

МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ НА ТЕРАЗИЈАМА

У доба када је српско позориште имало друштвено признат мисионарски значај, када је сматрано за храм, али не богиње Талије, него патриотизма и слободољубља, гостовала је понекад, у тада аустроугарском Новом Саду, мађарска оперета. Многи гимназијалци, ризикујући казне од својих родитеља и професора, жртвовали су велики део свога џепарца и кришом одлазили на њима забрањене представе, како би уживали у игри пештанских глумица, које су тако темпераментно скакутале по позорници, да су им се понекад видели чак и чланци на ногама. Шта је за њих тада била оперета? Симбол фриволности великог и неодољиво привлачног европског амбијента, мала, безазлена перверзија средњоевропске цивилизације, пикантерија за ситог буржуја, и опијум за онога који чезне да то постане. А шта је од тога остало? Много је воде Дунавом протекло и однело фриволности и пикантерије, грађанско ћудоређе и осећање реда и пристojности. Друштвене инхибиције, које су грађанина усмеравале ка пристojности, а за узврат му даровале мало оперетског несташлука, нестале су као некадашњи снегови Франсоа Вијона. И шта у таквој ситуацији остаје лаком музичко-сценском жанру?

Пре неколико година, немачки и светски успешни оперски редитељ Ђан-Карло дел Монако (син великог Марија, и старији брат Клаудија, једно време не тако успешног директора Опере у Београду и Новом Саду), одржао је предавање на Универзитету уметности у Београду. Том приликом је неколико пута подвлачио: "Ја не правим оперу, ја правим музичко позориште". Тај израз скројен у Немачкој (Musiktheater) означава синкретичко позориште у коме су по вагнеровском идеалу све компоненте равноправне и комплементарне, и у коме музика произилази из драматургије, а драматургија и режија отеловљују музику. Истовремено овакав концепт раскида са шаблонским поставкама музичких дела. Изразита театријализација музичко-сценских жанрова учинила је да поједине светске поставке оперских, оперетских и мјузикалских дела настају као изразити редитељски изазов и постају театарски најзанимљивији и најатрактивнији примери позоришта у својим срединама.

Тако се баца ново светло и на жанрове "другог реда": оперета, музичка комедија, мјузикл, итд. Појам "лаки жанр" сигурно се не може применити на тако богато и узбудљиво дело као што је Прича из западног кварта Леонарда Бернстејна. С друге стране, употреба технике водвиљске шансоне и оперетског куплета стекла је најсигурније право грађанства у политички ангажованом театру, баш као средство за изношење основне идеје. Баријере између жанрова се руше. Највеће светске оперске куће понекад играју и оперете, па чак и мјузикле. Жан-Луј Баро са својим драмским театром поставља класичну оперету Жака Офенбаха Париски живот, а Успон и пад града Махагони, епска опера Курта Вајла и Бертолта Брехта, наизменично је извођен и у оперским и у драмским кућама, на пример у париском ТНП-у.

Занимљиво је, чак и парадоксално, да оперета, касније забава владајућих класа, у свом настанку има изразито пучку, националну, па чак и друштвено-критичку основу. У доба владавине велике италијанске опере са митолошким и псеудоисторијским

темама, извођене са много театарске и вокалне узвишености и артифицијелности, а у многим земљама и на страном (италијанском) језику, током XVIII века, а понегде и раније, јављају се говорно-певане форме на народном језику, са народским темама и ликовима, и често са подсмехом према вишим класама и "естаблишменту". Италијанска опера буфа наставља делартне традиције стилизоване, али смеле комике и дрских порука. Немачки зингшпил (комад с певањем) развијао се од лакрдије до романтичне феерије. Прве француске комичне опере (опера комик), чији је творац био Жан-Жак Русо, биле су право дете предреволюционарног периода, бавиле су се свим сталежима и наглашавале повратак природном и једноставном човеку.

Занимљив је пример енглеске балад-опере. Најзначајнији пример овог жанра, Просјачка опера Геја и Пепуша (1728), не само да представља генијалну пародију барокне опере и сатиру на владајући морал и друштвене односе, него је послужила и као модел Брехту и Вајлу, два столећа касније, за њихову Оперу за три гроша. Пажљивим поређењем се могу открити велики делови које је Брехт директно преузео из ранијег модела, тако да су неки чистунци са доста разлога постављали питање легитимности Брехтовог ауторства.

Појам класичне оперете настао је делом Жака Офенбаха. Сатира и иронија, пародија и травестија, сарказам и заједљивост према друштву француског Другог царства (оперетски пандан Золином циклусу романа), иду под руку са популарним ритмом канкана, шансонама и куплетима. Играчки ритмови постају једно од главних обележја оперете. За канканом долазе валцер, полка, галоп, мазурка, чардаш, полонеза, болеро, тарантела и друге плесне форме.

Употреба говорног текста налази се и у операма тога доба, нарочито у комичним, па чак и у тако сериозним као што је Бетовенов Фиделио. Према томе, ондашња главна ознака оперете није само мешавина говорне и певане фактуре, него и изузетна лакоћа, која се постиже играчким ритмовима, лако схватљивом мелодиком и поигравајућим садржајем.

Као што се сатирички елемент Просјачке опере у немачком зингшпили и француској опери комик постепено губио и уступио место грађанској доброћудности, тако је и Офенбахов саркастични дух у "златно доба" бечке оперете (Штраус син, Милекер, Супе) умекшан и разблажен, али је још увек сачувана иронијска свежина. У "сребрном добу" оперете (Лехар, Калман) појачавају се сентименталност и сладуњавост, да би у следећој генерацији, између два рата (Абрахам, Бенацки), када се центар оперете премешта у Берлин, дошло до пуне декаденције. Уместо иронично-сентименталних прича о љубави и срећи, оперета постаје лажни сан о готованском благостању и монденском флерту, понекад уз додатак реакционарне пропаганде.

У исто време у Америци, из бурлески намењених искључиво мушкој публици, из екстраваганци, америчког фолклора, али и под увозним утицајем европске оперете, настаје нови жанр – мјузикл (спонтана скраћеница од musical comedy). Композитори досељеници из Европе (Ромберг, Херберт, Фримл) покушавају да прилагоде европску оперету америчком менталитету, уносећи у њу тематику блиску америчком гледалишту. Иако су јунаци ових америчких оперета канадски трапери, или војници Легије странаца, они задржавају салонску сладуњавост и европске мондене ритмове. Међутим, појавом следеће генерације (Портер, Керн, Берлин, Гершвин) већ се јавља аутентични дух америчког тла, ритам америчког фолклора, агресивност израза. Теме се

обрађују са већом литерарном амбицијом, не устручавајући се од обраде Шекспира и уопште књижевне, а посебно драмске класике. Психолошка обрада је брижљивија, а ликови сложенији. Баладескни тон америчког фолклора и френетичност ритмова повезује се са иронијом и скепсом савременог човека, и допуњује се све израженијим веризмом у приказу амбијента. Аспект постаје све чешће сатирични или друштвено-критички (Гершвин: О теби певам, у коме је амерички политички живот на челу са Белом кућом исмејан на начин који предсказује аферу Клинтон-Левински, а највиши естаблишмент приказан као гомила бедастих и инфантилних себичњака, скоро монти-пајтоновски).

Свој досадашњи врхунац мјузикл је неоспорно постигао у Причи из западног кварта, ремек-делу Леонарда Бернстејна. Ова модерна трагедија, горка, жестока и аутентична, дефинитивно се одваја од лаког жанра и указује на нови пут. Тако и скраћеница мјузикл престаје да значи musical comedy, и отада се подразумева као musical play.

Поменимо још да се у Западној Европи као депанданса класичног водвиља развија музичка комедија, да у Совјетском Савезу просто цвета домаћа оперета, заснована на револуционарној романтици или лакировки, руском фолклору и масовној песми.

Најзад, југословенски театар, као и у свим другим жанровима у закашњењу, после обилне продукције фолклорних комада с певањем, који представљају значајан део културно-историјске баштине, дао је после Првог светског рата и неколико популарних оперета (Тијардовић, Готовац). Настала пре свега на хрватској страни, ова дела су имала снажну пројугословенску потку, у којој се оперетска драматургија калемила на наше тле и на наше музичке мотиве (из свих крајева наше бивше земље). Током рада сцене на Теразијама добили смо и неколико дела домаћег мјузикла, реализованих са променљивим успехом, која се често не одвајају од нивоа више или мање занимљивих покушаја освајања модела.

Послератни обновитељски замах природно се јављао, и код нас и у другим срединама, као нека врста опште Ренесансе, скоро ритуалног карактера, после великих ратних катаклизми. Такав период, после Другог светског рата, у нашој земљи посебно је обележавало оснивање бројних нових институција у области културе, просвете и науке. (Током 1998 године било је примећено да је више значајних научних института, музеја, позоришта и факултета обележавало своју педесетогодишњицу.) То је било проузроковано и владајућим уверењем да социјалистичко друштво треба посебну бригу да води управо о подизању културног нивоа широких народних слојева, од описмењавања до упознавања високих облика уметничке класике (наравно, бар у првом периоду, уз неопходну идејну проверу). У сваком случају, ово време је довело до праве експлозије позоришног живота, до наглог стварања густе мреже професионалних и полупрофесионалних позоришта, каква никада није постојала, ни пре тога, а ни после тога времена. Отваране су и музичке, балетске и позоришне школе различитих образовних нивоа. Иако су постојала одређена репертоарска и стилска ограничења, наметнута владајућим духом времена, глумачка професија имала је скоро култни статус. Остало је запамћено да су при оснивању Позоришне академије 1948 године, усред општег сиромаштва, сви примљени студенти имали стипендије. Такође, у

времену рационасаног снабдевања, студенти Академије добијали су највредније Р-1 тачкице, какве су, например, добијали рудари, као најкориснији чланови новог друштва, који се притом највише и физички исцрпљују.

Тако је дошло до схватања да Београд, као и друге светске културне метрополе, треба да има више од само једног позоришта. Поред већ постојећег Народног позоришта, које је карактерисала академска традиција, основана су током 1947 године и два нова позоришта: Југословенско драмско позориште, као елитни узорак нашег "художественог театра", и Градско позориште (убрзо названо Београдско драмско позориште), као нека врста неког нашег будућег "оф-Бродвеј" позоришног центра отвореног за истраживања младалачких уметничких снага.

У таквом позоришном амбијенту импресионира нас свест тадашњих културно-политичких врхова, који су доносили све релевантне одлуке у домену културе, да је Београду потребно и једно позориште булеварског типа, а посебно изненађује програмски концепт овог новог, Хумористичког позоришта, које је наравно било намењено комедијском репертоару, али и жанровима музичког позоришта, као што су оперета, музичка комедија, ревија и слично.

Овакво опредељење изненађује не само зато што се догодило у једном периоду обележеном, бар у почетку, идејном дидактиком, него и зато што излази изван нашег трајног општеважећег система вредности у култури, који је и комедију ниско вредновао на хијерархијској уметничкој лествици, а оперету је сасвим искључивао из релевантне вредносне скале.

До оснивања Хумористичког позоришта и његове музичке сцене, оперета се у нашим позориштима појављивала само у одређеним периодима и у одређеним позоришним околностима. До Првог светског рата, односно до послератног оснивања београдске Опере, оперете су повремено извођене у Народном позоришту у Београду, али само као прелазни облик који треба да припреми и ансамбл и публику за озбиљнији музичко-сценски репертоар, односно за оперу, за коју још нису били сазрели услови. И поред тога, извођења оперета су скоро увек доживљавала прекор или чак гнев позоришне критике и уписивана као грех на рачун текућих позоришних управа. Треба се подсетити и бурних расправа у Скупштини Краљевине Србије о томе да ли треба учитељима певања обезбедити пензије, јер док други вредно раде у зноју лица свог, они само свирају, певају и забављају се. Позитивистичка теза басне о цврчку и мравима била је тада, а и касније, итекако актуелна у нашем културном и политичком естаблишменту.

Од почетка рада београдске Опере, оперета је скоро потпуно била прогнана са репертоара Народног позоришта. Ипак, она се између два рата повремено појављивала на сценама мањих позоришта, која нису била оспособљена за извођење опера, односно из истих разлога као и у београдском Народном позоришту пре Првог светског рата (Нови Сад, Ниш, Сарајево, Бања Лука). Из истих разлога оперета се понекад, например у Бањој Луци, појављивала и непосредно после Другог светског рата, односно у времену кад су скоро сва позоришта имала своје оркестре.

Наиме, не треба заборавити да су до увођења у редовну употребу магнетофонске технике, позоришта (и она која су играла само драмски, говорни репертоар) имала своје оркестре, макар и сасвим мале, као и простор за оркестар.

(Например, и у Југословенском драмском, и у Београдском драмском позоришту постојале су оркестарске рупе, које су каснијим адаптацијама зазидане, што је не само смањило могућност за музичке представе, него чак и могућности за постављање мизансценских решења.) Пре магнетофона шумови су стварани механичким средствима (која су, мора се признати, често била ефикаснија од првобитних електронских ефеката), док је оркестар музички пратио представу, употребљен не само функционално (у сценама напр. игранке, серенаде, погребна и слично), него и за стварање штимунга, односно подвлачење емоције или драмске напетости. Понекад су за велика драмска дела створане и музичке увертире, као увођење у радњу. Значајни композитори у свету, али и код нас (Христић, Коњовић) писали су сценску музику за поједине класичне комаде, која се често касније и самостално концертно изводила (Бетовен: увертира за Гетеовог Егмонта, Менделсон: Сан летње ноћи, Григ: Пер Гинт). Тако је слична пракса, односно постојање оркестра, омогућавала нашим мањим позориштима да повремено приступају извођењима мање захтевних оперетских дела.

И најзад, оперета је своје признато место (не више у статусу сиромашне рођаке сумњивог морала, којој стално прети опасност да је избаце напоље), имала у пионирским, али нажалост краткотрајним покушајима да се приватном иницијативом створе музичка позоришта у којима би и оперета имала пуни легитимитет. То је прво била "Опера на Булевару" Жарка Савића 1909-1911, која је, праћена многим невољама и тешкоћама, играла представе у згради данашњег биоскопа "Балкан", и поред оперског и оперетског репертоара имала и драмски одсек, који је био посвећен искључиво водвиљу и којим је у почетку руководио Бранислав Нушић.

Други покушај, у почетку успешан, али са несрећним крајем, била је "Београдска оперета", у сали "Клериц" на Теразијама 1927-1930, којом су наизменично руководили Радослав Веснић, Јован Србуљ и Миодраг-Мика Ристић. Последње године рада "Београдска оперета" је радила под именом "Ново позориште, комедија, ревија, оперета". И из овог примера, и из података о "Опери на булевару" може се закључити да се ради о позориштима чија је формула сродна Хумористичком позоришту, и по програмском концепту, и по булеварској, односно теразијској локацији. То говори и да модел Хумористичког позоришта, односно Београдске комедије није настао ни из чега, нити зато што се то неке случајно прохтело, него је резултат промишљеног приступа, који се, свесно или спонтано, наслања и на раније развојне процесе и на претходна искуства.

У Београду после Другог светског рата, прва идеја о позоришној представи забавно-музичког типа јавила се почетком 1949 година, када је тада млади позоришни посленик Исак Амар (каснији уметнички директор Београдске комедије и управник Савременог позоришта) добио задатак да организује припрему једне ревијске представе. То је био вероватно пробни балон и нека врста провере која је претходила стварању новог позоришта. Ову прву послератну ревијалну представу режирао је Јозо Лауренчић, истакнути првак Југословенског драмског позоришта, у сарадњи са тада водећим глумцима-комичарима, балетским играчима, музичарима и ликовним уметницима. Током маја 1949 ова ревија је извођена 18 пута у сали Београдског драмског позоришта, уз одличан пријем код публике.

Пошто је ова провера прошла успешно, у јесен 1950 дошло је до оснивања Хумористичког позоришта. Изгледа да је овом чину у знатној мери кумовао и тадашњи министар културе Србије Мита Миљковић (каснији главни уредник Политике). За

првог управника именован је песник Душан Костић, али је *spiritus movens* целог подухвата и главни креатор позоришта (од склапања ансамбла глумаца, певача, балетских играча и музичара, до формирања програма, решавања техничких и свих других могућих и немогућих проблема који су могли настати при стварању једног новог позоришта овако сложене структуре, притом за кратко време и у крајње непогодним просторним и техничким условима) био Радивоје Лола Ђукић, касније култни стваралац првих телевизијских комедијских серија, које су постигле огромну популарност код најширег гледалишта. Првих година по оснивању, Лола је био на функцији уметничког руководиоца, али је у ствари био свје и свја, односно душа Хумористичког позоришта.

"Тражим да сала буде на Теразијама", - био је услов Лоле Ђукића, када је био позван да оснује ново позориште. "Хумористичко, или булеварско позориште, које недостаје Београду, мора бити тамо где шетају бескућници и беспријатељници, где људи убијају време, а ми им онда понудимо смешно убијање самоће."

Рекло би се да је ово позориште настало уз општи ентузијазам првих његових чланова, и уз благонаклоност тадашњих власти. Па ипак, позориште је смештено у импровизоване околности, у статусу подстанара биоскопа "Београд", у чијој сали су позоришне пробе морале да се заврше до пола један, а постављање декора није могло да почне пре седам сати увече. У том статусу је, упркос повременим великим обећањима, позориште остало највећи део свог постојања, све до привременог, а опет дуготрајног пресељења у Дом културе "Вук Караџић", у исто тако неповољне околности, до жељно очекиваног повратка у будућу обновљену салу на Теразијама, прилагођену захтевним потребама репертоара.

Још једна изразито неповољна околност пратила је оснивање Хумористичког позоришта и његове музичке сцене (и касније деценије мукотрпног рада под промењеним именима позоришта), и озлеђивала амбиције и напоре, ентузијазам и уложену љубав и зној посленика овог, по имену и репертоару, веселог театра, - чак и више од такозваних објективних околности. Као што се концепт новооснованог позоришта наслонио на моделе ранијих покушаја стварања театра булеварско-музичког типа, тако је и реакција позоришне критике и такозване културне јавности наставила традиционални мрзовољни или игнорантски однос према ономе што се убрајало у лаке позоришне жанрове. Не ради се само о оперети, коју је дефинитивно пратио одијум наше претенциозне културне елите. Комедија, као жанр који производи "неозбиљно" дејство смеха, била је често под сумњом намргођених заштитника културних критеријума, и добијала је легитимитет само ако је била снажно друштвено-критички (у данашње доба политички) усмерена. Сетимо се само познатог случаја са Нушићем и Академијом наука.

Можда је и то израз наше провинцијске претенциозности; јер сасвим је друга ситуација у неким другим, великим светским културама. Французи, на пример, без зазора су бирали писце булеварских комада у Француску академију, међу "четрдесет бесмртника". Фејдо данас у Француској има неоспорни статус класика, одмах негде до Молијера. На париске матине-представе Фејдоових и Лабишових водвиља родитељи масовно доводе своју децу (као што их доводе и на представе Расина и Корнеја), не би ли их упознали са класичним наслеђем. А да се и не говори о томе, да су неки од аутора антидрамског круга признавали, а данашњи теоретичари то потврђују, да се корени театра апсурда налазе у драматургији водвиља. Најзад, искусни позоришни практичари

добро знају колико су "лаки" жанрови уствари тешки за реализацију и колико захтевају сценске конкретности и артистичког мајсторства. Од наших умних позоришних људи једино је Јован Христић, један од најумнијих, признавао пуни легитимитет водвиљу, његовој савршеној драмској конструкцији и геометријској прогресији апсурда у њему. И данас одзвањају речи које је Христић често, мада усамљено, понављао: "Зашто наше паметне представе морају да буду досадне, а забавне представе морају да буду глупе?"

Тако је и оснивање новог београдског, музичко-комедиографски усмереног позоришта, прошло скоро глуво; јер, како је забележио Лола Ђукић, "прошла је прва, па друга, па петнаеста премијера, увек у пуној и увек у засмејаној дворани, а ни један лист, ни један белешкар није хтео да призна да такво позориште уопште постоји у нашем главном граду, јер је очигледно било деградантно да се у њему гаји и нешто што је лако и смешно, нешто што није дубоко и тешко, што није велика, озбиљна уметност, или доказана литература."

Па и када се критичарско праћење овог театра ипак усталило, често се појављивало оно што се данас у политичком речнику назива "дупли стандарди". Посебно је критично било приказивање музичких представа, јер су се тиме у почетку бавили музички критичари, који понекад нису имали довољно знања о позоришту, а касније драмски критичари, који су ретко успевали да проникну у музичку структуру представе, а притом су понекад гајили и одбојност према свакој врсти музичког позоришта. Карактеристично је да су музичке представе Позоришта на Теразијама добијале неупоредиво боље критике на гостовањима ван Београда (Загреб, Љубљана, Ријека, Праг, Братислава). Загребачка критичарка Марија Гргичевић је поводом гостовања теразијске Приче о коњу написала (а са тим би се сложио и Јован Христић): "Забавност није одлика жанра, него прије свега квалитете."

Од самог почетка рада позоришта музичка компонента била је изразито наглашена. Убрзо после прве премијере, Нушићеве комедије Др (1 марта 1951), изведена је, као друга премијера, и прва музичка представа (21 марта 1951). То је био, за оно време, амбициозан подухват, да се направи права музичка сатирично-хумористична колажна ревија, у којој су се први пут представили сви музички ансамбли Хумористичког позоришта. Ова ревија групе младих аутора, под насловом Дођите сутра, требала је да буде модел програмских стремљења новог позоришта, онако како га је замислио Лола Ђукић.

После младалачког сусрета са сатиричном ревијом, музички репертоар се усмерио на оперету. У почетку су то била дела која нису спадала у праву оперетску класику, али их је пратила извесна популарност, и што је за почетак било важно, постављала су мање певачке захтеве, којима су, осим школованих певача, могли да одговоре и поједини музикални и распевани глумци, као што је на пример био Љубиша Бачић.

Прво је изведена популарно дело из периода берлинске међуратне оперете, Код белог коња (15 октобра 1951). Изгледа необично што је ово дело извођено без имена композитора Ралфа Бенацког; као аутор је наведен само либретиста Оскар Блументал. Можда је то било и због ауторских права, па је ова, као и следећа оперета, изведена у музичкој обради Милорада Милера, иначе диригента сцене на Теразијама у

првом периоду. Свакако је састав ансамбла (солиста-глумаца, хора и оркестра) захтевао овакво музичко прилагођавање.

Друга оперета на репертоару био је Вашар девојака Виктора Јакобија (1 марта 1952), не много познато дело из периода бечке "сребрне" оперете са почетка двадесетог века. Најзад се позориште определило да се испроба и на делу које се могло убројати у класични оперетски репертоар. То је била Мамзел Нитуш Флоримона Ервеа (16 фебруара 1953), мајстора француске пост-офенбаховске оперете с краја деветнаестог века, често играна на нашим сценама и при ранијим оперетским покушајима. Режију ове представе су потписали Дејан Дубајић, истакнути глумац Југословенског драмског позоришта, и његова супруга Маргита, који су још у међуратном периоду испекли оперетски занат у Загребу, где је овај жанр имао развијену традицију. У свим овим првим оперетским представама главне певачке улоге је играо Душан Поповић, касније првак београдске Опере и баритон са интернационалном каријером.

Најзад 1953 године Лола доводи из Загреба Жељку Рајнер и Ђокицу Милаковића. У Жељки је теразијска сцена коначно добила своју примадону. Она је, својом поузданом вокалном техником, сценским шармом, способношћу да споји у изразу мелодраматично и иронично (што је драгоцено за оперетски стил) и физичком појавом, владала овом сценом више од четврт века, успевши да убедљиво оствари неке од најважнијих улога оперетске литературе, и да се у каснијем периоду без проблема успешно прилагоди захтевима мјузикла. У Ђокици Милаковићу позориште је добило опробаног танц-комикера, али и znalца оперетске сцене, који се спретно подухватао и редитељског посла. Први резултат ове кадровске обнове била је премијера југословенског оперетског класика Мале Флораме Ива Тијардовића (8 јануара 1954), којом приликом је Ђокица Милаковић пренео на теразијску сцену режију Славка Миџора.

Лолин модел прожимања ансамбала и изражајних фактура (говорне, певане и плесне) био је изражен не само у поставкама музичко-сценских дела, него и у посебној музичко-драматуршкој обради комедијског репертоара, карактеристичној за први период рада сцене на Теразијама, али каква се јављала и у многим каснијим представама, претварајући говорне комедије у музичке комедије. Тако је Лола режирајући чувени енглески водвиљ Брендона Томаса Чарлијева тетка (један од најпопуларнијих и најигранијих комада светског репертоара, игран свуда, од аматерских дружина до енглеског двора) у представу укључио хор и балет и створио шарени ревијско-комедијски спектакл под насловом Маскарада (12 априла 1952), у коме је бриљирао Миодраг Петровић-Чкаља. Слично је Лола поступио и у режији комедије шпанског класика Лопе де Вега Довитљива девојка (11 децембра 1952), као и Марко Фотез у режији комедије италијанског класика Голдонија Слуга два господара (9 децембар 1953).

Тако је почињала свој рад музичка продукција сцене на Теразијама, усмерена у почетку пре свега на оперету. Ствараоци представа сучељавали су се са проблемима, које им је наметала сценска интерпретација оперете у датим околностима (просторним, кадровским, друштвеним, менталитетским, културним). Било их је много, али покушаћемо да укажемо на неке од њих. Проблеми су се наравно најсуштинскије тicali режијске поставке.

Пре свега постављало се питање драматуршке композиције. Први чин оперете обично почиње експозицијом амбијента и главних личности, у њиховој идиличној варијанти. Пред крај чина, нека неочекивана околност, интрига, или откривена тајна, доносе почетке заплета. У другом чини заплет се компликује и доводи до практично нерешиве ситуације која прети катастрофом, да би се у збрзаном трећем чину све одједном разрешило неким неочекиваним *deus ex machina* (писмом, неочекиваном посетом, прислушкиваним разговором, и слично). Притом се често паралелно развијају и преплићу чак до три заплета: између примадоне и тенора, субрете и танцкомикера и евентуално старијег комичног пара. Моменти који доносе интригу, ударац, често су као узредни, јер главно место заузимају арије и дуети главних јунака, који би требало да произиђу из тог претходног ударца. Кад интрига почне да се компликује постоји опасност да се потпуно изгуби из вида њен главни узрок, тако да све личи на гомилу произвољних активности. Због тога је нарочито важно јасно и читљиво (у школском смислу) вођење радње, да не би представа постала серија концертних арија и скечева, без међусобне органске везе. Још већи је, наравно, проблем стила извођења. Оперетска либрета, нажалост, препуна су наивности, невероватности, недопустиве сладуњавости и нестварних проблема. Како стрести тај прашњави терет прошлости и начинити радњу прихватљивом и за данашњег гледаоца?

И у најстандарднијим данашњим оперетским продукцијама постала је већ уобичајена иронијска дистанца према радњи, амбијенту, строго типизираним шаблонским ликовима и нарочито према расплету (поступак који су немачки романтичари називали "нежна иронија"). Међутим, то се најчешће не показује ни приближно довољно. Остаје пут потпуне пародије, који је увек крајње опасан, уколико се не спроведе са јасним критеријумом и постане сам себи сврха, што се најчешће догађа. С друге стране постоји могућност да се представа заодене у дивертисманску спектакуларност, у игру звукова, покрета и боја, у којој наивности или чак бедастоће у догађању, губе своју рационалну важност и постају део једног системски инфантилно заошијаног света, заснованог на парадоксу и намерном нонсенсу. И једно и друго су очигледно линија мањег отпора, чији резултати ипак могу да буду успешне и ефектне представе.

Иако је оперета у свом традиционалном виду затворена, скоро музејска форма, завршена на нивоу на коме је била између два рата, она је успела да преживи све иновације које је донело ново доба, па и у данашњем потрошачком европском културном милјеу има не мали број присталица. Доказ је и у томе што се најуспешнији примерци класичног оперетског репертоара легитимно изводе на највећим светским оперским сценама, као и у провинцијским позоришним кућама. Жал за идиличношћу старих, добрих и наивних времена и даље постоји, појачана проблемима савремене цивилизације. Ми зато још не знамо, или се ретко усуђујемо да проверимо и неке друге могућности за постављање овог жанра.

Наше актуелизације своде се обично на буквално облачење савременог костима (док све друго остаје неизмењено), или на неспретне екстемпорације у оквиру иначе традиционалне представе, што се врло тешко калема и још више указује на површни однос према овој форми. Разне предигре и интермеца са савременим коментарима најчешће се показују као страна тела, која првобитни организам немилосрдно одбацује.

У свету су познате оригиналне поставке неких класичних оперета, у којима је нова концепција успела да се сроди са аутентичном органиком дела. На пример, познате су верзије Офенбаховог Орфеја у паклу, које су постављене као сатире на култ личности. Штраусов Симплицијус (настао по Гримелсхаузену роману, који се догађа у време Тридесетогодишњег рата, и чије мотиве је и Брехт користио у Мајци храброст), у циришкој опери представљен је као гротескна фантазмагорија, у којој се ведри музички тонови и нежна осећања дешавају на фону ратних ужаса и логорске војничке дисциплине, што се потпуно стопило са оригиналном причом и амбијентом и створило кохерентну представу.

Наравно, остаје маса других проблема и питања. Шта радити са шаблонским ликовима? Да ли инсистирати на њиховој типизираниости, или покушати са нијансирањем? Шта учинити са романтично схваћеним локалним колоритом, који је често произвољан, или претеран и преегзотичан? Да ли га оставити таквим, вратити га у аутентичност, или га начинити још фантастичнијим него што јесте (како се то данас понекад у свету ради), итд. итд.

Надајмо се да ћемо пронаћи задовољавајуће одговоре, који ће нам омогућити да се понекад упустимо у оживљавање овог ефектног и у свету популарног позоришног жанра и да део старе оперетске радости и лепоте пренесемо и на нову публику. Не треба заборавити да је оперета и један неопходан беоцуг у позоришном васпитању публике, који ће је касније упутити и на оперу. Навешћемо зато речи великог француског композитора Камија Сен-Санса: "Оперета је ћерка комичне опере, ћерка која је кренула странпутицом. Али ћерке које су кренуле странпутицом понекад су нам баш због тога драге."

У првих двадесет година рада музичке сцене на Теразијама оперете су представљале стални део репертоара. Прегледом одиграних представа може се утврдити да је избор дела за репертоар вршен брижљиво, са циљем да се представе дела свих оперетских периода, као и дела прилагођена могућностима ансамбла.

Од француских класичних оперета, поред поменуте Мамзел Нитуш, постављена су и дела Жака Офенбаха Лепа Јелена (22 октобра 1956, у режији Антона Корена, у главним улогама Даница Мاستиловић, Александар Мандић, Љубомир Дидић) и Париски живот (20 марта 1967, у режији др Марка Фотеза, у главним улогама Драган Лаковић, Радован Поповић, Жељка Рајнер).

Бечка оперета "златног" периода представљена је са два класична примера. У Бокачу Франца фон Супеа (23 марта 1956, у режији Антона Корена), насловна улога је писана као улога *en travesti*, односно за женски глас. Тако је у овој представи улогу Бокача, великог ренесансног приповедача, интерпретирала Жељка Рајнер, а главну примадонску партију певала је Даница Мастиловић, уз коју се појавила и Ђурђевка Чакаревић. И други пример бечке класичне оперете био је смештен у италијански амбијент, овог пута у XVIII век. У раскошно опремљеној оперети Јохана Штрауса сина Ноћ у Венецији (23 новембра 1968, у режији Светозара Рапајића), уз првака београдске опере Драга Старца, већ увелико провереног на оперетској сцени, играли су Жељка Рајнер и Радован Поповић.

"Сребрна" бечка оперета с почетка XX века била је најзаступљенија, вероватно због приступачности широкој публици, и ипак нешто мањих музичких захтева, него у

делима класичног, "златног" бечког периода. Прва оперетска представа после Мале Флорами биле су популарне Три девојчице (19 априла 1954), дело настало слободном оперетском адаптацијом музике бечког романтичарског генија Франца Шуберта, на основу апокрифних прича о његовим несрећним љубавима и бечком боемском амбијенту из доба бидермајера. Режију представе је водио мајстор музичке сцене Јосип Кулунџић, несрећног Шуберта играо је Љубиша Бачић, а поред њега у главним улогама били су Жељка Рајнер и Александар Мандић.

Из истог периода су дела Франца Лехара (названог "Пучини оперете") и Емериха Калмана. Лехарова дела Земља смешка, прича о неуспелом љубавном сусрету европског Запада и источњачке Кине (30 маја 1955, у режији Антона Корена, у главним улогама Драго Старц-Александар Мандић, Ангела Санџин-Славка Јовановић, Жељка Рајнер и Душан Крџун Ђорђевић), затим Тамо где шева пева, смештена у мађарски амбијент (20 октобра 1958, у режији Антона Корена, у главним улогама Жељка Рајнер, Александар Мандић и Даница Мاستиловић), и најзад Весела удовица годинама су пунили неудобну салу на Теразијама.

То нарочито важи за Веселу удовицу (11 новембра 1965), најиграније дело светског оперетског репертоара, али и најуспешнију представу теразијске оперете. Редитељ др Марко Фотез начинио је и темељну адаптацију оригиналног дела. Он је радњу сместио у париску амбасаду имагинарне јужноамеричке државе Понтеведро у Паризу, лишивши се притом карикатуралног црногорског амбијента (што се углавном, из ових или оних разлога, догађало и при другим нашим поставкама ове оперете; сетимо се да је Штрохајмова филмска обрада Веселе удовице била забрањена у Краљевини СХС, а да је црногорски принц наследник у изгнанству успео да добије одштету у процесу против Метро-Голдвин-Мајера, због увреде црногорске династије). Фотезова Весела удовица била је пенушави шаролики спектакл у сценографији Душана Станића и костимима Мире Глишић (њена последња, предсмртна креација, довршила Ана Несторовић), који је у скромним условима теразијске сцене деловао гламурозно. Уз непоновљивог Драгу Старца, као госта, у насловној улози је блистала Жељка Рајнер, као субрета је пленила Весна Предојевић, а ефектне комичне улоге су остварили Драган Лаковић и Ђокица Милаковић. Теразијска представа Веселе удовице у целини је била на веома високом нивоу и слободно је могла да се упореди са успешним представама овог оперетског ремек-дела у највећим светским центрима.

Велики успех код публике је доживела Кнегиња чардаша Емериха Калмана (3 јуна 1967), упркос веома традиционалне режије гошће из Мађарске Едит Ловаш, пре свега захваљујући ефектним улогама Жељке Рајнер, Радована Поповића, Милана Панића и Гордане Којадиновић. Критика је за Кнегињу чардаша просудила да "њен београдски лик не заостаје за устаљеним начинима и донетима њеног извођења" (Марија Корен у Борби). Потом је постављена и Грофица Марица истог аутора (25 јануара 1970) опет у режији госта из Мађарске Ласла Шерегија, и опет са Жељком Рајнер у главној улози, уз Војислава Куцуловића, из новосадске Оперe.

Оперета између два рата, када се центар оперетског стварања премешта у Берлин, била је заступљена нарочито у првим годинама. После популарне оперете Код белог коња, на ред су дошли и Досталова Кливија, смештена у јужноамерички амбијент, (22 јануара 1955, у режији Ђокице Милаковића, у главним улогама Ангела Санџин, Антон Корен и Жељка Рајнер) и Хавајски цвет Абрахама (18 новембра 1957, у режији Антона Корена, у главним улогама Жељка Рајнер и Александар Мандић).

Источноевропске, нарочито совјетске оперете, пружале су својим рустикално-фолклорним елементима могућности за грађење динамичних представа, као и за неконвенционална решења, будући да нису постојали готови рецепти за њихове поставке. И извођачи и гледаоци су имали посебног афинитета за представе као што су: Зчатна долина совјетског композитора популарне и филмске музике Исака Дунајевског (17 јануара 1958, у режији Антона Корена, у главним улогама Жељка Рајнер-Славка Поповић и Ђорђе Ђорђевић-Бранислав Матић), румунска оперета Герасе Дендрина Пустите ме да певам (1 априла 1959, у режији Антона Корена, у главним улогама Александар Мандић, Жељка Рајнер-Добрила Чабрић и Стјепко Јанковић), Љубав у Москви, у оригиналу Москва, Вишњевка, урбана оперета модерног класика Шостаковича, о неприликама у новоизграђеним предграђима велике метрополе (23 маја 1964, у режији Александра Огњановића, у главним улогама Мића Татић, Љиљана Шљавић, Жељка Рајнер, Драган Лаковић) и Свадба у Малиновки, револуционарна оперета Александрова, мајстора масовне хорске песме и Ејзенштајновог сарадника (18 новембра 1967, у режији Светозара Рапајића, у главним улогама Драган Лаковић, Дубравка Нешовић, Весна Предојевић и Радован Поповић).

Оперете Ива Тијардовића, засноване на сплитским анегдотским догодовштинама спретно драматуршки обрађеним и вешто протканим музичким мотивима из свих наших крајева, као и модернијим ритмовима, постале су сталан део теразијског репертоара. После већ поменутог првог извођења Мале Флорами, на ред је дошао Сплитски акварел (8 јуна 1962, у режији др Марка Фотеза, у главним улогама Жељка Рајнер, Бранислав Матић и Весна Предојевић), а затим нова поставка Мале Флорами (5 новембра 1964, у режији Ђокице Милаковића, у главним улогама Жељка Рајнер-Весна Предојевић, Радован Поповић-Бранислав Матић, Ђокица Милаковић-Љуба Дидић и Азалеа Ђачић-Ана Красојевић). Ове представе, пуне заводљивог локалног колорита, пријемчиве мелодике и сочног хумора радо су гледане и дуго игране.

При теразијској интерпретацији оперета велика пажња се посвећивала музичкој страни представе, која је обично била на солидном, или високом нивоу, чак и у делима која постављају пред извођаче веће техничке проблеме. Солисти и глумци-певачи, хор и балет често су добијали похвале за свој допринос представи. Међутим сценска реализација често се кретала у водама традиционалних поставки, у којима су понекад долазили до изражаја драматуршки недостаци овог жанра. Изгледа да су баш дела веће музичке вредности сувише импресионирала извођаче својом класичношћу и понекад их тиме спутавала у занимљивијим сценским решењима (Офенбах, Штраус). Ипак, не само у најуспелијим поменутих представама (Весела удовица, Тијардовић, совјетске оперете), публика је, углавном на своје задовољство, била спасена баналности благом ироничном дистанцом према сентименталности радње и ликова. Поред тога, високи музички ниво представа, увек констатован од стране еминентних критичара, затим педантан режијски приступ, ефектне кореографије и култивисана, инвентивна и брижљива креација декора и костима, привлачили су велики број гледалаца и чинили да оперета комуницира са савременом публиком.

Српска варијанта зингшила, комад с певањем, имао је своје место на теразијској сцени, на почетку у свом првобитном облику. То се односи пре свега на Дорћолска посла чича-Илија Станојевића, са музиком Петра Крстића (2 јула 1952, у режији Душана Антонијевића, са Драганом Јовановићем, Аном Красојевић, Љубишом

Бачићем у главним улогама), а затим и на Нушићев Пут око света, у музичкој обради Михајла Вукдраговића (27 новембра 1956, у режији др Марка Фотеза, у главним улогама Мића Татић, Драгутин Добричанин и Даница Аћимац).

После фузије Београдске комедије и Београдског драмског позоришта и настанка Савременог позоришта, једна од задатих линија реформисаног репертоара односила се на нове музичко-сценске адаптације популарних дела из југословенске класике. Резултат ове линије је била нова, модернизована поставка Пута око света, са музиком Боривоја Симића (14 марта 1963, у режији Предрага Динуловића, у главним улогама Љубиша Бачић, Драган Лаковић и Дара Чаленић-Вера Илић-Ђукић), који у облику музичке гротеске није успео да понови популарност претходне поставке. Бранко Драгутиновић је у Политици написао: "Нисмо добили добру савремену музичку комедију, али смо изгубили Нушића." Тирена и Новела од Станца Марина Држића, у адаптацији и режији Марка Фотеза, на музику Крешимира Барановића (13 марта 1965, у главним улогама Драгутин Добричанин и Радмила Урошевић), преточене су у култивисану представу, која је изазвала признања критике. Ипак, најпоузданији резултат ове репертоарске линије постигла је представа Мајстори су први људи (23 априла 1962 по мотивима Косте Трифковића, либрето и режија Јована Путника, на музику Душана Костића, у главним улогама Драган Лаковић, Жељка Рајнер, Љубиша Бачић, Бранка Митић). Критичари су истицали складну драматургију и редитељску еруптивност, као и амбициозну, али ипак разумљиву и допадљиву музику, чиме је створена квалитетна народна музичка комедија, која је у много чему представљала "прелазну развојну фазу ка једном специфичном жанру наше комичне опере" (Драгутиновић)..

Главни реформски захват после фузије односио се на смањивање или чак уклањање удела оперете и стварање неке врсте модерног музичког ревијалног позоришта. У ту сврху је поглед упућен према модерној западно-европској музичкој комедији, у чему је нарочито значајан удео Соје Јовановић. Њене режије представа Лаку ноћ, Бетина италијанског ауторског трија Гаринеи-Ђованини-Крамер (25 маја 1961, у главним улогама Ђуза Стојиљковић, Бранка Митић, Душан Јакшић и Олга Ивановић), и Слатка Ирма, француског пара Брефор-Моно (12 јануара 1964, у главним улогама опет Ђуза и Бранка), изазвале су опште одобравање. Тој репертоарској линији припада и Љубав на италијански начин (у оригиналу Корњачин дан), на музику Рената Рашела (20 септембра 1969, у режији Антона Мартија, у главним улогама Весна Предојевић и Душан Јакшић).

Реформа је обухватала и покушај стварања модерне музичке ревије, у којој је балет у првом плану. Прва представа такве врсте била је колажна Невиђена представа, по тексту Васе Поповића (5 марта 1961, у режији Предрага Динуловића и кореографији Данице Живановић), у којој су се у улози амбициозног управника дома културе, који има амбицију да приреди "невиђену представу", смењивали Миодраг Петровић Чкаља и Жика Миленковић, а звезда представе била је Ирена Киш-Оцокољић, примабалерина теразијске сцене. Такође, овом правцу, али као асоцијација на велике светске музичке сцене, припада колажна представа Америчке приче (26 фебруара 1962), по замисли и у режији Јована Путника и кореографији Реја Харисона. И у овој представи је звезда била Ирена Киш-Оцокољић, а као гости наступали су и Тихомир Петровић и Сенка Велетанлић.

Када се помиње велики допринос Јована Путника теразијској музичкој сцени, треба истаћи и његове покушаја стварања представа у правцу тоталног, синкретичког позоришта, инспирисаних великим делима шпанске драмске литературе. То је најпре успешна представа Између две игре, према Сервантесовим интермедијама (25 априла 1963, у главним улогама Миодраг Петровић-Чкаља, Мирјана Коцић, Бранка Митић и Весна Предојевић), и убрзо после тога Љубав господина Перлимплина, фантазмагорична сценска визија по поетском комаду Лорке (27 новембра 1963, у главним улогама Драгутин Добричанин, Тамара Милетић и Ирена Киш-Оцокољић), која је оцењена као занимљив, али недомашени ауторски експеримент. Обе ове представе обележавала је шпански обојена музика Јована Јовичића.

У наредном периоду реализоване су и представе комплетно домаћих аутора, које су биле на граници између ревије и мјузикла. То је прво био сатирично-музички времеплов Београд некад и сад, у драматуршкој обради Слободана Стојановића, по текстовима Стерије, Нушића и Матије Бећковића, на музику Војкана Борисављевића (24 октобра 1970), у веома успелој режији Небојше Комадине и ефектној кореографији Миљенка Штамбука. У овој представи, уз мноштво глумаца на челу са Николом Милићем, Надом Касапић и Даницом Аћимац, велику пажњу је привлачила као ревијална звезда солисткиња балета Оливија Андроновић. Затим је убрзо реализован Мајстор с мора, по оригиналном либрету Љубише Бачића и музици Корнелија Ковача (13 фебруара 1971, у режији Дејана Миладиновића), са екипом младих глумаца, од којих су се неки први пут појавили на сцени, као Мики Манојловић, Марко Николић и Предраг Ејдус. Овде се може убројити и постављање сатирично-фантастичне Велике трке Гргића и Кабиља, из загребачке школе мјузикла (23 маја 1970, у режији Антона Мартија, у главној улози Љиљана Шљапић).

У склопу нове оријентације су биле и амбициозне представе из области "озбиљног" оперско-балетског репертоара, макар у малој форми. 25 новембра 1962 приказана је премијера, коју су чинила два дела у једном чину: чувени, али ретко извођени балет с певањем Курта Вајла и Брехта Седам смртних грехова (у кореографији Мире Сањине), у коме су располућени главни лик тумачиле Дубравка Нешовић певачки, и Ирена Киш-Оцокољић играчки, - и комична опера Ноћ неурастеника Нина Роте, познатог савременог италијанског мајстора филмске музике и модерне буфо-опере (у режији Предрага Динуловића, у главној улози Драган Лаковић). Велика оперска класика доспела је на теразијску сцену 23 децембра 1968 двома Моцартовим једночинкама у режији Светозара Рапајића: Бастијен и Бастијена (у улогама Бранка Вукићевић, Милојко Пајевић и Жарко Дугић) и Директор позоришта (у главним улогама Дејан Поморишац, Радован Поповић, Весна Предојевић и Гордана Којадиновић). Оба ова покушаја резултирала су култивисаним представама, али без већег интересовања публике.

Најзад, као посебан куриозитет треба поменути представу Просјачке опере (12 децембра 1955, у режији др Марка Фотеза, у главним улогама Милан Пузић, Жељка Рајнер, Слободан Стојановић, Ђокица Милаковић, Ана Красојевић), као прво извођење Брехта у Београду. Критика је овој представи замерила сувише оперетски приступ. Међутим, фотографије из ове представе подсећају на ране брехтовско-пискаторовске мизансцене, као што и првобитно Брехтовско преузимање оперетске технике није за потцењивање. Стога се да претпоставити да овој представи није био дат прави значај, који је у оном времену могла имати.

У другој деценији постојања теразијске сцене почело је постепено пребацавање тежишта са оперете на велики светски мјузикл. Освајање нове форме донело је нова питања. Проблеме који су се постављали у конструкцији оперете, мјузикл је као новији жанр, у свом најразвијенијем облику углавном разрешио. Драматургија развијеног мјузикла углавном је јасна и логична, радња мотивисана и вероватна. Зато су се приликом првих поставки мјузикла на Теразијама јављали проблеми друге врсте, који су се између осталог тицали чистоте стила и жанра, као и кидања са оперетском традицијом.

Основна карактеристика мјузикла је равноправност и равномерност три изражајне фактуре: говорне, музичке и играчке. Притом су ове три фактуре тесно повезане, оне проистичу једна из друге, допуњују се и стварају јединствену линију радње. Док су у оперети говорни и певани одломци најчешће одвојени резом, у мјузиклу се често користи претапање. Зато је промену фактуре потребно мотивисати сценски логично, психолошки уверљиво и стилски јединствено.

У вези с тим постављао се проблем тзв. затворених нумера. Тачније речено, затворене нумере, музичке тачке одвојене од радње у оперетском смислу, у модерном мјузиклу не би требало да постоје. Иако, у формално-композиционом смислу, и у мјузиклима постоје нумере које имају свој почетак и крај, њих треба интерпретирати функционално, односно не као издвојену нумеру, него као одломак збивања у школском смислу. Када се промени задатак ликова и појави се нови, битни моменат који мења радњу, мења се и изражајна фактура и почиње нов сценски одломак. Певана или балетска нумера нераскидиви је део линије радње, јер нужно проистиче из онога што се десило пре ње, као што нужно проузрокује оно што ће се десити после ње.

За разлику од оперетских, претежно типских или фаховских улога, у мјузиклу се често јављају врло сложени ликови, који захтевају брижљиву анализу, као и у драмском делу. Противуречни карактер Џада из Оклахоме, сујета и каприциозност главних ликова у Пољуби ме, Кети, пасивна резистенција млекације Тејвјеа у Виолинисти на крову, не могу се замислити без студиозне разраде и детаљног психолошког нијансирања. То важи наравно и за анализу музичких нумера. У насложенијим модерним мјузиклима арија, или дует, превазилазе функцију логичког исказа, и преузимају ирационалност, која се у певаном исказу јавља и у обичном животу. Певани исказ у мјузиклу, чак и кад је, у облику арије, у функцији директног обраћања партнеру, или у облику дуета, у функцији дијалога, - преузима и особине ирационалног унутрашњег монолога. Пева се не само оно што би се саопштило партнеру, него и оно што у тренутку пролази кроз свест и подсвест. Врхунски пример преплитања спољашњих и унутрашњих токова налази се у квинтету из Приче из западног кварта, у коме се комплементарно и симултано испољава ток свести петоро главних јунака пред одлучујући фатални сукоб. Овако сложени приказ тока свести остварен је само у неким врхунским романима грађеним у овој техници, па и тада наравно не симултано, као што је то могуће само у музичком делу.

Несумњиви мајстор мјузикла (и не само мјузикла) Леонард Бернстејн изјавио је једном приликом: "Сада смо у ситуацији, која отприлике одговара пучком музичком театру у Немачкој пре Моцарта. У то доба, око 1750, главна атракција је био комад с певањем, који није ништа друго него тадашњи облик мјузикла. Сада смо у истом положају. Све што нам је потребно, то је наш Моцарт, који ће нови комад с певањем узвисити до несумњивог уметничког дела."

Савладавајући све проблеме и недоумице и теразијска сцена се упутила тим путем. Непосредно после фузије постављене су представе, које се могу сматрати прелазним облицима на путу ка великом америчком мјузиклу. То је прво била Сензација у Лондону Кавана и Бауера (17 децембра 1959, у режији Јосипа Кулунџића, у главним улогама Стјепко Јанковић, Мића Татић и Добрила Чабрић), а затим Холивудска бајка угледног америчког булеварског и филмског тандема Самјела и Беле Спевак (28 априла 1960, у режији Јована Путника, у главним улогама Душан Јакшић, Мића Татић и Бранка Митић). Обе представе су међутим остале без великог одјека.

Оклахома Роџерса и Хамерстејна обележила је преломну тачку и била први велики амерички мјузикл на теразијском репертоару, као што је у тренутку свога настанка, 1943 године, означила почетак модерног мјузикла. Представа је дочекана једногласном подршком и музичке и позоришне критике, као и публике (5 марта 1966, у режији Светозара Рапајића, у главним улогама Драган Лаковић, Жељка Рајнер, Весна Предојевић, Душан Голумбовски-Србољуб Милин).

Од Оклахоме мјузикл заузима све већи део музичког репертоара теразијског позоришта. У нашим условима, где глумац добија само узредно музичко и играчко образовање, постепено је пионирски крчен пут у освајању новог жанра. Упркос скучености позорнице и неповољним техничким могућностима, које су иначе неопходне за атрактивност овог жанра, свака представа мјузикла значила је нови успех, да би се најзад доказало да је овај ансамбл у стању да се понесе са сваким делом овог технички и уметнички компликованог жанра. После Оклахоме, свака од наредних представа мјузикла значила је изузетан напор, али и значајан успех.

У Карневалу Боба Мерила (15 децембра 1966) редитељ Соја Јовановић успела је да у оквирима колоритног циркуског амбијента са многим атракцијама, развије дирљиву мелодрамску причу о отуђеним људима, који се боље споразумевају преко анимираних лутака, него у директном контакту. У главним улогама потресне креације остварили су Весна Предојевић и Драган Лаковић.

Прича из западног кварта Леонарда Бернстејна, по многим мишљењима врхунац уметности мјузикла, доживела је успех преко свих очекивања и представљала врхунац овог периода теразијске сцене (31 марта 1968, у режији Антона Мартија, у главним улогама Весна Предојевић, Радован Поповић, Бранка Митић, кореографија Бранко Марковић). Иако ова модерна транспозиција приче о Ромеу у Јулији, смештена у амбијент незнања етничких сукоба у имигрантским предграђима Њујорка, поставља огромне техничке и креативне захтеве свим деловима ансамбла (посебно оркестру и балету, наравно и солистима, као и сценографији), представа је реализована у свим аспектима на нивоу који ово ремек-дело, у форми трагичног мјузикла, захтева. У целини то је била представа, која је дефинитивно потврдила да је жанр мјузикла био освојен.

Следиле су даље успешне представе великих америчких мјузикала: Пољуби ме, Кети Кол Портера (11 маја 1969, у главним улогама Драган Лаковић и Жељка Рајнер), и Хало, Доли Џери Хермана (26 априла 1971, у насловној улози Жељка Рајнер), обе у режији Антона Мартија и у сличном редитељском и сценографском кључу, као и Виолиниста на крову Бока-Стејна (2 априла 1972, у режији Александра Ђорђевића), представа која је изазвала неподељена признања, чак и од оних који иначе не

прихватају овакву врсту позоришта. Посебно је истицана креација Миће Татића у главној улози.

Немогуће је набројати све позоришне посленике који су током ових првих пионирских, или херојских двадесет година дали свој допринос развоју музичке теразијске сцене, и њеним ансамблима. Ипак, поменимо да су у првом периоду као стални диригенти били ангажовани Жељко Страка и Милорад Милер, а као гости појављивали су се и Борислав Пашћан, Војислав Симић. Нарочито је значајан допринос Богдана Бабића, диригента београдске Опере, који је музички оформио низ значајних оперетских и мјузикалских представа и спретно доводио у склад високе музичке захтеве са условностима жанра и могућностима ансамбла. На почетку друге деценије стални диригент је био Крешимир Паскутини, а затим Јурај Ферик и Љубиша Лазаревић, који је затим целу своју дугогодишњу и успешну каријеру и своје класично образовање подредио теразијским жанровима.

Кореографију је у првим представама углавном постављала Јелена Вајс, а затим Даница Живановић. У великим, балетски захтевним оперетама и мјузиклима извођеним у другој деценији рада, шездесетих и почетком седамдесетих година, високе кореографске домете постигли су Бранко Марковић, и затим Миљенко Штамбук. У балетском ансамблу, поред првакиње Ирене Киш-Оцокољић, истицали су се Оливија Андоровић, Томанија Симић, Иванка Драгутиновић, Каћа Суботички, Љубиша Симић, Зоран Законовић, Миодраг Тодоровић и други.

У хору је развијана посебна способност певача да се прилагођавају и индивидуалним сценским, а понекад и плесним задацима. Поједини чланови хора успешно су, и понекад незаменљиво, преузимали вокално-глумачке задатке мањих улога (Шпира Гргуревић, Петар Самарџија, Жарко Дугић, Софија Вукадиновић, Ангелина Гајиновић), а неки су успешно достигали и до већих, па и главних улога (Бранислав Матић, Дејан Поморишац, Бранка Вукићевић, Гордана Којадиновић, Етела Пиха).

Поред Жељке Рајнер, која је годинама била амблем теразијске сцене, и Љубише Бачића, који је као глумац успешно носио и оперетски певачки репертоар, на теразијској сцени се доказала и нова генерација глумаца-певача, подједнако професионалних и обучених и у глумачком и у певачком изразу. То се пре свега односи на Драгана Лаковића и на Весну Предојевић, без којих се годинама није могла замислити ни једна музичка представа. Својим сонорним баритоном, прецизном дикцијом и проживљеним интерпретацијама Драган је био једнако убедљив и у комичним и у драмским улогама, док је Весна веома брзо од субрете израсла до карактерних улога и хероина. И Жељка, и Драган, и Весна своју певачко-сценску оспособљеност доказали су и у представама београдске Опере. Главне тенорске партије, после Александра Мандића, својом изразитом гласовном бојом и сценским шармом успешно је носио Радован Поповић. У комичним фаховима, поред Ђокице Милаковића, као танц-комикер се представио и Милан Панић, као и Стјепко Јанковић, а фах *komische Alte* ефектно су гајиле Азалеа Ђачић, Љубица Секулић, Каја Игњатовић и Ана Красојевић (која је у првим музичким представама играла улоге заводница, да би касније доспела до карактерног репертоара). У представама музичких комедија и мјузиклима, поред Ђузе Стојиљковића и Душана Јакшића, незаменљива је била сценска харизма Бранке Митић.

Најзад, треба поменути да су у теразијским оперетским представама прве сценске кораке начинили будући оперски певачи интернационалне репутације, као што су Душан Поповић, Даница Мاستиловић, Ђурђевка Чакаревић, Славка Поповић, а не треба заборавити ни честа успешна гостовања Драга Старца, који се сродио са теразијском сценом, и на њој био сматран домаћим чланом.

У првих двадесет година, теразијска сцена, под разним насловима (Хумористичко позориште, Београдска комедија, Савремено позориште, и најзад Позориште на Теразијама), профилисала се као једини ансамбл у земљи који се континуирано бави музичко-сценским облицима типа оперете, мјузикла, музичке комедије, ревије. Претходна разматрања о овим жанровима проистекла су из наше тадашње позоришне праксе и говоре о проблемима и изазовима са којима смо се суочавали у инсценацији значајног и захтевног репертоара. И заиста, извођена су капитална, историјска дела из света оперете и мјузикла, на основу којих су настајале представе, које су, упркос многим неповољним околностима, биле вољене од гледалаца, а често добијале високе похвале (а понекад, наравно, и покуде). Храбро, понекад чак и неопрезно, упуштали смо се у окршај – или у љубавни сусрет – са ремек-делима жанра, а из тих окршаја најчешће смо излазили са понеком раном, али ободрени и ојачани.

После првих двадесетак година, наравно, много шта се у позоришту и у нашим животима променило. Савремено позориште, и само настало као резултат ранијих потребних или непотребних преобликовања, постало је затим Београдско позориште, да би се тај хибрид 1975 коначно раздвојио на своја два саставна дела, са свим последицама које раскид једне принудне и недовољно промишљене мезалијансе доноси. Позориште на Теразијама селило се и лутало, и буквално и фигуративно. После дугогодишњих сустанарских неприлика, најзад је стекло свој стамбени легитимитет; али је тада тај простор био у тако лошем стању да је Позориште под хитно морало у неусловни нужни смештај, док се стално одлагао, на неодређено време, повратак у теразијске просторије. А и много шта друго се мењало и распадало у нашим животима, нашим веровањима и љубавима. Трпећи трауматична искуства, као и сви ми, музичка сцена Позоришта на Теразијама подносила је ударце, посртала и падала, да би нас увек поново изненађивала својом виталношћу и енергијом, - у случајевима када се радило на правом материјалу, и са креативном, упорном и стрпљивом екипом сарадника.

У међувремену, позориште је у свету ишло својим разгранатим путевима. Музичко позориште је не само потврдило и увећало своју снагу и привлачност, него је дефинитивно освојило театарски легитимитет и дигнитет. Оперско позориште се шаролико расцветало, отварајући унутар задатих елемената форме неслућене могућности у просторима креативности и значења. С друге стране, оперета, као завршена, могло би се рећи историјска форма, још увек неприкосновено царује у популарном позоришту средње, па и источне Европе.

За то време мјузикл, - типично амерички, односно англо-саксонски производ, - осваја све нове и нове терене, географске, тематске и изражајне, потврђујући своју виталност непрестаним менама и трансформацијама. Дефинитивно је, у оквиру појма "мјузикл", разграничено традиционално значење ове речи, као скраћенице за "musical comedy", од шароликог обиља модерног мјузикла, у оквиру којег се овај назив жанра

може схватити само као скраћеница од "musical play". И заиста, нови мјузикли не само што се најчешће не могу подвести под чисто комедијску одредницу (па самим тим не могу бити музичке комедије), него се одликују и раније неуобичајеном тематиком (политика, психоанализа, метафизика, апсурд, отуђење, револуција), сложеном драматургијом, комплексним ликовима и амбициозном и захтевном музичком фактуром.

Но, наизглед парадоксално, ово "отежавање" једног до тада искључиво "лаког" жанра није угрозило његову популарност и комерцијалност. Напротив, највећи хитови стварани су управо инсценацијама садржаја из велике, "озбиљне" литературе (Дикенс, Иго, па чак и Т.С.Елиот). Уосталом, велики комерцијални, али и уметнички продори, настајали су када су продуценти и ствараоци имали смелости и њуха да се супротставе свим злослутним предвиђањима и да се одрекну сигурних, претходно добро утабаних и проверених путева ка успеху. Тако је то било још од великог класика – мјузикла Оклахома, коме су људи од искуства унисоно предвиђали крах ("No sex, no girls, no tickets!"), а ипак је достигао и уметнички и комерцијални врх.

Позната је и прича Камерона Мекинтоша, продуцента заслужног за светске успехе великих мјузикала литерарне инспирације у британској варијанти (последњих година највреднији светски мјузикли настају у британској средини, а тек после тога се преносе у Америку). После премијере мјузикла *Les misérables*, по Виктору Игоу (у Барбикан центру у Лондону, у режији Тревора Нана, у сарадњи са Royal Shakespeare Company) и целе ноћи нервозног ишчекивања, учесници представе су се у зору дочепали првих примерака јутарњих листова и били су констернирани. Сви критичари предвиђали су финансијску катастрофу. Једино нису били сагласни у њеном објашњењу. За критичаре озбиљних листова радило се о недопуштеној вулгаризацији великог романа легендарног класика, за коју културно еманципована публика самим тим не може имати интереса. Таблоиди су опет сматрали да је представа по својој тематици, музици и инсценацији сувише софистицирана и тешка за гледаоце навикле на лакоћу жанра. Али се испоставило да су и једни и други промашили у предвиђањима. Јадници су на препад освојили позорнице свих светских позоришних метропола и потврдили стару истину да у позоришту никад ништа није сигурно, и да се, чак и у свету у коме се успех представе мери односом између уложеног и зарађеног новца, добро смишљен ризик може исплатити.

Наравно, вртоглави развој технологије отворио је нове сценске могућности. Не можемо заборавити лондонски мјузикл *The Time*, у коме је једну од битних улога играо, а то му је била и последња улога пре него што ће умрети, велики Лоренс Оливије. Али не уживо. Као неки *deus ex machina*, оличење врховне космичке мудрости, у одлучујућим тренуцима заплета овог научно-фантастичног рок-мјузикла, појављивала се холограмска пројекција Лоренса Оливијеа. Његова глава испуњавала је скоро целу позорницу, уносила равнотежу у затегнуте односе између Земљана и космичких бића, а гледаоце, - бљеском ока, дрхтајем мишића и мелодичном инфлексijом реченице мудрог старца, великог Лоренса, - испуњавала језом и усхићењем.

Најзад, све се то догађа у времену у коме светско позориште у својим значајним токовима креће путевима синкретизма, стапајући разноврсна искуства и истражујући наслеђе историјских епоха, богатство традиција различитих културних средина и могућност жанровских преплитања. Могућност да се конкретност и

животност драмске радње, подвргавањем конструкцији апстрактне музичке структуре, обликује, онеобичи и вишеслојно осветли, као и да апстрактна музичка форма добије своју отеловљену драмску конкретност, - та дихотомија "сознање-осећање", "међу јавом и мед сном", - и поред досадашњег богатог искуства оставља још огромно поље за истраживање, у најразноврснијим облицима и могућим жанровским варијететима.

У тих других двадесет година постојања и на музичкој сцени Позоришта на Теразијама штошта се мењало, понекад у правцу стварања нових вредности, што је давало значајне резултате, али понекад и без промишљене оријентације, одбацујући притом олако нешто што је раније са много труда било достигнуто.

Класична оперета је скоро сасвим нестала, и репертоарски и кадровски. Појављивала се само на почетку овог периода, и то као тзв. *revival*, - поновне поставке некадашњих хитова. То је био случај са популарним оперетама Ива Тијардовића. Мала Флорама је постављена поново у режији Ђокице Милаковића (5 маја 1974, у главним улогама Весна Предојевић, Радован Поповић, Ђокица Милаковић и Љиљана Шљапић), док је Сплитски акварел обновљен у сасвим новој поставци Миљенка Штамбука (25 децембра 1978), приближеној мјузик-холском облику, у којој су заблистали као нове звезде гламурозна Татјана Бошковић и Раде Марјановић.

Нову верзију су доживели и највећи хитови претходних година из области оперетске класике. Лехарова Весела удовица играна је у новој режији Арсе Милошевића (18 новембра 1979, у главним улогама Весна Предојевић, Слободан Станковић и Србољуб Милин). Ова поставка одрекла се претходне Фотезове "јужноамеричке" адаптације и представила нову обраду либрета, у којој је драматуршки, али и по костиму, кореографији, као и у ранијем случају, изостала црногорска конотација, која битно обележава оригиналну верзију (толико да су при њеном првом извођењу у Бечу 1905 црногорски студенти одржали демонстрације). У новој поставци Калманове Кнегиње чардаша (26 јануара 1984, у главним улогама Весна Предојевић, Јово Рељин-Миливој Петровић, Марко Николић) адаптатор Милан Шећеровић и редитељ Дејан Миладиновић покушали су да ову сентименталну и фриволну причуинтерполацијама супротставе катаклизмичком времену Првог светског рата, у коме је ова оперета настала, и у коме је стекла огромну популарност, чак и међу војницима и рањеницима на противним странама фронта.

Једина први пут изведена оперета био је Орфеј у паклу, велико класично дело Жака Офенбаха (18 маја 1987, у режији Бранка Плеше, у главним улогама Гордана Кесић, Зоран Рајковић, Милена Китић, Тамара Марковић, Драган Лаковић, Весна Предојевић). Упркос свежини и шарму букета младих, даровитих певача и повремених актуелних алузија, ова представа и поред огромног уложеног труда, није успела да превазиђе неке од оперетских шаблона и гломазност конструкције. Постављена је и Розмари Рудолфа Фримла (19 јануара 1974, у режији Јована Ристића, у главним улогама Жељка Рајнер, Драган Лаковић, Љиљана Шљапић и Душан Голумбовски), смештена у амбијент канадских ренцера и Индијанаца, дело које је на размеђи између класичне оперете и раног мјузикла. И у овим ретким примерима оперета је потврдила своју атрактивност, а ансамбли и солисти своју способност да се изборе са захтевним задацима које поставља ова врста репертоара. Треба напоменути да се покушај бављења епском опером Бертолта Брехта и Курта Вајла (Опера за три гроша, 27 априла 1978, у режији Жељка Орешковића, у главним улогама Драган Лаковић, Весна

Предојевић, Душан Голумбовски, Весна Чипчић), ни овога пута, као ни први пут, није посређио.

Као и раније, присутна је била репертоарска линија, за коју би се могло рећи да наставља српски "комад с певањем" из XIX века. То су дуговечни комади, некада много играни, а сада приређени у новом драматуршком, музичком и сценском руху. То је прво била нова поставка популарног комада чича-Илије Станојевића Дорћолска посла, овога пута са музиком Војина Комадине (5 новембра 1972, у режији Небојше Комадине, у главним улогама Душан Голумбовски, Србољуб Милин, Никола Милић и Свјетлана Кнежевић). Добрица Ерић је под насловом Гимнастика за два цванцика адаптирао комедију Милована Глишића Два цванцика, уз музику Константина Бабића (16 марта 1977, у режији Златана Дорића, у главним улогама Александар Хрњаковић, Душан Голумбовски, Бранко Ђурић и Мирослав Жужић). Љубавно писмо (19 јуна 1982, у режији Мирослава Беловића, у главним улогама Раде Марјановић, Татјана Бошковић, Дубравка Живковић, Жарко Радић, Даница Максимовић, Миленко Павлов, Даница Мокрањац) настало је драматуршким повезивањем више малих комедија Косте Трифковића, приређеним од Беловића, а са музиком Војкана Борисављевића. Нушићев Пут око света постављен је на Теразијама и трећи пут (3 априла 1983, у режији Јосипа Лешића, у главним улогама Радисав Радојковић, Драган Лаковић и Тања Бошковић), овога пута у драматуршкој обради Милована Витезовића, на музику Габора Ленђела. Овој линији се могу прибројити и Јади од љубави (8 новембра 1971, у режији Светозара Рапајића, у главним улогама Весна Предојевић, Драган Лаковић, Жижка Стојановић и Тома Курузовић), драматуршка обрада приповедака Стевана Сремца, писца Александра Обреновића и композитора Александра Кораћа. Ипак, треба признати да су ова "осавремењивања" давала неједнаке резултате и ретко су достигала шарм и питкост првобитног модела. Од ових представа најцеловитији резултат је постигнут у Љубавном писму, у коме су избегнуте замке насилне значењске и музичке актуелизације, којој су већина набројаних представа, у већој или мањој мери, платила данак.

Када говоримо о адаптацијама старијих дела југословенског позоришног наслеђа, треба поменути и музичке обраде дела из приморске ренесансне литературе. Марко Фотез је адаптирао и режирао музичку варијанту чувене Држићеве комедије, под насловом Дундо Мароје 73 (2 фебруара 1973, у главним улогама Богдан Девић, Жарко Радић, Божидар Стошић-Душан Голумбовски, Весна Предојевић-Надежда Мирковић, Бранка Митић-Ирена Просен), а на музику Ђела Јусића. Комедију Љубовници непознатог далматинског аутора "преписао је и надописао" Феђа Шеховић, уз музику Стјепана Михаљинца (23 децембра 1981, у режији Златана Дорића, у главним улогама Милан Панић, Драган Лаковић, Веселин Стијовић и Раде Марјановић). Такође из загребачке школе мјузикла, на теразијској сцени играна је и Јалта, Јалта ауторског тандема Милан Гргић – Алфи Кабиљо (17 марта 1985, у режији Александра Ђорђевића, у главним улогама Љиљана Шљапић, Душан Голумбовски, Драган Лаковић и Жарко Радић), али без оног успеха, какав је ово дело постигло на загребачком гостовању у Београду.

Поред представа насталих по мотивима из наше традиције, са претежно руралним или староградским темама, на сцени Позоришта на Теразијама појављивала су се, - у размацима, али ипак постојано, - и новонастала дела која покушавају да одсликају урбани карактер садашњице, или недавне прошлости, најчешће написана без претходног литерарног предлошка. Стварали су их искусни и доказани аутори, али и сасвим млади почетници. Радивоје Лола Ђукић је написао и режирао, а Дарко Краљић

компоновао мјузикл Уби или пољуби (10 јануара 1977, у главним улогама Весна Предојевић, Драган Лаковић, Љиљана Шљапић, Иван Бекјарев). Први рок-мјузикл на овој сцени био је Солитер Весне Јанковић и Сање Илића (8 јуна 1980, у режији Оливера Викторовића, у главним улогама Раде Марјановић, Жарко Радић, Горан Султановић, Даница Максимовић, Радмила Живковић, Миленко Павлов). Милан Шећеровић, Дејан Ђурковић и Војкан Борисављевић приредили су кабаретско-ревијалну варијанту раније ТВ-драме Андра и Љубица (24 априла 1981, у режији Дејана Ђурковића, у главним улогама Раде Марјановић, Катица Жели, Љиљана Стјепановић, Миленко Павлов). Народска комедија Зорана Ђорђевића Вечити студенти добила је ново рухо у драматуршкој обради Милована Витезовића, и уз музику Константина Бабића (25 марта 1982, у режији Александра Ђорђевића, у главним улогама Љиљана Шљапић, Жарко Радић, Миленко Павлов, Раде Марјановић). Ненад Илић је, по роману предратне списатељице "љубића" Мирјане Јаковљевић (Мир Јам), срочио и режирао представу Срце од рубина, у музичкој обради Фрање Јенча (20 марта 1989, у главним улогама Валентина Чершков, Ђорђе Николић, Весна Станојевић). Најзад, Златко Фазлагвић, Зоран Бачић и Војкан Борисављевић осмислили су мјузикл Престаће ветар (15 јануара 1990, у режији Александра Ђорђевића, у главним улогама Игор Первић, Анита Манчић, Даница Максимовић, Љиљана Шљапић).

Овој групи дела могу се додати и специфично жанровски обојени подухвати, као што је Вилијева менаџерија, екстраваганца-пастиш Младена Поповића и Сање Илића, која се дрско и некад духовито, а некад исхитрено поигравала "недодирљивим" Шекспировим мотивима и ликовима (8 априла 1988, у режији Петра Зеца, у главним улогама Елизабета Ђоревска, Тихомир Станић, Даница Максимовић, Раде Марјановић, Ђорђе Николић). Такође треба поменути Три фртаља Београда Слободана Новаковића и Војкана Борисављевића (16 јула 1992, у режији Јована Ристића, у главним улогама Даница Максимовић, Раде Марјановић, Ивана Михаић, Игор Первић, Љиљана Стјепановић, Иван Бекјарев), непретенциозна ревијална разгледница, скројена од велеградских хуморних цртица и носталгичних музичких нумера, првобитно припремљена као летња представа на отвореном простору.

Напор да се створи домаћи урбани музички комад сигурно је за похвалу. Али се ипак мора рећи да труд многих позоришних и музичких посленика у овим случајевима није увек био прецизно и убојито усмерен. Много је било лутања: од духовитости до тривијалности, од свежег запажања урбане социјалне ситуације до буквалних шаблона, од добро смишљене ексцентричности до неукуса. Па тако у сећању са ових представа пре остају поједине ударне сцене, понеке бриљантне нумере, или ефектни ликови (на пример сјајне певачко-глумачке карактерне епизоде Љиљане Шљапић), а не заокружена целина представе. У сваком случају, овом стазом треба ићи и даље, покушавајући да се избегну слабости досадашњих покушаја, а да се њихови успешни дometи развију и продубе.

Без икакве сумње, најубедљивији резултати у овом периоду, признати и од публике и од критике, постигнути су извођењем великих светских музичких комада, од којих већина представља већ легитимну класику овог жанра. То се пре свега односи на групу дела која се могу сврстати у поджанр, назван код Англосаксонаца "book musical", а што би се слободно могло интерпретирати као "литерарни мјузикл". Ова тенденција преузимања мотива и ликова из литерарне класике и њихово подвргавање законитостима музичког комада, представља једну од највреднијих линија у савременом музичком позоришту.

Оно што је у ранијем периоду сјајно започето представама Прича из западног кварта и Виолиниста на крову, убедљиво је настављено делима која су била инспирисана Бернардом Шоом (Лернер-Леве: Моја љупка дама, 10 маја 1975, у режији Жељка Орешковића, у главним улогама Весна Предојевић и Душан Јакшић), Ростаном (Т.Цонс-Х.Шмит: Занесењаци, 25 јануара 1978, у режији Александра Огњановића, у главним улогама Весна Предојевић, Раде Марјановић, Душан Голумбовски, Миодраг Гавриловић, Драган Лаковић), Волтером (Бернстејн-Вилер: Кандид, 12 јануара 1981, у режији Бранка Плеше, у главним улогама Миленко Павлов, Весна Предојевић, Драган Лаковић, Радмила Живковић), Толстојем (Розовски-Беловић-Борисављевић: Прича о коњу, 17 октобра 1985, у режији Мирослава Беловића и кореографији Лидије Пилипенко, у главним улогама Миленко Павлов, Татјана Бошковић, Раде Марјановић, Даница Максимовић), Максимом Горким (Лотјану-Дога: Цигани лете у небо, 18 децембра 1988, у режији Петра Новотног, госта из Чехословачке, у главним улогама Раде Марјановић, Даница Максимовић, Љиљана Стјепановић), Сервантесом (Васерман-Дарион-Ли: Човек од Ла Манче, 15 маја 1990, у режији Жељка Орешковића, у главним улогама Драган Лаковић и Даница Максимовић), Александром Димом (Розовски-Гагнидзе: Три мускетара, 11 децембра 1992, у режији Александра Товстоногова, госта из Русије, у главним улогама Игор Первић, Јанош Тот, Раде Марјановић, Драган Вујић, Даница Максимовић) и поново Шолемом Алејхемом у новој поставци Виолинисте на крову (16 децембра 1993, поново у режији Александра Ђорђевића, у главним улогама Десимир Станојевић и Љиљана Стјепановић).

Моја љупка дама (*My fair lady*) је брижљивом режијом и сјајном глумачком интерпретацијом успешно оживела, у сложеној конструкцији великог мјузикла, цинични, а ипак деликатни свет шоовских парадокса. Прича о коњу је оцењена као "велеградска гала-представа" (Д.Плавша у Борби) "необична и племенита позоришна креација" (П.Кржар у љубљанском Дневнику). Поводом Кандида Јован Ћирилов је у Политици записао да се оваквим представама прелази "из света забаве у свет уметности".

Овде се могу поменути такође музичке комедије стандардног, чак старинског типа, на тему великосветских брачних или вереничких заврзлама, које су међутим, захваљујући пре свега спретним и духовитим режијама Соје Јовановић, оправдале своје место на репертоару. То се односи на представе Мој дечко Сенди Вилсона (24 септембра 1984, у главним улогама Даница Максимовић, Тања Бошковић, Миленко Павлов, Раде Марјановић, Весна Предојевић, Душан Јакшић) и Волим своју жену Стјуарта и Колмена (26 септембра 1986, у главним улогама Тања Бошковић, Светислав Гонцић, Даница Максимовић, Раде Марјановић). Значајно место у репертоару имали су и тзв. "филмски мјузикли": Неки то воле вруће Стоуна, Мерила и Стајна (27 децембра 1990, у режији Соје Јовановић, у главним улогама Ивана Михаић, Раде Марјановић, Светислав Гонцић, Љиљана Шљапић), затим Мала ноћна музика Вилера и Сондхајма, у теразијском извођењу из непознатих разлога названа Давни флерт, а према раном Бергмановом филму Осмех летње ноћи (13 јуна 1991, у режији Ларија Запије, у главним улогама Тања Бошковић, Никола Којо, Небојша Љубишић, Ивана Михаић, Драган Вујић), и најзад Кабаре Мастерофа, Кандера и Еба (21 јуна 1993, у режији Соје Јовановић и Алисе Стојановић, у главним улогама Ана Софреновић, Раде Марјановић, Дара Џокић).

Поводом ових представа није на одмет подвући редитељски допринос Соје Јовановић. Као што је у периоду реформе почетком шездесетих година одлично разумела и учинила могућим тада модерну западноевропску музичку комедију, тако је и пред крај своје редитељске каријере сјајно оживела свет великог америчког и енглеског мјузикла. Критика је увек подвлачила њену инвентивност, темперамент сценског догађања, смисао за спектакл и за сценску досетку. То је свакако увек било тачно. Међутим, њене музичке режије карактерисао је осим тога и труд да се пре свега постигне читкост и мотивација приче, да се испод наизглед баналних садржаја пронађе поезија и парадокс, да се постигне гламур без пуке декоративности, као и да се постигне што савршенији склад и комплементарност између акционог и музичког ткива представе.

Према томе, шта је чинило да су се ове представе најчешће завршавале обилато признатим успехом? Формула је врло проста и зна је сваки западни продукциони посленик овог жанра: вредан материјал (литерарни, драматуршки, музички), плус прворазредни сарадници, плус концепција (амбициозна и захтевна, али до границе изводљивости и читљивости за широко гледалиште), плус адекватна подела са понеком звездом, плус улагање новца (не заборавимо да је музичко позориште свугде најскупље позориште). И наравно, брижљиви рад на припреми представе, на принципу тренинга и сценске дисциплине, који ће у највећој мери развити моћи извођача и којим ће се пронаћи изражајна средства (глумачка, певачка, играчка) која произилазе из концепције, ефектна су и атрактивна, а прилагођена су горњој граници моћи појединаца и ансамбала, и представљају их у њиховој најбољој варијанти. У којој мери су се у некој представи претходни критеријуми склапали, у тој мери је и представа доживљавала успех – и обратно.

Паралелно са овим критеријумима могу се сагледати и сталне тешкоће са којима се овај колектив непрестано суочавао на свом мукотрпном путу. Оне су толике да, кад их човек осмотри све одједном, помисли да су се баш све околности завериле против овог позоришта, и запита се како су се уопште изводиле представе, а камоли неке заиста успешне и спектакуларне.

Кадровска ситуација је један од стално присутних проблема. Онај чувени захтев музичког позоришта – имати солисте и ансамбл који се подједнако добро сналазе и у глумачкој, и у певаној, и у плесној фактури – само је недостижни идеал, коме се некад више, а некад мање приближавамо. За то је потребно и специфичног образовања, али и много више упорности, дисциплине и тренинга. То, наравно, није због тога што су наши млади људи мање природно обдарени за овакву врсту позоришта него у другим срединама. Идеални спој све три фактуре се и другде ретко налази. Разлика је у томе што, на пример, у постојбини мјузикла постоји профилирана обука за ову врсту позоришта, а осим тога постоји, за наше прилике незамисливо огроман број глумаца и плесача у неупоредиво оштријој конкуренцији, од којих ће само један мали проценат заиста успети да се бави овим послом. Сетимо се само призора сурове аудиције из мјузикла *Chorus line*. Самим тим је и мотивација далеко јача, у условима оштре конкуренције, за беспоштедни лични рад сваког кандидата на себи.

Музичко позориште је, између осталог, и позориште спектакла. То значи да извођење музичких представа захтева адекватан сценски простор, у који могу да се сместе велики и компликовани декори, а да опет остане довољно места за масовне сцене и спектакуларне кореографије. Такође је пожељна софистицирана сценска

техника, од сценске механике (ротација, пропадалишта, итд.) до савршеног система осветљавања и технике озвучавања. Сувишно је и покушати направити поређење између овог захтева и стварних сценских и техничких могућности раније позорнице на Теразијама, а камоли гостујућег простора у Дому културе "Вук Караџић".

Да ли треба понављати да је музичко позориште, сагласно напред наведеним захтевима, најскупље позориште; да оно захтева учешће великих ансамбала и солистичких звезда, уз богатство спољне опреме и огроман број костима? Како савладати овај захтев у садашњим финансијским могућностима (а ни раније није било баш лако)?

И најзад, треба поменути и један проблем који је, тако да кажемо, субјективне природе и произилази из наше друкчије позоришне традиције (а можда и не само позоришне). То је питање прецизности, усклађености, узглобљености, синхронитета, без којих музичко позориште просто не функционише. То се не односи само на изразито музичке елементе, кореографију и слично, него на укупна изражајна средства, укључујући и глумачка. Што је нека уметничка дисциплина (жанр, дело, стил) подложнија законитостима форме, она захтева тим веће савршенство и прецизност елемената форме. Како је музика у том смислу најапстрактнија уметност (неки естетичари је због тога сматрају најсавршенијом и једином чистом уметношћу), тако и синтеза музике и реалистичке драмске радње намеће неопходност да радња што прецизније преузме и неке елементе апстрактне музичке структуре (на пример метрика, односи делова, музичке теме, лајтмотиви, симетрија, репетиција, динамика, темпо, оркестрација и слично). Тек тада ће се постићи права стваралачка синтеза.

А наша је позоришна традиција заснована на индивидуалном подвижништву, које сваки покушај увођења сценске дисциплине, синхронитета или тајминга доживљава као угрожавање личне уметничке слободе (мада тај отпор често долази уствари из личног комодитета и самодовољности). Уосталом, знамо колико је мука требало и у нашем драмском позоришту (нарочито у периоду самоуправног односа према сценским задацима, који је најжалост дуже трајао него само самоуправљање), у раду на масовним представама, да би се постигао синхронитет и колективни ниво обликовања. А ако је то и постигнуто на премијери, често се касније, током играња, постепено крунило и првобитни цртеж је бледео до непрепознатљивости.

Већ је поменуто да су значајни успеси музичке сцене на Теразијама били постигнути пре свега на инсценацијама великих англосаксонских мјузикала. Али се као пример могу издвојити, ван тог репертоара, три представе из посматраног периода, грађене искључиво, или у великој мери на домаћем материјалу. Те представе могу бити посматране као модели, у којима су на најбољи начин, могућ у датим околностима, остваривани захтеви музичког позоришта и елиминисане набројане тешкоће (објективне, односно субјективне).

Београд некад и сад (Стерија-Нушић-Бећковић, у адаптацији Слободана Стојановића, на музику Војкана Борисављевића, у режији Небојше Комадине и кореографији Миљенка Штамбука) можда је најсјајнији, најделотворнији и највише изненађујући покушај "осавремењивања" наше класике. У вештом и духовитом драматуршком паралелизму комедија нарави наших великих писаца, уз музичке глумачко-хорске персифлаже као коментаре, и уз кореографско протицање времена између епоха, остварен је амалгам, који би се, као пандан "литерарном мјузиклу" (book

musical), могао описно назвати "литерарна музичка ревија". У њој се спајају висока комедијска литературе, сатиричка актуелност, дух кабареа, поентирана карактерна глумачка игра и гламурозне балетске нумере, достојне париских ревијалних сцена. И то све довијајући се са не тако много средстава, али са пуно инвенције и довитљивости. (Запамћено је како је кореограф Миљенко Штамбук неке од заносних и бљештавих балетских костима, иначе скројених већином од јефтине пластике, на самој сцени импровизовао маказама и доводио их у дефинитиван облик – помоћу "штапа и канапа", како се то код нас каже.)

Прича о коњу (по причи Лава Толстоја и тексту Розовског, у адаптацији и режији Мирослава Беловића, на музику Војкана Борисављевића, у кореографији Лидије Пилипенко) представља сјајан пример "литерарног мјузикла", или онога што се назива "musical play" (неки су критичари ову представу окарактерисали као "трагичну мјузикл" или као "елегију"), чија је реткост у томе што није преузет из англосаксонског музичко-сценског репертоара. Овога пута, по једној од најчуднијих прича Лава Толстоја (рекло би се, сасвим неподатној за сцену), у домаћој ауторској екипи, створено је позоришно дело које је, приликом гостовања у Загребу, критичарка Јагода Мартинчевић, у наслову своје критике у Вјеснику, назвала Ремек-дјело плесног мјузикла. И заиста, поред осталих високих квалитета која ова представа носи, у њој је можда у највећој мери остварен онај идеал музичког позоришта – синтеза говорне, музичке и плесне фактуре. (Приликом посете генералној проби Приче о коњу, студенти Позоришног института из Лењинграда, иако људи од струке, најчешће нису били у стању да разликују ком ансамблу припадају поједини извођачи представе, да ли је неко глумац или плесач...).

Једна од скоријих представа, Лукреција, по комаду непознатог которског аутора, у адаптацији Антона Колендића (5 јуна 1994, у режији Јагоша Марковића, у главним улогама Даница Максимовић, Јанош Тот, Горан Шушљик, Маја Новељић), поред тога што сигурно спада у најбоље представе на београдским сценама претходних година (што је потврђено и многим наградама и фестивалима, од Стеријиног позорја надаље) представља и одличан пример за неке од напред изнесених теза. Лукреција није музичка представа у ортодоксном смислу, јер у њој не учествују, осим балета, велики музички ансамбли, нити има изразитих, издвојених музичких "нумера". Па и учешће балета, мада веома важно, видно и изразито, не састоји се из неких издвојених балетских тачака. Међутим, то управо и представља један од квалитета представе, јер су глумци и играчи створили јединствен ансамбл, на јединствен начин подређен развоју комедијско-меланхоличне драматике. Но, ова представа има један посебно значајан квалитет, који наводи на то да се она посматра и са аспекта музичког позоришта. Она се одликује врхунском прецизношћу, каква се ретко виђа на нашим сценама. То се односи на све елементе представе, који функционишу као живи организам, у коме су све функције доведене у склад и међузависност. И тек та савршена, може се рећи и природно израчуната усклађеност, ствара предуслов да замишљени концепт заживи, завибрира и добије онај врхунски квалитет: када видимо да оно што се на сцени догађа јесте обликовани артефакт, а истовремено то догађање доживљавамо као нужно, органично и једино могуће. Прецизност и органичност која је постојала у овој представи, управо је од оне врсте, без које добро музичко позориште не може да постоји.

Ове три представе су посебно издвојене зато што оне показују како резултати музичког позоришта могу бити доведени до врхунске форме и на домаћем материјалу. Истовремено, ове три представе могу представљати моделе (наравно, само по

могућности жанровског варирања, као и по начину којим су, упркос познатим тешкоћама, остварени неки од битних захтева музичког позоришта) за будуће, надамо се, исто тако успешне подухвате.

Протеклих десет година рад Позоришта на Теразијама (односно Театра Т, како се назива од привременог смештаја у Дому културе "Вук Караџић"), као и наше животе и судбине, обележиле су турбуленције, лутања, непотребне заблуде и наметнуте кризе. Из тога су се ипак рађале представе које су у датим условима, и поред грешака и уопште неповољних околности, очувале основну оријентацију теразијске музичке сцене.

Занимљиву репертоарску новину представљао је први стрип-мјузикл Алан Форд – брадати пљачкаши, по тексту који је Мирјана Лазич приредила према једној епизоди популарног истоименог стрипа (поступак који је у свету више пута примењиван), уз музику Ненада Милосављевића, познатог као "Неша Галија" (11 новембра 1994, у режији Кокана Младеновића, у главним улогама Драган Вујић, Јанош Тот и Александар Дунић).

Бриљантин Цима Цејкобса и Ворена Кејса (16 новембра 1995, у режији Михаила Вукобратовића, у главним улогама Наташа Кличковић и Дејан Луткић) наставио је традицију мјузикла који су своју популарност стекли филмским екранизацијама. Колики је одјек овај тинејџерски мјузикл доживео, сведочи и чињеница да је после више од 200 извођења извршена обнова ове радо гледане представе са измењеном глумачком поделом (7 децембра 2001, у главним улогама Мина Лазаревић и Никола Булатовић).

Запањујућа, али и забрињавајућа је чињеница, да је после Бриљантина протекло читаве четири године до прве следеће премијере велике, праве музичке представе. За то време ансамбли су одржавали неке од ранијих представа, и повремено учествовали, са више или мање оправдања, у некима од драмских пројеката, који су припремани са амбицијама да се приближе позоришном синкретизму, али најчешће само илустративно и површно.

После четворогодишње паузе, прва велика музичка премијера била је Лутка са насловне стране, по тексту Гордана Михаића и на музику Боре Ђорђевића (20 новембра 1999, у режији Михаила Вукобратовића, у главним улогама Јелена Ступљанин, Никола Булатовић и Миленко Заблаћански). Аутори су, кроз форму мелодрамског мјузикла, покушали да изразе странпутице транзиције и муке малог човека да у околностима бесперспективности и криминализације опстане и не буде злоупотребљен. Поред носилаца главних улога својеврсне гротескне медаљоне типова из первертираног профитерског амбијента остварили су Драган Вујић, Раде Марјановић, Небојша Кундачина, Александар Срећковић и други.

Неочекиван успех, који је у исто време значајно и охрабрујућу прекретницу, постигла је представа Јубилеј (23 децембра 2000, у режији Михаила Вукобратовића и музичком аранжману Војкана Борисављевића), о чему поред осталог говори и наслови новинских критика: "У славу живота", "Повратак себи", "Бродвеј на Теразијама", "Неуништиво позориште". Ретко се догодило у нашем позоришту да нека представа

добије тако једногласне безрезервне похвале и подршке. Између осталог појавиле су се чак и констатације типа: "Очигледно моћни ансамбл Позоришта на Теразијама је показао умеће какво се ретко виђа и у богатијим срединама" (Драгана Бошковић); или "својеврсни повратак овог позоришта својим коренима и – суштини" (Александар Милосављевић). Толики успех је тим пре био изненађујући зато што је представа, уствари, била припремљена, како се то у позоришту каже, "из фондуса", и буквално, и метафорично, као својеврсни омаж педесетогодишњем јубилеју позоришта. Духовито заошијана прича о себи и свом позоришту, коју су срочили Михаило Вукобратовић, Миленко Заблаћански, Раде Марјановић и Драган Вујић, на принципу "театра у театру", постала је могући ревијално-мјузикалски оквир за представљање блиставих нумера из претходног музичког репертоара, за појединачне глумачко-певачке бравуре, за самоиронију и поигравање сопственим недаћама. Укратко, представа коју, како је то закључио Мухарем Первић, "готово да и не треба скидати са репертоара".

Према мотивима британског филма Full Monty, Ивана Димић је мјузиклом Гоље (29 октобра 2001, у режији Југа Радивојевића, у главним улогама Мина Лазаревић, Никола Булатовић, Александар Срећковић) начинила својеврсну "посрбу", која је, као и претходни филмски предлогачак, постала хит. Димићева је причу о отпуштеним британским металским радницима који се, суочени са дефинитивном беизизлазношћу свог положаја, одлучују, као на последње решење, да постану мушки стриптизери, сместила у незапосленошћу и немаштином опустошену Раковицу. Веома култивисану и жанру примерену музику компоновао је Иван Илић. То је свакако један од најуспешнијих музичких доприноса у историји домаћег мјузикла.

Представа Два мириса руже по тексту мексичког писца Емилија Карбаљиде (4 октобра 2002, у режији Славенка Салетовића, у улогама Љиљана Стјепановић и Елизабета Ђоревска) такође је постигла успех који није био очекиван. Екипа представе је успела од мале форме, од конвенционалне булеварско-мелодрамске дуодраме, да направи прави, како су то неки назвали, музички спектакл за две глумице. Поред сјајних глумачко-певачких бравура двеју глумица, представи је прави штимунг дао и ансамбл мексичких "маријача", који су чинили осам чланова оркестра и четворица чланова хора. Они су се уживо, на сцени, костимирани, темпераментно допуњавали са глумицама: свирали су, али и певали, глумили, поцикивали, ударали ритам итд. И представа и глумице су добили прегршт похвала од критике, као и награда и признања на фестивалима и гостовањима.

Нова поставка мјузикалског класика Пољуби ме, Кејт, по либрету Самуела и Беле Спек и на музику Церома Керна (23 децембра 2002, у режији Димитрија Јовановића, у главним улогама Раде Марјановић и Маја Новељић-Ромчевић) поново је на теразијску сцену изнела духовиту причу из позоришног амбијента, у којој се ликови из Шекспирове Укроћене горопади преплићу са приватним судбинама глумаца који их тумаче. Представа је покушала да продужи традицију великог мјузикалског спектакла, и у томе је, поштујући изворну бродвејску жанровску матрицу, у знатној мери успела. Критичари су констатовали да су извођачи били поузданији у глумачкој, односно комичарској интерпретацији својих ликова, него у вокалној.

Представа Поп Ћира и Поп Спира, по омиљеном роману Стевана Сремца (10 октобра 2003, у главним улогама Александар Хрњаковић, Душко Радовић, Љиљана Стјепановић, Валентина Чершков, Ана Здравковић), побудила је задовољство публике, признања критике и награде на фестивалима. Редитељ Југ Радивојевић и композитор

Војкан Борисављевић прилагодили су ранију драматизацију Јосипа Лешића жанру музичке комедије. Они су имали храбрости да буду непренициозни, да се не поведу за помодним трендом гротескног поружњавања, глумачког и музичког. Тако су створили меланхолично-комедијску представу, која за основну инспирацију има Сремчев доброћудни роман и баладескне старе градске песме, оплемењене модерним осећањем пролазности и отуђености. Тиме су, потпуно независно и без угледања, дошли до формуле која је обезбедила успех модерног енглеског литерарног мјузикла, односно по речима критичара Горана Цветковића: да оно што представом обликују буде "довољно искрено и довољно паметно, да не буде банално, и довољно јасно да привуче широку публику, а да пробирљивијој буде сасвим прихватљиво".

Последња музичка премијера пред, надамо се, повратак у обновљени простор на Теразијама, била је нова поставка представе Цигани лете у небо, према причама Максима Горког, и уз музику Јевгенија Доге познату из истоименог филма, уз интерполацију песама традиционалне руске народне музике (17 априла 2004, у драматуршкој обради Иване Димић и режији Владимира Лазића, у главним улогама Иван Босиљчић, Милена Ражнатовић, Љиљана Стјепановић). Представа је рађена са великим амбицијама. У представи је, и поред шаролике декоративности визуелног и музичког спектакла, одличне кореографије Крунислава Симића и глумачки и вокално убедљивих главних улога, мало шта остало од једноставне, али зачудне поетичности горковских прича.

После злокобне четворогодишње паузе између премијера Бриљантина и Лутке са насловне стране, последњих година у Театру Т се усталио ритам од једне велике музичке представе у сезони. То је већ охрабрење, иако се то наравно не може поредити са некадашњом продукцијом. Последња сезона чак даје наду да постепено ипак долази до скраћивања размака између премијера. Треба се надати да је тако, и због веће понуде разноврсности жанровских варијетета, и због публике, и најзад и због могућности за радионичку едукацију младих снага, за континуирано, али неопходно "печење заната".

У припреми овога текста, да би се обновило сећање на прошле представе, на људе с којима су те представе некад стваране, а многих од њих више и нема у животу, неопходно је било, између осталог, прелиставати колекцију сачуваних новинских исечака и критика, у архиви Позоришта на Теразијама, или у хемеротеци Музеја позоришне уметности. Том приликом било је могуће запазити да се код већине критичара, без обзира на њихову наклоност или оријентацију, скоро редовно јављају две врсте констатација. Прва се односи на просторно, односно мизансценско и кореографско решавање спектакл-представа на сцени на Теразијама и, отприлике, парафразирано гласи: "У непогодним условима теразијске сцене, сценограф тај и тај (или редитељ, кореограф и слично) овога пута је нашао изузетно (изненађујуће, инвентивно итд.) решење које је омогућило масовност и спектакуларност." Оваква процена се редовно понавља у критикама целокупне историје Позоришта на Теразијама, и сваки пут се ова констатација изриче као откриће и изненађење.

Друга констатација се јављала не тако често као она прва, али ипак у приближно редовним размацима; наиме, у случајевима када су се све оне околности о којима смо говорили као о предусловима за успех, склапале у целину, и када се тај успех догађао. Понеки критичари, иначе ненаклоњени сцени на Теразијама уопште, а

музичким представама посебно, изрицали су тада отприлике следеће: "Мислили смо да се у Позоришту на Теразијама може наићи само на сивило (неукус, јефтину забаву, рутину или слично, већ по избору дотичног критичара), али нас је синоћна премијера изненадила и показала нам да се и у овим условима могу остварити сигурни резултати." И тако, уз стална таква изненађења, прошле су све ове теразијске године.

Не желећи да се тако стално изненађује, Стана Ђурић-Клајн, у својој критици поновног извођења Веселе удовице 1979 године, утврдила је сталну чињеницу: "Свака представа у Позоришту на Теразијама која захтева велики ансамбл – солисте, хор, балет и оркестар – представља прави подвиг у реализацији. Увек се морамо дивити како је сценограф успео да смисли и смести просторне ознаке и промене, како је редитељ могао да оствари мизансцен распоређујући и солисте и хорске и балетске ансамбле на тако минималном простору каква је теразијска сцена."

Цитирајмо и једног критичара из новијег времена. Поводом представе Јубилеј и уопште јубилеја теразијског позоришта Мухарем Первић се, уз мноштво похвала, изненађује "шта све група духовитих, тихо побуњених аутора, може да учини, у жељи и намери да пажњу јавности скрене на своје запостављено позориште". На крају Мухарем закључује: "Они који су Позориште на Теразијама стварали, они који у Јубилеју играју, као и они који би у овом театру могли да наступају – заслужују и очекују боље дане." Та нада је теразијске посленике, од Лоле Ђукића до данас, и одржала.

На крају овог јубиларног текста, дозволићу себи и једну личну, и можда субјективну изјаву. Не спорећи право и онима који су се стално изненађивали када се у теразијском позоришту дешавао успех, али познајући и лично величину и беду (више ово друго) свакодневног, мукотрпног, лоше плаћеног и мало признатог "аргатована" на теразијској музичкој сцени, из кога се рађају спектакл, радост и гламур, не могу, а да се не сложим са уваженом госпођом Клајн: Свака велика музичка представа на Теразијама је подвиг!

Светозар Рапајић