

**Ksenija Radulović**  
<https://orcid.org/0000-0003-4049-3906>  
Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet dramskih umetnosti  
Srbija

UDK 792.071.2:929 Trailović M.  
DOI: 10.5937/ZbAkU2412120R  
Originalni naučni rad

## **Mira Trailović: biti sama u pozorištu (povodom sto godina od rođenja 1924–2024)**

**Apstrakt:** Sto godina od rođenja Mire Trailović (1924–1989) formalni je povod, ali ne i osnovni razlog za promišljanje njene profesionalne delatnosti i specifičnog mesta u našoj kulturi. U radu se bavimo onim aspektima javne ličnosti Mire Trailović koji ne pripadaju dominantnim narativima o ovoj pozorišnoj upravnici/liderki i rediteljki. To znači da njenu javnu personu sagledavamo izvan (ili „ispod”) atributa vezanih za rodnu pripadnost i stereotipe koji odatle proizilaze, ali i izvan poslovičnog anegdotskog domena u koji je često bivala ukalupljena. Izoštavamo njeno mesto u istorijskoj i političkoj epohi označavajući ga kao intelektualno istovremeno netipičnu i tipičnu poziciju. Posebno fokusiramo činjenicu ali i njenu punu svest o tome da je u kontekstu složene političke situacije druge Jugoslavije, a pre svega tradicionalističkog društvenog modela – bila sama. Radikalna teza koju postavljamo jeste da u takvoj perspektivi njena profesionalna biografija nije paradigmatična nego apartna, a s obzirom na uporno opstajanje kulturalnog obrasca po kojem žena u našoj sredini ulazi i opstaje u domen/u „igara moći“ pre svega ako je definisana figurom bliskog uticajnog muškarca (otac, muž i sl.). U drugom delu teksta bavimo se jednim do sada takođe zanemarenim segmentom njene delatnosti: režijama u pozorištu. Studija slučaja u tom okviru je predstava *Čudo u Šarganu* Ljubomira Simovića (Atelje 212, 1975), realizovana po jedinom domaćem dramskom tekstu koji je Mira Trailović postavila na scenu.

**Ključne reči:** Mira Trailović, pozorište, upravnik/ca, režija, *Čudo u Šarganu*

„Svetska dama”, „građanka sveta”, „buldožer u vizonu”, upravnica u „raskošnoj zelenoj haljini” i tome slično – uobičajeni su izrazi kojima se već decenijama na našoj javnoj sceni opisuje ličnost Mire Trailović (1924 – 1989). Mnoge od tih afirmativnih sintagmi ukazuju na njeno rodno obeležje (dama, bunda i sl.), a posledično i na njen

izgled (relativno krupna, stamena, markantna, upadljiva, „barokno” stilizovana). Ovo ne treba posebno da čudi, jer je u tradicionalnom sistemu kakvom pripada i naše društvo, upravo fizikus ono dominantno obeležje koje opisuje ženu. Otud brojni tekstovi o Miri Trailović, objavljeni u kontekstu najšire (masmedijske) javnosti, upućuju na opise njenog „raskošnog izgleda”, stila odevanja, haljina i bundi koje je nosila. Pored opisa „brokatnih haljina”, za njenu ličnost vezuju se i brojne anegdote, javno plasirane iz usmenih i pisanih izvora, uglavnom od strane njenih nekadašnjih saradnika.

Međutim, treba napraviti razliku između dva dominantna masmedijska narativa o ličnosti Mire Trailović, onog vezanog za pojavnost/izgled i drugog, zasnovanog na anegdotskom pristupu. Anegdote se u načelu vezuju za posebne, a nikad prosečne ličnosti – pa tako i nisu rodno specifikovane, jednako su povezane s muškarcima i ženama (kvantitativno ih ima više o muškarcima, jer je njihovo prisustvo u poslovima javnosti srazmerno veće u odnosu na prisustvo žena). Na drugoj strani, insistiranje na rodnoj ulozi kao i opisima izgleda/stila deo je javnog diskursa koji je naglašenije prisutan u tretmanu žena. Donekle pojednostavljeno rečeno, javni govor na temu ličnosti muškarca gotovo nikad se ne temelji na činjenici njegove rodne pripadnosti, a vrlo retko na pitanju njegovog izgleda, načina oblačenja i slično.

Nasuprot velikom broju priloga u masovnim medijima (novinski članci i slično), broj do sada objavljenih radova u stručnom okviru koji za temu imaju profesionalnu delatnost Mire Trailović srazmerno je mali. Navodimo hronološki: deo temata „Bitef: 35 godina” u časopisu *Teatron* (2001)<sup>1</sup> koji se odnosi na tekstove Ognjenke Milićević i Jovana Ćirilova, publicistička monografija *Mira Trailović, gospođa iz velikog sveta* autora Feliksa Pašića<sup>2</sup>, tekst „Liderski stil Mire Trailović – preduzetnički duh u birokratskom svetu – pledoaje za novu kulturu sećanja u menadžmentu i kulturi” Milene Dragičević Šešić u časopisu *Kultura* (2013)<sup>3</sup>; tome treba dodati i izložbu „Mira (Trailović), sve što smo zaboravili i ovaj telefon” (Centar za kulturnu dekontaminaciju 2008.), dok je ove godine, tokom obeležavanja stogodišnjice rođenja Mire Trailović organizovana multimedijalna izložba „Pozorište – lepota stvaranja novog. Mira, prvih 100 godina“ u Bitef teatru (2024).<sup>4</sup> Iako ne spada striktno u okvir stručne recepcije, napomenimo i da je predstava *M.I.R.A.*, u režiji Andraša Urbana – scenska posveta ličnosti Mire Trailović (Bitef teatar 2020).

U tekstu istražujemo one dimenzije profesionalnog statusa i delatnosti Mire Trailović koje su do sada ostajale pretežno „ispod radara” naše javne scene, i to sa

1 Broj 116. Pristupljeno: 15. 3.2024. 117, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd.

2 Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2006.

3 Broj 140, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd.

4 Pored toga, u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije u pripremi je izložba povodom sto godina od rođenja Mire Trailović, a otvaranje je planirano do kraja 2024. godine.

ciljem da na takav način osvetlimo i epohu u kojoj je ona živela i radila. U drugom delu teksta fokusiraćemo se i na njen rediteljski rad u pozorištu, a s obzirom da taj segment njenog stvaralaštva do sada uglavnom nije bio predmet istraživanja naše teatrologije.

Profesionalna delatnost Mire Trailović, počinje neposredno nakon Drugog svetskog rata i traje sve do samog kraja socijalističkog društveno-političkog uređenja u Jugoslaviji, kada se završava i njen život. Njena radna biografija istovremeno je netipična i tipična za epohu o kojoj je ovde reč: iako bez partijske knjižice Saveza komunista Jugoslavije (SKJ) i sa specifičnim ličnim bekgroundom (potiče iz „reakcionarne”, buržoaske porodice bliske dinastiji Obrenovića), čitav radni vek provela je na značajnim ili visokim položajima u kulturi socijalističke zemlje, poglavito u pozorištu. Međutim, upravo specifikum našeg socijalizma objašnjava navedenu „ambivalentnost” njene, ali i pozicije niza drugih ličnosti sa srodnim socijalnim ili ideološkim karakteristikama. Odmah treba naglasiti da se u analizovanju te epohe opredeljujemo za „treći put”, onaj koji prevazilazi dva do sada dominantna, manje ili više reduktivna narativa prisutna na javnoj sceni. Taj „treći pristup” među savremenim srpskim autorima afirmiše istoričar umetnosti Branislav Dimitrijević, ukazujući na potrebu za kritičkim prevazilaženjem kako „totalitarne” tako i „jugonostalgičarske” paradigme (Dimitrijević, 2016). To drugim rečima znači da je podjednako neprikladno i/ili simplifikovano posleratnu Jugoslaviju posmatrati kao „grobnicu naroda” (paradoks je da su gotovo sve njene nacije, a posebno srpska i hrvatska, na razvalinama tranzicije razvijale partikularne narative o Jugoslaviji kao „grobnici srpskog”, „grobnici hrvatskog” (i tako dalje) naroda) ili, na drugoj strani, kao određenu vrstu „socijalističke Arkadije” čija se nostalgična slika iscrpljuje prevashodno u (malo)građanskom konzumerizmu. Potonje se odnosi na famozni crveni pasoš, kupovinu farmerki u Trstu ili dostupnost određenih vrsta roba koje nisu bile prisutne na tržištima zemalja Varšavskog pakta (npr. žvakaće gume, najlon-čarape).

Upravo takva druga Jugoslavija odlikovala se nizom specifičnosti u okviru jednopartijskog političkog sistema, a koje su u potpunosti otvorile prostor ne samo za profesionalnu realizaciju nego i ostvarenje liderske pozicije Mire Trailović (pa i pojedinih drugih ličnosti u oblasti kulture, među kojima je ona javnosti najvidljiviji i najmarkantniji primer). Naime, to društvo nije razvijalo disidentsku scenu kakva je postojala u pojedinim drugim zemljama socijalizma i čija bi paradigma bio čehoslovački pisac Vaclav Havel nego je, potpuno suprotno, otvaralo prostor za institucionalizaciju onih autora i intelektualaca koji nisu u potpunosti odgovarali ideološkim zahtevima doba (Radulović, 2023: 24). Politikolog Ivan Vejvoda s pravom to posmatra kao značajnu razliku koja odvaja jugoslovensko komunističko rukovodstvo od onih u zemljama Varšavskog pakta: jugoslovenski politički establišment razumeo je da otvaranje pojedinih ne-političkih sfera društva – poput kulture na primer – neće dovesti u pitanje ili na bilo koji način „okrnjiti” jednopartijski politički monolit (Vejvoda, 2008). To i

jeste deo povesti Bitefa – ne samo Mira Trailović, nego i niz njenih saradnika na ovom prestižnom festivalu (pa i u Ateljeu 212), bili su pripadnici građanske klase: u takvoj perspektivi, Bitez bi bio posmatran i kao svojevrsni uspešni amalgam socijalističkog modernizma i kadrovske platforme zasnovane na „poraženom” građanskom sloju). Kao što Vejvoda precizno ukazuje, naš posleratni režim institucionalizovao je one liberalno opredeljene intelektualce i autore koji se nisu uklapali u vladajuću ideološku matricu, ali su u najširem kulturološkom smislu bili opredeljeni levo odnosno mondijalistički. Takav je slučaj i s Mirom Trailović.

Međutim, još radikalniji stepen iskoračivanja iz vladajuće estetike socijalističkog realizma, koja je na snazi bila tek nekoliko godina, od kraja rata do početka 50-ih i čuvenog Krležinog govora, dogodio se već 1945, objavljivanjem tri proze Iva Andrića (*Na Drini ćuprija*, *Travnička hronika*, *Gospođica*). Ova vrsta „aproprijacije” referentnog autora čak u potpunosti odstupa iz okvira kulturološki najšire pojmljenog duha levice, ali neposredno ukazuje na pragmatično koncipiranu i visoko promišljenu kulturnu politiku doba: Andrićeva biografija i umetnički prosede nisu se uklapali u novu ideološku i estetsku agendu, ali je pravilno procenjeno da njegov literarni dar umnogome nadmašuje književne domete autora socrealizma, uprkos orijentalnom fatalizmu i pesimizmu, njegova proza – pre svega po sopstvenim umetničkim vrednostima – postala je ne samo „podobna”, nego pre svega potrebna novom političkom establišmentu.<sup>5</sup>

U takvoj društvenoj klimi, već u novembru 1944. Mira Trailović postala je spikerka Radio Beograda, u to vreme izrazito uticajne medijske institucije: u svetu bez televizije i interneta, upravo je radio imao neprikosnovenu poziciju na planu informisanja i propagande u mladoj državi čiji se sveukupni sistem tek uspostavljao. Do angažmana je došlo sticajem okolnosti: direktor Radija jednom prilikom čuo je njen zvonak, prijatan glas i dobru dikciju (Ognjenović, 2001: 6). U mladosti je imala nekoliko fakultetskih interesovanja: teorijski odsek na Muzičkoj akademiji, arhitektura, istorija umetnosti, tehnologija, Visoka filmska škola. Na radiju se relativno brzo opredelila za radio-dramu i postala urednica ovog programa, a Ognjenka Milićević naglašava da je tu, „u stvari, otkrila svoju pravu vokaciju – pozorište”. (Isto). U organizaciji Mire Trailović potom počinje i izvođenje radio-drama uživo, a nakon toga ona osniva i vodi Beogradski dramski kvartet (Marija Crnobori, Mata Milošević, Ljubiša Jovanović, Viktor Starčić) čiji je veliki uspeh po celoj Jugoslaviji prirodno vodio ka viziji jednog novog pozorišta – Ateljea 212. Ideju je podržao određeni krug uglednih beogradskih intelektualaca i umetnika, a ona sama, iako okružena pretežno saradnicima muškarcima, bila je „motor-

<sup>5</sup> Ovakvu praksu kulturne politike ipak ne treba generalizovati, jer su pojedini „ideološki nepodobni” autori ostali izvan kanona srpske književnosti (npr. Boško Tokin, pisac prvog srpskog modernog romana u međuratnom periodu).

pokretač daljnjih praktičnih akcija – nabavka novca, nalaženje sale u zgradi Borbe, adaptacija sale i scene novcem Skupštine grada i NIN-a” (Isto). A na marginama ovog slučaja, svakako treba istaći da Ognjenka Milićević naglašava ulogu vodećeg nedeljnika NIN u pomaganju i pružanju podrške inicijativama u literaturi i pozorištu tog vremena te s pravom smatra da bi ta tema trebalo da postane predmet zasebnog istraživanja.

Atelje 212 osnovan je 1956. godine. Mira Trailović je dve godine bila pomoćnik upravnika Radoša Novkovića, potom još dve godine pomoćnik Bojana Stupice da bi, najzad, samostalno počela da rukovodi pozorištem. O njenom vizionarskom duhu svedoči i to da je praktično kao „autodidakt“ obavljala poslove PR-a, menadžmenta i marketinga, u vreme kada ove profesije nisu bile utemeljene, a još manje deo edukativnog sistema, Zapravo bi se – uz dužno uvažavanje Bojana Stupice kao prvog upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta – mogla formulisati jedna donekle radikalna, ali ne i potpuno neutemeljena teza. kojom se izdvajaju upravo navedene sposobnosti Mire Trailović. U takvoj perspektivi može se primetiti da je ona u posleratnom periodu gotovo „samoniklo” započela jedan niz sastavljen od najuspešnijih srpskih pozorišnih upravnika koji uopšte nisu bili edukovani u oblasti menadžmenta i pozorišne produkcije. Kao primere, dovoljno je navesti Jovana Ćirilova (Jugoslovensko dramsko pozorište) koji je po obrazovanju bio filozof, glumce Branka Cvejića (JDP) i Svetozara Cvetkovića (Atelje 212) ili, van kulturnih centara, filologa Milivoja Mladenovića tokom čijeg direktorskog mandata 90-ih godina prošlog veka je Narodno pozorište Sombor doseglo umetnički zenit i postalo praktično ravnopravno s vodećim teatarskim kućama Srbije (ovom nužno redukovanom nizu svakako pripadaju i pojedini drugi upravnici).

Ipak, i pored opšteg mondijalističkog pristupa, kao i načelne okrenutosti svetskim, poglavito savremenim umetničkim trendovima, u kulturne platforme koje je vodila Mira Trailović je unosila i izvesni duh građanstva, i to ne samo u odabiru saradnika. O tome između ostalog govori i usmeno svedočanstvo Aleksandra Milosavljevića, pozorišnog radnika i bivšeg upravnika Srpskog narodnog pozorišta<sup>6</sup>. Kada je kao mladić, još uvek bez ikakvih profesionalnih iskustava u pozorišnom svetu, početkom 80-ih izrazio želju da prisustvuje probama dve predstave u Ateljeu 212, preko porodičnih relacija stupio je u kontakt sa pojedinim zaposlenicima u ovom teatru. Nakon toga, zakazan je njegov razgovor s upravnicom Trailović, koja je htela da upozna i proceni nepoznatog mladog čoveka. Milosavljević svedoči da je bio duboko iznenađen nepreglednim nizom pitanja koje mu je tada postavila, a koja su se odnosila i na njegov porodični (društveni) status: primera radi, ne samo šta su po profesiji njegovi roditelji (lekari) nego i koje su njihove lekarske specijalizacije, u kojim klinikama rade i sl. Sa

6 A. Milosavljević u razgovoru s autorkom teksta (2023).

znatnim vremenskim otklonom, a nakon što je i sam imao iskustvo vođenja velikog pozorišta, Milosavljević ipak naglašava da je njegova prvobitna začuđenost („ispitivala me je doslovce o svim detaljima, a ja sam samo zamolio da prisustvujem probi, iz radoznalosti”) tek kasnije dobila puno značenje, i to kroz lično iskustvo. Naime, on naknadno zaključuje da je Trailović, budući da je konkretno pozorište doživljavala kao svoju kuću, na taj način zapravo proveravala potencijalne goste, kao brižljiva „gazdarica“ koja procenjuje „ko ulazi u kuću”.

Uspeh Ateljea 212 utabao je stazu koja je vodila i ka pokretanju Bitefa (1967), kojim je Mira Trailović, zajedno sa najbližim saradnikom Jovanom Ćirilovim, rukovodila sve do svoje smrti. Njena „organizaciona filozofija i kultura može se imenovati pozorištem-laboratorijom, prostorom inovacije, istraživanja i riskantnih poduhvata ali i teatarskim prostorom za predstavljanje progresivnih umetničkih i intelektualnih ideja” (Dragičević Šešić, 2013: 105). Pored toga, ona je primer kako je moguće postati harizmatički lider u okviru administrativno-birokratskog socijalističkog modela kulture – i to više transformacioni nego transakcioni lider, što podrazumeva sposobnost inspirisanja saradnika da slede i prihvate njenu viziju, uvek okrenuću budućnosti (Isto: 117).

Među brojnim sposobnostima i veštinama koje su bile neophodne za takvu vrstu liderstva u naglašeno birokratskom okruženju druge Jugoslavije svakako je i uspešno osciliranje između ideološkog aparata i relativne-autonomije-umetnosti. Jovan Ćirilov će nakon njene smrti napisati da je Mira Trailović bila „majstor stila ketman” a da ni sama toga nije bila svesna (Ćirilov, 2002: 32). Ali ovome treba dodati da je Ćirilov i sam u javnom prostoru otvoreno govorio (i) o sopstvenoj poziciji ketmana. Brojni su pismeni i usmeni izvori koji upućuju na čitavo kreiranje osobenog „taktičko-strateškog” obrasca delovanja Mire Trailović u odnosu prema nosiocima političke odnosno finansijske moći. Bar s nekima od njih je razvijala i održavala relativno prisne saradničke relacije, bila ljubazna prema njihovim suprugama, trudila se da ih animira kako bi došli na premijeru, i slično (naravno, od toga su zavisili status i finansiranje pozorišta). Primera radi, pritisnuta poslovičnim nezadovoljstvom glumaca u ansamblu, pred njima bi pozivala telefonom određenog nosioca vlasti, s uvodnim pozdravom „Ovde vaša Miruška” e da bi ostavila utisak moćne i uticajne ličnosti koja ima zaštitu u slučaju pobune „iznutra”. U intervjuima je povremeno koristila afirmativne i intimističke atribute prilikom pominjanja određenog pripadnika političkog establišmenta na kojeg bi referisala (npr. „dragi Moša Pijade” i sl.).

Ni Mira Trailović ni Jovan Ćirilov nisu pripadali dominantnom profilu rukovodioca sopstvenog vremena (heteroseksualni muškarac), ali njihove pozicije višestruko su se razlikovale. Ćirilov je bio član Partije, istovremeno i prvi deklarirani

homoseksualac u zemlji. Svoje opredeljenje javno je iskazao 1986. godine kao delegat na Trinaestom kongresu Saveza komunista Jugoslavije, zalažući se za detabuiziranje teme homoseksualizma u društvu. Nesumnjivo je da mu je za tako hrabar i radikalni istup od pomoći bilo i to što je do tada u profesionalnom smislu stekao status izrazito uspešne i kredibilne ličnosti (naizgled paradoksalno, tim nastupom je, možda i nesvesno, i zaštitio sebe od potencijalnih neželjenih događaja u budućnosti). Na drugoj strani, od izolovano posmatranog rodnog određenja Mire Trailović, neuporedivo je važnija njena privatna, lična pozicija. Nije, dakle, reč o tome što je bila žena – jer žene rukovodioci nisu bile apsolutna retkost u posleratnim decenijama koje su donele izvesnu emancipaciju društva – nego žena „neoboružana” mrežom zaštite koju nedvosmisleno pruža uticajna muška figura iz njenog bliskog okruženja (otac, suprug, partner i sl.). Ovo je veoma važno napomenuti, a s obzirom da u srpskom društvu ni do danas nije razgrađen dominantan obrazac po kojem se žena u profesionalnom kontekstu – osobito tamo gde se donose odluke i igraju „igre moći” – definiše putem figure muškarca iz najbližeg, privatnog okruženja. Mira Trailović nije se uklapala ni u jedan od dva preovlađujuća obrasca doba po kojem su žene – ma koliko da su bile profesionalno kompetentne – dospevale na rukovodeća mesta u oblasti kulture: ili kao zaslužne članice Partije ili kao supruge, ćerke, sestre visoko pozicioniranih partijskih funkcionera.

Još jedan aspekt javne persone Mire Trailović nije do sada dovoljno uočen: njena opšta diskrecija u građanskom ali i političkom smislu. Nikada nije iznosila pojedinosti ili imena u vezi sa povremenim cenzurama pozorišnih repertoara, konkretno u Ateljeu 212, na čijem je čelu tada bila. Treba dodati da se većina cenzura u tom periodu svodila na volšebno nestajanje određene predstave s repertoara ili njeno „tihu gušenje” pre nego što bi bila premijerno odigrana – uglavnom bez pisanih tragova ili formalnih direktiva. Pojedini usmeni izvori koje smatramo kredibilnim ukazuju na to da Mira Trailović navedene pojedinosti nije iznosila ni u krugu bliskih prijatelja (istovremeno, to je i jedan od razloga što su konkretne okolnosti „tihog nestajanja” pojedinih predstava ostale nerasvetljene – ali nipošto jedini). U svetlu opisanih okolnosti, stiče se utisak da je – osim uobičajene građanske diskrecije – možda i ključni uzrok takvog privatno-javnog delovanja bila njena svest o tome da je u osnovi sama, što znači nezaštićena. Ta svest o sopstvenoj samoći, treba naglasiti, nije imala ničeg zajedničkog s poznanstvima koje je negovala u krugovima političkog establišmenta. Isto kao što ni prisustvo mnoštva ljudi (saradnika) oko nje, nije imalo bitnih dodirnih tačaka s njenom osnovnom pozicijom: biti sama u pozorištu.

Osim već navedene prirode političke intervencije u pozorišne repertoare doba (neformalne cenzure, bez pisanih tragova), i narečena, odabrana-ili-podrazumevana diskretna pozicija same Mire Trailović, rezultirala je određenim „misterioznim narativima” srpskog teatra u slučajevima gušenja nekih predstava. Tipičan takav primer

je *Kape dole*<sup>7</sup> Aleksandra Popovića u režiji Ljubomira Draškića, koja je u februaru 1968. nakon tri izvođenja nestala s repertoara. Po pojedinim izvorima, na dan kada je bilo planirano četvrto izvođenje, u Atelje 212 došla je Latinka Perović, tada članica Centralnog komiteta Saveza komunista Srbije, a potom i jedna od ključnih figura tokom nepunog mandata vladavine „srpskih liberala” (1968–1972): popela se stepenicama na sprat do kancelarije Mire Trailović i s njom nasamo obavila razgovor koji je trajao oko sat vremena. „Nekoliko minuta posle njenog odlaska sišla je Mira Trailović i svojom rukom izbrisala večernju predstavu. Otkazuje se! *Kape dole* više nikad nisu igrane” (Pašić, 2006: 108)<sup>8</sup>. Nepoznato je o čemu su Perović i Trailović razgovarale – o izričitoj nalogu da se predstava ukloni s repertoara ili je, eventualno, tadašnja liberalno orijentisana političarka svojim dolaskom dobronamerno (i pragmatično) pokušala da spreči još veće neprijatnosti koje bi Atelje 212 i njegova uprava mogli da imaju zbog Popovićevog komada i predstave s relativno indirektnom aluzijom na vladarski par, tj. Josipa Broza Tita i Jovanku Broz.<sup>9</sup> Ovu verziju događaja – koja uključuje dolazak Latinke Perović u Atelje 212 – Feliks Pašić kao autor monografije o Miri Trailović preuzima iz svedočenja Zorana Ratkovića, glumca i reditelja, ali i bliskog saradnika Trailovičke (na dan kada je zakazana četvrta predstava, Ratković je sedeo u bifeu pozorišta, odakle je imao odličan pregled ko ulazi i izlazi na službeni ulaz). – U drugom pisanom izvoru, a to je ranije navedeni tekst Milene Dragičević Šešić, „skidanje” *Kape dole* objašnjeno je time da je „zazvonio telefon sa preporukom da se predstava više ne igra” (Dragičević Šešić, 2013: 113). Isto se navodi u još jednom izvoru – knjizi *Koka-kola socijalizam* istoričarke Radine Vučetić, u kojem se, na osnovu iskaza same Latinke Perović, dovodi u pitanje svedočenje Ratkovića u monografiji autora Pašića (Vučetić, 2013: 295). Bez obzira na to, zajednički imenitelj obe hipotetičke verzije jeste nedostatak konkretnih podataka (o čemu je vođen razgovor u upravničkoj kancelariji ako je do njega bilo došlo, odnosno, u drugom slučaju, ko je ili u čije ime telefonskim putem naložio uklanjanje predstave?). Upravo slučaj *Kape dole* postaće narednih godina obrazac po kojem se odvijaju pozorišne cenzure: obično telefonskim putem, inicirane od strane lica koja se poslovno pojavljuju pod misterioznim krležijanskim „nikom” *Nepoznat Netko*.

<sup>7</sup> Naslov je igra reči, jer se prva reč može čitati i kao skraćena od sintagme Komunistička partija: *Kape dole*.

<sup>8</sup> Misli se na „svojom rukom” postavljeno obaveštenje na oglasnu tablu pozorišta.

<sup>9</sup> Ni sama L. Perović, koja će zajedno s Markom Nikezićem od jeseni 1968. tokom nepunog četvorogodišnjeg mandata biti ključni predstavnici „srpskih liberala”, odnosno manje dogmatske struje Saveza komunista Srbije, nakon relativno ranog završetka političke karijere, u svoje javno delovanje nije uključivala konkretnije refleksije o sopstvenom učešću u političkom životu zemlje, posvetivši se kao istoričarka isključivo naučnom radu. Slično tome, ni Marko Nikezić, upamćen kao prvi političar koji je u 2. pol. 20. veka pokušao da sprovede reformu srpskog društva, nije ostavio pisane tragove o političkom životu u kojem je sudelovao (dvadeset godina od penzije do smrti bio je posvećen vajarstvu).



Diskrecija Mire Trailović bila je izražena i u osobnim, profesionalnim relacijama koje nisu bile povezane sa svetom politike i javnosti. Jedno od svedočanstava koje ukazuju na to jeste i ono Beke Vučo, nekadašnje operativne direktorke Ateljea 212 i Bitefa<sup>10</sup>. Ona objašnjava da se ovom timu pridružila neposredno nakon diplomiranja, na osnovu telefonskog poziva upravnice Trailović, koju pre toga nije poznavala. U timu Ateljea 212 / Bitefa ostala je sedamnaest godina, ali nikada nije saznala zbog čega je Trailović pozvala baš nju, odakle joj njeno ime, telefon... (Vučo, 2024).

Na drugoj strani, ali i nasuprot brojnim stereotipnim i bezrezervno afirmativnim iskazima, Mira Trailović u sećanju pojedinih saradnika ostaje upamćena i kao liderka koja unosi haotičnost u timski rad, sugerise ideje čija je realizacija tehnički nemoguća, pri tome nemajući uvek u vidu realne dimenzije vremena, gubi taktičnost u komunikaciji i naglo menja odluke. Ne bez naglašenog poštovanja i ljubavi, takvom je opisuje, na primer, reditelj Arsenije Arsa Jovanović, koji je s njom blisko saradivao na projektu otvaranja Bitef teatra 1989. godine, a o tom svom angažmanu napisao knjigu sećanja *Obnavljanje hrama. Zapisi o izgradnji Bitef teatra* (Jovanović, 2017). Ali, kao što se anegdote pričaju samo o neprosecnim, nesvakidašnjim ljudima, pa tako i o njoj, Mira Trailović pripada onom redu ličnosti čije delo – a to su ovde Atelje 212 i Bitef – u potpunosti može da izdrži bilo kakve oblike demitologizacije ili deidolatrije.

Međutim, jedan deo njene profesionalne karijere do sada je ostao pretežno izvan fokusa studija pozorišta u Srbiji – i to onaj vezan za rediteljski opus. Stoga ćemo se, kao što je prethodno najavljeno, ovom aspektu posvetiti u nastavku rada.

\*\*\*

U senci njenog menadžersko-selektorskog rada ali i liderske harizme stoji niz rediteljskih ostvarenja Mire Trailović. Na to je ukazala Ognjenka Milićević, i sama izuzetno dragocena ličnost našeg pozorišta, čija je posvećenička delatnost – potpuno suprotno od Mire Trailović – proticala uglavnom izvan medijske javnosti i sveprisutne „marketinške mašinerije“. Kako ona navodi, Trailović je u režiji bila autodidakt: počela je s predstavama Kwarteta, a učila je kao asistent režije Tomislava Tanhofer, Miroslava Belovića i Mate Miloševića, tokom njihovog rada u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Potom, u Ateljeu 212 postavila je dvadeset predstava, a tri van ove institucije: jednu u Narodnom pozorištu Beograd (*Konak M. Crnjanskog*), koncertno izvođenje *Agonije M. Krleže* u Parizu s francuskim glumcima, kao i *Mariju I. Babelja* (Исаак Эммануилович Бабель) u Šiler teatru u Berlinu. Poslednja navedena postavka označila je i prvo gostovanje žene-reditelja na ovoj berlinskoj sceni (Milićević, 2001: 7). Već tokom prve sezone rada Ateljea 212 režirala je tri od ukupno šest predstava koliko je

<sup>10</sup> Atelje 212 bio je organizator Bitefa do otvaranja Bitef teatra 1989.

pozorište realizovalo: koncertno izvođenje *Fausta* J. V. Getea (Johann Wolfgang von Goethe), upriličeno za otvaranja novog teatra<sup>11</sup>, *Don Žuan u paklu* Dž. B. Šoa (George Bernard Shaw) i *Iza zatvorenih vrata* Ž. P. Sartra (Jean-Paul Sartre). A dvadeset naslova sve do 1987, svedoče o relativnoj frekventnosti i kontinuitetu rediteljskog rada.

Prvi među njima koji je bio rediteljski zreo i postigao značajan uspeh i na međunarodnim gostovanjima jeste *Ko se boji Virdžinije Vulf* E. Olbija (Edward Albee) (1964). Dve godine potom, *Mara Sad* P. Vajsa (Peter Ulrich Weiss), upamćena po vešto vođenim dinamičnim masovnim scenama, bila je prava priprema za postavku mjuzikla *Kosa* (1969), u saradnji sa Zoranom Ratkovićem (Milićević, 2001: 8). Kao bitne osobine njenog rediteljskog postupka, autorka Milićević navodi odabir *provereno uspelih tekstova iz sveta i provereno dobre glumce Beograda*. Pored toga, okruživala se iskusnim umetničkim saradnicima, „a imala je muzički smisao za dinamiku, tempo-ritam i pouzdan likovni ukus“ (Isto: 9).

I tekst Jovana Ćirilova „Strast za uspehom“ (Teatron, 2001) pruža određene pojedinosti o rediteljskom radu Mire Trailović. On ističe da se dugo i temeljno, nekada i po nekoliko meseci pre početka proba, pripremala za svoje režije. To je posebno bilo vezano za tekst koji bi često adaptirala, skraćivala ili ga oblikovala na neki drugi način. U radu s glumcima „bila je nešto između dirigenta, filmskog reditelja Veljka Bulajića i velike majke“ (Ćirilov, 2001: 14). Njene predstave su se (samo) prividno rađale iz haosa, ali uvek su bile deo skrivenog sistema i imale određenu ideju-vodilju. „Režirala je s ukusom, znanjem, ljubavlju prema glumcima, a i prema svojoj slavi. Strasno je volela uspeh i imala veliku brigu kako će svojoj predstavi obezbediti uspeh. (...) U surovoj beogradskoj čaršiji, čini mi se tad opasnijoj nego danas, pričalo se da Mira Trailović odlazi u velike prestonice sveta i tamošnje hitove kopira kao svoje. To uopšte nije tačno. Mira je bila upoznata s mnogim predstavama koje je režirala, ali ona je davala svoj duh i formu tim predstavama“ (Isto). Kao argument u prilog tome, autor navodi praižvedbu *Čuda u Šarganu* Ljubomira Simovića iz 1975. godine, koju smatra jednom od najboljih predstava u našem posleratnom pozorištu, i realizovanu na osnovu jedne od naših visoko vrednovanih savremenih drama.

I Ćirilov se načelno slaže sa ocenom Ognjenke Milićević da su za Miru Trailović odabir dobrog teksta i dobrih glumaca (o konkretnoj podeli uloga odlučivala je „posle mnogih kolebanja“) bili osnova rediteljskog rada. Često su to bili tekstovi

<sup>11</sup> Reč je o iznuđenom paradoksu, baš kao i u slučaju otvaranja prvog Bitefa. Atelje 212, programiran kao avangardno pozorište, otvoren je koncertnim izvođenjem klasične drame *Faust*, dok je festival novih tendencija (Bitef) život započeo tradicionalnom indijskom formom Katakali. Naime, Vlada Indije prosledila je 1967. jednu Katakali predstavu kao poklon Jugoslaviji, zemlji-suosnivačici Pokreta nesvrstanih, a Mira Trailović je svojim menadžerskim, preduzimljivim duhom to iskoristila kao povod za inaugurisanje još jednog, apartnog i neavangardnog programskog toka festivala – tradicionalne forme nezapadnog pozorišta.

moderne dramaturgije, koji dotad nisu bili izvođeni ne samo u Beogradu nego ni u Jugoslaviji (npr. *Stolice* Ežena Joneska (Eugène Ionesco), *Nesporazum* Alberta Kamija (Albert Camus), *Mara/Sad* Petera Vajsa, *Veliko i malo* Bota Štrausa (Botho Strauss) itd.). Autor smatra da je jedno od njenih rediteljskih oružja bila naglašena („i, mislim, iskrena“) ljubav prema glumcima – ali dodaje da očigledno nije volela netalentovane i polutalentovane. „Njih je prezirala, ignorisala ih i nerado s njima komunicirala, kao da ih je i mrzela što ne mogu ništa da joj pruže.“ (Ćirilov, 2001: 15). A njeni darovi, po mišljenju Ćirilova, jesu razumevanje dubljeg smisla nekog poduhvata, osećaj za duh vremena, „pored prave požude za uspehom“ (Isto).

Iako je mjuzikl *Kosa* najpoznatija i medijski najeksponiranija (ko)režija Mire Trailović (zajedno sa Zoranom Ratkovićem), njeno najznačajnije umetničko postignuće je prazvedba Simovićevog *Čuda u Šarganu* (1975), kao jedinog teksta srpske dramaturgije koji je postavila na scenu. Međutim, takav podatak ne implicira njenu distancu od nacionalne drame: kao upravnica, na repertoaru je ugostila i afirmisala niz savremenih domaćih pisaca. *Čudo u Šarganu* spada u red onih scenskih ostvarenja čiji se fenomen recepcije istovremeno zasnivao na pretežno afirmativnoj kritici i uspehu kod publike (igrano je najmanje 160 puta, punih šest godina). U to vreme vrhunac scenskog izraza doživeo je takozvani ateljeovski stil – što je neformalna sintagma koja se, posebno u području komedije, koristi za označavanje specifičnog, neakademskog rediteljskog i glumačkog pristupa koji je ovo pozorište negovalo (još kolokvijalniji izraz je *ateljeovska „šala-komika“*).

Simović je neposredno pre toga u pozorište dospao kao afirmisani pesnik, svojim dramskim prvencem *Hasanaginica*. Radnja *Čuda u Šarganu* smeštena je u kafanu kao omiljeni i osvojeni topos srpske drame, u perifernom miljeu kojem pripadaju i likovi tada vodećeg nacionalnog dramatičara Aleksandra Popovića. Simović ukršta strogo realistički pristup sa onim poetsko-fantastičnim, gotovo verističkom atmosferu sa svetom fantastike, sadašnjost i prošlost, intimne snove marginalaca sa neumitnim tokovima istorije: većina kritičara saglasna je da je njegov dramski tekst scenski vrlo zahtevan i potencijalno riskantan. Ali, kritika je saglasna i u oceni da je rediteljka Trailović uspešno odgovorila ovom izazovu, a bez izuzetka ističu se i glumačke kreacije.

Tako Slobodan Selenić smatra da nije nimalo jednostavno pozorišno uskladiti dva divergentna plana događanja ali da rediteljka „zaslužuje najveće pohvale što je upornim i znalačkim uvažavanjem dvoznačnosti svake replike i scene, koliko poetskog toliko i humorističkog valera, uspela da pomiri i poveže dve opasno nezavisne stilske težnje *Čuda u Šarganu*“ (Selenić, 2005: 225). I Dalibor Foretić navodi da je „Mira Trailović elegantnim režijskim rješenjima sjajno uspjela scenski organizirati Simovićevu dramu, difuznu po mjestima zbivanja i ostvariti na sceni onu začudnost koju u sebi nose Simovićevi poetski naboji. Predstava je to izuzetne atmosfere“ (Foretić, 1989: 247).

Neuobičajeno veliki prostor drami i predstavi posvećuje Jovan Hristić u svojoj pozorišnoj hronici, koja je bila najčitanija i najpopularnija rubrika uticajnog časopisa *Književnost*. Kao naš „najvizuelniji” kritičar (na osnovu njegovih tekstova mogu se slikovno i scenski zamisliti pojedine predstave iz prošlosti), on detaljno i nadahnuto opisuje pojedine scene ili prizore iz predstave – na primer, kako Cmilja, „devojka za sve” u kafani Šargan, „pržeći jaja na luku peva pesmu o svojim životnim ambicijama, udaji, i stanu sa tekućom vodom i centralnim grejanjem”, a ta pesma imala je „istu nepogrešivu autentičnost koju su imali i dijalozi” (Hristić, 1977: 151). Ovakav song – koji nije kabaretskog porekla jer tradicija ovog žanra u nas nije razvijena – pohvala je i kompozitoru Vojislavu Kostiću jer je pronašao formulu u hibridnoj narodnoj pesmi koja je Cmilji vrhunski estetički doživljaj: „Od te pesme Kostić je načinio duhovitu karikaturu, ali za Cmilju samu ona je daleko od karikature, u njoj vidimo deo njenog života...” (Isto).

Hristić u Simovićevom tekstu vidi dve drame (jednu o kafanskim sudbinama i drugu kao savremeni misterij o čovekovom pojmljenju dobra i zla) i smatra da Miri Trailović treba zahvaliti što raskorak između njih nije bio još veći. „Ona je uspela da dve Simovićeve drame slije jednu u drugu”, da prevaziđe izvesne nekoherentnosti dramskog teksta (Isto: 153). – I drugi umetnički saradnici Mire Trailović, pored kompozitora Kostića, dobili su vrlo afirmativne kritike. To se posebno odnosi na scenografa Petra Pašića, zaslužnog za „sjajno zamišljenu i egzibiciono izvedenu promenu ambijenta” (Selenić, 2005: 225); on je „načinio izvanredan dekor u kome su stvarno i nestvarno tek za korak udaljeni jedno od drugoga, u kome stvarni „Šargan” ima nešto avetinjsko, a avetinjska šuma nešto stvarno, pa prelaz iz drame o kafani na misterij o izbaviocu postaje gotovo prirodan” (Hristić, 1977: 153).

Jedno posebno poglavlje kritičarskog diskursa pripada glumcima, za „stamenost i autentičnost kojom su majstorski oživali Simovićev tekst” (Isto). Za Foretića, to je galerija „sjajno donesenih likova” (Foretić, 1989: 247), za Selenića u odličnom ansamblu izdvajaju se tri glumice – Mira Banjac kao Ikonija, Jelisaveta Sablić kao Cmilja, Ružica Sokić kao Gospava: „ne gurajući se u prvi plan, uzdržavajući se od zloupotrebe baš svih humorističkih mogućnosti koje pruža tekst, ostvarile su odista sjajne uloge” (Selenić 2005: 225). U kritikama su izdvojene i uloge Aljoše Vučkovića (Anđelko lopov). Taška Načića (Stavra), Zorana Radmilović (Vilotijević), Bore Todorovića (Mile), i tako dalje.

Ružica Sokić za ulogu u *Čudu u Šarganu* dobila je Sterijinu nagradu za glumu na Sterijinom pozorju 1976, a Taško Načić jednu od specijalnih glumačkih nagrada na istom festivalu. Iste godine, za režiju *Čuda u Šarganu* Mira Trailović dobila je Oktobarsku nagradu Beograda. Od značajnijih priznanja pripala joj je i Sedmojulska nagrada, ali Ognjenka Milićević ukazuje da je dobila nagrade „kad je više nisu mogle

mimoići, škrte kritike u pohvalama, oštre kad negiraju” (Milićević 2001: 10). Da njen rediteljski opus zaslužuje više pažnje nego što je do sada bio slučaj, svedoči i podatak da su se pojedina njena ostvarenja nalazila u godišnjim lista najboljih predstava domaćeg pozorišta po oceni uticajnog kritičara *NIN*-a Vladimira Stamenkovića.

Na samom kraju, osim takvog, gotovo nedvosmislenog zaključka koji se odnosi na umetničku delatnost Mire Trailović, može se formulisati još nekoliko partikularnih zapažanja koja u određenom smislu dovode u pitanje dominantne narative o njenoj liderskoj, upravničkoj ličnosti. Polazeći od takozvanog trećeg puta, koji smatramo neophodnim u uspostavljanju i daljem razvoju studija Jugoslavije, ukazujemo da je njena pozicija na javnoj sceni bila unekoliko ambivalentna – istovremeno tipična i netipična. Međutim, određena feministička intervencija u ovom domenu rezultira i specifičnom percepcijom rodne uloge Mire Trailović, za koju se uviđa da je bila više apartna nego paradigmatika. Što je još važnije, upravo one kulturalne i istorijske okolnosti koje su na takav način odredile njenu rodnu poziciju, i danas preovlađuju u oblikovanju javne, ali i svake druge sfere našeg društva, koje tek treba da istraži *realno* nasleđe emancipatorskog projekta socijalizma i započne proces razgradnje dominantnog, u osnovi maskulinog kulturnog obrasca.

#### REFERENCE:

1. Ćirilov, Jovan. 2001. „Strast za uspehom”. *Teatron*, 116/117, 13–16.
2. Ćirilov, Jovan. 2002. „Uprkos okolnostima”, *Teatron*, 118, 31–33.
3. Dimitrijević Branko. 2016. *Potrošeni socijalizam. Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950-1974)*. Beograd: Fabrika knjiga.
4. Dragičević Šešić, Milena. 2013. „Liderski stil Mire Trailović – preduzetnički duh u birokratskom svetu –pledoaje za novu kulturu sećanja u menadžmentu i kulturi”. *Kultura*, 140, 100–121.
5. Foretić, Dalibor. 1988. *Nova drama (Svjedočenja o jugoslavenskim dramatikama i njihovim scenskim refleksima, 1972–1988)*. Novi Sad, Rijeka: Sterijino pozorje, Izdavački centar Rijeka.
6. Hristić, Jovan. 1977. *Pozorište, pozorište*. Beograd: Prosveta.
7. Milićević, Ognjenka. 2001. „Mira Trailović: skica za portret”. *Teatron*, 116/117, 5–10.
8. Pašić, Feliks. 2006. *Mira Trailović, gospođa iz velikog sveta*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
9. Pervić, Muharem. 1978. *Premijera. Naša drama u našem pozorištu*, Beograd: Nolit.
10. Radulović, Ksenija. 2023. *Otvaranje granica. Stručna recepcija Bitefa u Srbiji*. Beograd. Fakultet dramskih umetnosti.
11. Selenić, Slobodan. 2005. *Dramsko doba. Pozorišne kritike 1956–1978*. Novi Sad. Sterijino pozorje.
12. Vejvoda, Ivan. 2008. „Mira (Trailović), Sve što smo zaboravili i ovaj telefon”, katalog izložbe posvećene Miri Trailović. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju (bez paginacije).
13. Vučetić, Radina. 2015. *Koka kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik.

14. Vučo, Beka. 2024. „Kakvo more? Šta ćeš tamo? Ko je video da se ide na Hvar kad mora da se radi BITEF: Sećanje Beke Vučo na našu, a svetsku damu Miru”. Pristupljeno 15.3.2024. <https://nova.rs/kultura/kakvo-more-sta-ces-tamo-ko-je-video-da-se-ide-na-hvar-kad-mora-da-se-radi-bitef-secanje-beke-vuco-na-nasu-a-svetsku-damu-miru/>

### **Mira Trailović: Being Alone in Theatre**

**(On the Occasion of One Hundred Years since Her Birth 1924–2024)**

**Abstract:** The centenary of the birth of Mira Trailović (1924–1989) is a formal occasion, but not the primary reason for reflecting on her professional activity and unique place in our culture. This paper focuses on aspects of Mira Trailović’s public persona that do not belong to the dominant narratives about this theatre manager/leader and director. This means that we view her public persona beyond (or “beneath”) attributes related to gender and the stereotypes that arise from them, as well as beyond the proverbial anecdotal domain in which she was often pigeonholed. We sharpen her place in the historical and political epoch, marking it as both an intellectually atypical and typical position. We especially focus on the fact, as well as her full awareness of it, that in the context of the complex political situation of the second Yugoslavia, and above all the traditionalist social model, she was alone. The radical thesis we propose is that from such a perspective, her professional biography is not paradigmatic but exceptional, given the persistent cultural pattern whereby a woman in our society enters and remains in the realm of “power games” primarily if defined by the figure of a close influential man (father, husband, etc.). In the second part of the paper, we address a segment of her activity that has also been neglected until now: directing in theatre. A case study within this framework is the play *Čudo u Šarganu* (*Miracle in Šargan*) by Ljubomir Simović (Atelje 212, 1975), realized based on the only domestic dramatic text that Mira Trailović staged.

**Keywords:** Mira Trailović, theatre, manager, direction, *Čudo u Šarganu*