаће неговатељица лудог и физички одбојног Парапуте.

Станковић није театрализовао само грешење, него једино ситуацију кад је она наслонила главу на Сарошево раме, претходно му се издадавши, али и да је била спремна да му се пода, да напусти дом

6 Епитимија није казна у строгом хришћанском смислу, то је духовни лек који свештеник изриче за учињени грех. Неке епитимије могу бити оправдано веома строге, попут оних које се изричу женама које изврше абортус, па им се за дуго времена забрањује причешћивање, а некад и сам улазак у цркву.

и децу. У петом чину театрализовано је искупљење греха кроз саможртвовање, тј. кроз задобијање смирења у жртвовању за другога, за убожјака Парапуту, а управо је то јасан знак богоспознаје и истинског смирења у Христу. Подношење увреда без роптаја јесте циљ ка коме ју је, и нехотице, усмерио свештеномонах Мирон изричући казну (епитимију), а који је и себе казнио напуштањем угледног положаја и пресељењем у гробљанску цркву, у друштво убожјака који ту пребивају. Мирон у тренутку повређене сујете изопштава и себе, јер је на неки начин довео до могућности Ташаниног сагрешења када ју је ослободио потчињавања реду да се покојник непрестано жали, али у суштини кажњава себе зато што није успео да се одрекне страсне љубави према њој.

Тако је пређен пут од тескобе и очајања због (само)затворености у кућу и жалости за покојником, преко привидне слободе и самоостварености (нов живот, као да претходни није постојао), затим преко назнаке греха, па све до спознаје смисла живота после греха и усмерења ка спасењу. Како Ташана није увиђала да је њен животни циљ после смрти мужа да се истински стара о својој деци, као свака мајка, она своју мајчинску љубав открива много касније, путем страдања за другог, када Парапута постаје њен посинак. На самом крају радње она одлучно одбацује Мироново сажаљење и самооптужбу да јој је дао превелики терет (епитимију), јер је све то за њу радост, благословени спас од самоће и предавања мрачним мислима, које би је, можда, одвеле у лудило.

Значењска и драматуршка сврха петог чина потврђује се и у свештеничком и друштвеном суноврату свештеномонаха Мирона, у том контрастном уоквиравању судбине. Мирон више није угледни свештеник у чаршији, што је последица његовог грешног пада (не-савладане страсти према Ташани). Потврђује се да је у монаштву пронашао само заклон, бег од несуђене жене и сопственог сиромаштва, те да није успео да се истински утврди у вери, због чега, одбачен, страда (нагло је оронuo и одао се дувану и пићу).

У погледу хришћанске симболике веома је важна и концепција Парапуге. Он је концептуализован као јуродиви Христа ради, што се уочава у ситуацијама када опомиње ликове, односно све суграђане, да су земља и да ће се у земљу вратити, затим када једе земљу и, као веома побожан, скупља и чува хлеб за Богородицу. Његов животни пут стоји у обрнутој сразмери у односу на Мирона и Ташану – од просјака становника гробља до статуса негованог члана хаџијске куће.

2.2. Иако је Станковић радњу брижљиво конципирао и водио рачуна да сваки чин развије сопствену кулминацију, која ће брзо и непосредно довести до тематског исцрпљивања тога сегмента радње, иако је добро мотивисао и конвенционалне драмске по-

ступке попут монтаже уласка ликова (Мирон долази на сцену управо у тренутку када затиче Ташану и Сароша у загрљају), као и приповедања ликова о сопственој прошлости, скривеној радњи, нарочито о предрадњи и историји односа, те иако је добро владао основним драмским принципом функционалности мотива и ликова (техника затвореног драматуршког круга), критика није била задовољна, сматрајући да су драмски принципи нарушени – што није тачно.

Поступци епизације неспорно су веома присутни у овој драми, али су и очекивани с обзиром на њену драматургију. Драма *стићања* развија се на другачијим темељима: она поунутрашњује драмски догађајни ток, при чему су у средишту експресија осећања, унутрашња, психолошка борба, као и проживљавања конфликта, а ситуације нису театрализоване да би ритмично развијале радњу него да би пружале могућности за интроспекцију, за различите (само)анализе осећања ликова на прошле догађаје. Зато ликови често и опширно приповедају о себи, својим осећањима, другима, спољњем свету, и ситуацији у којој се налазе (аргументативна прича, биографска прича, прича као реторички знак⁷).

Поступци епизације продрли су код Станковића и у дидаскалије, па се код њега срећу сложени облици секундарног текста обогаћеног приповедном стилизацијом, описима ликова, њихових осећања, прошлости и прикривених намера, што углавном није могуће дословно сценски поставити или извести. Препознају се, понекад и у синкретичком облику, сценографске, персоналне, пантомимичне и аудитивне дидаскалије.⁸

Упркос честим поступцима епизације, ова драма је сценски била и те како „жива“, и на премијери је публици држала будну пажњу.

3.0. Драма *Ташана* Боре Станковића имала је до данас укупно десет поставки. Премијерно је изведена у Народном позоришту у Београду 1. јула 1927. године, на крају сезоне. Према годишњацима Народног позоришта, играна је само до сезоне 1929/30, а за то време изведена је укупно двадесет један пут. Тај број извођења није занемарљив за међуратни период, када је публика још увек радије гледала и тражила новитете него репризе. Изузетак су представљали народни *комади с њевањем* и српске комедије. Глумачка подела била је веома добра: укључени су водећи глумци тог доба, уз неколицину млађих, још неафирмисаних, а режију је потписао угледни глумац Димитрије Гинић.

7 О техници епизације и врстама унутрашњих прича видети у: Пејчић 2019: 101–123.

8 О наведеној типологији дидаскалија видети у: Пејчић 2019: 123–127; Анђелковић 2022.

Према подацима с премијерног плаката сазнаје се следећа подела.

Улоге: Мирон – Драгољуб Гошић; Хаџи Риста – Димитрије Гинић; Чорбаџи Младен – Јован Антонијевић; Сарош – Војислав Јовановић; Парапута – Душан Раденковић; Мане – Марко Маринковић; Арсеније – Никола Динић; Ташана – Теодора Арсеновић; Ката – Марица Поповић; Наза – Зора Златковић; Стана – Перса Павловић и др. Музику је компоновао Станислав Бинички.

После београдске премијере драма је убрзо, исте године, постављена и у Српском народном позоришту (СНП) у Новом Саду, 18. септембра 1927. После тога низале су се нове поставке: поново, у новој подели, у СНП-у 28. новембра 1928. године на сцени у Вршцу, а затим у народним позориштима у Ужицу (10. децембар 1957), Сомбору (8. март 1966), Београду (19. новембар 1972), Ужицу (27. септембар 1973), Нишу (6. октобар 1998), Зајечару (4. март 2003) и у Врању (25. октобар 2014).

Важно је већ на овом месту скренути пажњу да те 1927. није постављена коначна верзија драме у пет, него у четири чина. Не ради се само о томе да је текст унеколико скраћен, тј. драматуршки обликован на нивоу реплика да буде погоднији за извођење, него из неког разлога није изведен завршни, пети чин. У приказу првог издања Станковићевих дела из 1928. године анонимни аутор пише да је *Ташана*:

[Ш]тампана према потпуном тексту пишчевом, с обзиром на последње измене његове, са свим оним местима која су у тексту београдског Народног Позоришта изостављена, ради живости престављања. Тако је овде дат и цео пети чин, епилог „После тридесет година“ (Аноним 1928: 2).⁹

Тешко болестан и депресиван, Станковић није желео да се меша у рад глумаца током припремања ове представе, већ им је дао пуну слободу, посебно драматургу и управнику Милану Предићу, па се зато дошло до другачијих уметничких резултата (подсећам овде и на његову препоруку како ову драму не треба постављати). У интервјуу датом у својој кући за дневни лист *Време*, 5. јуна, Бора је открио да је, у односу на претходну верзију страдалу у рату, дописао пети чин, и то отприлике месец дана раније, дакле крајем априла или почетком маја 1927. године (Алексић 1927: 4), док су глумци већ крајем маја и почетком јуна припремали представу. (Првобитно је премијера, како је и сâм Бора најавио у том интервјуу, требало да буде средином јуна, али је из неразјашњених разлога одложена.)

Увидом у сачувани апограф у архиви Народног позоришта, тј. у прекуцани текст драме за шапача, запажа се да је пети чин пре-

⁹ Цитати критика доносе се у изворном облику, без правописног осавремењавања.

куцан заједно с осталим чиновима, као целина, али да је отприлике две трећине тога текста избачено интервенцијом редитеља Гинића (тзв. штриховање), а можда и М. Предића. Ово је несумњиво прво-разредно откриће, а на постојање тога преписа први је указао Синиша Пауновић (Пауновић 1958: 254). У тој ауторизованој редакцији налазе се измене у целом тексту, унете трима рукама (драматург Предић и редитељ Гинић махом су прецртавали текстове реплика), од којих је једна, по свему судећи Станковићева, што ипак треба додатно проверити (места измена облика речи и реченица, тј. варијанте).¹⁰

Дакле, тај пети чин, који битно мења и допуњује структуру и поетику комада, а посебно значењски и симболички слој радње, из неког разлога је у последњем тренутку у целини одстрањен. До оваквог закључка долази се посредством позоришних рецензија, које су се тада темељиле на пажљивом, понекад опширном препричавању радње. У већини рецензија нејасно се говори томе у којој ситуацији се радња завршава – критичари своја препричавања окончавају код Мироновог изрицања пресуде Ташани. Једино М. Чекић у листу *Време* одређеније наводи да се комад управо ту завршава, док је у листу *Реч*, у оквиру критике, објављена и фотографија с представе, уз потпис да је реч о сцени пред сам свршетак комада (Палавестра 1927: 2). Оно што мало збуњује јесте чињеница да се у том апографу не налази накнадно унета белешка да се бришу и преостале реплике петог чина.

Не зна се да ли је Бора одобрио изостављање најпре две трећине текста петог чина а потом и целог чина. У то време аутор је био правно заштићен, па се измене, а нарочито скраћивања текста, нису могла вршити без његове сагласности. О томе, међутим, нема писаног трага. По свему судећи, Бора је пристао на тако радикално скраћивање, што јесте необично ако се зна да се раније, приликом извођења *Кошћане*, није устезао да из гледишта љутито оде иза кулиса и критикује глумце уколико би изменили само неку реч или незнатно преобликовали реченицу реплике. Ипак, *Ташану* је, изведену у оваквом облику, посредно сценски ауторизовану, макар и прећутно, Бора одобрио. На плакатима је, дакле, увек навођено да је *Ташана* драма у четири чина, а приређивач Драгутин Костић не обавештава читаоце да објављује интегралну верзију, нити даје податке о томе због чега она није изведена у коначној редакцији.

Веома је важно имати у виду ове чињенице јер су рецензије критичара засноване на тој непотпуној, у драматуршком и поетичком смислу недовршеној верзији. Таква рецепција критичара, настала

10 Надам се да ћу током следеће године успети да критички приредим ту изведену и посредно ауторизовану редакцију рукописа.

на основу гледања представе изведене према нецеловитој драми, у великој мери је обликовала и суд потоње критике о *Ташани*.

3.1. После премијере, која је већ раније привукла пажњу јавности истицањем у периодичним гласилима да је *Ташана* најбоље српско послератно књижевно и драмско дело (Алексић 1927: 4), изашао је, очекивано, већи број критика. О представи су известили водећи дневни листови *Полиџика*, *Правда* и *Време*, као и мање читани лист *Реч*, али и часописи *Српски књижевни ђласник*, *Мисао* и *Вођа*. Оно што се с извесношћу може претпоставити јесте да је и *Правдин* неумољиви критичар Душан Крунић написао позоришну рецензију. Уништене су странице *Правде* предвиђене за културу и београдске новости, и то само у броју од 3. јула, где је извесно објављена Крунићева критика. Свакако би било значајно да се могло доћи и до те критике јер би се употпунила слика о рецепцији *Ташане* будући да је Крунић, и поред своје острашћености, важио као театарски зналац који је подједнаку пажњу посвећивао свим чиниоцима представе.

Мишљења критике о драматургији *Ташане* била су готово подељена. Сви критичари, неки с више а неки с мање оштрине, указивали су на доминацију приповедних средстава, тј. поступака епизације, приговарајући томе што су ликови „распричани“ и што нема довољно радње. Једногласни су били и у оцени да је трећи чин, онако како је осмишљен, сувишан, јер је схваћен као театарски дуг форми *комада с ђевањем* и као реминисценција на *Кошћану*. Ипак, у основи су похвално писали о лиризму драме, њеној тематско-мотивској дубини и концепцији ликова.

3.2.1. Позоришни рецензент *Полиџике* Живко Милићевић један је од најцењенијих и најплоднијих међуратних критичара; припадао је кругу импресионистичких критичара, а судове је износио непосредно, без ширих образложења (Стојковић 2018: 93–94). У критици *Ташане* није успео да усредсреди и јасно формулише своју мисао, избегавајући да се непосредније, без иронијског отклона, одреди према представи. У уводном делу рецензије донекле се ограђује од топлог пријема публике, тврдећи да она воли своје писце, односно оне који јој пружају слике блиског живота и колоритне типове (Милићевић 1927: 9). Другим речима, полази од претпоставке да публика воли складна и разумљива драмска дела (и не само драмска), из чега произлази да није наклоњена херметичним уметничким текстовима, препуним симбола, недоречености и насилне поетичке инвентивности, а поврх свега и анархистичких идеја, каква је углавном била модерна драма на тадашњој београдској позорници.

Милићевић нема ништа против класичних естетских вредности, али се ипак донекле противи томе што публика безрезервно

подржава своје писце и не успоставља ни минималну критичку дистанцу. Осврће се и на пријем *Кошћане*, драме којом је, по његовом мишљењу и сећању, Станковић обезбедио себи угледно место у историји српског позоришта. Ипак, Милићевић не износи сасвим прецизне податке када бележи да је *Кошћана* наишла на једнодушан и повољан пријем, јер су након премијере 1900. године негативне критике биле бројне. Уза све те уводне, веома опширне напомене, Милићевић као да избегава да се непосредније усмери на анализу представе, па уводни део критике проширује и јетком примедбом управи због тога што је премијеру оставила за последњу седмицу сезоне, када су већ наступиле велике врућине (премијера је одржана у петак увече).

Сасвим је ненормално давати ма какву премијеру последњих дана у сезони. Фантастично је давати премијеру оригиналног комада, премијеру једног Боре Станковића последњег дана у сезони! Толико фантастично да се то нигде у свету не догађа! Изузев код нас, наравно. Па ипак, захваљујући једино имену г. Станковића, дворана је била испуњена. Људи [су] се гушили од врућине, али су ту жртву радо подносили за писца „Коштане“ (Милићевић 1927: 9).

За њега је, дакле, *Ташана* дело упитне и књижевне и театарске вредности, па му је естетски суд публице проблематичан, те закључује да ће она, готово из ирационалних побуда, наставити радо да гледа овај комад. Све су то оцене које су захтевале шира образложења, али их Милићевић није понудио. Потом редом преноси и сопствене и утиске публице о визуелно-акустичким и сценско-глумачким остварењима. Извештава да се од почетка представе публика све више придобијала за комад, одушевљена сценографијом, мотивима старог враћанског света, као и знацима нематеријалне и материјалне културе, да би егзалтирано реаговала после трећег чина, тј. живописне игре и заносних песама чочека, због чега је глумце више пута награђивала аплаузом.

Ни сâм не скрива одушевљење костимографијом и основном поставком редитеља Гинића, тј. његовим реалистичким стилем, оцењујући визуелни приказ готово савршеним. Тек при крају рецензије прелази на кратко препричавање сижеа, за који одсечно тврди да сам по себи није донео успех Станковићу. Милићевић потом иронизује сопствену опрезност тобожњим ограђивањем од критичарских проматрања, напомињући да ће суд критике бити мање релевантан у укупној оцени новог комада, јер ће *Ташана* извесно имати лепу сценску будућност. Притом ипак остаје при својим оценама, и само их изриче иза тог реторичког заклона да је критички суд споредан, па посредно ниже крупне замерке драми.

За успех г. Станковићеве „Ташане“ није од значаја ни то колико она вреди као књижевно и позоришно дело. Биће споредно шта ће рећи овај

или онај критичар: „Ташана“ ће имати своју публику. Биће споредно што ће неко рећи да „Ташана“ добрим делом подсећа на „Коштану“, што се мотиви понављају, што је композиција врло лабава, што цео трећи чин нема скоро никакве везе са самим комадом, и тако даље, и тако даље, пошто би број тих и таквих замерака могао бити повелики (Милићевић 1927: 9).

Своју помалу конфузну рецензију, испуњену више неаргументованим ставовима и оценама, Милићевић завршава освртом на представу и игру глумаца. Анализа представе требало је да добије пунији облик, бар онолико простора колико је добило извештавање о импресијама публике. Уместо тога, он даје општу оцену да комад није ваљано представљен, упркос доброј игри глумаца и раније изреченој похвали о готово савршеној реалистичкој визуелној поставци, што је, с обзиром на очигледну противречност, морао додатно образложити, али то није учинио.

Суздржано похваљује игру Т. Арсеновић, П. Павловић, З. Златковић, затим Д. Гинића и Д. Раденковића. Највише се задржава на оцени глуме М. Маринковића, тврдећи да је његово тумачење Мана „мало ремек-дело“, па због тога протестује код управе што Маринковићу, као веома даровитом глумцу, не додељују веће и запаженије улоге из његовог фаха (био је комички глумац).

3.2.2. Истог дана изашла је и рецензија у дневном листу *Време*, коју је потписао угледни позоришни посленик Милутин Чекић, иначе први школовани српски редитељ, а сматра се и најбољим позоришним критичарем међуратног раздобља (Стојковић 2018: 85). У прегледно, јасно и прецизно написаној критици, Чекић не допушта себи лирске заносе, нити пристрасност ка одређеним естетичким судовима, било да су му они блиски или туђи. У пригодном уводу, подсећајући да дуго није репризирана *Кошћана*, Чекић извештава читаоце да се Станковић и у новој драми креће у кругу својих познатих мотива (старо Врање, жестоке еротске страсти „примитивних“ људи, патријархалност јужне Србије итд.).

Све карактеристичне особине Станковићеве поезије које су, раније, у Софки, Митку, Хаџи Томи дошле до снажног израза, показују се и у „Ташани“, потврђујући још једном, да Станковић има у себи још увек пуно нежних струна, када опева своје родно место (Чекић 1927: 9).

Мало је необично што се Чекић у рецензији највише бави анализом текста драме, а тек узгредно, пре закључног дела, представом и игром глумаца. Он пажљиво износи сиже настојећи да се држи кључних ситуација и главних ликова и да препричавање употпуни одмереним аналитичким освртима. Чекић једини јасно пише да се одмах по Мироновом изрицању казне / епитимије „комад завршује трагичким зближењем избезумљеног Парапуте и за навек сло-

мијене Ташане“ (1927: 9). На основу његовог записа/сведочења може се рећи да пети чин није изведен ни у ситуационо-вербалним појединостима.

Препричавања комада била су пратећи део рецензије и код међуратних критичара, јер је то и била једна од сврха позоришне критике: упознати читаоце са садржајем, изнети оцену о том садржају, па дати суд о представи, тј. извођењу, с нагласком на тумачењу улога глумаца.

Чекић је мишљења да је сиже, с линијама радње онако како их је препричао, а Станковић театрализовао, заправо изврсна грађа за неку одличну драму, чиме читаоцима посредно сугерише да *Ташана* то није. За разлику од Милићевића, Чекић, и као цењени редитељ Народног позоришта а не само критичар, препознаје драматуршке вредности и богатство које нуди сиже *Ташане* са свим њеним линијама радње и пажљиво конципираним карактерима.

Патријархална средина насупрот бујном младом животу; калуђер, који једва прегореваш свој живот, према младој жени, пуној страсти; распусни севдалија Сарош, који живи само за љубав и за вино, према конзервативним хаџијским домовима – све то даје згодног материјала за драмску обраду. Међутим, „Ташана“ као драма, није довољно сценски разрађена, већ је приповедачки развучена, тако да свака личност говори опширно (иако, обично, врло занимљиво) о своме душевном животу, у место да се тај живот изрази у сценској радњи, у чисто драмској динамици дела (Чекић 1927: 9).

Не сумњајући у лепу сценску будућност *Ташане*, Чекић претходно износи овакве судове о њеној драмској структури и њеној драматургији, што намеће питање да ли је приповедање ликова на сцени само по себи туђе драми, а нарочито модерној, чији је Чекић савременик. Ако су приповедања ликова на сцени занимљива, како сам извештава, ако је радња током извођења одржала пажњу публике и изазвала бурне реакције, зар тада драма није успела?

Уколико српске писце који су покушали да стварају по обасцу *драматургије сјања* често доводимо у везу, неретко и у компаративан однос с њеним најзначајнијим представником Антоном Павловичем Чеховом, то не значи да се они могу изједначити с руским и светским класиком. У истом смислу не би требало одмах одбацити покушаје тих српских драматичара, нити њихове драме процењивати искључиво из угла класичне драме и препознатљиве *драматургије збивања*. Чекић као да се није дубље удубио у ово дело, а томе је можда допринео и сам начин извођења, о чему није оставио подробнију анализу, каква се очекивала од стручног гледаоца.

Чекић ипак обавештава да је представа у целини успела и да је Гинићева режија, чак и у детаљима, показала „инвенције и духа“. Међутим, приказ завршава обимнијим пасусом о језику ликова, тј. придиком о погрешном начину на који су глумци акцентовали реплике. Јасно је да је Чекић *Ташану* имплицитно доводио у везу са *Кошћаном* – на нивоу мотива, театрализованог света, концепције ликова, структуре драмских ситуација и хоризонта очекивања, али је, што је необично за њега, показао и извесно неразумевање за *драматургију сјања и психолошку драму*, којој се *Ташана* поетички приближава.

Можда се управо у овој Чекићевој рецензији најбоље уочава како се може доћи до погрешних утисака и закључака када драма није приказана у целини. Станковић је интуитивно, мимо теорије драме и различитих драматуршких школа, препознао да *Ташана* у верзији са четири чина није довршено дело, да се након изрицања пресуде Ташани морају заокружити њена, Миронова и Парапутина судбина, а посебно судбина убожјака Парапуге као једног од симболичких стожера радње засноване на хришћанском, тј. православном погледу на грех и искупљење.

3.2.3. Делећи слично мишљење, у дневном листу *Реч* огласио се Јован Палавестра, критичар несумњивог дара, али оптерећен формализмом и импресионистичким приступом, без довољно снаге за дубља промишљања (Стојковић 2018: 99). И он је, слично Чекићу, изненађен Бориним новитетом јер је сматрао да је славни писац српској књижевности већ дао све што је могао. Осврћући се на несносну врућину током премијере, Палавестра истиче колику популарност Станковић ужива код београдске публике када је сала и у таквим околностима била пуна.

Потом, помало оштро, свакако одсечно, али без довољно продубљене и разјашњене анализе, оцењује да је радња прилично развучена и да нема унутрашњу кохезију какву има *Кошћана* (мада би се о томе могло расправљати), те да је *Ташана* више приповетка него драма. Палавестра указује и на тематско-мотивске предлошке који су послужили за обликовање сижеа (приповетка „Парапуга“), и управо у томе види један од проблема у конструкцији радње.

[И]дући даље, из чина у чин, писац губи основно ткиво радње, губи се у новелистичким епизодама; протагонисте нестаје, да се на сцени јаве друге личности. Изгубивши се у неповезаним појединостима, писац се задржава на личној љубавној трагедији оца Мирона, пустивши да се његово прегарање излије у дугачку исповест која укочи темпо, ретушира Ташану као главно лице и управља радњу другим правцем, но што га је наговестила Ташанина исповест из 1. чина. Драмску равнотежу у оквиру успелог ефекта има тек завршетак 2. чина, у дијалогу између Сароша и Ташане (Палавестра 1927: 2).

Сматрајући да сцена у кафани, са чочецима, песмом и дертом, представља извесно кокетовање с публиком и њеним очекивањима од Боре као сликара врањанског живота, Палавестра ипак запажа и издваја одличну епизодну улогу Мана, коју је тумачио Маринковић. Затим, у разматрању драматургије *Ташане* долази до закључка да је четврти чин пренатрпан догађајима, па не пропушта прилику да скрене пажњу и на не тако успутно уведен мотив потурица, непосредно изнет у том трећем чину.

Развучен и неповезан у прва три чина, писац је у последњи, 4. чин сурвао сав остатак радње, убрзао догађаје, да би срачунатим завршним бинским ефектом дао живота импресији од целине. Сам за себе, тај чин би представљао једну од најснажнијих сцена, кад не би било оне хришћанске патетике оца Мирона, која сасвим депласира онај мање више национално-пропагандистички детаљ из 3. чина, спонтану исповест Турчина Сароша који неће да буде Анадолац но син груде на којој је рођен (Палавестра 1927: 2).

Апсурд потурица (сви су родом из Србије, пореклом Срби, али ко зна када су им преци прешли у ислам, па се сада називају Турцима, а данас Бошњацима) заокупљао је Станковића, а у овој драми представља важан мотив додатне суровости према Ташани. Јасне културолошке међе у старом Врању биле су одређене сталешком, а нарочито верском припадношћу. Сарош избегава да посети Ташану после смрти њеног мужа и зато што је муслиман, односно, како сам каже, Турчин. Током пијанке у трећем чину он саопштава да није Турчин, већ да је и он од старине родом из Врања, као и његови дружбеници бегови, те да се сви они од других Срба разликују само по вероисповести. Таква ситуација, изнета на позорници Народног позоришта, несумњиво је имала велику тежину у време када су у Краљевини СХС већ били зачети озбиљни верски и национални сукоби, па и између Срба и потурица, тј. Бошњака у Босни и Херцеговини.

Палавестра не само да није био склон модерној драми и експериментима с драмском формом, него је имао и изванредан отклон према религиозности, тј. православном исповедању вере, па зато, потпуно неразумно и аналитички неоправдано, омаловажава хришћанске беседе свештеномонаха Мирона (Мирон, разуме се, није могао говорити као машинбравар, како би критичар можда очекивао). Критику завршава штурим освртом на извођаче и општи повољан утисак који је представа на њега оставила, истичући да су успеху највише допринели редитељ и глумци, али и да *Ташана* ни изблиза неће имати сценски значај какав је стекла *Кошћана*.

Палавестра не наводи на којој се ситуацији радња завршава, али редакција доноси фотографију с представе испод које је назначено да је реч о сцени пред сам свршетак комада, када Ташана (Т. Арсеновић) у очајању клечи пред Парапудом (Д. Раденковић).

3.2.4. Са своје стране, занимљиво читање представе понудио је Велимир Живојиновић Масука у позоришној рецензији објављеној у часопису *Мисао*. Наизглед се бавећи анализом текста, Масука у тананом тумачењу концепције карактера и начина карактеризације, структуре ситуација, дијалектике односа ликова и значењских слојева, заправо истовремено открива и која је све питања поставила представа настала по тексту драме, понављам, у само четири чина.

Живојиновић, као и рецензенти пре њега, има озбиљне примедбе на конструкцију радње. И он се усмерава на сувишност трећег чина, што се у тако изведеном облику драме од четири чина не може тек тако одбацити, затим и на доминантне поступке епизације, али је највише незадовољан тиме што су покренута многа питања у односима, намерама, жељама ликова, а да је мали број њих доследно доведен до краја.

У представи уочава и елементе социјалне драме, односно сукоб старог, конзервативног света, и новог, који симболизује Ташана, што јесте легитимно читање. На основу ове опширне рецензије чини се да је режија ишла и ка томе да акцентује друштвене проблеме, а не само да реafirмише фолклорне мотиве и жанровске особености *комада с њевањем*.

Је ли Ташанин трагични случај у револту младога људског живота против мемле наслеђених конвенција? [...] Третира ли се Ташанин случај претежно са етичког или претежно са физиолошког становишта? Дави ли Ташану чежња за љубављу или чежња за загрљајем? [...] Ташана би била само први, још неуверени и нејаки револуционар на овом путу обарања старих идола; прва и трагична жртва за један нови идеал тек на помолу. [...] Лични случај, сплетен овако са социјалним моментом, добија снагу симбола и постаје још и опште значајан. [...] Али ако је то била права основа драме, она није ни конзеквентно ни драмски изведена (Живојиновић 1927: 373).

Живојиновић замера што није заузета једна идејна и драматуршка позиција, односно јасан угао из којег би исијавали значењски и симболички правци радње. Међутим, целовит текст драме не пружа могућност за тако широке интерпретације нити изазива многе недоумице побројане у рецензији, па је стога упутније претпоставити да је управо режија у том погледу била распршена и усмерена ка више праваца, као и да су се глумци можда превише поиграли невербалним интерпретативним знацима (мика, гест).

Препознајући изузетну снагу Станковићевог лиризма, Живојиновић сматра да се тај стил није успео складно драмски уобличити, али се тиме поново долази до питања мерила: Шта уопште представља добру драму, односно добру и прихватљиву драматургију? Он

затим, у духу модерних теоретичара рецепције, износи примедбу како се лако може склизнути у нејасноћу када се жели постићи обиље значења.

Особиту драж у уметности има оно што је недоречено, оно што је остављено наслућивању, оно што машта допуњава. Уместо да, због празнина, које настају услед ових пукотина, таква дела буду сиромашнија, и штурија, она су, напротив, богатија, само ако су ти прекиди и те пукотине тако поређане да их ми можемо континуирано да наставимо маштом и допунимо садржајима личног искуства. Та сарадња читаоца је један од недовољно наглашених, но веома важних чинилаца у естетском акту (Живојиновић 1927: 373).

Кад вреднује концептуализацију и начине карактеризације Ташане, Мирона и Сароша, Живојиновић се ослања на представу, тачније на оно што је као пажљиви гледалац запазио. Ту се долази до важне чињенице, која се неретко превиђа, а то је да глумац оживотворује лик, да му даје индивидуалне карактеристике и да га својом интерпретацијом значењски позиционира у свету представе / драме, чиме омогућава формирање одређеног критичарског суда. Живојиновић тако уочава тежњу да се Ташана учини сложенијом и загонетнијом, али је учинак, по његовом мишљењу, био супротан – на сцени је добијен нејасан драмски лик. Зато Живојиновић греша када за све побројане недостатке оптужује искључиво Станковића, а не пре свега глумце и редитеља.

С друге стране, и за сам текст драме имају смисла питања која Живојиновић поставља: да ли је Ташана и раније, за живота мужа, гајила (несвесне) еротске жеље према Сарошу, каква су њена интимна осећања према Мирону; колико је Мирон заиста обуздао своје емоције и сексуалне нагоне или је остао само благоглагољиви монах без суштинског покајања, који се из љубоморе свети Ташани, уместо да поступа као истински монах и изрекне разумну епитимију за њен преступ. Последње Живојиновићево питање несумњиво је утемељено и у самом тексту, тачније у начину на који је радња обликована, па се лако долази до закључка да Мирон заиста није преболео Ташану, и да није у потпуности раскинуо с пређашњим животом, те да је и сам лишен преко потребног монашког смирења – због чега се и свети.

Живојиновић наглашава да су та места, а нарочито питања у вези са свештеномонахом Мироним, остала отворена, што је јасан показатељ начина на који је представа текла и како су глумци изнели улоге. У томе контексту треба примити и његову примедбу да се у инсценацији препознају бројне позајмице из *Кошћане*. С обзиром на то да је у трећем чину театрализована песма и пијанка у кафани, када Сарош тугује због свог непромишљеног поступка, не постоје непосредније везе с *Кошћаном*, али су оне могле бити ис-

такнуте на визуелном и знаковном нивоу представе, јер сам текст драме за то пружа одређене могућности.

Живојиновић је мишљења да је редитељ Гинић, следећи принцип сценског реализма, добро поставио комад, али се не слаже с тим што је потенцирао фолклористичке мотиве, чиме се, заправо, сама по себи наметнула паралела с *Кошћаном*. Нарочито указује на то да је требало изоставити, или бар ублажити патетично-сентиментални тон на појединим местима, али не наводи која су то места, нити да ли би се такви делови уопште могли уклонити а да се не наруши Станковићев стил. На крају препоручује и додатна драматуршка скраћивања текста.

И Живојиновић сматра да ће се *Ташана* и даље играти и репризирати, али да неће оставити траг какав је оставила *Кошћана*. У завршном делу приказа он, у позитивном тону, издваја глумце Т. Арсеновић, П. Павловић, Д. Гинића, М. Маринковића и Д. Раденковића, који су, по његовом суду, најзаслужнији за успешну премијеру.

3.2.5. После премијере огласио се и Милан Богдановић, као верни сарадник чувеног *Српској књижевној иласника*. Ипак, он није био позоришни критичар, иако је често писао о представама Народног позоришта. Богдановићеве анализе усмерене су пре свега на текст; није узимао у обзир свеукупност елемената позоришног чина, нити је пажљиво раздвајао, као ни рецимо Масука, текст од представе. Отуда није полазио од чињенице да је у то време, у представи, уз редитеља, глумац био први интерпретатор, тумач улоге/лика, који поједине мотиве наглашава, друге проналази скривене у самом карактеру, а треће може и додати ради дограђивања лика. Зато се у позоришној критици не може говорити искључиво о лику који је створио писац, већ о лику који је глумац уобличио на основу пишчевог предлошка. Анализа позоришне представе мора то имати у виду, јер је сасвим друго тумачити лик или радњу само на основу текста.

Богдановић нема много разумевања за сложеније и модерније драмске форме, као ни Палавестра и други критичари, посебно они окупљени око овог угледног часописа. Он је поклоник класичне драме, засноване на вољним моментима и сукобу јунака са светом око себе, а управо то теоријско полазиште уноси и у ову рецензију, на више места, приликом разматрања драматургије *Ташане*.

У историји Ташаниној нема покрета, нема догађаја, њена трагедија не пробија у видним манифестацијама које би изазивале и развијале сукобе и стварале драмску радњу. Она није обележена неколиким значајним моментима око којих би био сконцентрисан драмски интерес. Драма је по превасходству синтетичан књижевни род. Она не сме

да се објашњава, она мора да се каже. У њој се ствари догађају и догађањем се оправдавају. [...] *Ташана* је још по неким особинама много више предмет за роман него за драму. У њој је пишчев интерес више-струко заузет. Драма мора да буде у главном сконцентрисана на једном предмету. У *Ташани* их има више. Ту је, пре свега, *Ташана* као проблем удовице, као један чисто психолошки случај у специјалној средини, која захтева да се нарочито протумачи, тај проблем се компликује са проблемом нарави, који се не да само овлаш нагласити. Уз то, *Ташанин* случај је утолико тежи што она припада „хаџијској кући“, где се сви обзири љубоморније пазе, и тиме што је тај значај хаџијскога реда истакнут, унесен је и један социјалан моменат, који има свој засебан интерес (Богдановић 1927: 448–449).

Упућујући на приповедне предлошке („Покојникова жена“, „Парапута“), Богдановић доследно заступа тезу да је *Ташана* пребогата догађајима и сложеним историјама ликова, те да је као таква одличан материјал за роман, а не за драму. Дакле, не само да у приповедањима ликова види драматуршке пропусте, него највише замера, по сопственом суду, расплнутост садржине, то да је Станковић имао више тематских и идејних полазишта из којих је развијао радњу. Истог мишљења био је и Масука.

Богдановић, због овакве концепције и структуре радње, долази до закључка да су и водећи ликови недовршени, карактеролошки непродубљени и акционо неубедљиви. И поводом његове критике може се закључити да је, оцењујући текст драме који заправо није читао, у суштини вредновао извођење, односно редитељско-глумачку интерпретацију текста. О самој представи пише тек узгредно, на крају приказа. У завршној реченици даје опаску да *Ташана* није смела бити постављена на сцену као *Зона Замфирова*, те критикује Гинића због таквог читања у коме се више добио *комад с љевањем* него, у жанровском погледу, драма.

Она има своју психолошку дубину, она има своју поезију, она је изразита трагедија по унутрашњој садржини. Међутим, у драми како је приказана није било ниједнога драмског акцента (Богдановић 1927: 450).

Богдановић је заиста у праву када у *Ташани* препознаје трагичке моменте, али је требало да све претходно изнесене замерке промисли у контексту интрепретације режије и сопствене анализе представе.

3.2.6. На крају овог критичког прегледа рецепције премијере *Ташане* треба се унеколико дотаћи и једне рецензије као парадигме многих критичара међуратног, а посебно предратног раздобља (пре Великог рата). У часопису *Воља* изашао је кратак позоришни осврт, тешко је то класификовати као позоришну критику, потписан иницијалима М. П. Посредно сам утврдио, ослањајући се на *Историјски ѝреїлед срїске ѝозоришне криїишке* Боре Стојко-

вића, да је реч о Миодрагу М. Пешићу, преводиоцу с руског и пасионираном љубитељу позоришта. За њега Стојковић каже да му судови нису увек поуздани, да је био прилично пристрасан у изношењу оцена представа и драма, те да му недостаје шире позоришно образовање, посебно у погледу теорије драме (Стојковић 2018: 99).

Осим што понавља већ изречене оцене о наводној недраматичности комада, о сувишку елемената епизације и слично, Пешић приговара и изостанку јачег социјалног ангажмана, па Станковића пореди с Душаном Николајевићем (*Парола, Многаја љеџа*), придикујући да савремено позориште тражи ауторе модерне социјалне драме. Тако су, уосталом, поступали и многи други критичари, нарочито они који су извештавали с премијера комедија – тражило се оно чега у драми и представи нема, а сама драма и представа процењиване су с другачијих, често и супротних жанровских полазишта.

Пешић чак драматичарима даје упутства за писање таквих друштвено ангажованих комада (спој лиризма Б. Станковића и социјалне ширине и психолошке дубине Николајевића), али притом не извештава о самој представи, нити се дубље упушта у аналитичко вредновање *Ташане*.

3.3. Критика је, дакле, била сагласна у оцени да *Ташана* има слабију драмску структуру, пре свега због више тематско-мотивских усмерења, а затим и због опширних приповедања ликова, што, морам истаћи, није последица Станковићеве невештине да се драмски изрази, већ његове намере да драматизује унутрашње, запретене светове својих јунака.

Критичари нису у већој мери писали о самој представи, чак ни М. Чекић, од кога се то најпре очекивало, али је зато В. Живојиновић Масука понудио занимљиву анализу и инспиративно читање текста драме на основу гледања представе, која је сама по себи представљала једну уметничку, глумачку интерпретацију текста. На тај начин посредно се упознаје и ток, односно начин инсценације.

Свакако, све ове критике морају се узети с извесном резервом јер су настале на основу естетског доживљаја представе изведене у четири чина, без завршног, петог чина, који битно мења значење радње, њен симболички слој и драматуршки потпис. Да *Ташана* ипак није без вредности, сведочи и број каснијих поставки, међу којима је и наредна премијера у београдском Народном позоришту.

ПРИЛОЗИ
ФОТОГРАФИЈЕ СА ПРЕДСТАВА

ПРИЛОГ 1 (*Ташана*, 1927) (МПУС сиг. II/2510, инв. бр. 20401-2)



Драгољуб Гошић (Мирон), Теодора Арсеновић (Ташана)

ПРИЛОГ 2 (*Ташана*, 1927)



Слева надесно: Теодора Арсеновић, Драгољуб Гошић, Перса Павловић

4.0. На другу поставку у Народном позоришту чекало се пуних четрдесет пет година, иако је *Ташана* у међувремену постављана у другим српским народним позориштима. Премијерно је (други пут) изведена 19. новембра 1972. године, као прва премијера у сезони 1972/1973, у режији Боре Григоровића. Музику је компоновао Војислав Воки Костић, сценограф је био Петар Пашић, костимограф Божана Јовановић, а кореограф Драгомир Вуковић. Подаци с премијерног плаката показују другачији редослед глумачке поделе него на праизведби (тамо су најпре наведени глумци, па глумице).

Улоге: Ташана – Неда Спасојевић, Мирон – Милош Жутић, Хаџи Риста – Светолик Никачевић, Сарош – Марко Николић, Стана – Милка Лукић, Ката – Нада Борозан, Наза – Огњанка Огњановић, Парапута – Драгутин Шаковић, Мане – Радмило Ђурчић, Чорбаџи Младен – Милорад Волић, Арсеније – Бошко Пулетић и др.

Представа се играла до сезоне 1973/74, и за то време изведена је двадесет шест пута. Последње извођење било је 25. маја 1974. године, тада на сцени у Земуну.¹¹ Иначе, током те последње, заправо друге сезоне, што потврђује годишњак *Позориште*, ова поставка изведена је свега три пута (претходно 6. фебруара и 14. марта). У документацији Народног позоришта нема података о томе зашто је и под којим околностима представа скинута са репертоара.

После премијере објављен је већи број критика, а огласили су се и водећи критичари тог времена, међу њима Феликс Пашић, Мухарем Первић, Петар Волк и други. Они су настојали да пажљиво вреднују сценску поставку и у својим рецензијама посветили су велики простор свим елементима представе, а нарочито глумачким остварењима.

Иако је нова поставка, заправо нова премијера, овог пута била заснована на целовитом тексту, те је изведен и пети чин, критичари нису били благонаклонији према *Ташани* него њихове колеге четрдесет пет година раније. У времену изразитог безбожништва, када су се у народу и интелигенцији изгубила основна познања православне вере, разумљиво је што су критичари теже уочавали (заправо и нису) очигледну хришћанску симболику радње *Ташане*, и што нису запазили нарочито библијско исијавање симболике у петом чину.

Послератни критичари нису упућивали замерке трећем, већ петом чину. Они су последњи чин видели као сувишак, као придода-так без повратног утицаја на заплет и његово значење. Очекивало би се да су бар препознали драматуршку сврсисходност завршног чина, али је и то изостало.

4.1.1. Веома занимљив критички осврт дао је Синиша Пауновић, књижевник и преводилац с бугарског,¹² који није био позоришни

¹¹ Велику захвалност за ове податке дугујем Марку Ранчићу из Истраживачко-документационог центра Народног позоришта.

¹² Познати су његови преводи комедија чувеног бугарског комедиографа Стефана Лазарова Костова.

критичар, иако се повремено оглашавао и таквим текстовима. Неколико дана после премијере, у гласилу Народног позоришта, листу *Позоришна култура*, известио је да је *Ташана* поново играна у Народном позоришту, без упуштања у естетске процене изведбе, али ју је жанровски класификовао као *драму с њевањем*. Цео текст посветио је културноисторијским околностима праизведбе из 1927. године, и том приликом изнео неколико нових података.

Позивајући се на чувени интервју који је Станковић дао Бори Ђосићу (*Десет њисаца – десет разговора*), како би читаоце упознао с историјатом рукописа *Ташане* и његовом генезом, Пауновић тврди да је Бора другу верзију диктирао с болесничке постеље својој супрузи Ангелини и свом шураку, београдском проти Милану Н. Милутиновићу, коме је драма и посвећена.

Међутим, у интервјуу који је Бора дао месец дана уочи премијере 1927. године, када су глумци већ увелико имали текст код себе, изјавио је да је драму самостално написао по сећању, што је потврђивао и његов рукопис, а не рукопис супруге или шурака, као и то да је додао и пети чин.¹³

Важније од тих биографских података јесте што је Пауновић савременике подсетио на линч кроз који је Бора пролазио у послератним годинама, због наводне сарадње са окупатором, тј. аустроугарским властима, као и на то да су његови противници очекивали крах *Ташане* на сцени. У светлу и тих околности јасније се могу сагледати оцене појединих критичара из времена праизведбе.

Тако је премијера „Ташане“ дочекана с једне, пријатељске, стране с искреном стрепњом, а са друге, непријатељске, са нескривеном злурадешћу и свакојаким интригама. Занимљиво је да ни подела улога за нову поставку није била на највишем нивоу, као што је то иначе био случај са премијером „Коштане“, у којој су играли највећи, наши уметници. Свакако зато што су се и у позоришту плашили да нова драма не доживи фијаско, улоге су доделили, сем неколицини, углавном млађим глумцима и глумицама. Редитељ и носилац једне од средњих улога био је, истина, истакнути стари глумац Димитрије Гинић, а „Ташану“ је играла даровита субрета и глумица Теодора Арсеновић (Пауновић 1972: 28–29).

Не стоји Пауновићева опаска да је глумачка подела била слаба, тј. да су улоге препуштене неафирмисаним и слабијим драмским уметницима (иако је таквих било у малим улогама), јер су и 1927. године поједини чланови поделе, попут Душана Раденковића (Парапута), Драгољуба Гошића (Мирон), Марка Маринковића (Мане), кога и сâм Пауновић помиње, затим Зоре Златковић (Наза), Невенке Урбанове (Други чочек) или Персе Павловић (Стана), уживали велики углед и у ансамблу и код публике, а неки

13 Д. Костић приредио је *Ташану* према аутографу, о чему је известио у коментару издања.

од њих, попут Гошића, Раденковића и Персе Павловић, имали су и веома велико сценско искуство.

Пауновић такође истиче да је публика, упркос несносној врућини и загушљивости у сали, после праизведбе била одушевљена, те је таквим подсећањем посредно указао и на естетске вредности саме представе.

4.1.2. Међу првима се огласио и чувени театролог Милосав Мирковић у *Експрес Полиџици*. Мирковић се успротивио појединим начинима модернизације у концепцији режије, што је непосредно истакао већ самим насловом текста „Ташана није Јерма“, алудирајући на релативно успешну, уметнички осавремењену адаптацију драме *Јерма* Ф. Г. Лорке.

Вођен оним што је гледао, дакле самом режијском поставком и представом, Мирковић закључује да у *Ташани* преовлађују социјални мотиви, међу којима не уочава довољно чврсту повезаност, нити јаснију динамику драматуршког тока.

„Ташана“ је шарено социјално платно: ту су бегови и чивчије, чисто српски богаташи и осиромашени турски наследници, сељаци који силазе у варошки котао, власници и нигдениковићи, надмоћни господари и слуге, хаџије и „божји људи“. Читава једна панорама довољна за времеплов, али драматуршки линеарна, па чак и неповезана, извучена из социјалног и патошког проблема „младе удовице“ и атракције „покојникове жене“.

Посебно замера редитељу Григоровићу што је занемарио локални колорит представе, па је у тежњи за модерности, у том увек неизвесном покушају модернизације дела класика, остао на пола пута, због чега су и кључни односи приказани шаблонски. Мирковић се зато усмерава на вредновање само две водеће улоге – Ташане (Н. Спасојевић) и Сароша (М. Николић). Глумцима приговара што нису успели да се изборе с текстом, а сценографу П. Пашићу због неадекватне просторне ширине сцене.

Међутим, важно је што у петом чину препознаје симболичко затварање круга, како у драматуршком тако и у значењском погледу, јер је Ташана поново, изнова, изолована.

Неда Спасојевић игра без атмосфере а својом Ташаном атмосферу не изазива. „Оно њено“ и „оно његово“, које долази наизменично у понорним одјецима код свих личности Боре Станковића, не прелива се преко позорнице. Ни чежње нису нијансиране, ни револт није одбројан снагом последњег клинча. Мизансцен је овде тражио сразмере боксерског ринга, а не фудбалског игралишта. Круг се око Ташане затвара, и последња сцена је опет симболички оправдана, драмски испуњена [подвукао А. П.]. Између прве и последње слике, прве у пантомими пламена једне жене у пепелу (тако и Софка пребира пепелиште) само је још Сарош у тумачењу Марка Николића имао неколико тренутака вертикалног оживљавања једне проћердане младости (Мирковић 1972: 12).

Мирковић закључује да се свако постављање дела Боре Станковића на сцену мора темељити на локалном културолошком колориту врањанског живота, те да не треба ићи ка насилном, помодарском осавремењивању текста. Или, додаћу, то јесте могуће, али уз радикалније захвате и отворен поступак адаптације усмерен ка универзализацији проблема који се сценски наглашава.

4.1.3. Угледни позоришни критичар Феликс Пашић свој приказ започиње позивањем на суд М. Богдановића, који је настојао да докаже да је *Ташана* изврсна грађа за роман, а не за драму, те да је Бора, погрешним избором жанра, лишио српску књижевност једног ремек-дела. Пашић сматра да је Богдановићева теза одржива и да ни нова поставка (као да их пре тога није било у другим позориштима) не успева да оповргне суд првих критичара ове драме.

Помало зачуђује што он, као у намери да обезвреди драму, истиче и то да *Ташана* није објављивана „у новијим издањима одабраних највреднијих Станковићевих текстова“. То јесте тачно, али није довољан разлог да би се дело олако одбацило. Подсећања ради, иако није била уврштена у одабрана издања, *Ташана* је 1956, 1966. и 1970. године ипак објављена у оквиру сабраних дела.

Пашић, као и Мирковић, примећује да Григоровић није успео да сценски оствари синтезу некадашњег и садашњег, модерног света, да је остао у том културолошком расцепу, не успевши да у потпуности прикаже ни оно опште, нити индивидуалну патријархалну судбину Ташане, која је, према редитељевој замисли, требало да постане својеврсна парадигма жене на Балкану. Узрок редитељског неуспеха он проналази у слабом драмском тексту, али ту његову тезу није лако бранити.

Ваља одмах казати да је Григоровић имао пред собом доста крхко драмско ткиво да би од „Ташане“ направио представу која у себи сједињује „бивше“ и ововремско, индивидуално и опште, традицију и модерно искуство. „Ташана“ се напросто отимала таквој синтези. Ни комад из врањанског живота са певањем, ни трагедија с извесним митским универзалним ознакама. Станковићева драма остала је негде на средини: хибрид (Пашић 1972: 7).

Анализирајући игру Н. Спасојевић у улози Ташане, Пашић уочава све танане преливе која је она остварила у оживотворавању овог сложеног карактера, па тако једини међу критичарима запажа и хришћанску основу у концепцији лика, у тренутку када се Ташана мири са судбином, а заправо проналази испуњење у себедавању другоме, у богоспознаји. Међутим, истовремено констатује да је реч и о „несрећно“ придодатом епилогу, тј. петом чину. Очигледно му је хришћанска, тј. православна тематика била страна, па самим тим и одбојна, иако управо она представља кључ за разумевање ове драме.

Законима друштвеног реда она се предаје кротко, готово смерно, с неком врстом хришћанске помирености и спокоја [подвукао А. П.]. Последње у причи о Ташани, онај несрећно придодати епилог који као да избија пре-

остале ослонце Станковићеве, зачудо тако невеште, драматургије руши још већма саму представу: тај крај личи на какву сеансу на којој медијум Парапута посредује између Ташане и аветних сподоба света који управља људским судбинама и драмским сукобима. На жалост, драме одавно нема а коб трагичног ишчилела је с Ташаниним апсолутним предавањем удесу (Пашић 1972: 7).

Пашић није у потпуности разумео структуру ове драме, њене драматуршке помаке ка модерној драматургији, одвојеној од класичне, а поготово жанровски удаљеној од *комада с ђевањем*, нити је препознао дубоку симболику хришћанског/православног учења о покајању и искупљењу греха кроз жртву за другог, као што је овде случај у неговању умоболног скитнице Парапуге, конципираног по моделу јуродивог Христа ради. За то, међутим, није одговорна само Пашићева ограниченост, будући да су у време комунистичке владавине вера и уопште хришћанска култура биле потискиване, одбациване и исмеване, већ је и сама режија усмеравала ка таквом читању. Поред тога, није сасвим јасно ни да ли је Пашић уопште пажљиво прочитао драмски текст, јер се на основу његове анализе стиче утисак да то није учинио.

С друге стране, ни у оцени глумаца није био благонаклон: М. Жутићу замера дикцију, одсуство психолошке нијансираности и неуверљивост у обликовању карактера, а посредно и самом редитељу што је важне ликове, попут Мирона и Сароша, поставио као марионете Ташаниних поступака.

И Мирон, као и Сарош (Марко Николић) улажу, чини се више труда да нам опишу своја стања, расположења, своју трагедију, него што успевају да их доживе. Они у драмском сукобу учествују „по дужности“, а не по природи развоја догађаја у којима се затичу и које, на овај или онај начин, и сами изазивају. Исповедно у њиховим улогама јаче је од њихових личности (Пашић 1972: 7).

Претпоследња реченица цитираног одломка потврђује да је Пашић (а добрим делом и редитељ Григоровић) *Ташану* тумачио са становишта класичне драме, у којој доминира јасан каузални принцип развоја радње и ликова, са снажно сукобљеним вољама усмереним ка сличним или различитим циљевима. Унутрашњу драму ликова, као и њихову статичност проистеклу из немогућности и неспособности деловања, требало је сценски изразити другим уметничким средствима. Помало је необично да, после искустава модерне и авангардне драме, нарочито драме апсурда и лирске драме – да поново не подсећам на Чехова и његову *драматургију стања* – Пашић, али и сам редитељ, не уочавају модерне тенденције ове Станковићеве драме.

Сматрајући да је сценографија прегломазна, да акцентује више симболичких простора и да није у довољно јасном значењском односу с радњом и концепцијом представе, Пашић на крају предлаже да се *Ташана* убудуће поставља као камерна драма.

4.1.4. Необична је рецензија Петра Волка, објављена у *Књижевним новинама*. Он констатује да постоје предрасуде поводом Станковићеве *Ташане*, тј. да она није ни *Кошћана* ни *Нечистија крв* (мисли на драматизацију овог романа), али за њега нема сумње да је као драмско дело безначајна, готово без вредности. Примећујући стилске и концепцијске недоследности, као и неуједначеност режије у погледу правца у коме треба развијати поставку, Волк више приговара самом тексту, тј. Станковићу, него редитељевом поступку и његовом интерпретативно-уметничком читању.

Све је било припремљено за једну мучну и опору драму, али се у томе није издржало дуго па је дозвољена и извесна илустративност и после врло ефектног краја са довођењем Парапуге код Ташане сасвим непотребан и старомодан продужетак како бисмо чули и видели шта се десило након многих и многих година. Свака слика је прилично затворена за себе и режија се трудила да их отргне од хартије и претвори у јавну исповест свега оног што гуши тај свет па и саму Ташану. Григоровић је бежао од великих гестова, силовитих и немотивисаних преокрета и задовољио се чак и у самом мизансцену оним најминималнијим (Волк 1972: 6).

Волк, као ни Пашић, не препознаје ни садржинску, ни значењску, ни драматуршку сврху петог чина; за њега је то конвенционални, драмски непотребан додатак, иако је далеко од тога. За разлику од других позоришних критичара, похвално говори о игри Н. Спасојевић, али не и о остварењима М. Жутића и М. Николића, који су, према његовом мишљењу, подбацили. Бираним интерпретативним оценама издваја роле Р. Ђурчића (Мане), Д. Шаковића (Парапуга), С. Никачевића (Хаџи Риста), Н. Борозан (Ката) и других глумаца у споредним улогама. Необично је што ни он не оставља белешке о импресијама публике.

4.1.5. Аналитички најсадржајнију и театролошки најобухватнију критику о овој поставци *Ташане* написао је Мухарем Первић. Он теоријски издваја два оделита приступа сценском тумачењу *Ташане*: први, као традиционални *комад с ђевањем*, како је махом постављана у другим народним позориштима, и, други, знатно изазовнији, а самим тим и уметнички непредвидљивији, који подразумева раскид с традиционалистичким интерпретацијама заснованим на фолклорној слици света, дерту, пијанчењу, песми и ламенту над патријархалношћу, а такав приступ би режију усмерио ка ослобађању Станковићеве песничке енергије, несумњиво присутне и у овом комаду.

Первић помало разочарано констатује да се редитељ Григоровић определио за неко средње решење, за покушај измирења модерничког и традиционалистичког сценског читања, али ипак признаје да је редитељ, у сарадњи са сценографом и костимографом, успео да сузбије „тривијалне севдалијске штимунге“ (Первић 1972: 10). Сматра оправданим то што је Григоровић следио Станко-

вићеве напомене (опширне, приповедачки и сценски богате дидактике), па је свет *Ташане* обликовао у контрасту светлости и сенке, с нагласком на Ташанином осећају неостварености живота, на њеној потреби да прекорачи границу симболичке зазиданости у кућу мртвог мужа, у којој вене услед спутаности простором и културом.

Первић посебно хвали оригинално употребљен мотив, на нивоу метафоре преузете из народне поезије, о зазиђивању младе жене, који је редитељ нагласио у сценској поставци комада.

Ова идеја зазиданости, узета из народне песме, свакако је у средишту Станковићеве драме и баш ова ускраћеност ствара ону високу температуру и узрокује оне нагле прелазе из привидног спокоја у бурне изливе страсти чији су Станковићеви јунаци најчешће жртве (Первић 1972: 10).

Первић термином *култура срама* прецизно именује феномен патријархалне средине старог Враћа, у којој се лепота и бујност женског тела доживљавају као терет. Управо у тој чињеници он препознаје упориште које је Неда Спасојевић пронашла за глумачко уобличавање Ташане, коју је, према његовим речима, „протумачила као за живот створено људско биће осуђено да се против живота, у себи и око себе бори“ (Первић 1972: 10). Иначе, Первић је једини позоришни критичар, рачунајући и међуратне, који је, макар успутно, указао на драматуршку и поетичку сродност *Ташане* с Чеховљевим драмама.

Представа је „газила“ лаганим суздржаним „ходом“ мада је атмосфери потмуле драме недостајало оне ироније коју налазимо код Чехова и његових јунака који, ма колико да су различити од јунака нашег писца, деле са њима укус за самодраматизовање (Первић 1972: 10).

Слажући се понегде с међуратним критичарима, пре свега са М. Богдановићем, Первић сматра да односи својеврсног троугла Ташана – Мирон – Сарош нису до краја развијени и продубљени. Он правилно уочава да и код свештеномонаха Мирона постоји дубока унутрашња празнина и бол, не само због Ташане, коју никада не може имати, те да су он и Ташана сродници по унутрашњој неиспуњености, спутаности обзирама и моралом, а нарочито по неспособности да досегну срећу. Стога оправдано сматра да је управо на тој линији у режији требало градити осовину комада.

Негде у овим речима ваљало је тражити Мирона и његово сродство са Ташаном, у овој заједници бола и ускраћености, у овој потреби да се своја мука и невоља са неким подели, у овој заједници љубави као страдања. Од свега овога, на жалост, Мирон Милоша Жутића донео је мало па и оно што је донео било је бледо, и неизражајно (Первић 1972: 10).

Первић је мишљења да је читавој представи недостајало страствености, жестине и снажније извођачке енергије, што је последица редитељевог покушаја да истовремено остане и модеран и у окви-

рима традиционалне интерпретације. У том контексту веома је проницљиво његово запажање да је Ташанин преступ заправо резултат страха од прекорачења дозвољеног, односно напуштање службе мртвима и патријархалном закону, дакле страха од греха, што она и сама признаје мајци у експозицији првог чина, али да то осећање није било уверљиво глумачки интерпретирано.

Упркос тим стилским и уметничким раскорацима, Первић оцењује да је представа *Ташана* ипак представљала искорак у односу на традиционалистичке, „народске“ режије Станковићевих драма.

У закључку, као да донекле ублажава ранији суд, па и Милошу Жутићу даје прелазну оцену, док по „фолклорно-реалистичком“ и живописном тумачењу улога издваја М. Лукић (Стана), С. Никачевића (Хаџи Риста), уз умерену похвалу игре М. Николића (Сарош), Н. Борозан (Ката) и Д. Шаковића (Парапута).

Свакако, Первићево сценско тумачење поетике комада пружа добар путоказ у ком правцу би требало ићи у будућим поставкама *Ташане*. Нажалост, ни он није препознао водећу хришћанску значењску основу радње, што ипак не умањује театролошку вредност ове критике.

4.1.6. На крају треба указати и на текст Боре Григоровића, објављен у гласилу Народног позоришта *Позоришна култура* уочи премијере, у коме је објаснио (појаснио) свој редитељски поступак, поигравање симболиком светлости и боја, контрастима белог и црног, као и разлоге за штриховање последњег, петог чина. Светлосни ефекти рефлектора усмерени на Ташану служе му да снажније истакне монологе, нарочито сцену успављивања Парапуге, као и читав епилошки прелаз после тридесет година. Оно што посебно упада у очи јесте да је једино Первић у својој рецензији прецизно уочио шта је Григоровић желео да постигне својом поставком, иако ту уметничку замисао није успео да спроведе у потпуности и доследно. Григоровић истиче да је желео да савремено читање *Ташане* прати стилске оријентације модерног театра, али и да остане у дослуху с традицијом и патријархалним светом који се у драми театрализује.

Основна идеја данашње реализације овог заборављеног и никад успешно реализованог Станковићевог дела, морала би бити у дослуху са кретањима модерног театра, али обојена свом сензуалношћу, атмосфером и мирисима, ритмом и музиком, страственошћу, драматичношћу и узбудљивошћу која карактерише Станковићев опус и миље у који је лоциран. То значи да у декору и костиму фактографија мора бити схваћена у првом реду као инспирација. (И у том концепту модерно позориште не бежи од аутентичних детаља, чак и веристичких назначења!) Декор се не сме схватити као оквир и амбијент искључиво, он мора да доноси основну атмосферу, да има вредност сценског симбола, гросо модо „да прича причу“ или бар да јој доприноси (Григоровић 1972: 26).

4.2. Не улазећи овом приликом у друге поставке, пре свега оне до 1973. године, које су тежиле приказу аутентичног врањанског живота, обе премијере у београдском Народном позоришту сведоче о неразумевању поетичких одлика *Ташане*, како од стране редитеља, тако и од стране критике. На основу позоришних рецензија јасно је да је режија лутала у интерпретацији, а самим тим и у поставкама комада, више Григоровић него Гинић. Разлике у приступу биле су условљене, с једне стране, оптерећеношћу Бориним приповедачким, а пре свега драмским наслеђем (*Кошћана*, *Нечистија крв*), а с друге стране, у другој поставци, у неразумевање његове драматургије уплело се и непознавање, односно неуочавање православног, тј. хришћанског контекста, на шта сам у раду већ више пута указао.

* * *

Бора Станковић је самородна појава у историји српске драме и српског позоришта, што му није спорио ни Милан Грол, несумњиви позоришни зналац (мада поузданији као тумач драме). Станковић је до појединих поетичких решења долазио интуитивно. Његова позоришна култура несумњиво није била нарочито широка, али су и представе које је гледао, као и оно о чему је читао и слушао, при чему му је многе модерне комаде с драматуршког становишта тумачио и препричавао Грол, дали подстицај да се препусти машти и ослони на основне законитости драматургије (грађење ситуација, однос скривене и сценске радње, потенцирање драмске напетости, кулминационе тачке, редукција дијалога на акциона усмерења, заокруживање функција мотива и ликова).

Његови поступци епизације показују да је реч о аутору који веома добро влада драмским писмом, јер приповедања ликова не служе томе да премосте ситуациони развој, да нас упознају с оним што смо већ видели или да најаве оно што следи. Напротив, чак и када наизглед имају функцију додатног обавештавања гледалаца, она у суштини носе унутрашњи набој лика, његову унутрашњу драму и неразрешиву егзистенцијалну позицију.

Нема сумње да *Ташана* јесте драма значајних драматуршких и поетичких домета. Она мање театрализује врањански живот, иако је он и ту културолошки присутан, а наглашеније приказује модерну трагичку судбину удовице која у хришћанском жртвовању превазилази сопствени бол и тугу. За све друге Ташана је повод сажаљења, али не и за Мирона, нити за њу саму, јер је она срећна у служењу другоме, немоћноме, јуродивом Парапути. То што се у комаду пева и што постоји сцена пијанчења није довољно да би се драма сврстала у жанр *комада с њевањем*.

ПРИЛОГ 3 (Ташана, 1972)



Слева надесно: Неда Спасојевић (Ташана), Милка Лукић (Стана)
и Марко Николић (Сарош)

ПРИЛОГ 4 (Ташана, 1972)



Здесна налево: Драган Шаковић (Парапута), Милош Жутић (Мирон),
Бошко Пулетић (Арсеније), Милорад Волић (Чорбаџи Младен),
Неда Спасојевић (Ташана)

Извори

- Станковић, Борисав. *Ташана*. Истраживачко-документациони центар, Народно позориште. Београд, сиг. 1144, 1927.
- Станковић, Борисав. *Кошћана, Ташана, Јовча*. Прир. Драгутин Костић. Београд: Одбор за издавање дела Борисава Станковића, 1928.
- Станковић, Борисав. *Драме*. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Просвета, 1980.

Литература

Примарна

- Аноним. „Драме Борисава Станковића. Поводом друге свеске Дела Борисава Станковића“. *Време* 17.6 (1928): 2.
- Анђелковић, Сава. *Дигаскалије (Од Сџерије до савремене српске и јужнословенске драме)*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2022.
- Алексић, Драган. „Господин Бора Станковић говори о својој новој драми 'Ташани' која ће као и 'Коштана' некада пред нама васкрснути старо Врање“. *Време* 5.6 (1927): 4.
- Богдановић, Милан. „Ташана од Борисава Станковића“. *Српски књижевни гласник* (н. с.) 16.7 (1927): 448–450.
- Влатковић, Драгољуб. *Убава мома род нема: Коштана на сцени 1900–1975*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1979.
- Волк, Петар. „Старо и ново“. *Књижевне новине* 429, 16.12 (1972): 6.
- Григоровић, Бора. „Основне идеје сценске реализације 'Ташане'“. *Позоришна култура* 4, септембар–октобар (1972): 26–27.
- Грол, Милан. „Станковићев јубилеј“. *Позоришне кријке и есеји*. Прир. Зоран Т. Јовановић. Београд: Народно позориште – Музеј позоришне уметности Србије – Позоришни музеј Војводине – КИЗ Алтера, 2007.
- Милићевић, Живко. „Ташана' г. Б. Станковића“. *Полиџика* 3. 7. 1927: 9.
- Мирковић, Милосав. „Ташана' није 'Јерма'“. *Полиџика Експрес* 23. 11. 1972:12
- Живојиновић, Велимир Масука. „Ташана' Боре Станковића“. *Мисао* 24.5–6 (1927): 372–375.
- Милошевић, Александра. *Сџо јодина Коштана на српским сценама (1900–2000)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2001.
- Палавестра, Јован (Ј. П.). „Ташана' Боре Станковића (Из прашине старих рукописа)“. *Реч* 975, 3.7 (1927): 2.
- Пауновић, Синиша. *Писци изблиза*. Београд: Просвета, 1958.
- Пауновић, Синиша. „Ташанин' повратак“. *Позоришна култура* 4, септембар–октобар (1972): 28–29.

- Пашић, Феликс. „Ни бивше ни оовременско“. *Борба* 328, 27.11 (1972):7.
- Пејчић, Александар. *Поеџика зайлейџа: џраџедиџа, комедиџа, драма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019.
- Первић, Мухарем. „Између драме и комада с певањем“. *Полиџиџка* 21247, 27.11 (1927): 10.
- Пешић, Миодраг М. (М. П.). „Премиџера ’Ташане’ од г. Боре Станковића“. *Воља* 3.1 (1927): 67.
- Саразак, Жан-Пјер. *Поеџика модерне драме*. Прев. Мирјана Миоциновић. Београд: Клио, 2015.
- Сонди, Петер. *Теориџа модерне драме*. Прев. Дринка Гојковић. Београд: Лапис, 1995.
- Стојковић, Живорад. „Напомене и прилози“. *Драме*. Б. Станковић. Београд: Просвета, 1980. 363–384.
- Стојковић, Боривоје. „Историџски преглед српске позоришне критике“. *Истџориџа срџској џозоришџџа од средњеј века до модерној доба, доџуне и казала*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2018. 29–108.
- Чекић, Милутин. „Премиџера ’Ташане’ од Борисава Станковића“. *Време* 3.7 (1927): 9.

Секундарна

- Вучковић, Радован. *Модерна драма*. Београд: Службени гласник.
- Волк, Петар. *Преображење. Драма Народној џозоришџџа у Беоџраду од 1868. до 2007. џодине*. Београд: Алтера – Фонд „Милан Ђоковић“ – Музеј позоришне уметности Србије – Народно позориште, 2009.
- Годишњак Народној џозоришџџа 1926/1927*. Народно позориште. Београд: „Гундулић“, 1927.
- Годишњак Народној џозоришџџа 1928–1932*. Народно позориште. Београд: „Гундулић“, 1932.
- Ђорђевић, Бојан. *Лейџоџис кулџурној живоџџа Краљевине Срба, Хрваџџа и Словенаца 1926–1928*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2023.
- Милановић, Олга. *Неимари срџској џозоришџџа*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1997.
- Михајловић, Драгољуб. *Сџарџ Врање у сџваралашџџву Борисава Сџанковића*. Врање 1975.
- Карайић, Нада. „Станковићеве драме ’Ташана’ и ’Јовча’ и њихови приповедни предлошци“. *Зборник Маџиџце срџске за сценске уметџносџџи и музику*, 32–33, 2005: 71–100.
- Клоц, Фолкер. *Зайворена и оџворена форма у драмаџи*. Прев. Дринка Гојковић. Београд: Лапис, 1995.
- Стојковић, Боривоје. *Истџориџа срџској џозоришџџа од средњеј века до модерној доба II*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2015.
- Цветковић, Сава В. *Рейерџџоар Народној џозоришџџа у Беоџраду 1868–1965*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1966.

- Пауновић, Синиша. *Бора Станковић и Бранислав Нушић иза завесе*. Београд: Народна књига, 1985.
- Позориште* (ур. Петар Волк). Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1975.
- Станковић, Бора. *Ташана* (1. јул 1927), плакат. Народно позориште. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, инв. бр. 13995.
- Станковић, Бора. *Ташана* (19. новембар 1972), плакат. Народно позориште. Истраживачко-документациони центар Народног позоришта, инв. бр. /- .
- Стевановић, Јелица. *Народно позориште у оцлегалу времена (Листићи и часописи у издању Народног позоришта у Београду), I–II*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2022.
- Тосић, Бранимир. *Десећ писаца – десећ разговора*. Прир. Јован Пејчић. Београд: Службени гласник, 2012.

Aleksandar S. Pejčić

Bora Stanković's Tašana on the National Theatre Stage

Summary

The basic poetic, dramaturgical and genre features of *Tašana* play by Borisav Bora Stanković were analyzed and the Christian subtext of the plot was pointed out (redemption of sins through sacrifice for another, for the mentally ill Paraputa) in this paper. The reception of theater criticism was interpreted from the theatrical and literary historical perspective. Criticism did not notice the important dramaturgical features of the play, its direction towards a more modern form (dramaturgy of the situation) and the layers of meaning of the action (knowledge of God, joy in service, transformation of the character). Moreover, attention was drawn to the fact that the first setting did not bring an integral text, i.e. that the final fifth act was not performed, which significantly directed the reception of criticism, and it had an influence on later theater historians. The second setting also included the fifth act of the play, which completes the meaning of the action, but the integrally performed text did not change the aesthetic judgments of critics to a greater extent. The paper also points out Stanković's contribution to the development of modern dramatic script.

Key words: drama, theater, theater criticism, a state drama, a plot, epic, song play, lyrical drama

Примљено: 20. 5. 2026.

Прихваћено: 28. 6. 2026.