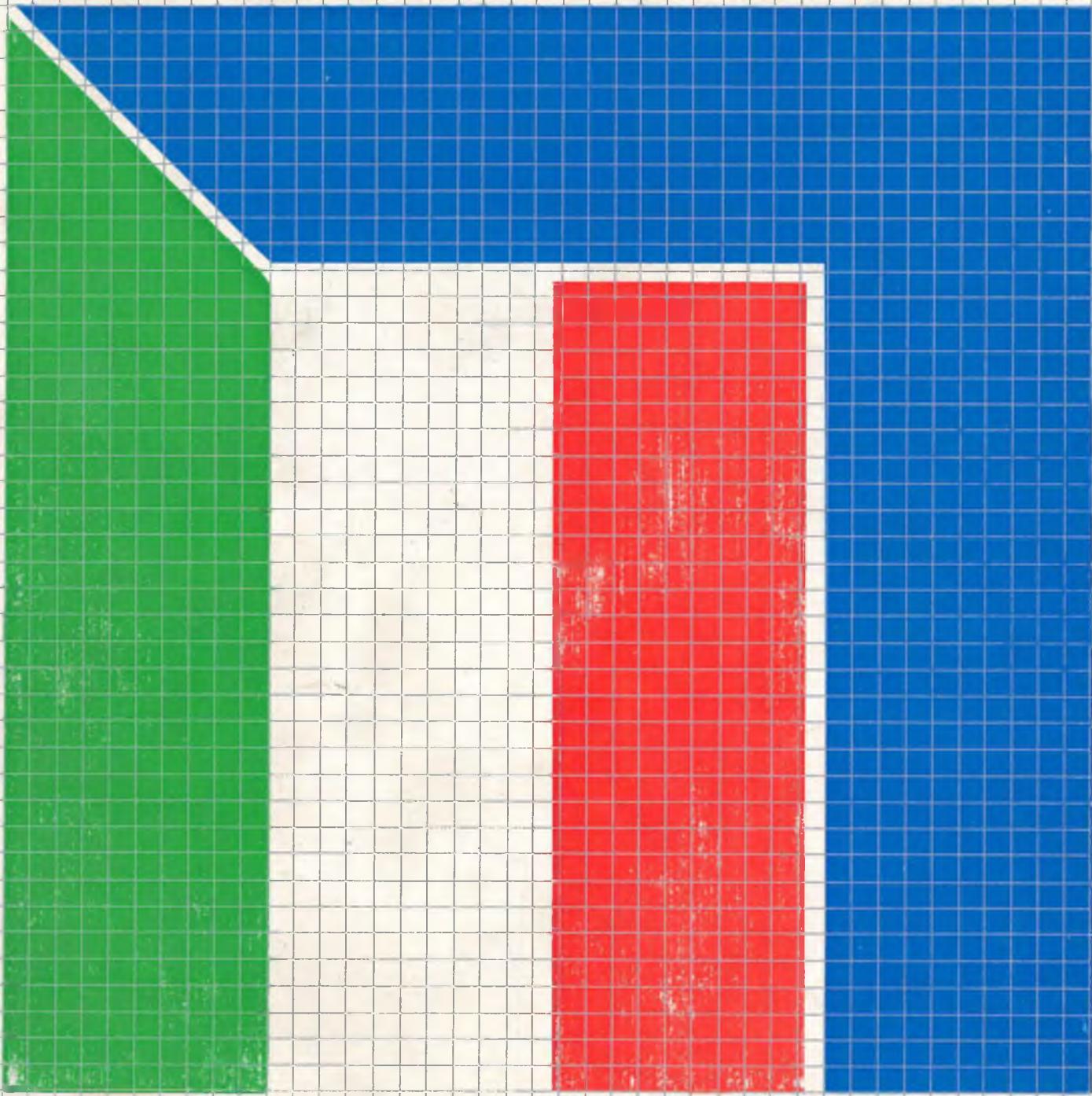


4

Teatron



4

Teatron

3 teatron
dr petar volk:
priznanje
5 teatron
velibor gligorić:
dugo putovanje u noć
8 teatron
borivoj s. stojković:
srpska putujuća pozorišta od kraja 19. veka do prvog svetskog rata
36 teatron
siniša janić:
srpsko pozorište 1857—1868
49 teatron
dr raško v. jovanović:
svetozar marković i pozorište
55 teatron
dr vaso milinčević:
tričkovićev pokušaj posrbe molljerovog tartifa
60 teatron
mirjana kodžić:
sa rakitinom do višnjika
73 teatron
miloš jevtić:
hugo klajn
81 teatron
gradimir mirković:
fragmenti iz majstorske radionice vladimira marenića

88 teatron
hronika
88 teatron
sudbina pozorišnog dokumenta
(safet čišić, alojz ujes, dr nikola batušić, stanoje dušanović, iuka dotlić, dr marko marin, jojan dundin, siniša janić, radomir radujkov)
91 teatron
in memoriam
salko repak i miilan vujnović
članovi-osnivači kazališta narodnog oslobođenja
(braslav borozan)
94 teatron
in memoriam
vladeta dragutinović
sećanja i razmišljanja
(slobodan a. jovanović)
96 teatron
infantilni demon
(dušan č. jovanović)
96 teatron
rađanje moderne književnosti:
drama
(d. č. j.)
97 teatron
traganja teatrom
(milena nikolić)
97 teatron
kragujevačko pozorište 1835—1951
(d. č. j.)
98 teatron
sibmas
(s. a. j.)
99 teatron
kronika zavoda za književnost i teatrologiju jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti
(d. č. j.)
99 teatron
bibliografija turskog pozorišta republikanskog perioda
(darko tanasković)

broj 4
decembar 1975

časopis za
pozorišnu istoriju
i teatrologiju

izdavač:
muzej pozorišne umetnosti
sr srbije
beograd 11000
gospodar jevremova 19

glavni i odgovorni urednik:
dr petar volk

redakcija:
siniša janić
olga milanović
dr petar volk
dušan č. jovanović (sekretar)

lektor:
jelena čolić

design:
saveta i slobodan mašić
realizacija:
studio structure, beograd

tisak:
radiša timotić
beograd 11000
jakšićeva 9

meter:
ilija durković

ovaj broj je štampan u 1000 primeraka
cena ovoga broja 20 dinara
štampanje ovoga broja završeno
25. decembra 1975. godine

PRIZNANJE

u želji da stvorimo časopis, mnogi su nam govorili da ovo vreme nije pogodno za takve poduhvate. U rezervisanosti prijatelja nije potcenjivan naš entuzijazam već se stalno ukazivalo na nesrećne priče o pojedinim časopisima — pogotovo pozorišnim. Podsećali su nas na ono što smo dobro znali — da nam nedostaju stalne publikacije koje bi pratile savremena pozorišna zbivanja, hrabrije umetnike željne promene, zalagale se za nove programske ciljeve, borile za teatar budućnosti. Šta u takvoj pustosi može da znači i kako će delovati »Teatron«?

Znali smo da je želja veća od realnih mogućnosti, ali se nikada nismo zanosili da ćemo sve zadovoljiti i nadoknaditi ono što nam zajednički nedostaje. Uz to raščišćeno je sa stvarnim htenjima i ambicijama drugih i činjeno samo ono što je trebalo da uradimo. Ako uspemo da ostvarimo zamisljeno — biće to podsticaj i drugima da se založe odlučnije za svoje planove, potrebe i želje.

»Teatron« je koncipiran kao otvoreni časopis, naklonjen svima onima koji vole pozorište, istražuju njegovu prošlost, prate savremeni razvoj i razmišljaju o teoretskim putevima našeg izraza. Time smo, bar na početku, izbegli sudbinu mnogih drugih časopisa koji su se zatvarali u uske redakcijske okvire, robovali subjektivnim programskim platformama, vezivali se isključivo za određene grupe, institucije, staleže ili pojedince. Neko je u tome video slabost, ali smo mi bili ubedeni da je to vrlina koju treba zaštititi od svakog obezbeđivanja. Hteli smo da izbegnemo i svako nadmetanje sa »Scenom«, »Pozorištem«, »Prologom« i »Dokumentima«, inicirajući čak dogovor o međusobnoj saradnji, usklađivanju redakcijskih planova i razgraničavanju interesovanja, kako bi svako za sebe i svi zajedno što više doprineli afirmaciji vrednosti našeg pozorišnog života. Ostali smo tako kod uverenja da je časopisa malo i da naše pozorište svojom tradicijom, istorijom i sadašnjim bogatstvom zasluguje još širu, raznovrsniju i bogatiju periodiku.

Svi časopisi pokreću se sa ambicijom da dugo traju i još duže deluju. Iz te perspektive — možda godina dana nije dug period — ali je za nas mnogo. Savladali smo teškoće kroz koje, kao kroz neko čistilište, mora da prođe svaki početnik, i uspeli da ojačamo do te mere da smo u stanju, bez kolebanja, da izvršimo naša obećanja izneta u prvom broju. Oko »Teatrona« su se okupili teatrolozi, istraživači i umetnici svih generacija, u odlučnosti da se nadoknadi izgubljeno vreme, otklone mnogi raniji nesporazumi između teatra i nauke, i svojim svedočenjem pomogne afirmacija autentičnosti našeg pozorišnog izraza. Taj krug postaje sve širi, i »Teatron« u sedamdeset i šestu godinu ulazi kao časopis okupljanja, proširujući svoje zanimanje za sve ono što se događa u svim našim pozorišnim centrima, izdvajajući vrednosti koje nam se čine zajedničkim i trajnim, da s ponosom može da pretenduje da bude zaista jugoslovenska teatarska tribina. Ovi naši napori nisu ostali neprimećeni: prihvatali su nas mnogi od onih koji vole pozorište, i već se oko »Teatrona« stvorio širok krug preplatnika. Čitaju ga glumci, ljudi iz gledališta, pa i daci, željni znanja o našoj tradiciji i svemu

Kada smo se okupljali

onome na čemu počiva današnji pozorišni život. O pojedinim brojevima organizovali smo razgovore, vodili dijalog i sa onima koji su bili skeptični prema »Teatronu«, saslušavali smo pažljivo i one koji se ne zanimaju samo za teatar, upoznali se sa analizama i poređenjima koja su pravljena u odnosu na druge časopise u društvenim institucijama i forumima, i na osnovu svega toga došli do uбеđenja da nismo izneverili i da se vredi založiti još više za delovanje »Teatrona«. Zadobili smo tako poverenje Samoupravne interesne zajednice kulture Beograda i Republičke interesne zajednice kulture, koja nas je uvrstila u časopise od šireg značaja koji uživaju njenu finansijsku pomoć. Zahvaljujući tim sredstvima, situacija oko »Teatrona« se potpuno sredila, tako da će u narednoj godini, sa sigurnošću, biti objavljene četiri nove sveske »Teatrona«. Koliki je to napor — govori činjenica da u svakom broju objavljujemo oko pet stotina kartica rukopisa, odnosno, po obimu onoliko koliko staje u četiri broja standardnih literarnih časopisa ili jedan zbornik naučnih radova, tako da svaki »Teatron« predstavlja knjigu o pozorištu.

U sveskama koje slede očekujemo da priloge da oko stotinu teatrologa, kritičara, istoričara, istraživača, dramskih pisaca i umetnika. To nam omogućuje da unapred utvrdimo program »Teatrona« za celu godinu. U dva broja objavićemo anketе, svedočanstva, sećanja i studije na razne teme iz našeg savremenog pozorišnog života ili epoha koje su iza nas. Posebnu pažnju posvetili smo tematskim brojevima, od kojih će jedan biti sačinjen od priloga koji osvetljuju stvaralaštvo Bojana Stupice na svim jugoslovenskim pozornicama, a drugi se odnosi na obeležavanje stogodišnjice rođenja Borisava Stankovića. Radovi o Bojanu Stupici ne osvetljavaju samo njegov lični stvaralački opus nego i mnoga zbivanja iz naše novije istorije, koja još nisu dobila svoj prav i u svemu verodostojni komentar. Jer, reč je o nastojanjima da se stvari moderni teatar, razbiju konvencije, prevaziđu oveštale navike, osnuju nova pozorišta i stvore istraživačke laboratorije, kako bi se ohrabrio avangardizam i osnažila potreba za neprekidnim kretanjem i stvaranjem novih formi izraza. Literarni opus Borisava Stankovića je odavno istražen — ali, nalazimo da još uvek nismo utvrdili šta sve znače njegova dela u nacionalnom repertoaru naših pozorišta.

»Teatron« priprema takođe nekoliko reprezentativnih skupova i razgovora za okruglim stolom o našoj pozorišnoj istoriji, neprolaznim vrednostima, najznačajnijim glumačkim kreacijama i predstavama koje su bile prekretnica u razvoju pozorišnog života. Uz to, raspravljaće se o savremenim tokovima, dostignućima i izvršiti poređenja između onog što se događa na našim i svetskim pozornicama. Svi ovi materijali biće objavljeni u novim sveskama našeg časopisa.

Poverenje koje smo za ovo kratko vreme stekli predstavlja neiscrpno ohrabrenje našoj odlučnosti da »Teatron« ne samo nađe svoje pravo mesto, nego i da svojim sadržajem trajno otkriva, afirmiše i čuva vrednosti naše pozorišne kulture.

dr Petar Volk

VELIBOR GLIGORIĆ: DUGO PUTOVANJE U NOĆ

Judžin O'Nil napisao je ispovedno dramsko delo »Dugo putovanje u noć« godine 1941. Stavio je zabranu na njegovo izvođenje. Zahtevao je da ne bude izvođeno pre isteka dvadeset pet godina posle njegove smrti. Uдовica se nije držala striktno ove njegove zaveštajne poruke.

Dve godine posle njegove smrti (umro je novembra 1953), dala je odobrenje i rukopis, po savetu Hamaršelda, tadašnjeg sekretara Ujedinjenih nacija, jednom manjem, »okruglom« pozorištu u Švedskoj, koje se posvetilo izvedeno u jednom mjadom pozorilu sa Fredrikom Švedskoj 2. februara 1956. godine. U Americi prvi put je izvedeno u jednom mladom pozorištu sa Frederikom Merčom i Floransom Eldrič, 7. novembra 1956. godine. Delo »Dugo putovanje u noć« prikazano je u Parizu 1959. godine. Jugoslovensko dramsko pozorište izvelo je tada repertoarski podvig. Stavilo je to delo 1957. godine u svoj repertoarski plan, i njegovu premijeru održalo 30. septembra 1958. godine. Njegova premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu je godinu dana ranije nego u Parizu. Među prvima je u svetu. Po izvođenju je druga u Evropi.

Bili smo blagovremeno obavešteni u Jugoslovenskom dramskom pozorištu o izuzetnoj vrednosti ovog dela i njegovom ogromnom uspehu u Švedskoj. Proteklo je izvesno vreme dok je dobijena saglasnost od opunomočenika udovice pisca, dok se dobio tekst, a zatim i prevod. Komad je za Jugoslovensko dramsko pozorište preveo književnik Vojislav Čolanović. Režija je poverena Miroslavu Beloviću. Izvršena je podela rola: otac Džems Tajron je Milivoje Živanović, mati Meri Tajron je Ančka Levarjeva, stariji sin Džems je Marijan Lovrić, mlađi sin Edmund je Zoran Ristanović, služavka Katlin je Kapitalina Erić. Rad na predstavi trajao je nekoliko meseci. Prikazana je 62 puta. Judžin O'Nil pisao je ovaj komad kao najintimniju, najličniju porodičnu ispovest. I njegov otac poput Džemsa Tajrona bio je Irac i slavni glumac, proslavio se na sceni u Šekspirovim delima, i doživeo poput Džemsa Tajrona pad prihvativši se da igra godinama za širu publiku grofa od Monte Hrista. Otac Judžina O'Nila je velika tvrdica. Mati je uzimala droge. Sebe je pisac ispovedio u mlađem sinu, Edmunda Tajronu. Bio je i on neafirmisani pesnik, i tuberkulozan, jedno vreme predan piću. Plovio je i on kao mornar morima. Slavni dramski pisac dopustio je da publika uđe posle njegove smrti, u njegovu intimu, da uđe u porodični pakao njegove mladosti. U posveti dramske ispovesti svojoj suprugi

Karloti rekao je: »Ja ti dajem, moja draga, prvi primerak ovog komada, pisan mojom krvlju i mojim suzama, u sećanje na patnju prošlu...« Porodični odnosi su u ovoj teškoj, morbidnoj ispovesti dramatično klupko kompleksirane ljubavi i mržnje. Život je u gustoj magli čamotinje, ubitačne samoće. Ljudska bića su u rodbinskoj zajednici, a iznutra su otuđeni jedan od drugih. Razaraju tkivo života razdorima, duševnim mučninama, očajima, prekorima, ujedima sarkazma. Žed je u njima za ispovestima, takvima u kojima su međusobni obračuni, optužbe, kao i za bekstvima iz stvarnosti. Obnažuju se nemilosrdno, nepoštedno iz podsvesti života i odnosa u njemu, razgoličuju se savesti. Bekstva su iz sure i sive stvarnosti u opsesije i halucinacije. Opsednuti su prošlošću. Nad njima je iz gусте morske magle avetinja smrti. Sirene iz magle su njen zlokobni glas. Ova drama Judžina O'Nila stvarana je zaista krvlju i suzama. Duboka i ranjava ispovest je u njoj, ona koja rije u podzemlju psihe i savesti da otkrije golu istinu, da sa života i porodičnih ljudskih odnosa u njemu poskida maske, da dođe do »irealne istine« koja nosi masku varljive realnosti. Drama se kreće gustim intenzitetom tokom dugog putovanja iz dana u noć koju opsedaju sablasti prošlosti i prisutne smrti. Smenuju se ispod realističkog i naturalističkog pokrivača suptilni nagoveštaji sudnjeg časa drame i tragedije u zagonetnim šaputanjima, i impresivno vriskovi iz živih rana kao mukla tuljenja sirena iz magle sa mora koja kao da vapiju za pomoć. Smenuju se sukobi, sudari i mirenja, sve u velikoj emocionalnoj i nervnoj napetosti. Ljudska bića kao da su bačena u ambis sa Tarpejske stene. Muče se i ujedaju, otvaraju rane i zalečuju ih pićem, drogom ili iluzijama. Ispod realizma i naturalizma, ispod sledovanja Strindbergu i Jungu, antička tragedija je. Nije lako režiji da ostvari ekspresije i dimenzije, stil i ritam, ove kondenzovane krvavim životom i halucinantne tvorevine izuzetnih umetničkih vrednosti. Amerikanci su, po svedočenju pariske kritike, kada su predstavu ovog dramskog dela prikazali na gostovanju u Teatru Nacija respektovali u režiji realizam do krajinosti, a iz kritike proizilazilo je verovanje da je moguće preći taj realizam, da bi se komadu dale sasvim druge dimenzije. U ovom davanju sasvim druge dimenzije leži i najveći problem za režiju ovog dramskog dela. Godinu dana ranije Jugoslovensko dramsko pozorište stavilo je na repertoar dramatizaciju kapitalnog dela Dostojevskog »Braća Karamazovi«. U njegov repertoar ušlo je i dramsko delo »Otac« Strindberga, pisca koji je uticajan u pozorišnom stvaranju Judžina O'Nila. (»Braća Karamazovi« je u režiji Tomislava Tanhofera. »Otac« u režiji Mate Miloševića.) Miroslav Belović režirao je pored drugih pozorišnih dela tanani psihički, poetični, atmosferski »Višnjik« Čehova. Ušao je režijom »Pluga i zvezde« Šin o Kejsija u irski duh, mentalitet i karakter. Režiranju dela »Dugo putovanje u noć« prišao je ambiciozno sa do tada ispoljenim požrtvovanjem i poletnim angažovanjem u radu, durašnom stvaralačkom energijom, velikim respektom i ljubavlju prema književnom delu koje duboko ponire u život, u intelektualni,

emocionalni, nervni svet i psihu čoveka. Režija takvog izuzetnog književnog i dramskog dela kakvo je »Dugo putovanje u noć« bila je za njega krupan poduhvat, a i rizik.

Ušao je u rad vrlo hrabro. Uhvatio se ukoštac sa još jednim problemom koji je imao pre početka rada izgled nerešivosti, a ticalo se glume. Uloga Meri Tajron dodeljena je Ančki Levarjevoj, a ona je u Beograd došla sa scene iz Ljubljane na kojoj je govorila na svome maternjem slovenačkom jeziku. Trebalo je da savlada scenski srpskohrvatski književni jezik i to da bude skladno u delu koje je celo u dijalozima i u monodrami. Ukažana joj je ne samo od reditelja, od lektora Brane Đorđevića, već i od Jugoslovenskog dramskog pozorišta maksimalna pomoć. Ona je izvela nezapamćen podvig. Ogromnom samodisciplinom i durašnom energijom postigla je da dugi nijansirano spiritualno i dramatični tekst iskaže na jeziku scene Jugoslovenskog dramskog pozorišta, takvom koji nije bio u neskladu sa jezikom partnera, niti u distanciranju od publike.

Podela rola je odgovarajuća svojstvima glumaca. Milivoje Živanović je u ulozi oca na svome tlu. Očinstvo je u prirodi njegove glume. U njoj je i gromada ličnosti, psihe, karaktera, emocija, prikladna interpretaciji lika Džemsa Tajrona. Kreaciji Džemsa Tajrona prethodile su njegove velikog formata kreacije lika Ibzenovog Gabriela Bukmana i Strindbergovog Kapetana (»Otac«). Milivoje Živanović je u kreaciji lika Džemsa Tajrona uneo visoke kvalitete svoje glume. Duboko ljudsko je njegovo poniranje u tragične procese poraženog čoveka i umetnika.

Ančka Levarjeva je u kreaciji Meri Tajron spajala nekadašnju glumu mладости sa prekretnicom u njoj.

Odgovaraće je prirodi i senzibilitetu njene glume ono što je rečeno u indikaciji za Meri Tajron: »Njena najprivlačnija osobina jeste jednostavna, neizveštaćena i skoro stalno prisutna draž stidljivog devočeta vaspitanog u samostanu, u stvari neka prirođena andeoska bezazlenost«. Gluma Ančke Levarjeve najviše je u uzletu kada Meri Tajron živi hajucinantno prošlošću, kada je u snu o devojaštvu, o mladom romantičnom zanosu prve ljubavi. Tada je kreacija Levarjeve nadahnuto duševno fluidna i ljudski emotivna. U spomenar jubileja Ančke Levarjeve, upisao sam ovaj tekst o njenoj kreaciji Meri Tajron:

Kada sam prvi put video Ančku Levarjevu na Ljubljanskoj sceni, doživljavao sam njenu kreaciju kao lirsко уznesenje. Imalo je nečeg eteričnog i proletnjeg u poetskoj mladosti njene kreacije. Impresionirala me je svežom prirodom i čednim srcem inspiracije, i ostala mi je u sećanju njena kreacija u belini vizije. Činilo mi se da je izvor mlađe glume Ančke Levarjeve u slovenačkoj poeziji, da su iz njene ljubavne lirike ritam njenog življjenja u glumi, njena reč, unutrašnja vibracija njenih emocija.

Zatim sam doživeo njenu kreaciju Lojzke u Cankarovoј drami »Sluge« na gostovanju Ljubljanskog narodnog gledališča u Beogradu. Čitava predstava te drame u režiji Slavka Jana bila je redak umetnički događaj. Duboko nas je impresionirala plemenita priroda čovečnosti koja je zračila iz kreacija Ančke Levarjeve i Stana Severa (Jerman). Za nas, za naš doživljaj, bili su oni jedno

umetničko i ljudsko biće, uzbudio nas je onaj fluid duše kome nije potrebno mnogo reči, koji je tekao na sceni iz jednog srca u drugo i prenosio se sa scene u publiku. Videlo se da su Lojzka i Jerman sami među živim ljudima i patilo se zajedno s njima. Publika se pretvorila u senku njihove intimnosti i čežnju njihove lične sreće. Ančka Levarjeva plenila je srcem jednostavnosti, kristalom i iepotom unutrašnje prirode. Njene emocije, uzdržane u sebi, sa odsjajem u očima i dubokim razumevanjem čoveka mučenog pod hajkom, bile su rečite i u čutanju spontane iskrenošću duha i srca.

U Jugoslovenskom dramskom pozorištu pratilo sam njen prelaz iz mладог бића koje ulazi u tegobe života u lik žene koja nosi breme otežalo od razočaranja u život i kojoj se ruši svet njenih snova u krug pakla. Bila je mati u košmaru dramske ispovesti Judžina O'Nilia »Dugo putovanje u noć«. U miadim rolama Ančke Levarjeve govorilo je srce žene zaljubljene u život i njegovu poeziju. U novom svetu, punom nespokoja, kriza i poraza, na dugom putovanju u noć, progovorila je njena umetnička duša. Uživila se u dušu žene i majke namučene unutrašnjim lomačama. Uvela nas je umetničkom i ljudskom duševnom toplinom u unutrašnji svet razorenje žene i majke, u njegova podzemlja gde su grobovi sahranjenih iluzija i poginulih snova, gde je zazidano srce žene i majke, čija jedra su iskidana i izlomljena na velikim burama života. Ančka Levarjeva učinila je tada veliki zaokret od lirike devojačkih snova do tragičnog martira žene i majke... Lik starijeg sina Džemsa Tajrona, raspolučenog između ljubavi i zavisti prema mlađem bratu, šarmera, mafistofelskog izraza i sircetnog duha, povezivao se izdaleka sa nekim drugim likovima koje je kreirao markantno Marijan Lovrić. Mlađi sin Edmund Tajron je u prirodi glume Zorana Ristanovića. Detinjstvo i dečaštvo zauzeli su, po svemu sudeći, veliki prostor u njenom zavičajnom podneblju. Lirika je u njoj. Gluma mu je osećajna, poetična. Na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta, u prvoj deceniji njegovog rada, igrao je mlađe poetične ličnosti zanesenjake. U liku Trofimova (»Višnjik«) rođenog u lirici Čehova, Ristanović je mlađom glumom svoj. Iskren je, osećajna i čista srca. Prirodi glume Zorana Ristanovića najprikladniji je naziv tada: sanjalo. Bliski su njegovoj glumi zanesenjaci, fantasti. Sanjalo je i u ljubavi na sceni. Takav je i u liku Don Karlosa.

Igrao je na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta Kamijevog Kaliguli. Na premijeri 1945. godine u Parizu Kaligula je Žerar Filip. Pri dodeljivanju ove uloge, kompleksne i bizarre ličnosti Žeraru Filipu, pošlo se verovatno od prve scene kada okolina Kaligule vidi u suludom imperatoru dete. Uz to Žerar Filip je tada jedan od protagonisti novih promena u pariskoj glumi. Sa Ristanovićem je učinjen eksperiment polazeći verovatno od slične hipoteze o Kaliguli. Međutim, filozofija Kaligule, filozofska i demon smrti u njemu, kao i sadomazohizam, ne pristaju ni glumi Žerara Filipa, ni glumi Zorana Ristanovića. U nekim drugim rolama javiće se iz Ristanovićeve glume ironija, no neće biti morbidna. Negde duboko u njoj, u njenom zavičajnom podneblju su izvori bola i razočaranja, tuge za nečim dragocenim u životu izgubljenim, no nagon ljubavi je u njoj isto tako

jak i nadmoćan.

Edmund Tajron je fantasta, preosetljiv, nervno razdražljiv. Mezimac je majke. On je, mada odrastao mladić, deran za svoga starijeg brata, a dečko, dete za majku. Poeta je ekspresijom i bićem. Bodlerovac je inklinacijom. Njegove osobine su u skladu sa prirodom glume Zorana Ristanovića. Ona je u svome razvoju sve više sklona neurozi, preosetljivosti, sve je više u Edmondu. U glumi Zorana Ristanovića, u njenom fluidu ima dosta od bića Edmundovog.

U londonskoj televizijskoj produkciji režija »Dugo putovanje u noć« zadržala se u velikoj meri u realizmu. Kretala se dublje i zahvatnije u psihološkom realizmu podzemljima psihe ne upuštajući se mnogo u »imaginativno«. Imala je najveću svoju magiju u magistralnoj glumi Lorensa Olivijea u liku Džemsa Tajrona. Stvarani lik inspirisanom i virtuoznom glumom punoživotan je u karakteru, psihi, emociji. Studija je do tančina lika u svim nijansama izražajnosti i u svakoj unutrašnjoj transformaciji. Od krvi je, a i spiritualna. Velika umetnička kreacija glume magnet je za čitavo delo. Sve što je okružuje podređuje sebi. Džems Tajron u takvoj savršenoj inkarnaciji, u takvoj veoma suptilnoj kreaciji postaje centralna ičnost ispovesti Judžina O'Nila. Na znatnoj umetničkoj visini je u televizijskoj priredbi kreacija lika Meri Tajron Konstase Kamins. Kreacija Ančke Levarjeve imala je bliže ljudskoga, tananjeg senzibilijeta naročito u završnoj sceni halucinacije. Kreacija Zorana Ristanovića još više se izdvaja u poređenju sa televizijskom. Spiritualnija je, nervnija, poetičnija, više u liku Edmunda.

Gluma je moćan faktor u komunikaciji dramskog dela sa publikom. Izvanredna kreacija Lorensa Olivijea dejstvovala je da se ponovi na našoj televiziji londonsko prikazivanje dela »Dugo putovanje u noć«. Na FEST-u u engleskom filmu »Njuškalo« u kome je Lorens Olivije sa svojim partnerom ispunio čitavu sadržinu Igrom i govornom fakturom, nismo imali sličan doživljaj. Scenario je nesumnjivo znatno ispod visokih vrednosti dramskog dela Judžina O'Nila. Uz to nadvladao je i komercijalni interes. Da bi tekst bio našoj publici razumljiviji umesto glasa Lorensa Olivijea i njegovog jezika slušali smo na našem jeziku glas našeg glumca. A jezik i glas su velika snaga i magija umetničkog izražavanja i doživljaja. U njima je veliki deo nijansiranja psihe, emocije, karaktera i duhovnog zračenja, kao i ritma, u njemu je i ono što je neuhvatljivo u liku koji se glumom izražava i tumači. Bili smo stavljeni u položaj da sa filmskog ekrana doživimo polovičnu glumu Lorensa Olivijea i da u njoj u toj situaciji adaptacije i sinhronizacije doživimo sudbinu Džemsa Tajrona na našim stranama, drugim rečima sudbinu Džemsa O'Nila, oca pisca Judžina O'Nila. Do duše, i sam Lorens Olivije izborom ponekad scenarija za svoje kreacije na filmskom ekranu nalazio se na putu takve sudbine.

BORIVOJ S. STOJKOVIC: SRPSKA PUTUJUĆA POZORIŠTA OD KRAJA 19 VEGA DO PRVOG SVETSKOG RATA

Opšta zapažanja o putujućim pozorištima
i glumcima

Putujuća pozorišta su bila velika kulturna potreba u društvenom venom

životu srpskog naroda u takozvanoj provinciji, a još i nacionalna u jugoslovenskim zemljama pod turskom okupacijom. Narodno pozorište u Beogradu nije putovalo; Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu, uvek velika

nacionalna i kulturna tribina, zamišljeno je već pri osnivanju kao putujuće, posećivalo

je na svojoj obaveznoj godišnjoj turneji jedanput sva vojna značajnija mesta, pa čak i veća sela u okupiranom Vojvodini. Putujuća pozorišta su slobodno

krstarila po Srbiji do osnivanja niškog gradskog pozorišta »Sinđelić« pri kraju XIX veka: iako je imao određenu teritoriju, »Sinđelić« je, iz finansijskih razloga, da bi povećao prihode, dospevao i u Valjevo i Kragujevac. U 1912. godini je osnovano, prema pozorišnom zakonu iz 1911. godine, nekoliko povlašćenih pozorišta kojima su određene i teritorije za njihovo kretanje. Prema tome, od kraja XIX veka do 1912. godine bilo je dovoljno i prostora i vremena za kretanje i delatnost putujućih družina.

Neke putujuće družine nisu se ograničavale samo na teritorije Srbije i Vojvodine nego su povremeno gostovale i u crnogorskoj državi i imale hrabrosti da posećuju i jugoslovenske zemlje pod turskom okupacijom, uprkos raznim opasnostima: tako su posećivale Bosnu pod turskom vlašću, kao pozorište Fotija Iličića, zatim Dalmaciju, Bosnu, Hercegovinu i Hrvatsku pod austrougarskom okupacijom. Ove turneje izvođene su ponekad iz najlepših rođendjubilnih pobuda. Predstave srpskih družina u zemljama pod okupacijom primane su

sa simpatijama od cele publike, bez obzira na věrsku i nacionalnu opredeljenost. »U Bosni me i Muslimani iijepo primahu«, hvalio se Fotija Iličić na svojoj proslavi u Beogradu 1902. godine. — »Priznavali su junaštvu Obilićevu i Veljkovo i divili im se isto kao i Srbi.« *

* »Pozorište«, 1902, br. 17.

Turske vlasti, međutim, nisu uvek rado odobravale gostovanje srpskim putujućim družinama u Bosni i Hercegovini, jer su, na primer, u toku dve godine, 1874—75, odbile molbe upravnika Đorđa Peleša, Laze Popovića i Fotija Iličića.* I turske i austrougarske vlasti * Hamid Dizdar: »Turske vlasti u Bosni i srpska putujuća pozorišta«. Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije, Beograd, 1962.

su sumnjale u srpska putujuća pozorišta, koja su bila tajni nosioci i rasadnici oslobođilačkih težnji u okupiranim zemljama... .

Putujuća pozorišta su često osnivana brzo, improvizovano, ponekad po dogovoru nekoliko za to raspoloženih glumaca, ili solidno, planski, a trajala su najčešće kraće vreme, možda do prve ozbiljnije finansijske teškoće, čak sukoba između samih glumaca ili između njih i samovoljnih, škrtih upravnika oko neredovnih, neravnometernih isplata prinadležnosti, zbog zakidanja od zlehudih zarada ili nekih oštreljivih disciplinskih mera, naročito novčanih kazni. Manji je broj družina koje su se duže ili vrlo dugo, više godina, retko decenija održale, pa samim tim, zatim solidnom organizacijom, ozbiljnošću i vrednošću glumaca, dobro spremlijenim predstavama uživale u publici veliki ugled. U ovakve družine publika je imala puno poverenja i dobro posećivala predstave, tako da su i prihodi bili veći i glumci bolje plaćeni. Među takva pozorišta spadala su, između ostalih: Pajie Stepića, Laze Popovića, Fotija Iličića, Đorđa Peleša, Mihaila Dimića, Mihaila Pešića, Đure Protića, Mihaila Lazića-Strica, Svetislava Dinulovića, Nikole-Bate Simića, Milivoja Barbarića, Miloša Hadži-Dinića, Milivoja Stojkovića, Mihaila-Ere Markovića, Jevte Dušanovića, Mihaila Lazić-Čićka, Dušana Topalovića, Dimitrija Nišlića, Petra Krstonošića, a da ne spominjem povlašćena pozorišta od 1912. godine.

Život putujućih glumaca je bio mukotrpni. Oni su često znali za surove dane bede, gladi i poniženja. »Narod je bio siromašan, a glumci bili plaćeni tek da se prehrane« — priča Boža Nikolić, koji je i sam upoznao takav život.*

* Siniša Janić: »Sećanja Bože Nikolića na Srpsko narodno pozorište«, Spomenica Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, 1861—1961. Izdanje SNP u Novom Sadu 1961.

»Održavali su nas ideali sa kojima smo bežali iz školskih klupa ili sa topnih domaćih ognjišta« na daske što život znače. »Svet je onda verovao da se hleb može dostojno zaslužiti samo knjigom ili motikom, pa nas je smatrao dangubama od kojih je i 'bog digao ruke'. I kada je htio da nas nagradi za razonodu koju smo mu pružili u dokonim časovima, nije nas pozivao u kuće, nego nas je vodio u kafane i častio pićem. Alkohol je bio najveće iskušenje putujućih glumaca. U to doba propadale su u piće čitave generacije vanredno obdarenih glumaca.« U svojim dokumentarnim memoarskim pričama »Prosvetni nadničari« glumac i upravnik putujućeg pozorišta Petar Krstonošić citira na jednom mestu značajnog glumca

Gavru Kaprića, koji je tačno evocirao život putujućih čergara: »Vrlo je bedan ovaj naš život. Za stan redovno dobijamo sobe, koje nisu cele zime grejane, i sad predstavite sebi: onako umorni kad u takvim sobama noćivamo. Često po dan-dva gladujemo, a vrlo mnogo puta provodimo o hladnom jelu. Uz to slabo odeveni, u cipele redovno ili voda ili blato ulazi i ne izbiva. Prljav veš... hladan stan... sve nam to narušava zdravlje. I ove godine je od putujućih glumaca troje umrlo od sušice.«* Na drugom mestu Krstonošić prikazuje protest

* Petar Krstonošić: »Prosvetni nadničari«, crte iz života »letećih pozorišnih društava«, Novi Sad, 1907.

verovatno glumca Dragoljuba-Koče Simića (doknije upravnika putujuće družine) protiv upravnika Isaija Jokića što slabo plaća svoje glumce, pa su prinuđeni da se »hrane dudinkama kao patke« i da jedu stalno najjeftinije čvarke. »Uveče smo s dudom u stomaku igrali kraljeve«, žali se Simić. Ima tu humora, ali gorkog i rečitog.

Putujući glumci su ponekad naporno pešačili, čak i po nevremenu od jednog do drugog mesta, naročito ako nije bilo saobraćajnih veza ili su prevozna sredstva bila skupa. Tako su se najviše mučili glumci tzv. »pešačkog pozorišta« Isaija Jokića, najsirošnjeg od svih putujućih družina u Srbiji. Iz jednog u drugo mesto prevozili su se konjskim ili volovskim zapregama.* Takvi nepovoljni

* I Stevan Sremac u pripoveci »Putujuće društvo« prikazuje ulazak družine Mihaila Dимиća kolima u Vlasotinце: »Na kolima su navrh stvari sedele tri dame, a druge tri i muški pešačili su pored kola, jedna od dama vodila je jedno malo lepo kuće na uzici...«

uslovi rada, slaba ishrana, stalna, zamorna putovanja, mnoge iscrpljujuće predstave, boemski život i alkohol uticali su vrlo štetno na zdravlje glumaca: mnogi putujući glumci umirali su mladi od grudobolje zaboravljeni po raznim provincijskim mestima ili bolnicama, a mnogima se više ne čuvaju ni grobovi...

Više darovitih mlađih glumaca, koji su u putujuća pozorišta dolazili sa zanosom i oduševljenjem, ubrzo su bežali iz njih tako reći prekoči posle prvih gorkih iskušenja ili patnji. Ništa rečitije i istinitije ne prikazuje život putujućeg glumca od jednog u tom pogledu vrlo značajnog pisma darovitog komičnog glumca Dušana Kujundžića*, koje je, kao član Fotijinog pozorišta, pisao * Dušan Kujundžić je pisao drugu Vladi Petroviću, doknije inspektoru Ministarstva pravde. Pismo je svojina Muzeja za pozorišnu umetnost SR Srbije u Beogradu.

iz Zaječara 1895. godine, i sam još mlad, svom drugu u Nišu, odvraćajući ga od namere da se posveti pozorišnoj umetnosti. »Ima dana koji su tako sladki« — piše Kujundžić — »koje može biti nisi nikad doživeo, a opet ima ih i takvih gorkih i očajnih da proklinješ i onaj čas koji ti prvi reče da budeš glumac, ali uglavnom je to da nisi gladan, žedan, bez dobrog kvartira i veša, da peške nigde ne ideš, kao što se po nekim drugim upravama događa. Ima mesta u Srbiji gde te smatraju za gospodina glumca i umetnika, gde te na rukama nose, a ima pak i takvih gde svako pruža prst na tebe (naravno, izuzimajući inteligenciju): 'Pogled komendijaša, došao ovamo da traži hleba bez motike'«. Kujundžić savetuje druga da, ako se odluči za glumu, nipošto ne ide kod upravnika Jokića,

»jer je čovek siroma«, nego da dođe kod Fotija gde je sigurno mnogo bolje...

Najčešća pojava je bila stalna i brza seoba glumaca iz jedne u drugu družinu, iz razloga koji su se neizbežno ponavljali: prezaduženost u jednom mestu, razni sukobi i surevnjivosti u družini, ponude veće zarade u drugim trupama, dakle, vrbovanja, izgledi za veće uloge i bržu umetničku afirmaciju. Upravnik Fotije Iličić je duhovito odgovorio jednom svom glumcu na pitanje šta će se sutraigrati u pozorištu: »Čekaj dok se izjutra prebrojimo, pa ako, daj, Bože, koji član ode i, ne daj, Bože, koji dođe, igraće se taj i taj komad...«

Izveštač »Večernih novosti« još 1908. godine (kad su prilike bile povoljnije za rad) piše o nesolidnosti nekih putujućih družina, o nekorektnom ponašanju i njihovih upravnika i glumaca. »Takva društva nikad nisu bila dugog veka, niti je posao bio častan takvih nazovi direktora«, kaže on. »Takvi su ljudi svojim lakovislenim radom doveli dotle — da gde se bude javila pozorišna trupa i molila vlast za dozvolu i tražila lokal za predstave — tu su zavladali nekakav strah i opreznost... Vlast je znala da će u toku od mesec dana, koliko se obično bavi pozorište, imati više posla — jer im je upravnik tužio glumca što mu je ovaj osuđio predstavu bekstvom i tražio da se dotični glumac vrati i pritvori, navodeći da mu je isti umetnik i dojučeranji prvak iste trupe pokrao neke stvari; ili je gostionica tužio glumce i upravu za dug i upropošćene stvari; ili glumac tuži upravnika što mu zakida dnevnicu; ili gazdarice i pralje dolaze gomilama pred načelstvo i vikom dokazuju svoje pravo tužeći glumce za neplaćeni stan i pranje rublja. Pa najposle nađe se po kakav građanin, koji se žali vlasti... da je tome i tome glumcu pozajmio pantalone, cipele ili čaršav, pa mu dotični nije vratio.«* Tu su čak i *

»Večernje novosti«, 1908, br. 94.

fizička obraćunavanja iza kulisa na probama i u toku predstava. Iz družina nisu bežali samo glumci iz raznih razloga ili »trbuhom za kruhom« nego ponekad i upravnici sa prihodom od predstava, ostavljajući tako u nevolji svoje članove. Na to se žalio i Fotija Iličić još 1868. godine u molbi kojom je tražio angažman u NP u Beogradu: »Molim Odbor Narodnog srpskog pozorišta što sad pri ruci nemam nikakav pismeni dokaz, jer to kod naših(malih) društava, koja su se čas podizala, a čas padala, nije ni običaj bio svedočanstvo davati, a u nekim prilikama nije se moglo ni dobiti, na pr. gde se trefio slučaj da upravitelj kradom ode pa se više nikad i ne vratи.«*

* Dr Živojin Petrović: »Pet pisama Fotija Iličića«. Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti SRS. Beograd, 1982.

Družine su davale predstave najčešće u nepodesnim kafanicama ucenjivane od njihovih sopstvenika, neke i poselima, kao Isaija Jokića i Antonija Pelagića, u letnje dane pod otvorenim nebom pred publikom koja je obavezno sedela za stolovima. U toku trajanja predstave kelneri su posluživali jelo i piće, a publika često glasno naručivala. To je, naravno, bio interes sopstvenika kafane. Upravnik »Veselog putujućeg pozorišta« Mihallo Bakić molio je 1912. godine Ministarstvo prosvete za subvenciju i u molbi objašnjavao zašto se u provinciji teško mogu

igrati drama ili tragedija. »Izvolite sliku«, — kaže on. — »U komadu 'Za otadžbinu' glumac u glavnoj ulozi, pred punom kafanom, umirući na pozornici, za vreme najveće tištine kaže: 'Umirem za otadžbinu ... Tiše ... umirem ... tiše ... tiše ...' a kelner glasno traži na šuberu: 'Dvaput kiseo kupus sa zejtinom!'«*

* Molba M. Bakića Ministarstvu prosvete od 24. IV 1912, Pozorišni fond (neuređen), AS.

I aluzija u povremenim izveštajima u štampi i iz usmenih kazivanja starih glumaca, aktivnih od kraja XIX veka, saznaje se da ni lični moral glumaca, naročito glumica u nekim družinama nije bio na potreboj visini, što je mnogo kompromitovalo putujuća pozorišta u shvatanjima patrijarhalne provincijske publike. Izveštac »Trgovačkog glasnika« žali (1896, broj 28) što oko dobrih i čestitih glumaca ima i »šljama koji ih vrlo često okružava i koji cilju može naneti samo štete.« Poznato je da su neki upravnici angažovali glumice koje nisu imale nikakve veze sa pozorišnom umetnošću, a dobri i pošteni glumci su se bunili protiv toga. Branislav Nušić je imao hrabrosti da žigoše takve pojave, zbijala s preterivanjem i gubeći iz vida da te pojave nisu bile opšte. Ogorčen na to Nušić je kao upravnik Narodnog pozorišta u Beogradu predložio 1. X 1901. godine ministru prosvete i crkvenih poslova da se ukinu putujuća pozorišta u Srbiji, jer su »sastavljena iz najgorih elemenata, iz proletera koji su napustili sve

časne puteve u životu i ženskinja kojima je pored parčeta hleba potreban i zaklon od vlasti.« On smatra da takva društva »šire nemoral u narodu; postaju od vlasti zakionjena prebežišta svega što je nečasno; ubijaju u narodu ugled pozorišta i pozorišne umetnosti profanišući ovu.« Nušić je predlagao da se osnuje »putničko odeljenje Kraljevskog Pozorišta« u Beogradu, slično organizaciji SNP u Novom Sadu. Od svih putujućih pozorišta izuzeo je jedino niški »Sindelić«, koji bi takođe trebalo da potpadne pod Narodno pozorište u Beogradu.

Boreći se da ubedljivo prenese svoje mišljenje i plan ministru, Nušić je u oceni rada i stanja u putujućim družinama bio vrlo nepravičan, netačan i jednostran, zaboravljajući pri tome na veliki broj putujućih pozorišta i disciplinovanih i solidno organizovanih. Njegov predlog nije prihvaćen.*

* Ministarstvo prosvete i crkvenih poslova, Pbr. 11939, zavedeno 1. X 1901, DA Srbije.

Upravnik Dragomir Janković pokušavao je takođe da reši problem putujućih pozorišta, ali realnije i praktičnije od Nušića. Ni on nema laskavo mišljenje o putujućim družinama, ne bar o onima, reklo bi se, o kojima je obavešten. »Po opštem mišljenju, koje o radu takvih putničkih družina vlada« — kaže Janković u svom predlogu ministru prosvete 1905. godine — »izlazilo bi da one većinom nisu od velike koristi po ugled pozorišne umetnosti, da ne čine osobite usluge popularisanju naše dramske književnosti, i da našem svetu po unutrašnjosti daju one strane stvari koje ni za Beograd nisu.« Zbog toga, ponegde publika u unutrašnjosti pokazuje nesigurna merila ukusa pogrešno vaspitana takvim repertoarom putujućih trupa. »Vrlo je interesantno, što su, na primer, Sterijini komadi, koji nisu ni za Beograd preživevi, izgubili svaku privlačnu snagu za naše palanke, što bl Šabac, na primer, danas kud i kamo radije održao

operetsku stađonu,« ističe paradokse u ukusu provincijskog sveta, a zatim predlaže da se osnuje »filijala Narodnog pozorišta za putovanja po zemlji, sa zadatkom da priređuje prvenstveno što skladnije predstave srpskih komada i onih stranih koji budu podesni.« Družinu bi sačinjavali odabrani članovi iz putujućih trupa i delegirani iz Narodnog pozorišta, koje bi davalо još iz svog umetničkog ansambla upravnika, zatim ustupilo garderobu, revkvite, dekoracije i rukopise.* Ni * Dr Gavrilo Kovijanić: »Građa Arhiva Srbije o Narodnom pozorištu u Beogradu, 1835—1914.« Izdanje Arhiva Srbije, Beograd, 1971. (Str. 670—671).

ovaj predlog, koji nije rešavao problem brojnih putujućih družina, nije bio ostvaren.

Putujuće družine su bile vrlo neujednačene po umetničkoj vrednosti. Njihova vrednost je zavisila od sposobnosti članova, uigranosti celog ansambla, uvežbanosti i sastava repertoara, od manje ili više solidne organizacije, svestrane discipline i sposobnosti upravnika. »Mi imamo više putničkih pozorišnih društava« — pisao je »Trgovački glasnik« 1896. (br. 28) — »imamo takvih koja s punim pravom zasluzuju da nose to ime, a imamo opet i takvih koja nisu ni približno onome što bi ona htela da su i zašta se izdaju.« U njima ima glumaca »koje je zla sudbina navela da se trpe na daskama putničkih pozorišta, dok su to vrlo talentovane i rutinisane snage koje bi možda odmah, a sigurno posle male obuke, mogli korisno poslužiti na pozornici srpske prestonice.« Oni »više načitani i obrazovani« idu iz mesta u mesto šireći »ideju ujedinjenja, služeći odano interesima Srpskog i onoj grani umetnosti kojoj su se posvetili.«

Izveštac novosadskog »Pozorišta« isticao je 1897. godine (br. 12) da su se putujuća društva namnožila i da ih »većinom stvara spekulacija pojedinih nezadovoljnika i nesposobnjaka u većim glumačkim družinama bilo po stalnim ili putničkim pozorištima.« Zato kod nekih družina i »ne može biti govora o lepoti i plemenitom cilju što ga želi postići pravo pozorište«, jer »većinu takvih družina čine članovi s brda s dola sakupljeni, koji su nesposobni da neguju i šire po narodu umetnost, već kao po zanatu prolaze kroz narod i tako se hlebom hrane.« Oni tako stvaraju u narodu »nepoverenje prema umetnosti« i utiču štetno na shvatanja. Ukrzo zatim (u br. 14) »Pozorište« predlaže da putujuća društva budu solidnija, »jer imaju svoju srpsku kulturnu misiju« pa se zato ne sme »dopustiti da kakve problematične i opskurne ličnosti teraju zanat trbuhom za kruhom ... pa sramote i kaljuju ime umetničko. Ime glumac i glumica treba da je časno kao ime apostola morala, umetnosti, narodnog jezika i imena.« Ovakva visoka umetnička i nacionalna shvatanja glumačkog poziva i u putujućim družinama izrečena su u sredini SNP u Novom Sadu, gde su ti osnovni pojmovi odavno prečišćeni. Pri kraju XIX i početkom XX veka često se u štampi pokretalo i svestrano diskutovao pitanje putujućih pozorišta i tražila za njih hitna i korisna zakonska rešenja, naročito zaštitu putujućih glumaca od bezobzirne eksploracije upravnika.*

* Navodim samo nekoliko zanimljivih priloga u listovima: »Šumadija«, Kragujevac, januar 1897, br. 6 i 9; Dimitrije Nišlić u »Pozorištu«, Novi Sad, 1902, br. 22; »Novi dnevni list«, Beograd, 1900, br. 219; »Mali dnevnik«, Beograd, septembar, 1900; vršački

»Vesnik«, 1896.

Od 1900. godine tražila su se povremeno rešenja problema putujućih pozorišta, koja su se odnosila na njihovu solidniju organizaciju, sastav glumačke družine, umetnički kvalitet igre, repertoar i socijalno zbrinjavanje. Dragomir Janković, upravnik NP u Beogradu, tražio je 1905. godine od upravnika svih putujućih pozorišta da mu pošalju podatke o radu družine, o članovima, njihovom socijalnom stanju, o repertoaru, publici i o pozorišnim prilikama u mestima gde gostuju. U aktu Ministarstvu prosvete 1905. godine ukazao je na loš umetnički kvalitet nekih putujućih trupa. »Po opštem mišljenju koje o radu takvih putničkih trupa vlada« — pisao je on — »izlazilo bi da one nisu od velike koristi po ugled pozorišne umetnosti i da ne čine osobite usluge popularisanju dramske književnosti.« On je pritom najviše mislio na igru glumaca, sastav repertoara, dekoracije, garderobu i rezervate. Zato je predlagao da se pitanje putujućih pozorišta reši pozorišnim zakonom. Dok se ne doneše takav zakon, trebalo bi propisati za njih neka pravila koja važe za esnafске članove. On predlaže da se osnuje jedno veće putujuće pozorište kao filijala NP u Beogradu, ali od odabranih glumaca. U toj družini gostovali bi povremeno i privaci NP u Beogradu. Pozorište bi se obavezalo da daje na upotrebu dekoracije, kostime, rezervate.*

* Akt Ministarstvu prosvete od 12. IV 1905, Pozorišni fond, DA Srbije.

Većina recenzentata, od kojih sam neke već citirao, pisali su uglavnom nepovoljno o repertoaru putujućih družina. Najgore je to što niko od njih ne navodi na koju družinu misli. Njihovi sudovi i zaključci izvođeni su, nesumnjivo, prema repertoaru lošijih družina i nikako se ne mogu uopštavati. Proveravao sam repertoar više i to, naravno, pretežno boljih putujućih družina: skoro svi komadi bili su uzeti iz repertoara narodnih pozorišta najviše iz Beograda, zatim iz Novog Sada, ponešto i iz Zagreba. Bolje družine postupale su čak vrlo obazrivo: uzimale su one strane i domaće komade koje je dobro primila beogradска ili vojvodanska publika, jer nisu smeli ništa da rizikuju. U repertoaru su bili zastupljeni komadi iz svih književnih epoha i pravaca, od najstarijih do modernih. Bilo je, naravno, tu i jевтинije romantičke, i površnih vodvilja, i fantastično-čarobnih igara denerijevskog ili rajmundovskog stila, prema zahtevima provincijske publike, od kojih su ova pozorišta živeja, kakvih je bilo i u repertoaru prestoničkog pozorišta. Drugom prilikom upravnik Dragomir Janković došao je do istog zaključka: »Povodenje za beogradskom modom oseća se još u prevazi francuskih, takozvanih salonskih komada i u zanemarivanju srpskih... Samo je kud i kamo više za razmišljanje što se 'Prijatelj iz Liona' radije gleda u Požezi od Sterije, nego što je tako u Beogradu.**

** Dragomir Janković: »Naša putnička pozorišna društva«, »Srpski književni glasnik«, 1905, sv. 12.
Međutim, Jankovićevo zapažanje da su se zanemarivali srpski komadi nije tačno. Svi značajniji srpski komadi od Sterije, Koste Trifkovića, M. Glišića, Veselinovića-Brzaka, Dragutina Ilića do Nušića i Milivoja Predića zastupljeni su u repertoaru značajnijih putujućih pozorišta. U inscenaciji Sterijinog repertoara nije, zbilja, bilo nekog

sistema, niti takozvanih Sterijinih večeri kao u Beogradu, ili Trifkovićevih večeri kao u Novom Sadu, ali »Pokondirena tikva« i »Kir Janja« i »Boj na Kosovu« i Trifkovićeve jednočinke izvođeni su vrlo često, čak i u manjim družinama. Neki putujući glumci su se baš naročito isticali u tumačenju uloga iz Sterijinog repertoara. Poznato je, na primer, da je stari upravnik putujućeg pozorišta Mihailo Dimić bio jedan od najboljih tumača Kir Janje, Mara Barlovac izvanredna Fema, Dušan Jovanović neuporedivi Svetozar Ružić u »Pokondirenoj tikvi«. I ne samo oni. Neosporno je da se u oceni rada putujućih glumaca često preterivalo ili pisalo jednostrano i proizvoljno, najčešće, reklo bi se, prema situaciji u jednoj družini.

Takav je, na primer, i prikaz igre neke pozorišne družine prema kojoj je Jaša Prodanović izvodio vrlo smeles, čak karikirane zaključke o stanju glume u putujućim pozorištima, i to u vreme kada je u njima bilo i blistavih umetničkih snaga, koje, naravno, on nije gledao. »Treba pokratko doviknuti: 'Smejte se' ili: 'Plačitel', pa da saznamo kakva je scena koja nam se u danom momentu iznosi« — priča Prodanović. »U njima se kreće stereotipno, a uz to često i nezgrapno; salonski junaci opominju često na bakalske kalfe; bonvivani liče na proste lakrdijaše; tragični junaci mnogo viču i mašu rukama; mladi ljubavnici deklamuju ljubav, a nesrećne i ostavljene ljubavnice govore kao da se stvar tiče vodovoda ili kaldrmisanja. Tu se uvek imaju dva ili tri šablonska pokreta, glas ne varira prirodno i nije izraz osećanja koje u danom trenutku treba izraziti... Od jače studije nema ni traga.«*

* »Dnevni list«, 1896, br. 127.

Neosporno da ovakva i slična zapažanja i razmišljanja ne kazuju mnogo, jer se odnose na slabe putujuće družine, koje su se brzo sklapale i još brže rasturale, sastavljene od slučajnih namernika, obično usput izvorbanih da bude minimalan broj izvođača. Stariji glumci — savremenici često su spominjali takve improvizovane družine, koje su sramotile glumački poziv. Nasuprot njima bilo je više družina sa dobrom i darovitim članovima, često i vrlo visoke umetničke vrednosti, koji nisu izostajali od onih u Beogradu, Novom Sadu ili »Sinđeliću«. Njihova mesta u glavnim srpskim pozorištima zauzimali su često i umetnički manje vredni članovi. Dešavalo se da su i njihovi fahovi bili već zastupljeni u narodnim pozorištima. Spomenju sam neke u ovo doba umetnički vredne putujuće glumce, koji bi zauzimali vrlo zapaženo mesto u svakom srpskom narodnom pozorištu: Milivoje Stojković, Milivoje Barbarić, Gavrila Kaprić, Nikola Simić, Ilija Vučićević, Nikola Hajdušković, Dušan Jovanović, Kosta-Koča Jovanović, Dušan Barjaktarović, Dušan Trnokopić, Nikola Slankamenac, Todor-Toša Stojković, Aleksandar-Aca Gavrilović, Dimitrije Ginić, Dimitrije Nišlić, Pera Jovanović, Anka M. Lazić-Strica, Leposava Nišlićka, Zorka N. Simićka, Olga Ilić, Mara Barlovac, Melanija Dostanić, Marija Vučićević, Zorka Ćurčićka, Katica M. Lazić-Ćićka, Ljubica Jovanović-Štefi, Vukosava Krsmanović, Marija-Luzza Stanojevićka, itd. Neki od njih su već bili članovi narodnih pozorišta, pa ih napustili ili su tek stupali u njih i dostizali najviše umetničke

domete ...

Pošto nije bilo glumačkih škola, većina članova Narodnog pozorišta u Beogradu i SNP u Novom Sadu stupala je prvi put na scenu u putujućim družinama. Za sve njih ove družine su bile dobre glumačke škole pored dobrih glumaca i rutiniranih reditelja-pedagoga. U njima je svaki glumac, pa i početnik, često igrao, jer nije bilo mnogo članova. U putujućim družinama ponekad su gostovali ili čak, raskinuvši ugovore, postajali stalni članovi značajni glumci narodnih pozorišta. Tako su se glumci međusobno mešali i prenosili razni umetnički uticaji.

Ko su bili upravnici

Putujuća pozorišta su osnivali i vodili upravnici koji nisu uvek bili naročito dobri glumci i taj posao su pretvarali u svoju stalnu profesiju upravljajući vrio vrešto, sa manje ili više organizacionog smisla, autoritativno u glumačkom svetu (Paja Stepić, Đorđe Peleš, Fotije Iličić, Mihailo Pešić, Mihailo Dimić, Đura Protić, Mihailo Lazić-Strić, Mihailo Lazić-Čičko, Dušan Topalović, Dragutin Krsmanović, Sima Bunić, Ljubomir Rajić-Čvrga, Petar Čirić i dr.). U drugu vrstu upravnika spadaju glumci-nezadovoljnici koji su napuštali narodna pozorišta iz raznih razloga (nezadovoljni platom, podelom uloga, razni sukobi s upravom i dr.), pa kraće ili duže vreme, jedanput ili nekoliko puta vodili družine (Laza Popović, Svetislav Dinulović, Nikola-Bata Simić, Miloš Hadži-Dinić, Bogoboj Rucović i dr.). Treću vrstu upravnika čine odlični glumci koji nisu mogli iz raznih razloga da uđu u narodna pozorišta (Dimitrije Ginić, Dušan Kujundžić) ili da se u njima zadrže duže (Milivoj Stojković, Petar Hristilić). U četvrту vrstu upravnika spadaju dobri glumci, sposobni organizatori, kojima su ponekad čak poveravane družine (Dragutin Jovanović, Mihailo-Era Marković) ili su ih sami dostojanstveno vodili (stara Milica-Seša Iličićeva-Biberovićka, Dimitrije Nišlić, naročito Kosta Delini, koji je i biran za upravnika). Tu su, najzad, i upravnici manjih i malih sposobnosti čije putujuće družine nisu nikad umetnički blistale, ali su mukotrpno, strpljivo i uporno gazili po mukama i putevima kojima niko nije išao, od grada do sela, vršeći dobronomerno i požrtvovano izvesnu kulturnu misiju (Isajije Jokić, Antonije Pelagić, Dragoljub-Keča Simić). Ovim nije, naravno, izvedena do kraja klasifikacija upravnika, ali i ovakva kakva je dovoljna je da ilustruje ličnosti koje su predvodile putujuća pozorišta za skoro pola veka njihove kulturno-umetničke delatnosti u unutrašnjosti.

Plate putujućih glumaca

U većini putujućih družina glumci su bili slabo plaćeni, najčešće prema ugovorenom procentu od prihoda. Visina procenta je zavisila od vrednosti glumca. U nekim družinama, ali ne uvek, glumci su primali i mesečne plate, koje su bile vrlo niske. Prema jednom oglasu za sklapanje angažmana putujuće pozorište »Srbadija« Dimitrija Nišlića nudilo je* 1901. godine mesečnu platu

* Novosadsko »Pozorište«, 1901, br. 7.
reditelju od 80 do 100 dinara, glumcima 60, 80 i 100 dinara. Nišlić je još važio kao galantniji upravnik. Nešto veće prihode glumci su imali u družinama Đure Protića, Petra Čirića i Koste Delinića (plata je ponekad prelazila i 100 dinara). Ni Branislav Nušić nije bio mnogo galantniji kada je 1901. godine, predlažući osnivanje jednog centralnog putujućeg pozorišta kao odeljenja Narodnog pozorišta u Beogradu, određivao glumcima plate* u iznosu

* Miloje Nikolić: »Nušić kao upravnik Narodnog pozorišta u Beogradu«. Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti SRS, Beograd, 1965.

od 60 do 120 dinara, za reditelja 150, za glumca-upravnika 200 dinara. Kada je jedan Nušić imao takva shvatanja, ne treba se onda čuditi što su upravnici putujućih pozorišta bili škrtilji, jer su se ponašali kao poslodavci, koji plaćaju izdatke i za sve pozorišne režije.

Zanimljivo i neobično je spomenuti da su giumci putujuće družine Isajije Jokića, koja je često gostovala i po selima, primali kao nagradu u naturi (jaja, sir, kajmak, meso i dr.) umesto novca, jer su seljaci tako plaćali ulaznice.

Osnivanje povlašćenih putujućih pozorišta i određivanje njihovih teritorija u Srbiji (1911—1912)

Po Zakonu o Narodnom pozorištu u Beogradu, koji je Narodna skupština potvrdila 16. V 1911. godine, predviđeno je osnivanje ograničenog broja povlašćenih putujućih pozorišnih družina u unutrašnjosti Srbije.

Prema ovom Zakonu ministar prosvete je obrazovao Pozorišni savet odlukom od 19. I 1912. godine za izradu Pravila o putujućim družinama. Za članove Saveta je izabrao istaknute pozorišne ličnosti: Pavla Marinkovića, biv. ministra prosvete i pozorišnog recenzenta, dr Dragoljuba Pavlovića, profesora Univerziteta, Milana Grola, upravnika NP, Ristu Odavića, bivšeg dramaturga NP, Branislava Nušića, bivšeg upravnika NP, Jašu Prodanovića, koji je najzaslužnija politička ličnost za donošenje Zakona, Borivoja Popovića, profesora i pozorišnog recenzenta, i glumca Svetislava Dinulovića. Komisija je već 8. V 1912. godine poslala Pravila ministru prosvete na odobrenje.

Prema Pravilima osnovano je sledećih pet povlašćenih putujućih pozorišta, izabrani upravnici i određena pozorišna sedišta i teritorije: »Trifković« sa upravnikom Simom Bunićem (sklopljeno, kao što sam spomenuo, od Bunićeve »Zajednice« i niškog »Sinđelića«) za jugoistočnu oblast sa sedištem u Nišu; »Toša Jovanović« sa upravnikom Mihailom Lazićem-Čičkom za središnju oblast sa sedištem u Kragujevcu; »Joakim Vujić« sa upravnikom Kostom Delinijem za severnu oblast sa sedištem u Požarevcu; »Sterija« sa upravnikom Dragutinom Krsmanovićem za zapadnu oblast sa sedištem u Valjevu i »Gundulić« sa upravnicom Ljubomjom Rajićem-Čvrgom i Dušanom Topalovićem za istočnu oblast sa sedištem u Zaječaru. Družine su se po pravilu držale svojih određenih teritorija, ali su, ponekad, po naročitoj potrebi, i prekoračivale granice po međusobnom dogовору. Ponekad je u takvim

slučajevima dolazilo i do nesporazuma i sukoba u koje su se mešali NP u Beogradu i Ministarstvo prosvete. Balkanski ratovi su izmenili teritoriju Srbije, jer joj je priključena tek oslobođena Makedonija. Zato je u samom početku 1914. godine ministar prosvete, na osnovu člana 148. Uredbe o Narodnom pozorištu, a na predlog NP u Beogradu, izvršio poslednju prepodelu teritorija za putujuća pozorišta kada je družinu »Toša Jovanović« utvrdio kao Gradsko pozorište u Bitolju. Ovoga puta određena su tačno i mesta kretanja družina, tako da više nije moglo biti nikakvih nesporazuma. Upravnici su ostali isti kao i 1912. godine, samo što je sredinom 1914. godine umro Sima Bunić, koga će, kao što sam napred spomenuo, zameniti Aleksandar Milojević i obnoviti i stari niški »Sinđelić«. Ta nova i poslednja, predratna prepodela izgledala je ovako:^{*}

* »Politika« od 30. I 1914. br. 3610.

»Gundulić« zaistočnu oblast sa sedištem u Kragujevcu i mestima: Kruševac, Jagodina, Paraćin, Ćuprija,

Knjaževac, Zaječar, Svilajnac;

»Trifković« za jugoistočnu oblast sa sedištem u Nišu i mestima: Pirot, Bela Palanka, Leskovac, Vrnjci,

Prokuplje, Vlasotinci;

»Sterija« za severnu oblast sa sedištem u Valjevu i mestima: Obrenovac, Šabac, Loznica, Banja Koviljača, Aranđelovac, Požarevac, Smederevo, Smed. Palanka, Gradište;

»Joakim Vujić« za središnju oblast sa sedištem u Kruševcu i mestima: Kruševac, Kraljevo, Vrnjci, Čačak, Užice, Gornji Milanovac, Ribarska Banja, Soko Banja;

»Toša Jovanović« za južnu oblast sa sedištem u Bitolju i mestima: Prilep, Prizren, Veles i drugim u sporazumu sa Narodnim pozorištem u Skoplju.

Ovakva podela važila je za dve godine, ali je izbijanje rata sve omelo.

Anonimnost i tragična sudbina putujućih glumaca

Imalo je izvesne tragike u sudbini putujućih glumaca: to je njihova skoro anonimnost u kulturi i glumačkoj umetnosti. Mnogi su ceo život životarili u mukotrpnom čergarenju, poetičnom, romantičnom, koliko i surovom i iscrpljujućem, više sirotujući nego blagajući, više gladujući nego uživajući, ostavljajući u svakom mestu svoje emocije i nepovratne trenutke stvaranja, svoje zdravlje i svoje živote. To je bila bogata i plodonosna kulturna setva mnogobrojne plejade zanesenjaka i trudbenika, koji su u svom umetničkom pozivu nadnicili, nadahnuto stvarali, uživali i patili. Ali skoro svi ti napor i kulturni rezultati, pa i oni sami bili su najčešće anonimni. Oni se nisu spominjali na svečanim godišnjicama pozorišta. U štampi se o njima pisalo vrlo retko, povremeno, šturo i informativno, obično o gostovanju družine u nekim mestima. Tada bi se vrlo retko navodila imena članova družine, još manje repertoar. Za nepuna pola veka delatnosti putujućih družina našlo bi se dvadesetak priloga u štampi, pa i oni sa šturm podacima o igri i fahovima glumaca pojedinačno. Isto tako su bili retki i prilozi sa biografskim podacima glumaca. Retko kad se beležila i njihova smrt. Oni su stvarali, živeli i

umirali većinom anonimno, zanemareni i zaboravljeni. Mnogi putujući glumci postali su, posle dugogodišnjeg čergarenja, članovi narodnih pozorišta i tako se spasli od svirepog i bolnog zaborava.

Putujuća pozorišta izneverili su i svi istorijski izvori. O radu družina i glumaca nema, na žalost, ni obilatijih, ni potpunijih podataka ni u državnim i pozorišnim arhivima i muzejima, ni u bibliotekama, ni u umetničkim galerijama. Sve što je sačuvano to su već izbledele slike i poneki suvoparni biografski podatak. O njima su još jedino mogli da svedoče verodostojno i uzbudljivije njihovi savremenici iz starijeg naraštaja publike, naročito stari upravnici putujućih družina i glumci. Sa njihovom smrću nestalo je poslednjih neposrednih svedoka o jednoj kulturi i umetnosti, koje je stvarala velika kulturna plejada entuzijasta i niko i nikad više neće moći da oživi i prisno prenese dirljivo lepa sećanja na njih. Zato su podaci o nekim putujućim družinama i glumcima i bledi i šturi, jer su svirepo čutili istorijski izvori o jednoj od najslikovitijih umetnosti, mada nije ni pisana, ni slikana, ni oblikovana, ni komponovana . . .

Delatnost pojedinih putujućih pozorišta

Nekoliko najstarijih srpskih putujućih pozorišta u stvari pokreću i razvijaju ozbiljniju pozorišnu delatnost u srpskom narodu i to prvenstveno u Vojvodini. Rad skoro svih tih pozorišta spomenut je uz vremenski najraniju ilirsku inicijativu u Zagrebu 1840. godine i uz osnivanje SNP u Novom Sadu 1861. godine. Treba ih spomenuti na ovom mestu zbog hronološkog i istorijskog kontinuiteta. Najstarija putujuća družina je Leteće diletantsko pozorište, koje su obnovili 1838. godine u Novom Sadu bivši članovi družine Joakima Vujića. Poznat je već nacionalni i kulturni podvig ove ambiciozne družine pravih pozorišnih entuzijasta, koji su gostovali u pozorištu na Markovom trgu u Zagrebu u doba hrvatskog žestokog otpora germanizaciji i mađarizaciji i borbi za svestrano nacionalno buđenje.

Po vremenu drugo značajnije putujuće pozorište vodio je Stevan Protić, nesvršeni bogoslov (1817, Srpski Čanad — 1880, Srpski Čanad), samo 1860. godine i to od Čanada u Sent Mikloš i Bečeј, finansirano od vinarskog čanadskog trgovca Karla Maja.

Putujuće pozorište Jovana-Cace Kneževića je sigurno najznačajnije u ovom periodu, jer se iz njega, kao što sam napred prikazao, u julu 1861. godine razvilo SNP u Novom Sadu. Knežević je nastavio da radi sa ostatkom družine do jeseni 1862. godine, pa se povukao zbog bolesti.

Stevan Čekić, koji je 1860. igrao u Kneževićevoj družini, a u julu 1861. stupio u SNP u Novom Sadu i tu ostao do kraja 1862. godine, osnovao je u početku 1863. u

Beogradu, odmah po odlasku družine Adama Mandrovića, svoje putujuće pozorište. U tome mu je pomogao i Miloš Cvetić i kratko vreme s njime vodio družinu 1863. godine. Pozorište je radilo do 1867. godine. Zapaža se da je najčešće navraćalo u Šabac i Loznicu, a zatim je obilazilo i druga mesta po Srbiji. U ovoj družini su igrali: Miloš Cvetić, Đura Rajković, Marko Subotić, Fotije

Iličić, Emilia Rajković, Milica-Seša Iličićeva-Biberovićka i vrlo kratko Teodora Iličić, koja je brzo umrla.

Od kraja 1864. do pred kraj 1867. godine vodio je družinu po Vojvodini Jovan-Joca Popović-Bećkerečanin, koji je pre toga igrao u trupi J. Kneževića, a 1862. i u SNP. U družini su igrali: Toša Jovanović, Marko Subotić, Fotije Iličić.

Pavle-Paja Stepić (20. X 1826, Velika Kikinda — 4. I 1905, Bačka Palanka) bio je oduševljeni i zasluzni pozorišni trubbenik — dugogodišnji šaptač, epizodni glumac, delovođa SNP u Novom Sadu i upravnik putujućeg pozorišta. On je član prve trupe SNP u Novom Sadu od 11. VIII 1861. do 1863, kada ga je napustio s jednom grupom nezadovoljnika i prešao sa kćerkom Julkom u Beograd, koji je tada imao pozorište s profesionalnim glumcima. U 1863. godini osnovao je putujuću družinu i vodio do kraja 1867, a u oktobru 1868. primljen je za šaptača NP u Beogradu. Družinu je raspustio u Kragujevcu gde je već postojalo poluprofesionalno pozorište, koje je prihvatalo jedan deo njegovih glumaca, naročito zauzimanjem pesnika Stevana Kaćanskog. Stepić je od 1861. stalno delovođa u SNP u Novom Sadu: tu dužnost je vršio vrlo predano i s ljubavlju prema pozorištu i u dubokoj starosti do kraja veka. U Somboru je proslavio 18. XI 1881. godine 25-godišnjicu pozorišne delatnosti.

Ovaj oduševljeni i vredni pozorišni trubbenik, koji se od pozorišta neće oprostiti ni u sedamdesetoj godini života, bio je dobar upravnik putujuće družine, koja je najviše gostovala po Vojvodini, jedanput, početkom 1866. godine, i u Beogradu, cenjena i lepo primana od publike.

Osnovana neobično, od nezadovoljnika SNP u Novom Sadu, posle isključenja inače neukrotivog Dimitrija Kolarovića, radiće izvesno vreme sa članovima koji su spadali među najbolje srpske glumce ovog vremena. U družini su igrali: Dimitrije Ružić, Miloš Cvetić, Marko Subotić, Dimitrije Kolarović, Todor Marković, Evgenije Boni, Živko Klavigović, Đorđe Vučetić (svi od 1863), Aleksa Savić (od 1865), Vasa Marković (od 1866), Toša Jovanović, Đura Rajković (obojica od 1867), Ljubica Kolarovićka, Draginja Ružićka, Sofija Maksimovićka-Vujićka, Jutka Stepićeva-Jovanovićka, Marija T. Markovićka (sve od 1863), Ljubica Telečki (od 1865), Emilia Rajkovićka (od 1867), a u toku 1866. pridružuju se trupi iz Beograda nepoznati izvođači Jovan Puljević, Milan Božić i Jovan Radulović.

Nekoliko novih glumaca ne predstavljaju ozbiljnije umetničko pojačanje družine. Milan Božić, Jovan Radulović i Jovan Puljević pridružili su se Stepiću iz trupe profesionalnih glumaca u Beogradu, koja je radila 1863—66, ali im se posle gubi svaki trag. Živko Klavigović, bivši učitelj u Irigu, hvaljen je kao epizodista u SNP od kraja 1862. i 1863, pa je verovatno docnije pristupio družini. Posle Stepićeve družine igrao je kod Laze Popovića i završio, izgleda, kod Isajija Jokića, jer mu se otada gubi trag. Đorđe Vučetić-Deda se rodio u Zemunu 1842. godine. U SNP je stupio 1862. godine u Sremskim Karlovcima i igrao još 1863—64, a izgleda od 1865. je prešao kod Stepića i ostao do kraja 1867, zatim kod Laze Popovića. Recenzenti su ga isticali i hvalili kao

sposobnog i vrednog glumca. Zabeležene su i tri njegove uloge: Zvaničnik (»Inkognito« Jana Paljarika), Branković (»Miloš Obilić«), Vojvoda (»Vladislav«) u komadima Sterije.

Družina je izvodila komade iz repertoara SNP u Novom Sadu: »Đurađ Branković« Obernjika, »Ljubomorna žena« A. Kocebua, »Dva oca«, prerada Nikole Đurkovića, »Gospode i husari« A. Fredra, »Vojnički begunac« Sigligetija, naročito mnogo Steriju: »Boj na Kosovu«, »Miloš Obilić«, »Pokondirena tikva«, »Kir Janja«, »Vladislav«, zatim, »Kraljević Marko i Arapin« Atanasija Nikolića.

Putujuće pozorište Laze Popovića, člana i reditelja NP u Beogradu, osnovano je 1869. godine i radilo s prekidom do 1890. godine. Popović je vodio družinu po Srbiji i drugim jugoslovenskim zemljama (Hrvatska, Vojvodina, Slavonija, Dalmacija i Crna Gora). U Dalmaciji (1872) posećivao je i mesta u koja pozorišta nikada nisu svračala. Družina je bila dobro organizovana i cenjena u publici. U repertoaru se nalaze komadi koji su izvođeni u pozorištima u Beogradu i Novom Sadu, naročito nacionalno-istorijski Sterije, Jovana Subotića, Matije Bana, Miloša Cvetića i J. Dragaševića (»Hajduk Veljko«). Od značajnijih glumaca u njegovoј družini su igrali: njegova supruga Marija Popović (1869—74), Emilia Popović (24. X 1869—74), Jevrem Božović (1870), Andrija Lukić (1870—72), Svetislav Dinulović (1872—74), Mihailo Dimić (1873), Đura Protić (1873), Sofija Maksimovićka (1874), Milivoj Barbarić (1877—80), Mica-Živka Pavkovićka (1879), Mihailo Petrović-Klipa (1880—85), Đorđe Sokolović (1878), Milorad Petrović (1881), Miilivoj Stojković (1883), Andra Pešić (1883), Sava Todorović (1883—84), Dimitrije-Bidža Petrović (1884), Dimitrije-Mita Spasić (1885), Marija M. Petrovićka-Arnекова (1885), Marija-Mara Barlovac (1885), Svetislav-Buča Stefanović (1887—88), Miiorad Barlovac (1889—90), Aleksandra Milojevićka, Mihailo Lazić-Čičko, Miloš-Miša Dimitrijević, Todor Marković, Mijan Stanković* i Mladen * Ponegde se navodi da je Stanković igrao kod Laze Popovića i 1893—95. godine, što je, naravno, netačno: Popović je umro 1902. godine, a poslednjih nekoliko godina nije ni vodio družinu uredno, jer se polako povlačio, pa su ga drugi zamenjivali, obično stariji glumci zadržavajući njegovo ime kao upravnika zbog ugleda trupe. Moguće je, kao što se dogodilo sa družinom D. Nišlića i Mih. Pešića, da su glumci radili koju godinu pod njegovim imenom i posle njegove smrti ...

Bošnjaković. Umetnička delatnost i vrednost ovih glumaca prikazane su uz istorijski pregled rada drugih pozorišta, sem Mihaila Lazića-Strica, Đure Protića i Mare Barlovac, koji su više pripadali drugim pozorišnim družinama; Lazić i Protić su bili i dugogodšnji značajni upravnici putujućih pozorišta.

Putujuće pozorište Stevana Velića radio je od 1868. do kraja 1870. godine i putovalo po Srbiji igrajući i po manjim mestima, kao što su u to vreme bili Obrenovac, Lazarevac, Ub i Loznica, ali se, izgleda, zadržavalo najduže u Šapcu. O radu ove družine se zna vrio malo. Ona spada među najstarije. Tu su, između ostalih, od poznatijih glumaca igrali: Svetislav Dinulović, Miloš-Miša K. Dimitrijević, Mihailo Pešić i Mihailo Risantijević.

Putujuće pozorište Mihalla Dimića je jedno od

najzaslužnijih u zaista pregalackom ostvarivanju nacionalne i kulturne misije u srpskom narodu u toku skoro trideset godina. Dimić je družinu osnovao u početku 1870. i radila je do 1901. godine sa dva prekida: 1883. kada se od nje, jednim delom, obrazovalo niško pozorište »Sindelić« i Dimić bio prvi njegov upravnik, zatim 1893. godine, kada je po drugi put izabran za njegovog upravnika. Dve godine pred smrt (1900—1) Dimić je teško obolevao, ali družina je radila i tada pod njegovim imenom i pod upravom starijih glumaca.

Pozorište je obilazilo sva značajnija mesta većinom po istočnoj i zapadnoj Srbiji i izvodilo pretežno nacionaino-istorijski repertoar u čemu je Dimić bio vrlo dosledan. Za njega je pozorište bila živa i propovednička nacionalna tribina. Zato je dugo u mlađim godinama pred svaku predstavu obavezno pozdravljaо publiku i držao govore o rodoljubivim i kulturnim temama. Prema glumcima, koji su ga poštovali, ali i zloupotrebljavali njegove ljudske slabosti, naročito izuzetnu dobrotu, bio je vrlo plemenit i roditeljski brižno naklonjen, spreman da svakog posavetuje, blago ukori ili nekako pomogne. Stevan Sremac ga opisuje, prikazujući u pripoveci »Putujuće društvo« gostovanje njegove družine u Vlasotincima, kao ponosnog, gospodstvenog, dostojanstvenog i plemenitog čoveka, kakav je i bio: »On koji je bio ne drugo nego otac glumcima, s njima zajedno dosad svugde i ručavao i večeravao, i dana nije bilo da ih nije okom-dve počastio, a oni mu pevali; koji je i poslednju paru u nevolji delio s njima — taj čovek dočekao, eto, sada teške dane, da mora da beži i da se sklanja od razjarenih glumaca, koji se prometnuše u niske klevetnike i grozne zverove!« Bilo je to u danima kada je pozorište slabo prolazilo u Vlasotincima.

Dimićeva družina bila je povremeno sastavljena od dobrih glumaca, od kojih su neki tu i počinjali da igraju, a docnije postali prvaci narodnih pozorišta. Spomenetu samo najznačajnije od njih: njegova supruga Angelina-Gina Novičeva-Dimićka i njena sestra Lenka Novičeva, kćerke pesnika Joksimu Novića-Otočanina, Mihailo Risantijević (1880—81), Miloš Dimitrijević, Jovan-Joca Stojčević, Dimitrije-Mita Spasić (sva trojica od 1883), Ana M. Barbarićka (od 1884), Todor Stanković-Tetkin, Ljubomir Rajićić-Čvrga, dugogodišnji upravnik putujućeg pozorišta (obojica od 1885), Milorad Petrović (od aprila 1886, verovatno kao gost ili kratko), Milivoj Barbarić, Jefta Žikić (od 1886), Aleksandar Milojević (1885—86). Katica J. Žikićka-Ginićka, Dimitrije Nišlić (oboje 1888—89), Mihailo Bakić (1892—94), Melanija Dostanić, Miloje Dostanić, Radomir Pavićević, Anka Petrovićeva (svi 1898—99, neki i dalje), Sima Stanojević-Šućur, Dragi Petrović (1900), Andra Desimirović, Radomir Petrović, Petar Lazić-Laner.

Sestre Angelina-Gina (1847) i Lenka (1849), kćerke romantičarskog pesnika Joksimu Novića-Otočanina, koji je hajdukovao po bosanskim i hercegovačkim pianinama, i u isto vreme pisao pesme pod Vukovim uticajem, stupile su u pozorište ponete rodoljubivim zanosom i sa iskrenom ljubavlju prema glumačkom pozivu. Gina je postala članica NP u Beogradu od oktobra 1868, a Lenka tek od 1885. godine. Stupanjem u brak sa Mihailom

Dimićem, Gina je stalno igrala u njegovom putujućem pozorištu tumačeći pretežno uloge dramskog i tragičnog faha sa darom i vrlo uspešno. Lenka je posle NP u Beogradu stupila takođe u družinu Dimića, zatim igrala u pozorištima Laze Popovića, Mihaila Lazića-Strica i 1894—95. kod Đorđa Peleša. Bila je jedna od najboljih dramskih glumica u unutrašnjosti pri kraju XIX veka, vrlo inteligentna, lepo obrazovana. Njene su značajnije uloge: Dezdemona (»Otelo«), Porcija i Džesika (»Mletački trgovac«), Marija Stuart (u istom komadu Šilera), Fedora (u istom komadu Sardua), Margareta Gotje (»Gđa s kamelijama« Dime Sina), Andelija i Jevrosima (»Maksim Crnojević L. Kostića«), Malčika (»Izbiračica« Trifkovića) Mejrima (u istom komadu M. Bana).

Anka Petrovićka (1868—1908, Beograd), supruga glumca Milorada Petrovića, počela je da igra u putujućoi družini Mihaila Dimića, a zatim je provela: 1883—89. kod Fotija Iličića, 1894—95. kod Isaija Jokića, 1898—99. u družini »Sveti Sava« Svetollka Đorđevića, 1901—2. kod Mihaila Pešića, 1902—4. u Nišlićevoj »Srbadiji«, od 1905. u niškom »Sindeliću«. Petrovićka je bila dobra dramska glumica, ali je najuspešnije tumačila sve značajnije pevačke partije vrio prijatnim, odnegovanim i lepo razvijenim sopranom, cenjena u svoje vreme kao jedna od najboljih pevačica u unutrašnjosti. Njene su uloge: Jelka Čizmićeva (»Seoski lola«), Riđokosa (u istom komadu Lukačija), Esmeralda (»Zvonar Bogorodične crkve«), Anda (»Devojačka kletva« Ljubinka Petrovića). Mihailo Risantijević (9. III 1852, Kragujevac — 1918, Kragujevac) prvi put je poveo putujuće pozorište 1877, a zatim još nekoliko puta kraće ili duže vreme: 1898. i 1901—6. On bi obično preuzimao članove iz družine Mihaila Pešića i nastavljao da je vodi kad god bi obustavila rad. Risantijević je prvi put stupio na scenu u svom amaterskom pozorištu u Aranđelovcu. Pošto je kraće vreme proveo u družini Mihaila Dimića, stupio je 1875. godine u NP u Beogradu i u njemu se zadržao do kraja karijere, sem u godinama kada je vodio putujuću družinu. Vrlo intelligentan, on se stalno samostalno usavršavao i spadao među obrazovanije glumce. Osećajno i efektno, ali u patetičnom maniru stare glumačke škole tumačio je dramske i karakterne uloge: Kraljević Marko (»Markova sablja« Jovana Đorđevića), Hajduk Veljko (u istom komadu J. Dragaševića), Živko (»Ciganin« Sigiđetija), Kokan (»Potera« Ilije Stanojevića—J. Veselinovića), Boban (»Florentinski šešir« E. Labiša — M. Mišela) i više epizoda. Risantijević je bio duže vreme pomoćnik reditelja i naročito odličan, nenadmašan scenarist: više komada je znao napamet, pa je tako i vodio predstavu.

Putujuća družina Fotija Žarka Iličića (8. VII 1846, Srpski Čanad — 28. VIII 1911, Beograd) radila je najduže od svih srpskih trupa, skoro četrdeset godina s malim prekidima. Iličić je, nesumnjivo, jedan od najzaslužnijih, zaista neumornih pozorišnih trudbenika u unutrašnjosti Srbije, koji je, kako je sam govorio, uvek težio da svoje pozorište približi narodu i njime vrši kulturnu, rodoljubivu i umetničku misiju što nikada nije odvajao u svojoj deiatnosti. Svršio je »četiri gimnazijalna razreda« u Beogradu, kako navodi 1868. godine u molbi

za angažman u Narodnom pozorištu u Beogradu,* a peti * Dr Živojin Petrović: »Pet pisama Fotija Iličića«, Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti, Beograd, 1962.
je počeo u Sremskim Karlovcima. U aprilu 1863. godine je stupio u družinu J. Kneževića, zatim kratko vreme kod Stevana Čekića, 1864. u Beogradsko pozorište, koje je vodio Dimitrije Marković-Kikindanin, 1866—67. kod Paje Stepića, 1868—69. u SNP u Novom Sadu, 1869—70. je učitelj u Sokobanji. Prema kazivanju njegove sestre Milice Seše Biberovićke prvi put je osnovao putujuću družinu već krajem 1870. godine, mada više biografiskih izvora spominje oktobar 1871. godine. Družina je radila do 1876. godine, kada je izbio srpsko-turski rat, u kojem je Fotije učestvovao. Nastavio je da radi odmah posle rata 1879. godine. Družina je obustavila rad i 1855. godine, verovatno zbog srpsko-bugarskog rata, pa nastavila početkom 1886. U sezoni 1907—8. godine pozorište je vodila njegova kćerka Milka Rankovićka, a on preuzeo već 1908. godine i radio do kraja 1910. godine. Umro je iznenada, u velikom uzbudjenju na ulici u Skadarliji, kada je ispraćao svog sina Ljubišu koji je bio angažovan za člana Narodnog gledališta u Ljubljani.

U svojoj družini Fotije je bio reditelj i glumac. U molbi za angažman u NP u Beogradu 1868. godine Iličić ovako opredeljuje svoj glumački fah:*

* Dr Živojin Petrović: *Ibid.*

istoričnom junak, konzervacijama žalosne, a u šaljivim otac, stric*, itd. U zrelijim godinama Iličić je igrao karakterne uloge. On je bio dobar reditelj-pedagog sa iskustvom dugogodišnjeg, rutiniranog upravnika pred kojim su mnogi glumci defilovali, a osrednji glumac. Zabeležene su neke njegove uloge: Živko »Ciganin« (Sigligetija). Drugi vlastelin (»Đurađ Branković« Obernjika), Dužd i Radoje (»Maksim Crnojević« L. Kostića), Tasa (»Sumnjivo lice«), Jovanča (»Običan čovek«) u komedijama B. Nušića.

Iličić je do 1897. godine napisao više pozorišnih komada često sa scenskim efektima:*

- »Birčanin Ilija«,
- * Objavljeno u beogradskom časopisu »Delen«, 1897., knj. XIV. junačka igra u 5 činova, »Hajduk Veljkova siročad«, drama u 6 slika, »Ban Pavle«, drama iz bosanske istorije u 5 činova, »Boj na Mišaru«, »po predanju i istorijskim beleškama«, junačka igra u 5 činova, »Potonji dani Smedereva«, istorijska slika u 5 činova, »Ženidba despota Lazara«, istorijska slika u 5 činova, »Todor Prijezdic, gospodar Stalaća«, junačka igra u 5 činova, »Prokleta Jerina«, tragedija u 7 slika, »Smrt Kraljevića Marka ili Bitka na Rovinama«, junačka igra u 5 činova, »Boj na Slivnici«, crta iz vojničkog života u 5 činova, »Stevan Sindelić«, junačka igra u 5 činova, »Despot Đurađ Branković«, istorijska tragedija u 5 činova, »Osiobodenje Kruševca 1806. godine«, junačka igra iz prvog ustanka u 5 činova. Pored toga je dramatizovao: »Ikonija vezirova majka« u 7 slika i »Rajko od Rasine« u 5 činova prema romanima Ćede Mijatovića, »Borci za srpsku slobodu«, komad u 5 činova, prema priповeci Bogoboja Atanackovića, »Beogradski kesaroši«, crta iz beogradskog života, prema dnevniku Tase Milenkovića, »Blagoslov vladike Rada«, komad prema podacima Ljubomira Nenadovića, »Krvavi jagluk«, crta u 5 činova, prema priповeci Manojla Đorđevića-Prizrenca, »Marija i

Milana« ili »Jurmusa i Fatima«, prema priповeci M. Đ. Miličevića i dr.*

* NP u Beogradu izvelo je 2. V 1892. godine Istoriju sliku u 4 čina »Jurmusa i Fatima« Todora Pinterovića, napisanu takođe prema priповeci M. Miličevića, sa muzikom Davorina Jenka. Možda je ovo prerada Pinterovićevog komada ili sasvim nova dramatizacija. Na sličnu pomisao navodi i njegova drama »Đurađ Branković« prema Obernjikovom delu.

Fotijino pozorište je obilazilo skoro sve jugoslovenske zemlje. Iličić zadivljuje smelošću, jer je sa svojim pozorištem gostovao i u zemljama koje su bile pod tudinskom okupacijom, izlažući tako i sebe i glumce opasnostima. Još u 1873. godini Fotijino pozorište gostuje u Bosni (Banja Luka, Brčko)*, 1870. godine je stigao u *

»Pozorište«, 1874, br. 11. Petrinju i Dubrovnik,* pa se vratio u Srbiju (1875). U

* Ibid., 1874, br. 44.

Mostar, u koji najčešće doleću putujuća pozorišta, navracaо je nekoliko puta: 1884., 1886. i 1903. U 1884. godini u njegovom pozorištu su, pored članova porodice, značajni glumci: Miša Dimitrijević, Dušan Topalović, Marija Topalovića, Todor Marković, Milan Banić, Mihailo-Klipa Petrović, Marija Petrovića. Značajno je istaći da u 1886. godini izvodi smelo više nacionalnih komada (»Zidanje Ravanice« Atanasija Nikolića, »Boj na Kosovu« i »Krst i kruna« Jovana Subotića, »Smrt Stefana Dečanskog« i »Ženidba i udadba« J. Sterije Popovića). Repertoar u 1903. godini je već pretežno strani, naročito francuski, naravno i na turneji, u duhu savremenih zahteva. Glavne umetničke snage u družini ovoga puta su članovi njegove porodice: Fotije, supruga Milica, sinovi Ljubiša, Nemanja, Vukašin, sestra Milica-Seša Biberovićka, kćerka Milka Rankovića, zet Svetislav Ranković, zatim Ana Barbarićka i drugi, koja je tumačila uspešno pevačke uloge. Recenzent mostarskog »Prijelegla« pisao je 1903. godine o dobrim stranama i slabostima Fotijine družine. Tu će se naći i korisni podaci o glumačkoj vrednosti članova Fotijeve porodice, manje-više tačni: najviše je hvaljena, ali ipak nestvarno ocenjena kćerka značajna umetnica Milka Ranković i zet o kome će se ovde naći možda jedini sud izrečen u stampi: »G. Ranković je lijepa pojava, ima prijatan glas, igra vješto i zgodno, ali je suviše nebrižan. To je najdarovitiji glumac u ovoj družini.**

* »Prijelegla«, prilog »Male biblioteke«, brojevi od 15. IV i od 15. VI 1903.

U 1886. godini svoju družinu je nazivao Srpsko narodno pozorište i osmeliо se na dužu turneu po Bosni (igrao je u Bijeljini, Brčkom, Bosanskoj Gradiški, Derventi, Tuzli, Bugojnu, Travniku). U 1887. je gostovao na Korčuli. U Bosni je i 1892. godine, ali su ga ovoga puta austrougarske vlasti proterale sa družinom preko nabujale Drine i čak opijačkale.* Izveštаč novosadskog

* Književnik Hamid Džidžak otkrio je i saopštio u svom zanimljivom prilogu »Turke vlasti u Bosni i srpska putujuća pozorišta« (Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti, Beograd, 1962), da je »austrougarski poglavар sreza u Zvorniku, 1892, protjerao jedne mrkle noći, preko nabujale Drine, čitavu Iličićevu družinu u Srbiju. Prije toga je petoricu članova držao pet dana u hapsu, oteo im je svu zaradu, pa čak i garderobu, a zatim, pucajući za njima iz pušaka, uz vrisak žena i djece, natjerao ih na nabujalu Drinu, iako su imali uredna dokumenta i isprave.« (Iz Državne

archive u Sarajevu, priv. reg. br. 12/1892. — 546 (1892). »Pozorišta« je imao prava kada je rekao da je Iličić proputovao sa družinom sve jugoslovenske zemlje i »u tom putovanju imao mnogo gorkih i teških dana, ali nije nikad klonuo.« * »On je« — hvalila ga je »Bosanska vila« * »Pozoriste«, 1906, br. 5.

1902. godine* — »otvarao srpsko pozorište, prikazivao »Bosanska vila«, 1902, br. 2, str. 53. srpske komade, srpske junake i održavao vjeru u srpsku budućnost«, pa je tako »jedan veliki i častan i mučan posao savjesno svršio«.

Kada su se krajem XIX veka namnožile putujuće družine i ponekad čule (kao što sam već pokazao) i nepovoljne ocene o njihovoj vrednosti, pisalo se lepo o Iličićevom pozorištu. »Imali smo prilike da posetimo nekoliko puta predstave ove družine« — pisao je 1892. godine Jovan Molnar, urednik »Valjevskih novina« — »i moramo priznati da smo uvek bili zadovoljni kako ukusnim izborom komada, tako i odličnom igrom glumaca.« Ono se »uvek... umelo održati na dostoјnoj visini svoje zadaće i svog poziva.« *

* »Valjevske novine« u dva broja: 29. III, br. 22, i od 19. IV br. 26 — sve 1892. godine.

Iličić je negovao repertoar tipičan za putujuća pozorišta, sa jako naglašenim dvema težnjama: nacionalnom i da odgovori ukusu prosečnog gledaoca u unutrašnjosti. U takvom repertoaru ima praktičnosti i sistema, ali nema (i ne može se uvek tražiti i da ima) umetničkih ambicija u većoj meri. Repertoar otkriva i ukus i shvatanja upravnika Iličića. Pogledajmo one bar najtipičnije komade za jedno takvo rutinersko merilo. Tu su od domaćih komada: svi napred citirani komadi samog Iličića, zatim »Kir Janja«, »Pokondirena tikva«, »Zla žena« i »Boj na Kosovu« J. S. Popovića; »Miloš Obilić« i »Krst i kruna« J. Subotića; »Mejrima« i »Srpske Cveti« M. Bana; »Hajduk Veljko« J. Dragaševića, »Graničari« J. Frajdrenraha, »Kraljeva seja« dr M. Jovanovića, »Sačurica i šubara« i »Šokica« Okruglića; »Stanoje Glavaš« Đ. Jakšića, »Maksim Crnojević« Laze Kostića, »Zadužbina« M. Šapčanina, »Nemanja« i »Todor od Stalača« M. Cvetića; »Kraljević Marko i Arapin« V. Miljkovića, »Balkanska carica« kralja Nikole Petrovića, »Sudaje« i »Devojačka kletva« Ljubinka Petrovića; »Hasanaginica« A. Šantića i M. Ogrizovića, »Ivkova slava« Sremca-Brzaka, »Đido« Veselinovića-Brzaka, »Podvala« i »Dva cvancika« M. Glišića, »Knez Ivo od Semberije«, »Običan čovek« i »Sumnjiće lice« B. Nušića, »Smrt Majke Jugovića« Iva Vojnovića, »Jazavac pred sudom« P. Kočića; od stranih komada: »Otel« Šekspira, »Lukrecija Bordžija« V. Igoa; »Zvonar Bogorodičine crkve« Igoa-Birh-Pfajferove, »Pariska sirotinja« Brizbara-Nisa, »Dve sirotice« d'Enerija-Kormona, »Dr Robin« Ž. de Premarija, »Ridokosa« Lukačija, »Seoski lola« Tota-Deskaševa, »Cvrčak« Birh-Pfajferove, »Đurađ Branković« Obernjika, »Don Cezar od Bazana« d'Enerija-Dimanoara, »Dupla punica« i »Pokojni Tupinel« A. Nisona, »Kod belog konja« Blumentala-Kadelburga, »Kokar i Bikoke« Rejmona-Bišerona, »Bibliotekar« Mozera, »Madam san-žen« Sardua-Moroa, »Fedora« i »Toska« Sardua, »Vaskrsenje« Tolstoja — A. Bataja, itd.

Ako ovaj i ovakav repertoar nije uvek biran po strožim

kritičkim merilima i samim tim nije u svakoj prilici visoko kultivisao ukus pozorišne publike (što uostalom nisu činila ni narodna pozorišta), u svakom slučaju je održavao izvestan umetnički nivo družine, naročito razvijao ljubav i interesovanje za pozorište i svojom raznovrsnom tematikom i moralizatorskim tendencijama delovao u manjoj ili većoj meri vaspitno na svet u unutrašnjosti. Kroz Fotijino pozorište prošli su u toku četrdeset godina mnogi glumački naraštaji, tu se umetnički prekaljivali i obrazovali često uz dobre i iskusne glumce i reditelje. Od mnogobrojnih glumaca treba spomenuti naročito one koji su se retko javljali u drugim trupama, pa im se brzo gubi svaki trag, uprkos značaju i vrednosti. U Fotijinoj družini igrali su, pre svega, brojni članovi njegove porodice — još jedna glumačka dinastija: on, njegova supruga Milica, sestra Milica-Seša Biberovićka, kćerka Milka Rankovića, sinovi Ljubiša, Nemanja i Vukašin, zet S. Ranković, zatim iz raznih glumačkih naraštaja: Svetislav Dinulović (1871), Laza Popović, Paja Popović (kratko 1872), Jelena Đure Protića (1874—78), Đura Protić (1878), Todor Stanković (1880—90, s prekidima), Milivoj Barbarić (1880—81. i 1888), Jevto Dušanović (1881), Janko Todosić, Marta Todosić (oboje 1881—82), Andra Pešić, pevač-glumac Mihailo Marković (oba 1882), Persa R. Pavlovića (1882—85), Mica (Živka) Pavkovića (1882—85), Marija Mih. Petrovića (1882—87), Mihailo-Klipa Petrović (1885—87), Lazar Rajković (1886—87), Đura Madžarić (1887—88), Aleksandar Cvjetić (1887—90), Gavra Kaprić (1889—93), Mihailo Milovanović (1891—92), Dimitrije Nišlić (1892), Mirko Hadžić (1893—95), Dušan Barjaktarović (1893—97), Kosta-Koča Jovanović (1894—97); u 1894—95: Dragoljub Kocić, Milan Janković, Dragoljub-Keča Simić, Vlada Popović, Dragutin Vilovac, Jovan-Joca Jovanović, Miloš Bajalović, Milica VI. Popovića; u 1896: Andrija Čurčić; u drugim godinama: Đorđe Lesković, Aleksandar Milojević, Kosta Delini, Dušan Jovanović, Miloje Dostanić, Nikola Gošić, Božidar Nikolić, Petar Vujanac, Miloš Hadži-Dinić, Ljubica Hadži-Dinić, Ljubica Jovanović-Rutina i dr. Neke glumce ovde srećemo prvi put. Mirko Hadžić (oko 1865, Kragujevac — 27. II 1902, Drniš, Dalmacija) igrao je u družinama Isaija Jokića 1889—90. i 1896—97, Mirka Suvajdžića 1897—98, u Vračarskom pozorištu »Sveti Sava« 1898—99, i u niškom »Šindeliću«. On je vodio i svoje putujuće pozorište 1899—1900. godine. Bio je karakterni glumac realističnog smera s lepom i jakom dikcijom. Njegove su uloge: Karlo Mor (»Razbojnici« Šilera), Dr Robin (u istom komadu Premarija), Marinko (»Đido«), Kalča (»Ivkova slava«), Gvozden (»Devojačka kletva« Ljubinka Petrovića). — Dragoljub Kocić (oko 1867, Pirot ili Leskovac) bio je član družina Mihaila Dimića, Mihaila Pešića (1890—94), Đure Protića (1896—97), F. Iličića (1894—96) i Petra Krstonošića (1899—1900), a (1901—2) vodio je svoje putujuće pozorište. Kocić je bio cenjen kao dobar dramski i karakterni glumac i naročito odličan pevač. Izvesno vreme je napustio pozorište i bio činovnik. Njegove su uloge: Don Cezar od Bazana (naslovna uloga u istom komadu d'Enerija-Dimanoara), Stevan Dragić (»Seoski lola«), Grga (»Graničari« Frajdrenraha). — Aleksandar

Cvetić (14. I 1868, Čajetina, umro početkom XX veka) stupio je na scenu 1. III 1887. godine u družini Fotija Iličića. Pošto je proveo u putujućim trupama, 1. XII 1893. godine je angažovan za člana Narodnog pozorišta u Beogradu, ali ga je napustio 1895. i radio kao policijski činovnik prvo u Kragujevcu, pa Čačku i Beogradu, gde je umro od grudobolje koju je dobio kao putujući glumac. Prema kazivanju savremenika tumačio je dobro i darovito karakterne uloge. — Milan Janković (oko 1866. godine) proveo je po nekoliko godina u družinama Mihaila Dimića i Mihaila Pešića (1891—94), Iličića (1894—95), Đure Protića (1896—99), Petra Krstonošića (1899—1900), u »Srbadiji« D. Nišlića (1901—3). On je bio i izvanredan sufier o kome su glumci prepričavali više anegdota: neke komade je suflirao napamet, osećao ton predstave i ritam radnje. Tumačio je, sem toga, vrlo uspešno veliki broj karakterno-komičnih, naročito epizodnih uloga sa mnogo maště i duha u karakterizaciji likova s velikom veštinom u pravljenju maski.

O Jovanu-Joci Jovanoviću i Milošu Bajaloviću zna se, na žalost, malo, iako savremenici svedoče da su bili dobri i daroviti karakterni glumci. Jovanović je igrao u družinama Mihaila Dimića 1889—90, u NP u Beogradu 1891—93, Mihaila Pešića 1893—94, Fotija 1894—95,

Đure Protića 1896—99. i u niškom »Sindeliću« za uprave Delinija od 1896. godine. Bio je dobar, vrlo prirodan i realističan karakterni glumac. Bajalović je proveo u družinama Dimića, Mirka Suvajdžića (1897—98), Đure Protića, Ljubomira Rajića-Čvrge (1907—8), Dragutina Kršmanovića (1908—11), u Povlašćenom pozorištu »Toša Jovanović« Mihaila Lazića-Čička (1912—13). On se ogledao u više fahova, ali je bio najbolji u karakternim ulogama. Njegove su uloge: Gloster (»Kralj Lir«), Jago (»Otelo«), Dužd (»Maksim Crnojević«), Stanojlo (»Đido«), Kurjak (»Ivkova slava«), Neša (»Podvala« M. Glišića), Sekulić (»Narodni poslanik« B. Nušića), — Petar T.

Vujanac (1. IV 1869, Raška — 1932, Beograd) počeo je vrlo mlad u NP u Beogradu, a zatim je igrao: 1894—98. u družini Isaija Jokića, 1898—1900. kod Mihaila Pešića, 1900—2. kod Fotija, 1902—3. kod Mihaila Lazića-Strica, 1903—5. kod Dragoljuba Simića-Keče, 1905—6. u niškom »Sindeliću«, 1911—13. kod Ljubomira Rajića-Čvrge, 1919—21. kod Radivoja Dinulovića, 1927—29. opet kod Rajića-Čvrge. Od 1914. do 1918. godine proveo je u Nežideru u zarobljeništvu, pa i tu igrao u zarobljeničkom pozorištu. Od 1930. je činovnik Beogradske opštine.

Vujanac je bio tumač komičnih uloga, naročito u komadima iz narodnog života. Njegove su uloge: Mita Kradić (»Seoski lola«), Jovan (»Pokondirena tikva«), Kir Dima (»Kir Janja«), Tošica (»Izbiračica« K. Trifkovića), Grga (»Graničari« J. Frajdrenraha), Maksim (»Đido«), Manulač (»Zona Zamfirova« Sime Bunića), Đole (»Dorćolska posla« Ilije Stanojevića). Vujanac je ponekad pokazivao sklonost ka drastičnoj komici i karikiranju.

Spomenuto je već da se cela porodica Iličić posvetila pozorištu. Fotijine sestre Milica-Seša Biberovićka i rano umrla Teodora istaknute su napred kao najstarije srpske profesionalne glumice. Sin Nemanja, koji nije bio bez dara, nije imao sreće u Narodnom pozorištu u Beogradu zbog svoje preterane, napadne gojaznosti i uopšte fizičke

nezgrapnosti, iako je i lepo pevao i mogao da igra. Najmladi sin Ljubiša, dobar i pevač i glumac, doći će do punog umetničkog izražaja docnije, u početku XX veka i u perlodu između dva rata. Fotijina supruga Milica (mart 1864, Sremska Mitrovica — 27. IV 1940, Beograd) bila je osrednja karakterna i komična glumica. Prvi put je stupila na scenu 1884. godine u Iluku u družini Fotija. Ona potiče iz ugledne vojvođanske porodice Vrhovac kojoj je pripadao i Radivoje, dugogodišnji predsednik Matrice srpske i urednik njenog »Letopisa«. Milica je završila svoju karijeru kao šef garderobe NP u Beogradu!*

* Molbom od 24. VIII 1906. tražila je angažman od upravnika Nikole Petrovića, ali ga nije dobila ...

Fotijina kćerka Milka Rankovićka (1883, Petrinja — 1937, Niš) bila je raznovrsnim stvaralačkim sposobnostima i po izražajnom umetničkom dijapazonu velika dramska umetnica, po jednodušnom mišljenju savremenih starih glumaca jedna od najboljih u unutrašnjosti. Po visokim umetničkim kvalitetima njoj je bilo izgleda pravo mesto dramske protagonistkinje u NP u Beogradu, ali je njen fah već uspešno zastupala Je'ena M. Gavrilović od koje je Rankovićka inače bila znatno bolja.* Rankovićka je

* Ona nosi prezime po suprugu Svetislavu, koji je kraće vreme, 1900—3. godine, igrao u Fotijinoj družini. Pošto je završio prava, postao je sekretar Okružnog načelstva u Kragujevcu i napustio pozorište. Rođen je 1877, a umro je 1914. godine od srčane kapi.

bila glumica inteligentna, lepo obrazovana i često se kretala u krugu inteligencije i pisaca. Pisala je i pripovetke, koje je objavljivala u »Bosanskoj vili« i »Nevenu« pod pseudonimom Mila, a štampala je i zasebnu knjigu »Fatme kaduna« u svoje vreme zapaženu i pohvaljenu. Kraće vreme, 1907—8. godine, zamjenjivala je oca i kao upravnik vodila njegovu družinu čak vrlo uspešno. Vrlo omiljena i cenjena u glumačkom svetu i publici često je gostovala u drugim putujućim pozorištima. U Narodnom pozorištu u Beogradu gostovala je još 1894. godine u ulogama Fanšete (»Cvrčak« Š. Birh-Pfajferove) i Andelije (»Jezuit i njegov pitomac« A. Šrajbera).

Rankovićka je počela kao naivka i sentimentalalka, pa prešla na izrazito dramski fah i ljubavnice. Ona je imala sve uslove za taj složeni fah: visoku inteligenciju, obrazovanje, lepu i raznovrsnu osećajnost, vrlo pravilnu i prijatnu dikticiju i efektну pojavu na sceni. »Ona ume da shvati ulogu i da se uživi u nju«, pisao je 1904. recenzent »Večernjih novosti*. Njene su uloge:

* »Večernje novosti« od 17. VI 1904, br. 165.

Dezdemona (»Otelo«), Julija (»Romeo i Julija«), Porcija (»Mletački trgovac«) u komadima Šekspira, Toska (u istom komadu), Fedora (u istom komadu) u komadima V. Sardua, Margareta Gotje (»Gospođa s kamelijama« Dime Sina), Kaća Maslova (»Vaskrsenje« L. Tolstoja — A. Bataja), Fanšeta (»Cvrčak«), Andelija (»Maksim Crnojević«), Ružica (»Ciganin« Sigišetija), Olga (»Goigota« M. Predića). Rankovićka je ubrzo posle muža, 1911. godine, napustila pozorište u punoj umetničkoj snazi. Takvu odluku je ubrzala i iznenadna smrt oca Fotija.

Vukašin Iličić (oko 1884—1915, ostrvo Vid, Grčka) igrao je kao dete u družini svoga oca, a onda stalno od 1900.

godine.* Više od godinu dana, 1911—12, vodio je, posle * U 1906. godini imao je neke velike nevolje, jer je tada upravo očajnički molio upravu NP u Beogradu da ga angažuje: »Molim Vas najponiznije odgovorite da ili ne, ja sam u beznadežnom položaju. Šta će sa mnom biti, to Bog zna, jedino me Vi možete spasti, a nećete. Dajte mi da igram, dajte mi mogućnosti da mogu da živim«. U drugom pismu se čak zavetuje: »Vršiću sve Vaše naredbe kao božije, samo mi prekratite ovaj život pun nesreće i poniženja.« Začudo, uprava nije imala sluha za ova i ovakva zapomaganja...

očeve smrti, svoju putujuću družinu i s njom gostovao čak i po selima. Zbog finansijskih teškoća raspustio je družinu i stupio 1912. godine u Povlašćeno pozorište »Joakim Vujić« za uprave Delinija u kojemu je igrao do izbijanja rata kada je mobilisan. Vukašin je bio dobar karakterni i dramski glumac realističkog pravca koji je u igru unosio studiju, temperament i osećajnost. On se osmeljavao da tumači složene dramske uloge Otela i Hamleta. Njegove su uloge: Đorđe (»Ciganin«), Robert (»Bibliotekar« Mozera), Don Cezar od Bazana (u istom komadu), Skarpija (»Toska« Sardua), Hasanaga (»Hasanaginica« Ogrizovića), Hajduk Veljko (u istom komadu Dragaševića), Ivan Crnojević (»Maksim Crnojević«), Zdravko (»Đido«). Većinu ovih uloga Vukašin je tumačio u pozorištu svoga oca ili u svojoj družini, tako da njihova ozbiljnost ne može pouzdano da svedoči o njegovoj umetničkoj vrednosti. U svakom slučaju ove uloge potvrđuju njegove mogućnosti i umetničke ambicije.

Najstarija srpska profesionalna glumica (posle Marije Krčedinac) Fotijina sestra Milica-Seša Biberovićka vodila je dvaput putujuće pozorište — 1872—75. i 1884—87. godine. Družina je putovala po Srbiji i Vojvodini izvodeći repertoar koji je, očigledno, dobijala iz pozorišta svoga brata. Biberovićka je u pozorištu igrala, pevala i režirala.

Od značajnijih glumaca u njemu su počinjali ili duže igrali: Velja Miljković (1872—73), Mihailo Lazić-Strić (1873—74), Miša Dimitrijević (1872), Sava Todorović (1881—82), Đura Rajković, Emiliija Rajković (kratko vreme), Todor Marković, Marija T. Markovićka (oboje 1885—87), Nikola-Bata Simić, Dragoljub-Keča Simić, Vasa Marković (vrlo kratko), Đorđe Jovanović-Kaluđer, Simica Konstantinović, Gavra Miloradović, Joksim Joksić.

Neobično tzv. **Pešačko putujuće pozorište** vodio je Isaije Jokić (1840, Šabac — krajem marta 1900, Lazarevac). Prema jednoj samo prepostavci, ali malo verovatnoj, prvi put je mogao da poveđe putujuće pozorište još 1866. godine, jer neki glumci navode da su tada počeli kod njega (Mihailo Dimić, na primer). Tačno je, međutim, da je Jokić 1875. godine igrao u pozorištu u Šapcu, koje su osnovali šabački građani, a vodio vrlo kratko, najviše mesec dana, Stojan Obradović, jer je brzo obustavilo rad zbog neke nesloge između glumaca.* * »Šabački glasnik« od 21. I 1883.

Posle kraćeg boravka u družini Laze Popovića osnovao je 1876. godine svoje pozorište, pa brzo raspustio zbog rata i ponovo tek u januaru 1883. godine koje će voditi sve do smrti.

Pozorište je gostovalo većinom po malim mestima,

naročito po selima Srbije, pa i Bosne, kao da se stidljivo krilo od pogleda sveta u većim gradovima. Pozorište je bilo vrlo siromašno u dekorativno-kostimskoj i tehničkoj opremi, pa nije ni čudo što se kao prikradalo po periferiji srpske kulture. Članovi su često pešačili od jednog do drugog mesta, a glumci sami nosili nekoliko kulisa i skromnu pozorišnu garderobu, sami gradili preko noć pozornicu. »Zima steže« — priča glumac i upravnik jednog putujućeg pozorišta Petar Krstonošić — »Sneg pod nogama škripi... Prozori u selu svetlucaju... A Jokićevi članovi pešače napred u selo...* Zbog toga su u

* Petar Krstonošić: »Prosvetni nadničari«, crte iz života »letećih« pozorišnih društava. Novi Sad, 1907.

glumačkom svetu ovu družinu nazivali »Pešačko pozorište«, »Apostolsko pešačko pozorište« i »Pešačko pozorište dvanaest apostola«. Samo ponekad, upravnik bi najmio volovska kola za dekor, garderobu i rezvizite i glumice, a glumci bi i dalje podnosili napore dugog pešačenja, često i po lošem vremenu, sa slabom obućom i odećom.

U družini se živilo, ponekad, kao u porodici. Jokić je bio i plemenit i dobar prema svojim članovima uskraćujući ponešto sebi samo da bi njima bilo bolje. Glumci su, u nevolji, spavalii zajedno na pozornici, a vrlo retko po više njih u sobi, ako se za to imalo finansijskih mogućnosti. U selima seljaci su plaćali ulaznice za pozorište u naturi (mesom, jajima, živinom, sirom, kajmakom i dr.). Posle predstave upravnikova supruga, tada među glumcima dobro poznata Dara, koja je u pozorištu imala »glavnu reč«, skupila bi sve glumce i delila hranu »na ravne delove«, kako je pričao glumac i upravnik Petar Krstonošić, pri čemu je ponekad dolazio i do sukoba. Glumice su često nepodeljivu ili lako kvarljivu hranu spremale za zajedničke, kolektivne obroke. Sve to, ipak, nije smanjivalo stvaralačko oduševljenje glumaca. To je vreme kada su mnogi putujući glumci igrali s ljubavlju i s pravim zanosom gladujući, pateći se, nikad dovoljno sigurni šta će im doneti sutrašnji dan...

Pozorište je bilo poznato po vrlo siromašnoj dekorativno-kostimskoj i tehničkoj opremi, u čemu je uostalom oskudevala i većina putujućih družina: imala je najnužnije pohabane kulise, koje su se stalno krpile i premazivale, nekoliko dotrajalih, posivelih carskih odora i dušanki, od rezvizita malo »ubođitog oružja«, mačeva i sabalja, a ostale za inscenacije potrebne stvari pozajmljivane su od građana u mestima gostovanja. Uprkos ovaku izuzetno nepovoljnijim uslovima za rad Jokićeve pozorište je imalo, po kazivanju starijih glumaca, vrlo uspeli predstava, jer su zavisile od trenutnog sastava glumačke družine. Jokić se starao da u družini uvek bude nekoliko dobrih glumaca koji su nosili predstave, a u trupi se zadržavali u krajnjoj nevolji radeći, ipak, pošteno i ambiciozno. Tako su od poznatijih putujućih glumaca kod Jokića igrali: Mihailo Dimić (između 1866—70), Ljubomir Lalović (1885—90), Mirko Hadžić (1888—90), Dimitrije Ginić (1888—90), Mladen Banić (1887—89), Simica Konstantinović (1888), Dragoljub-Keča Simić (1888—93), Vlada Popović (1890—95), Miloš Milošević (1891), Sotir Hadžić (1893—97), Petar T. Vujanac (1894—98), Kosta Borković

(1894), Antonije Pelagić (1893—96), Ivan Paštrmac (1893—96), Đorđe Paštrmac (1893—97), Đura Madžarić (1894—95), Tinka Stanković (1894), Anka Petrović (1894), Darinka Petrovićka (1894—96), Milivoj Karapetrović (1895—96), Gavra Kaprić (1896—97). Njegova supruga Darinka-Dara je od 1883. godine, kada je, verovatno, s njime sklopila brak. U 1895. godini družinu su sačinjavali značajniji glumci: Vlada Popović, Todor-Toša Ilić, Nikolaja-Bata Simić, Antonije Pelagić, Mihailo-Klipa Petrović, Zaharije-Zaviša Glišić, Marija Petrovićka, Pelagićka, Zorka N. Simićka i, naravno, Dara i Isaije Jokić.

Dara je tumačila glavne dramske i pevačke uloge. Pošto je bila nepismena*, glumci su joj sve dotele čitali uloge
 * Najveći deo podataka o njoj iz pričanja starog glumca Miše Miloševića.

dok ne bi naučila napamet, a, kažu, imala je fenomenalno pamćenje. Imala je dara, osećajnosti, jakog temperamenta i naročito dobru dikciju — melodijski priјatnu i pravilnu u artikulaciji. Njene su uloge: Lukrecija Bordžija (u istom komadu), Esmeralda (»Zvonar Bogorodičine crkve« Š. Birth-Pfajferove), Maritana (»Don Cezar od Bazana«), Ružica (»Ciganin«), Čučuk Stana (»Hajduk Veljko«) Dragaševića), Dobrila (»Dobrila i Milenko« M. Bana), Riđokosa (naslovna u istom komadu Lukačija). —

Ljubomir-Ljuba Lalović (14. VII 1872, Užice — 27. XII 1941, Užice) počeo je 4. VIII 1891. kod Jokića, a zatim proveo u družinama Mihaila Bakića (1892—95), Mihaila Pešića (1896—98), Đure Protića (1898—99), Dragoljuba-Keče Simića (1900—2), Jovana-Janoša Markovića (1904—6), Antonija Pelagića (1902—3), Dušana Topalovića (1907—8), u »Zajednici« Dimitrija Ginića-Joce Stojčevića (1908—9), kod Mihaila Lazića-Čička (1909—12), u Povlašćenom pozorištu »Toša Jovanović« (1912—13), u Gradskom pozorištu u Bitolju (od 1913. do rata), a zatim nastavio da igra u izbeglištvu. Posle rata bio je 1921—22. član NP u Skoplju, a zatim do penzionisanja najviše u Podrinjskom pozorištu Dušana Životića. Lalović je bio dobar dramski i pretežno karakterni glumac lepo naglašene, pravilne dikcije, vrio odmerenog izraza, neposredan i realističan. Značajnije su mu uloge: Jago (»Otelo«), Major (»Kao pile u kućinama« Mjasnikog), Živko (»Ciganin«), Stepan Mrgodić (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića), Marinko i Stanojlo (»Đido«), Hajduk Veljko (u istom komadu Dragaševića), Hadži-Zamfir (»Zona Zamfirova« S. Sremca-S. Bunića), Popović (»Seoski lola«). — Sima-Simica Konstantinović (oko 1870) zna se samo da je igrao u družinama Mihaila Pešića, Jokića, Petra Krstonošića (1897—98), Dragoljuba-Keče Simića (1900—2) i Mihaila Lazića-Čička. Bio je cenjen kao dobar komičar. Jedno vreme je napustio pozorište i posvetio se činovničkom pozivu. — O Sotiru Hadžiću se zna vrlo malo: igrao je u družinama Isaija Jokića (od 1894), Mihaila Pešića, Đure Protića (1897—98), Petra Krstonošića (1899—1900), u »Srbadiji« Dimitrija Nišlića (1901—3), a onda mu se gubi trag. Hadžić je bio dobar tumač karakternih uloga.* — Ivan Paštrmac (1876,

* Prema kazivanju stare glumice Leposave D. Nišlićke, koja je s njime igrala.

Beograd), koji vodi poreklo od vojvode Sime Paštrmca,* — Đorđe-Đoka Paštrmac, verovatno njegov brat, bio je unuk vojvode Paštrmca. I Đorđe je destak godina bio putujući glumac,

pa je napustio pozorište i posvetio se novinarstvu. Saradivao je u beogradskim »Večernjim novostima« 1904—7, a umro je 17. VI 1907. u Beogradu.

Igrao je u družinama Mihaila Pešića, Jokića, Đure Protića (1897—98), Petra Čirića (1898—99), Miloša Miloševića, Mihaila Lazića-Čička. Od 1901. do 1903. vodio je svoje putujuće pozorište. Bio je karakterni glumac, naročito dobar u nacionalnom repertoaru. — Milivoj Karapetrović (oko 1870) igrao je 1892—93. u SNP u Novom Sadu, 1894—95. u NP u Beogradu, 1895—96. kod Isaija Jokića, od 1897. kod Fotija Iličića. Izvesno vreme je napustio pozorište. Karapetrović je bio darovit dramski glumac. Prilikom napuštanja SNP recenzent »Pozorišta« ističe da je »lepо napredovao u prikazivanju mlađih ljudavnika«.* Njegovom uspehu u ljudavničkom fahu *

»Pozorište« 1893. br. 9. mnogo su doprinisili vrlo lepa dikcija, elegantno kretanje i imponantan izgled na sceni. Njegove su uloge: Lacko (»Stari Baka i njegov sin husar« J. Sigetija), Feb (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Miloš Obilić (»Boj na Kosovu« Sterije), M. Obilić (»Zadužbina« M. Šapčanina), Kralj Radoslav (»Nemanja« Cvetića), Hajduk Veljko (u istom komadu Dragaševića), Milenko (»Dobrila i Milenko« M. Bana).

O životu dramske glumice Darinke Petrovićke zna se vrlo malo: igrala je u družinama Đorđa Peleša, sada kod Isaija Jokića 1894—96, kod Mihaila Pešića 1896—98, Mirka Suvajdžića 1898—1900. Međutim, ona je bila cenjena kao vrlo darovita, jedna od najznačajnijih dramskih glumica u putujućim pozorištima, vrlo osećajna i velike izražajne snage. Igrala je ljudavnice i heroine u nacionalnom i romantičnom stranom repertoaru. Njene su uloge: Dezdemona (»Otelo«), Jelisaveta (»Marija Stuart« Šilera), Jevrosima (»Maksim Crnojević«), Ana (»Nemanja« Cvetića), Čučuk Stana (»Hajduk Veljko«), Ružica (»Ciganin«), Andja (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića). Po potrebi, kakva je bila praksa u putujućim družinama, tumačila je i karakterne uloge.

Tinka Stanković (oko 1868) igrala je prvo u družini Mihaila Dimića, zatim u SNP u Novom Sadu 1890—91, pa kod Mihaila Pešića 1892—94, Isaija Jokića 1894, 1898—99. Petra Krstonošića, 1897. i 1899. Đure Protića, 1903—4. u »Srbadiji« Dim. — Leposave Nišlića, kod Mihaila Lazića-Čička, Dušana Topalovića i Dragutina Kršmanovića. Ona je bila podjednako zaposlena u dramskom i pevačkom repertoaru kao darovita glumica nežne osećajnosti i lepih glasovnih mogućnosti visokog soprana. Njene su uloge: Danica (»Balkanska carica« N. Petrovića), Jelica (»Todor od Stalača« Cvetića), Andja (»Devojačka kletva«), Petra (»Đido«), Šajgovica (»Riđokosa« Lukačija), Jelka Čizmićeva (»Seoski lola«), Ružica (»Ciganin« Sigligetija). U zrelijim godinama prelazila je na karakterne uloge.

Repertoar Jokićevog pozorišta je najvećim delom nacionalan, onda sa vatrenim rodoljubivim tiradama, ili strani romantični, retko realistički. Tu su: »Boj na Kosovu« i »Hajduci« Sterije, »Miloš Obilić«, »Nemanja« i »Krst i kruna« J. Subotića, »Hajduk Veljko« Dragaševića, »Nemanja« i »Todor od Stalača« M. Cvetlića, »Dušan Silni« M. Šapčanina, »Miloš Obrenović« Milenka Maksimovića, Banova »Mejrima«, »Kraljeva seja« Milana

Jovanovića; od stranl ih: »Đurađ Branković« Obernjika, »Vojnički begunac« Sigligetija, »Don Cezar od Bazana« d'Enerija-Dimanoara, neizbežni »Ciganin« i »Zvonar Bogorodičine crkve«, »Dupla punica« A. Bisona-A. Marsa, »Čiča Martin« Kormona-Granžea i sada omiljena komedija »Diran i Diran« Vaiabrega-Ordonoa.

Putujuće pozorište Đorda Peleša spada među najbolje pri kraju XIX veka zbog solidne organizacije i uvek dobre glumačke družine. On je osnovao družinu pri kraju 1873. godine posle privremenog zatvaranja NP u Beogradu i vodio je po Vojvodini, Srbiji, mestimično i Hrvatskoj sve do 1895. godine. Rad je obustavio privremeno u maju 1877. godine zbog teške finansijske situacije izazvane sigurno ratnom psihozom.

Kao i sve putujuće družine i Peleš je najviše negovao rodoljubivi i romantično-zabavni repertoar čak i u novije doba kada su se u Beogradu, Novom Sadu i Nišu izvodili i savremeni realistički i moderni komadi. Tu su, pre svega, sve značajnije komedije Sterije i Koste Trifkovića, u kojima su se njegovi glumci, nesumnjivo, najbolje snalazili, a zatim: »Boj na Kosovu« Sterije, sentimentalna romantika Matije Bana (»Mejrima«, »Dobrila i Milenko«, »Srpske Cveti«), čak »Zidanje Ravanice« Atanasija Nikolića, »Zadužbina«, »Dušan Silni« M. Šapčanina, »Dušan«, »Nemanja«, »Todor od Stalaća« M. Cvetića, »Miloš Obilić«, »Krst i kruna« J. Subotića, »Graničari«, »Crna kraljica« J. Frajdenrajh, melodramatika Ljubinka Petrovića (»Devojačka kletva«, »Suđaje«), »Stanoje Glavaš« Đ. Jakšića, »Balkanska carica« kralja Nikole, ali i realističke komedije M. Glišića (»Podvala«, »Dva cvancika«). U stranom repertoaru su melodramsko-romantični komadi, koji su tada sigurno vukli provincijsku publiku: »Zvonar Bogorodičine crkve«, »Vojnički begunac«, »Stari Baka i njegov sin husar«, »Stari kaplar«, »Dve sirotice«, »Pariska sirotinja«, »Ciganin«, »Don Cezar od Bazana«, »Riđokosa«, »Seoski lola«.

Peleševa družina je zalazila u mala mesta i u okupirane krajeve u kojima je publika više tražila nacionalni repertoar. Prilikom gostovanja u Hrvatskoj 1875. godine list »Vljenac« je hvalio družinu što obilazi »svu zemlju dajući hrvatskim jezikom predstave. Poduzeće g. Peleša svake je pohvale dostojno. Neka se odsad naša vila oglašuje po hrvatskim gradovima gde se dosad šepurila samo tuđinska Talija.« Izveštac hvali družinu naročito što izvodi više nacionalni repertoar nego i HZK u Zagrebu.

Peleševa družina je uživala veliki ugled u glumačkom svetu. Kroz nju je prošao veliki broj glumaca, često vrlo visoke umetničke vrednosti od kojih će neki postati protagonisti u drugim pozorištima. Sam Peleš nije bio glumac većih umetničkih sposobnosti, ali je važio kao dobar reditelj-pedagog, tako da su mlađi početnici tu nalazili dobru školu. Spomenuću među poznatim i neke glumce s kojima se sada srećemo prvi put, mada je poneko od njih već istupao manje zapuženo i na drugim pozornicama: Gavra Savić, Stevan Deskašev, Milorad Barlovac, Relja Popović (svi 1873—74), Svetislav Dinulović, Paja Popović (obojica 1873—75), Dušan Iličić (1873—77), njegova supruga Sofija Peleš, Mileva Rašićka-Radulovićka, Đorđe Lesković, Julka

Latinčićeva, Nikola Rašić, Mihailo Lazić-Stric (svi 1874—75, neki i dalje), Marija Tomićeva, Sofija Katanićeva, Đorđe Jovanović, Sreten Bošković, Đorđe Sokolović (svi 1875, neki i dalje), Emilia Popović (1875—78), Katica Lugumerski, Lazar Lugumerski (1875—76), Saveta Dimitrijević (počela 1875, zatim 1879—80), Miša Dimitrijević (1879—80), Mladen Banić (1880—83), Milivoj Barbarić (1877—79 i 1888—89), Petar Krstonošić, Petar Ćirić (obojica 1887—89); u 1894—95: Petar Ilić, Vlada Popović, Dimitrije Nišlić, Nikola Obradović-Bonvivan, Aleksa Lifkić, Marija Ištokovićeva, Lenka Novićeva, Angelina Despotovićeva, Katica Despotovićeva, zatim u drugim godinama: Voja Pavlović, Aleksandar Milojević, Jelena Marinkovića, Dimitrije Petrović-Bidža.

Dušan Likić (10. V 1853, Novi Sad — 22. I 1901, Beograd) stupio je prvi put na scenu krajem 1873. godine u putujućoj družini Đorda Peleša u Zemunu, a zatim proveo: 1873—77. u Peleševoj družini kao glumac i šaptač, 1880—81. vodio svoje putujuće pozorište, 1878—80. i 1882—1900. u NP u Beogradu. Krajem 1900. godine je oboleo duševno i umro u Duševnoj bolnici. Likić je bio jedan od najstarijih i najveštijih šaptača ovog doba i dobar karakterni epizodni glumac. — Sofija Peleš, supruga upravnika Đorda, učila je Glumačku školu 1870. godine. Bila je dobra i darovita karakterna glumica. — Sreten Bošković je počeo u Peleševoj družini 1875—76, nastavio u SNP u Novom Sadu 1876—77, a zatim igrao opet kod Peleša, Laze Popovića, Fotija Iličića, Mihaila Lazića-Strica. U početku je uspešno igrao mlađe ljubavnike, pa prešao na karakterne uloge. Njegove su uloge: Žermen (»Stari kaplar« d'Enerija-Dimanoara), Albin (»Devojački savet« A. Fredra), Lacko (»Stari Baka i njegov sin husar« J. Sigitija), Rože (»Pariski kočijaš« Hajmana), Đorđe (»Maksim Crnojević«), Miloš Obilić i Ivan Kosančić (»Miloš Obilić« Sterije).

Darovita dramska glumica Julka Latinčićeva igrala je 1872. i kratko 1873. u SNP u Novom Sadu, 1874—75. u družini Đ. Peleša, zatim u HZK u Zagrebu i u NP u Beogradu.

Nikola Obradović-Bonvivan (oko 1868, Kragujevac — 1905) igrao je u družinama Iličića 1889—90, Jokića 1891—92, M. Pešića 1893—94, Peleša 1894—95, Mirka Suvajdžića 1897—98, M. Lazića-Strica 1898—99, Petra Krstonošića 1899—1900, Milivoja Stojkovića 1901—3, u »Srbadiji« Đ. Nišlića 1903—4. Obradović je bio dobar karakterni glumac realističnog smera, vrlo vešt i duhovit u karakterizaciji likova, uvek nov i svež u pojedinostima. Njegove su uloge: Jug Bogdan (»Boj na Kosovu«), Kir Dima (»Kir-Janja«), u komadima Sterije, Ivko (»Ivkova slava« Sremca-Miljkovića), Vezir Tamur (»Zulejka« M. Dimića), Popović (»Seoski lola«), Živko (»Ciganin« Sigligetija), Maksimilijan Mor (»Razbojnici« Šilera), Kvazimodo (»Zvonar Bogorodičine crkve«).

Delatnost sestara Angeline-Ande i Katice-Kaje Despotović, koje će se razviti u odlične komične glumice, spada u početak XX veka.

Putujuće pozorište Mihaila Pešića, koje se dugo zvalo »Hajduk Veljko«, osnovano je 1883. godine u Čačku, odakle je odmah krenulo na prvo gostovanje u Užice.

Ono je radilo do 1888, kada se od njega i družine Mihaila Dlmića obrazovao niški »Slndellć«, kojim je upravljao Pešić 1888—89, kao što sam napred već rekao. Već u 1889. godini Pešić je nastavio da vodi svoje putujuće pozorište, koje je radilo do početka 1904. godine. Pozorište je putovalo po Srbiji, Vojvodini, Bosni i Hercegovini. Pešić (oko 1850—1922, Kragujevac) važio je kao odličan organizator, a osrednji glumac. Igrao je u družinama Isaija Jokića i F. Iličića i u svom pozorištu karakterne uloge: Živko (»Ciganin«), Stari Baka (»Stari Baka i njegov sin husar« J. Sigitija), Grga (»Graničari« Frajdrenajha), Popović (»Seoski lola«), Stanojlo (»Đido«). Posle prvog svetskog rata igrao je u »Gunduliću« Lj.

Rajičića-Čvrge kod Takova 1918—19. godine i ubrzo se povukao u Kragujevac gde je bio kraće vreme zaposlen u Pirotehničkom zavodu. Umro je u Domu staraca već iznemogao i zaboravljen.

Reertoar Pešićeve družine, gledan u celini, bolje je sastavljen nego u drugim putujućim pozorištima, jer pored već poznatih rodoljubivih, nacionalnih i romantično-sentimentalnih i melodramskih stranih komada naći će se i poneki realistički ili bar oni koje je u to vreme izvodilo NP u Beogradu. U svakom slučaju, repertoar je raznovrsniji i podešavan za razne slojeve publike. Od domaćih komada se izvode, između ostalih: »Pokondirena tikva«, »Zla žena« Sterije, »Maksim Crnojević« L. Kostića, »Stanoje Glavaš« Đ. Jakšića, »Pribislav i Božana« Drag. J. Ilića, »Dušan Silni« M. Šapčanina, »Dušan«, »Todor od Stalača« i »Nemanja« M. Cvetića, »Suđaje« »Devojačka kletva« Ljubinka Petrovića, »Kraljević Marko i Arapin« V. Miljkovića, »Potera« Stanojevića-Veselinovića, »Đido« Veselinovića-Brzaka, »Ivkova slava« Sremca-V. Miljkovića, »Podvala«, »Dva cvancika« M. Glišića, »Koštana« (1900) B. Stankovića. U stranom repertoaru uz vodviljske i romantično-melodramске komade izvode se: »Otelo« i »Mletački trgovac« Šekspira, »Gospoda s kamelljama« i »Ženski neprijatelj« A. Dime Slna, »Fedora« i »Matori momci« V. Sardua, »Marijana« H. Ečegaraja, »Zavičaj« H. Sudermana, »Zec« i »Čikina kuća«

Mjasnickog, »Madam san-žen« Moroa-Sardua. Sve to pokazuje da su bar ponekad kritička merila nešto stroža i da je umetnički nivo pozorišta viši od ostalih. Ponekad su se u štampi čule primedbe na račun discipline odnosno organizacije družine, ali to su bile nesumnjivo, povremene krize kakvih je imalo i u centralnim pozorištima. To su bili sukobi između glumaca i uprave oko plata.

Od mnogobrojnih glumaca, koji su u toku dvadesetak godina prošli kroz Pešićevu družinu, navešću samo značajnije: Andrija Pešić, Andrija Desimirović,* Kosta * U nekim biografskim podacima, koje sam u novinama nalazio o Pešiću i Desimiroviću, navodi se da su kod Pešića igrali već 1876. Još ponegde našao sam da je Pešić počeo da radi 1876. godine. Sve su to, međutim, samo pretpostavke. U biografskim podacima samoga Pešića ta se godina ne spominje.

Vasiljević, Đorđe-Dokica Protić, Katica Đ. Protićka, Anka Mih. Pešića, Mihailo Risantijević (svi 1883), Marija M. Petrović, Mihailo Petrović (oboje 1889—90), Leposava Nišlićka (1889—91), Ljubomir Mlcić, Andra Kostić, Milan Janković, Dimitrije Ristić, Mila Jankovićeva-Ristićka (svi 1890—91), Dragoljub Kocić (1890—94), Zorka A.

Milojevićka, Dimitrije Nišlić (oboje 1891—92), Tinka Stankovićeva (1892), Jefta Stojanović (1892—93), Katica Janošević-Vilovac (1891—94), Jovan-Joca Jovanović (1893—94), Kosta Barjaktarović, Lavoslav Kon, Todor-Toša Stojković, Nikola Obradović-Bonvivan, Đorđe-Đoka Milinković, Ljubica Mih. Pešića, Darinka K. Barjaktarović, Darinka Petrović (1896—98), Milan Paligorić (1900—4), Anka Petrovićka (1901), Milorad Čarapić (1904), zatim: Mihailo-Era Marković, Borivoje Rašković, Kosta Delini, Petar Živković, Petar Vujanac. Neki od ovih glumaca proveli su i po nekoliko godina u Pešićevoj družini. Ljubica Pešić (oko 1854, Irig — 24. VI 1921, Kragujevac), supruga upravnika Mihaila, sestra glumca i upravnika putujućeg pozorišta Dušana Topalovića, igrala je prvo u družini Mihaila Dlmića, zatim kod Pešića od 1888, kod Petra Čirića 1904—6, kod Dušana Topalovića od 1907. godine. Bila je vrlo darovita i inteligentna dramska i karakterna glumica izvanredno pravilne, lepo intonirane dikcije, prijatne pojave na sceni. U igru je unosiла mnogo osećajnosti i dinamičnosti stvarajući štimung na sceni. Njene su uloge: Jevrosima (»Maksim Crnojević«), Ana (»Nemanja« Cvetića), Jelica (»Todor od Stalača« Cvetića), Dezdemona (»Otelo«), Porcija (»Mletački trgovac«), Toska (u istom komadu), Fedora (u istom komadu) u komadima Sardua, Katarina (»Madam san-žen« Moroa-Sardua), Ana (»Niz bisera« K. Holtaja).

Anka M. Pešić (oko 1878), poćerka Mihailova, bila je takođe dramska glumica, jedna od najviše cenjenih u putujućim pozorištima. Pored Pešićeve družine igrala je još kod Dušana Topalovića i Ljubomira Rajičića-Čvrge. Njeni partneri u drami su bili značajni daroviti glumci Andra Pešić i Andra Desimirović. Njene značajne uloge koje su je proslavile: Jelisaveta (»Marija Stuart« Šilera), Ana Dembi (»Kin« Dime Oca), Adrijana Lekuvrer (Skriba-Leguvea) i Kraljica Jekvinta (u istom komadu Drag. J. Ilića).

Andra Kostić (oko 1870) počeo je u družini Mihaila Pešića 1890. i igrao do kraja 1893, zatim kod Mihaila Lazića-Strica 1894—7, Đure Protića 1898—1902, Dragutina Krsmanovića 1903—5. On je počeo kao tumač mlađih ljubavnika, pa prešao na karakterne i komične uloge. Bio je darovit i dobar izrazito realistički glumac, koji se uspešno i brzo preobražavao i vrlo vešto menjao masku. Za svoje nekada popularne humorističke večeri sam je pisao komične tekstove. — Dimitrije Ristić (oko 1868) došao je u Pešićevu družinu 1890. godine kao narednik iz vojske i tu ostao do 1895. godine, a zatim igrao u pozorištima Petra Čirića 1896—99, Mihaila Lazića-Strica 1899—1900, u niškom »Sinđeliću« i kod Đure Protića.

Ristić je bio darovit i dobar dramski glumac, ubrajan među najbolje u unutrašnjosti pri kraju XIX i početkom XX veka. Stari glumci ga po umetničkoj vrednosti uzdižu na visoki nivo značajnih umetnika Dušana i Koste-Koče Jovanovića. Stasit, lep, krupnih plamenih očiju, jake i kultivisane dikcije, bogatog temperamenta Ristić je delovao snažno naročito u ulogama nacionalnih heroja: Miloš Obilić (u ist. komadu J. Subotića), Maksim Crnojević (u ist. komadu L. Kostića), Stanoje Glavaš (u istom komadu Đ. Jakšića), Hajduk Veljko (u istom komadu J. Dragaševića). Njegova supruga Mila Janković Ristićka

(oko 1871, Zagreb — 1919, Beograd), koja je inače bila u bližem srodstvu sa vojvodom Bojovićem, pobegla je u pozorište i igrala u družinama Mihaila Pešića 1890—95, Petra Čirića 1896—99, M. Lazića-Strica 1899—1900, u niškom »Sinđeliću« i kod Đure Protića. Ona je dobro tumačila raznovrsne pretežno karakterne uloge: Emilija (»Otelo«), Frošarka (»Dve sirotice« A. d'Enerija i E. Kormona), Rogoškina (»Zec« Mjasnickog), Sara (»Pokondirena tikva« Sterije).

Zanimljiva je i puna inicijative ličnost prekrštenog Jevrejina Lavoslava-Kona Dragutinovića (1878, Zagreb — 7. III 1917, Osijek). On je počeo da igra u putujućoj družini Mihalla Pešića u februaru 1894. godine, zatim proveo u pozorištima Đure Protića, Petra Čirića, u niškom »Sinđeliću« 1906—7. Mužički obrazovan (svirao je na klavir) učio je glumicu da pevaju. Izvesno vreme vodio je i svoju putujuću družinu. Radio je kao upravnik vrlo uspešno u pozorištima u Trstu od 1900. i u Osijeku 1914—17. Intelligentan, dobar poznavalac pozorišta isticao se kao reditelj — pedagog i darovit, prvenstveno karakterni glumac izrazito realističnog smera. Poznate su mu uloge: Jago (»Otelo«), Plantroz (»Dve sirotice«), Andželo, paduanski tiranin (u istom komadu V. Igoa), Klod (»Zvonar Bogorodičine crkve« Š. Birh-Pfajferove), Grga (»Graničari«).

Đorđe-Đoka Milinković (oko 1870, Sremski Karlovci, umro, po svoj prilici, u Americi) igrao je u družinama Fotija Iličića, Mih. Pešića od 1894, Đure Protića, Mihaila Lazića-Strica, Petra Čirića 1898—99, i u »Veselom pozorištu« Mihaila Bakića, a od 1900—1901. vodio je svoju putujuću družinu po Srbiji i Hrvatskoj. Sa darom i u duhu nove realističke škole tumačio je većinom salonske ljubavnike, dramske i karakterne uloge. Njegove su uloge: Feb (»Zvonar Bogorodičine crkve«), naslovne uloge u komadima »Priatelj iz Liona« (T. Bariera-Tibusta) i »Livničar« (Žorža Onea), Fušea (»Madam san-žen« Sardua-Moroa), Oktav (»Gospodin Alfons« Dime Sina), Andreja (»Graničari«). U svome i u drugim putujućim družinama je u isto vreme i režirao. — Petar-Pera Živković (rođen oko 1866) igrao je u družinama M. Lazića-Strica, Mih. Pešića, verovatno od 1890, Đ. Protića i P. Čirića od 1899. Bio je cenjen kao vrlo darovit karakterni glumac, koji je naročito uspešno tumačio: Jago (»Otelo«), Stevan Dragić (»Seoski lola«), Živođko (»Ciganin«), Pantelija (»Sačurica i šubara« Okruglića Sremca).

Jedan od najboljih srpskih i jugoslovenskih glumaca Borivoj-Bora Rašković (2. VIII 1870, Šabac — 28. XI 1925, Zagreb) igrao je u nekoliko putujućih družina, ali je slavu stekao u Hrvatskom zemaljskom kazalištu u Zagrebu u kojem je za sve vreme bio u najvišem umetničkom planu. Svršio je tri razreda gimnazije. Prvi put je stupio na scenu kao Kraljević Marko (»Markova sablja« Jovana Đorđevića) 15. I 1887. godine u trupi Mih. Lazića-Strica u Paraćinu, a zatim je igrao u pozorištima Mil. Barbarića 1889—90, Đure Protića 1890—91, F. Iličića, P. Čirića (od 1891. do kraja 1893), Mih. Pešića 1894, a od 1894. do smrti je u HZK u Zagrebu. Poslednje dve godine je teško obolevao od srca od čega je i umro. U toku prvog svetskog rata proveo je izvesno vreme u internaciji.

Rašković se isticao velikim glumačkim darom, neiscrpnom stvaračkom snagom i visokom inteligencijom, toliko potrebnim za njegov složeni dramski i karakterni fah uloga. Počeo je vrlo lepo kao tumač mlađih ljubavnika, pa postepeno prelazio na nacionalne i klasične heroje, a završio kao odličan karakterni i čak komični glumac, naročito neuporedivo inventivan u karakterizaciji zanimljivih likova iz repertoara Nušića, Pecije Petrovića i Joze Ivakića. Visokog, atletskog stasa, vanredno imozantne pojave, lep, izvesnog autoritativnog stava i držanja, vrlo pravilne dikcije raznovrsno intonirane, prijatne boje, jake izražajno Rašković je tako posedovao sve najviše i skladno razvijene umetničke kvalitete koji su ga preporučivali za taj i takav dramsko-herojski repertoar. On je takva bića izražavalo neodoljivo snažno i ubedljivo. Joza Ivakić je u njemu video heroja sa nacionalnim epskim crtama, raspevanog i silnog, koji, zaista, nije dostigao Andriju Fijana u umetničkom pogledu, ali ga je nadmašlo u »ljestvici izgovora što opet Fijan nije nikada dostigao, jer nije bio rođeni štokavac.« On je isticao »njegov jasan i čist izgovor, sonoran glas i korektni akcenat, pa jako osjećanje za narodni život, što ga je učinilo stubom zagrebačke drame. U početku je bio pomalo patetičan, a u prvoj deceniji XX veka brzo i zapaženo prelazio na realistički izraz. »Veliki dar opražanja učinio je da je znao dobro i s velikom umetničkom spremom prikazivati i patološke pojave i psihološkom dubinom iznijeti raznovrsna duševna stanja.* U tumačenju * Joza Ivakić, »Komedijska« od 14. XII 1925 godine.

narodnih likova bio je prirođan, realističan i uzorno jednostavan gradeći majstorski cela ljudska bića. Njegova komika je bila sardačna, izvorna, pomalo narodska, sočna, naročito tipična za određene likove i sredine. Njegove su značajne uloge: Hemon (»Antigona« Sofokla), Heraklo (»Alkestida« Euripida), Romeo (»Romeo i Julija«), Otelo Julije Cezar u komadima Šekspira, Ipolit (»Fedra« Rasina), Karlo Mor (»Razbojnici« Šilera), Nikita (»Carstvo mraka« L. Tolstoja), Miljenko (»Dubravka« Gundulića), Nemanja (u istom komadu M. Cvetića), Jevrem (»Narodni poslanik«), Jerotije (»Sumnjivo lice«), Sava Savić (»Protekacija«) u komedijama B. Nušića, Selimbeg (»Zulumčar« S. Čorovića), Hasanaga (»Hasanaginica« M. Ogrizovića), Rkač (u istom komadu Pecije Petrovića), Šumar (»Požar strasti« J. Kosora), Knez Ivo od Semberije (u istom komadu B. Nušića).

Značajni komični glumac Svetislav Dinulović vodio je dva puta putujuće pozorište — 1876—78. i 1880—82. godine. Dobro organizovana družina putovala je po Srbiji, Vojvodini i Hrvatskoj. Repertoar je bio vrlo raznovrstan, sa nešto više boljih komada nego onaj u Fotijinoj i Jokićevoj družini, naročito sa dosta komedija, verovatno zbog samog Dinulovića koji se u njima producirao. Od značajnijih glumaca u njegovoј družini su igrali: Milorad Gavrilović, Raja Pavlović, Đura Bakalović (svi 1880—81), Andrija Milosavljević (1880—82), Zorka A. Milojevića, Aleksandar Milojević, Milorad Petrović, Gavra Kaprić (svi 1881), Dimitrije Petrović (1882), Sava Todorović, Velja Miljković, Ljubomir Stanojević, Aleksandra Milojevićka. Putujuće pozorište Đure S. Protića (1855, Bjelovar — 1928, Našice) radio je najduže, skoro četiri decenije s

malim prekidima i bilo svestrano najbolje od svih od kako postoji ovakav oblik pozorišne delatnosti. Glumci su bili počastovani kad su, i to ne tako lako, postajali njegovi članovi, teško ga, po nekoj velikoj nevolji ili potrebi, napuštali, a u njemu su se poneki zadržavali od deset do dvadeset godina. Sin sveštenika Protića je završio dva razreda gimnazije. Prvi put je stupio na scenu 1873. godine u putujućem pozorištu Laze Popovića u Daruvaru, pa posle nekoliko meseci prešao u družinu Fotija Iličića, koji je cenio njegov glumački dar, ozbiljnost i predanost pozivu. Iličić ga je pomogao da 1878. godine osnuje svoje putujuće pozorište, koje je radilo s malim prekidima do 1914. godine, kada je zbog rata obustavio rad. Posle rata Protić je živeo povučeno, skoro zaboravljen i u bedi. U aprilu 1926. godine Udruženje glumaca dalo je svečanu predstavu u Manežu u njegovu korist povodom 40-godišnjice umetničkog rada. Protić je bio dobar reditelj-pedagog s velikim scenskim iskustvom. U svojoj trupi u toku više godina vaspitavao je i stvarao mnoge glumce, koji su docnije sa ponosom isticali da su igrali kod njega i razvijali se pod njegovim uticajem. Ali, on je bio i vrlo brižljiv i dobar realistični tumač karakternih uloga od kojih spominjem samo nekoliko: Vurm (»Spletka i ljubav« Šilera), Kaplar Simon (»Stari kaplar« d'Enerija-Dimanoara), Čiča Mija (»Stari Baka i njegov sin husar« J. Sigitija), Mita Kradić (»Seoski lola«), Živko (»Ciganin« Sigligetija).

Protić je bio odličan upravnik: on se svesrdno starao o organizaciji, ugledu i finansijskom stanju pozorišta i o egzistenciji i umetničkom razvijanju svojih članova. On je i najbolje plaćao glumce, koji su se osećali ponosnim kao članovi njegove družine. Protić je od članova tražio scensku i uopšte disciplinu i ozbiljnost u privatnom životu da bi se održao ugled pozorišta. Njegovo pozorište je bilo organizованo i snabdeveno bogatom garderobom, dekoracijama i revizitama. Dekoracije su često malali, po porudžbini, Jovan Hajnović iz niškog »Sinđelića« i Brana Cvetković.

Pored Protića režirali su dobri i iskusni glumci, koji su komade spremali duže vremena. Od glumaca se zahtevalo da sigurno vladaju tekstrom, koji su najčešćim delom morali da uče napamet. Glumački ansambl, najčešće dobro odabran, bio je uvek brojno veliki, ponekad toliko veliki da je neshvatljivo kako je družina imala finansijskih sredstava da ga izdržava! Glumci su bili obavezni da igraju svaku dodeljenu ulogu i da pevaju u horu (po potrebi).

Protić je sa družinom izvodio duge turneje i s velikim skokovima: iz Srbije brzo bi prelazio u udaljenija mesta u Vojvodini da ne smeta SNP u Novom Sadu, odатle bi se prebacivao u Bosnu, Hercegovinu, Hrvatsku, Dalmaciju i na Cetinje, da bi se ubrzo vratio opet u Srbiju. Njegova družina je bila poznata u svim jugoslovenskim zemljama. Treba se diviti njegovoj velikoj hrabrosti i visokoj nacionalnoj svesti kad je sa svojim pozorištem gostovao, uprkos svim neprijatnostima, u zemljama okupljenim od Austro-Ugarske: u Mostaru je već 1879. godinu dana posle okupacije, zatim 1888., 1896., 1901. i 1906., u Sarajevu 1879. i 1883. i 1905., na Cetinju 1884., u Beogradu 1899. Na ovim gostovanjima Protićeva družina izvodi vrlo raznovrstan

repertoar* i po tematici i po umetničkoj vrednosti, strani.
* Josip Lešić: »Putujuća pozorišta i njihov uticaj na pozorišni život Mostara za vrijeme austrougarske uprave«. Otisak iz »Glasnika arhiva i Društva arhivskih radnika Bosne i Hercegovine«, knj. VI, Sarajevo, 1966.

nacionalni i folklorni, iz raznih književnih epoha, tako sastavljen da se očigledno mislio na umetnički i na finansijski efekat. Družina je bila sastavljena od najboljih snaga u putujućim trupama, kako je to i odgovaralo ugledu Protića i njegovog pozorišta. Tako se u njegovoj družini nalaze u 1879. godini: Mihailo Lazić-Stric, Mihailo Rajčević, Dušan Likić, Nikola-Bata Simić, Dušan Stepić (njih dvojica kao gosti), Katica Protićka, Milica-Šesa Iličić-Biberović, Mihailo Milojković; u 1888. su, pored drugih: Dragutin Frajdenrajh, Dimitrije Spasić, Janko Todosić, Marta Todosić; u 1896.: Miloš Dimitrijević, Rodoljub Bujdić, Dušan Topalović, Đorđe Milinković, Svetozar Filipović, Ilija Vučićević, Ljubomir Micić, Mihailo Petrović, Marija Petrović, Marija Rumbićka-Vučićevićka, Julka D. Jovanovićka, Ljubica Stanojevićka, Marija Dinulovićka, Marija Topalovićka, Šeša Biberovićka (Iličićeva); u 1906. godini su značajni članovi: Josip Papić, Miloš Hadži-Dinić, Petar Hristilić, Nikola Hajdušković, Katica Hajduškovićka, Ljubica Hadži-Dinićka, Ljubica Stanojevićka.

Prilikom gostovanja na Cetinju 1884. godine družina je spremila pod nadzorom kneza Nikole, održavajući probe u dvoru i u dvorskoj bašti, kneževu pesničku dramu »Bačanska carica«. Pisac Svetozar Čorović evocira, verovatno po kazivanju savremenika, sećanja na gostovanje Protićeve družine u Mostaru 1879.: »Svet je kao čorav poleteo da vidi to čudo. Ljudi su od usta svojih štedeli, tek da uveče mogu otici u kafanu 'Evropu' i tu svojim rođenim očima videti Lazara, Jug Bogdana, Miloša Obilića i ostale po izbor junake.*« Prilikom

* »Srpsko pozorište u Mostaru«, »Pozorišni list« od 29. IV 1901, br. 44.

gostovanja 1896. godine mostarska »Zora« je pisala da je »od sviju putujućih pozorišnih društava... najčuvenije i najizvrsnije«, a »glumačko osoblje da ne može biti bolje, to kad se koji komad predstavlja, čovjek ne zna kome bi glumcu ili glumici dao prvenstvo.*« Povodom gostovanja

* »Zora«, 1896, br. 6.

u Sarajevu 1905. godine recenzent »Bosanske vile« osuđivao je ravnodušnost publike prema jednom dobrom pozorištu. »Mada je ovo pozorišno društvo — kaže on — u svakom pogledu odlično, ipak je slabo posjećeno, naročito od domaće publike. Ta kad može madžarska opera imati u Sarajevu preko sto pretplatnika i svake predstave punu salu, onda je žalosno da srpsko pozorište jedva tavori, iako srpski jezik govori.**

* »Bosanska vila«, 1905, br. 23.

Protićeva družina je imala ponekad neprijatnosti na gostovanjima u okupiranim jugoslovenskim zemljama od austrougarskih vlasti. U Mostaru gostovanje družine i kretanje Protića i glumaca bili su pod policijskom prismotrom. U Sarajevu 1879. godine austrougarske vlasti su prekinule izvođenje komada »Boj na Kosovu« Subotića, a žandarmerija je silom rasterala publiku.

Reperoar pozorišta, sagledan u celini, ne razlikuje se mnogo u određenim etapama od beogradskog ili

novosadskog. U njemu su čak obazrivije odabrani komadi koji sigurno prolaze kod publike, jer je Protić uvek mogao da sačeka i proveri kakav će biti njihov uspeh u centralnim srpskim pozorištima sem starih dobro poznatih. Od domaćih komada su izvođeni: »Boj na Kosovu«, »Pokondirena tikva« i »Kir Janja« Sterije, »Miloš Obilić« J. Subotića, »Zidanje Ravanice« A. Nikolića, »Izbiračica« i skoro sve jednočinke Koste Trifkovića, »Zadužbina« i »Dušan Silni« M. Šapčanina, »Mejrima« i »Dobrila i Milenko« Matije Bana, »Nemanja« i »Todor od Stalača« M. Cvetića, »Pribislav i Božana« D. Ilića, »Devojačka kletva« i »Suđaje« Ljubinka Petrovića, »Sačurica i šubara« i »Šokica« Okruglića, »Graničari«, Frajdenrajh, »Ivkova slava« i »Zona Zamfirova« (dramatizacija Sremčevih pripovedaka), »Đido«, »Narodni poslanik«, »Sumnjivo lice«, »Hadži Loja«, »Knez Ivo od Semberije« i »Svet« B. Nušića, »Koštana« B. Stankovića, »Golgota« Milivoja Predića, »Smrt Majke Jugovića« Vojnovića, »Zulumčar« Čorovića, »Jazavac pred sudom« Kočića. Tu su od stranih komada: »Otelo«, »Romeo i Julija« i »Mletački trgovac« Šekspira, »Razbojnici« i »Marija Stuart« Šilera, drame V. Igoa i dramatizacije prema njemu, »Ženidba« i »Revizor« Gogolja, »Debora« Mozentaia, nekoliko komada V. Sardua, čak i, uz još poneku dramu, »Gospođa s kamelijama« A. Dime Sina, »Čast« i »Zavičaj« Sudermana, »Štedionica« Labiša, »Bibliotekar« G. Mozera, »Gospođa Iks« A. Bisona, »Zec« Mjasnickog i dr., ali obavezno i romantično-melodramski: »Ciganin« Sigligetijsa, »Vampir i čizmar« J. Sigitija, »Majčin blagoslov« d'Enerija-Lemoana, »Marija, kći pukovnije« F. Bluma, »Starí kaplar«, »Dve sirotice«, »Pariska sirotinja« i slični.

Bilo je neizrecivo teško skupiti verovatno bezmalo sve glumce koji su igrali u toku skoro četiri decenije u Protićevoj družini, jer su njihova imena razbacana na više mesta, a izvori, ponekad, nepouzdani i protivurečni. U družini su igrali najbolji glumci ne samo putujućih pozorišta nego i mnogi iz centrainih ili su budući scenski velikani ovde počinjali, prekaljivali se i umetnički razvijali. Uz imena većine glumaca navodim i godine boravka u družini, ali to ne znači da oni nisu u njoj igrali ranije ili docnije, ili više godina, što je za poneke danas skoro nemoguće utvrditi.

Tako su u raznim godinama igrali: Dragutin Jovanović 1880, pevač Mihailo Marković 1880—81, Milorad Gavrilović 1881—82, Miloš Hadži-Dinić 1880. i 1904—6, Raja Pavlović, Đura Bakalović — obojica 1881, Sara Đ. Bakalovića 1882—83. i 1886—87, Gavra Savić 1882—85, Marta Todosić 1882—92, Marija D. Topalović 1882—85, i 1893—1900, Janko Todosić 1883—92, Marija Perisova, Andrija Milosavljević, Tinka Lukića, Andrija Lukić, Ilija Stanojević, Sima Lukin Lazić — svi 1885—86, Miša Dimitrijević 1885—87. i 1892, Ljubomir Stanojević 1885—88, Milivoj Barbarić 1885—89, Marija M. Petrovića 1886—87, skoro neprekidno 1893—1900, Dimitrije-Bidža Petrović 1886—88, i 1893—94, Petar Čirić 1886—88, Marija Podlovićka 1886—88, Mian Savić 1887—88, Milan Stojčević, Dimitrije Spasić 1887—90, Ana M. Barbarića 1889. i 1893—1900, Mihailo-Dile Dimitrijević, Katica Rucović oboje 1890—91, Zorka A. Milojevićka 1890—92,

Mila Jovanovićeva-Dimitrijevićka 1891—94, Milorad Barlovac, Dušan Barjaktarović, Mihailo Milovanović — 1892—93, Dušan Topalović, Mihailo-Klipa Petrović — obojica 1893—1900, Bora Rašković, Mihailo-Era Marković — obojica 1893—94, Leposava Nišlićka, Ljubica Trumićeva — obe 1894, Svetozar Filipović 1894—96. i 1904—6, Katica Đoke Protića 1894—1900, Dragoljub Kocić, Mica Pavkovića — oboje 1895, Rodoljub Bujdić, Marija R. Bujdićka — oboje 1896—97, Vojislav Radojić 1896—98, Cvetko Stanković, Radomir Petrović 1896—97, Jovan-Joca Jovanović, Milan Janković 1896—99, Gavra Kaprić, Marija Rumbićka-Vučićevićka, Ilija Vučićević, Ivan Paštrmac, Jovan-Joca Stojčević, Marija-Lujza Stanojevića — svi 1897—98. i 1904—5, Jefta Žikić, Katica Žikić — oboje 1897—1900, Petar Hristilić, Petar Bajić, Ljubomir Lalović, Andra Kostić — svi 1898—99, Tinka Stankovićeva, Dragutin Frajdenrah, Kosta Ilić, Melania Dostanić, Miloje Dostanić, Laza Lazarević, Olga Ilić, Brana Cvetković, Đorđe Protić — svi 1899—1900, Josip Papić 1904, Ljubica Hadži-Dinić, Vojin Turinski, Ljubica Topalović, Ivan Dinulović, Zora Topalović, Katica i Nikola Hajdušković — svi 1904, Svetislav Dinulović 1905.

U Protićevoj družini su još igrali: Velja Miljković, Mihailo Lazić-Čičko, Lazar Rajković, Aleksandar Sajević, Dušan Stepić, Milivoj Stojković, Miloš Milošević, Lavoslav Kon-Dragutinović, Dimitrije Ristić, Miloš Bajalović, Savka V. Miljkovića, Katica M. Lazićka, Ivana Sajevićka, Mila D. Ristićka, Milena Harišev i Sofija Harišev (obe verovatno 1903). Zanimljivo je sagledati sastav i umetničku vrednost njegove kompletne družine i oceniti u jednoj sezoni, na primer, u 1893/94: Dimitrije Petrović, Dušan Trnokopić, Mihailo-Klipa Petrović, Mihailo-Era Marković, Bora Rašković, Miša Dimitrijević, Svetozar Filipović, Dušan Topalović, Nikola Milenković, Milan Stanković, Vjekoslav Slavnić, Mihailo Milojković, Simeon Ivaštanin, Miloš Hadži-Dinić, Mirko Kandučar, Miloje Dostanić, Mihailo Lazić-Čičko, Marija Kandučar, Aleksandra Milojevićka, Marija D. Topalovićka, Marija M. Petrovićka, Mila Dimitrijevićka, Jelena-Lenka D. Protićka, Zorka M. Markovićka, Leposava N. Milenkovićka, Ljubica Trumićeva, Persida Jovanovićeva, Ljubica Hadži-Dinićka i Milica A. Kostićka. U ovoj družini ima glumaca velike umetničke vrednosti; u njoj su zastupljeni svi glumački fahovi, čak i sa po nekoliko glumaca, a iznenadeju i mnogobrojnost članova, jer to predstavlja i veliko finansijsko opterećenje, naročito kad se zna da je Protić plaćao osoblje dosta solidno. To potvrđuje, pre svega, da su prihodi od predstava bili veliki, ali i povremene vesti u novinama da su neke opštine davale i pomoći Protićevom pozorištu.

O životu i radu Marije Podlovićke zna se malo: igrala je kraće vreme u družinama Fotija Iličića, sada Protića 1886—88, pa opet 1891—93, kod Petra Čirića 1896—99. U Protićevoj družini s njegovom suprugom Jelenom tumačila je najznačajnije dramske uloge i naročito ljubavnice sa osećajnošću i velikom izražajnom snagom, kako je ocenio u mostarskoj »Zori« jedan recenzent. Zna se za njene značajnije uloge: Dezdemona (»Otelo«), Marija Tudor (u istom komadu V. Igoa), Katarina Hauerdeva. (u istom

komadu Dime Oca), Gospoda Iks (u istom komadu A. Bizona), Ružica (»Ciganin«). Tumačila je i neke karakterne i komične uloge, verovatno u nevolji, po potrebi jedne putujuće družine. — I o Milanu Saviću se zna malo: rođen je oko 1859. godine, u Narodnom pozorištu u Beogradu je igrao od 1. XI 1879. do aprila 1880, zatim kod Fotija Iličića, Mihaila Dimića, Đure Protića 1887—88. U NP u Beogradu gostovao je kao putujući glumac u mesecu oktobru u ulogama Mulinea (»Livničar« Onea) i Frošar (»Stari kaplar«). Iako mlađ, tumačio je uspešno i uloge staraca. Upravnik Šapčanin ga hvali i ističe, između ostalog, da se »odlikovao glasom sonorskim«* — Marija Bujdića (oko 1874) stupila je na * Uverenje M. Šapčanina od 1. V 1880. Pozorišni fond, DA Srbije. scenu 1893. godine u družini Nikole-Bate Simića i tu ostala do kraja 1894, a zatim igrala: 1895—96. kod P. Ćirića, 1896—97 (verovatno i dalje) kod Đure Protića, od 1913. u Povlašćenom pozorištu »Toša Jovanović«. Prema kazivanju savremenih glumaca bila je vrlo darovita, naročito dobra u tumačenju dramskih i karakternih uloga, sa uzorno pravilnom i prijatnom dikcijom i lepom, prirodnom osećajnošću.* Njene su uloge: Jelisaveta

* Značajni glumac Laza Lazarević mi je pisao: »M. Bujdić je bila odlična dramska glumica, prava umetnica, jedna od najboljih koju sam gledao u putujućim društvima.«

(»Marija Stuart« Šilera), Fedora (u istom komadu Sardua), Jevrosima (»Maksim Crnojević« L. Kostića), Jelica (»Todor od Stalača« M. Cvetića).

Dragutin Frajdenrajh (1862, Zagreb — 1937, Zagreb), sin glumca, reditelja, dramatičara i prevodioca komada Josipa, jednog od osnivača hrvatskog kazališta u Zagrebu i verovatno jednog od najzaslužnijih u hrvatskoj pozorišnoj istoriji, igrao je u družinama Petra Ćirića i sada Protića 1899—1900. Prvi put je stupio na scenu 1882. godine u HZK u Zagrebu. Za glumca se solidno spremao u Pešti, Beču i Gracu. Intelligentan, lepo obrazovan, vrlo darovit, realističan i inventivan u karakterizaciji likova Frajdenrajh je jedan od najboljih hrvatskih karakternih glumaca početkom XX veka, naročito izvrstan tumač Molijerovih ličnosti. Značajnije su mu uloge: Šajlok (»Mletački trgovac« Šekspira), Tartif (u istom komadu), Harpagon (»Tvrdica«), Argan (»Uobraženi bolesnik«), Gospodin Žurden (»Građanin plemić«) u komedijama Molijera, Franja Mor (»Razbojnici Šilera«), Grga (»Graničari«).

Nikola Milenković-Zuka (oko 1864—1915, za vreme bežanje, negde u Mačvi) počeo je u družini Fotija Iličića, a zatim igrao kod Mihaila Pešića, 1894—97. i 1899—1900. kod Đure Protića, kratko 1899. kod Petra Krstonošića, 1900—2. u »Srbadiji« D. Nišlića, 1902—3. kod Mihaila Lazića-Strica, 1904—5. kod Janaša Markovića, 1905—6. kod Dragutina Krsmanovića, 1906—7. kod Lj. Rajičića-Čvrge, 1907—9. kod M. Lazića-Čićka, od 1910. kod Petra Ćirića. Milenković je bio dobar karakterni i komični glumac i odličan pevač sa baritonom jakih izražajnih mogućnosti i vrlo toplim. Značajnije su njegove uloge: Stevan Dragić i Mita Kradić (»Seoski lola«)

Tamura (»Zulejka« M. Dimića), Marjan (»Šokica« Okruglića), Rade (»Zadužbina« M. Šapčanina), Milić (»Đido«), Jova (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića), Rajko

(»Vojnički begunac« Sigligetija), Crnac (»Niz bisera« K. Holtaja), Lustalot (»Majčin blagoslov« d'Enerija-Lemoana). Njegova supruga Leposava (oko 1869) počela je da igra u družini Mihaila Pešića, a kod Đure Protića je od 1894. do 1897. i 1899—1900, zatim u istim pozorištima gde i njen suprug Nikola. Ona je bila vrlo topla i neposredna dramska glumica, ljubavnica i takođe dobra pevačica. Spadala je među bolje putujuće glumice. Njene su uloge: Stana (»Hajduk Veljko« Dragaševića), Ruža (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića), Zulejka (u istom komadu M. Dimića), Esmeralda (»Zvonar Bogorodičine crkve«) Lenka (»Seoski lola«). — Dobar karakterni glumac Vjekoslav Slavnić igrao je 1890—92. u SNP u Novom Sadu, zatim u družinama Đ. Protića 1893—96, Mih. Pešića i P. Ćirića. Od njegovih uloga poznate su samo: Zao duh (»Faust« Getea), Zenobijus (»Seljak kao milionar« F. Rajmundi), Feb (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Vuk Branković (»Zadužbina« M. Šapčanina), Miljko (»Nemanja« M. Cvetića). — Mihailo Milojković (oko 1860) počeo je kao karakterni glumac i slikar-dekorater u družini F. Iličića, zatim igrao kraće vreme kod Mih. Pešića, a od 1885. godine je stalno kod Đ. Protića s malim prekidom dvadesetak godina. Pri kraju života je oboleo teško od tuberkuloze i duševno, tako da je umro u Duševnoj bolnici u Beogradu. Sa glumicom Marijom, docnije suprugom glumca i upravnika Dušana Topalovića, imao dve kćerke, darovite glumice: Ljubicu i Zorku (Đikićku), koje su nosile prezime Topalovića. Milojković je bio dobar realistički karakterni glumac, majstor u pravljenju maski, inače vrlo iskusni i sposoban slikar-dekorater, sa Jovanom Hajnovićem najviše cenjen u unutrašnjosti.* — Simeon-Sima Ivaštanin (oko 1867) igrao * Brana Cvetkovljić, koji je s njime sarađivao, isticao je da je Milojković nepoštedno slamao svoje snage kao rutinski dekorater u putujućim pozorištima gde to nikо nije mnogo cenio, a u tome su propadali njegovi darovi za slikarstvo. je prvo kod Fotija Iličića 1888—89, zatim 1894—95. kod Đure Protića, 1895—96. u SNP u Novom Sadu, 1897—1900. kod P. Ćirića. On je bio prvenstveno karakterni glumac i, po potrebi, šaptač. Ivaštanin je bio odličan u epizodnim ulogama, od kojih su mu značajnije: Knez Osjecki (»Hetman« P. Deruleda), Slepac Gavra (»Sačurica i šubara« Okruglića), Petar (»Đido«), Vojvoda Kraso (»Balkanska carica« kralja Nikole), Stari Đura, sluga vojvode Prijezde (»Todor od Stalača« M. Cvetića), Sekulić (»Narodni poslanik« B. Nušića). — Sima Lazić-Lukin (1863, Bosansko Brdo — 1904, Rajići, Slavonija) počeo je da igra u družini Fotija Iličića, a zatim proveo kod Đordja Peleša, kod Đure Protića 1885—86, u SNP u Novom Sadu 1886—89, kod Petra Ćirića, kraće u NP u Beogradu. On je dobro tumačio prvenstveno karakterne, ponekad i dramske uloge. Značajnije su mu uloge: Zao duh (»Faust«), Danilo (»Crna pega« G. Čikija), Dr Servan (»Gospodar kovnica« Ž. Onea), Vojvoda Ranko (»Smrt Stefana Dečanskog«), Kir Dima (»Kir Janja«) u komadima Sterije, Đura Kujundžić (»Maksim Crnojević«), Vojvoda Dragoš (»Seoba Srbalja« Đ. Jakšića), Patrijarh Janičije (»Demon« M. Jovanovića-Morskog). Lazić se bavio i novinarstvom i publicističkim radom: pisao je knjige popularne sadržine za narod i vrlo vešto ih rasturao u po nekoliko hiljada

primeraka. Od 1895. godine je uređivao humorističko-satirički list »Vrač pogađač«.

Mirko Kandučar (oko 1870 — umro oko 1905) igrao je 1889—91. kod Milivoja Barbarića, 1893. kod Mihaila Lazića-Strica, 1894—97. kod Đure Protića, 1898—99. u Hrvatskom dramatičkom društvu u Splitu, 1900—3. u HZK u Zagrebu, u 1905. kod Petra Čirića. Bio je vrlo darovit, dobar dramski glumac i odličan pevač. Njegova supruga Marija Prugovečka-Kandučar (oko 1875, Hrvatska — 1915, Vrnjci) igrala je u pozorištima Đure Protića 1894—97, u Splitu 1898—99, duže vreme kod Petra Čirića do 1905, zatim u niškom »Sinđeliću« 1905—6, kod Mihaila-Ere Markovića 1906—8, kod Nikole Hajduškovića 1909, u filijali HZK za Dalmaciju 1911—12, u Povlašenom pozorištu »Toša Jovanović« 1913—15. godine, kada je obolela, zadržala se u Kraljevu, pa prešla u Vrnjce. Bila je visoka, stasita, vrlo lepa, elegantna, uz to dinamična i osećajna priroda. Ona je uspešno tumačila dramske uloge, ljudavnice i pevačke partije, jer je pevala prijatnim, jakim mecosopranom lepe boje. Značajnije su njene uloge: Esmeralda (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Marija, kći pukovinje (u istom komadu F. Bluma), Riđokosa (u istom komadu Lukačija), Jelka Čizmić (»Seoski Iola«), Maruša (»Na poselu« Aleksandrova i Starickog), Petra (»Đido«), Vaska (»Zona Zamfirova«), Koštana, Dora (»Zlatarevo zlato«, dramatizacija po Šenoi), Jele (»Ekvinocio« Iva Vojnovića).

Jelena-Lenka Protić (7. IV 1861, Sremski Karlovci — 20. X 1938, Kragujevac), supruga upravnika Đure Protića, bila je duže vreme jedna od najboljih srpskih dramskih, docnije i karakternih glumica u putujućim pozorištima. Svršila je dva razreda gimnazije i građansku školu u Sremskim Karlovcima. Prvi put je stupila na scenu 1874. godine u putujućoj trupi Fotija Iličića u Sremskim Karlovcima prilikom gostovanja i tu se zadržala do oktobra 1878. kada je prešla u tek osnovano putujuće pozorište svoga supruga (od 1876) Đure. U družini svoga supruga igraće do uglavnom 1914. godine, kada se konačno povukla. Već poslednjih godina se ređe pojavljivala na sceni. Posle prvog svetskog rata Narodna skupština joi je dodelila stalnu pomoć.

Protička je bila glumica vrlo odmerenog, izrazito realističkog smera, pravilne dikcije i lepe pojave. Njene su uloge: Dezdemona (»Otelo«), Porcija (»Mletački trgovac«), Julija (»Romeo i Julija«), Jelisaveta (»Marija Stjuart«), Lukrecija Bordžija (u istom komadu), Toska (u istom komadu), Fedora (u istom komadu) u komadima V. Sardua, Debora (u istom komadu Mozental), Jevrosima i Andelija (»Maksim Crnojević«), Hasanaginica (u istom komadu Ogrizovića), Boja (»Knez Ivo od Semberije« Nušića), Majka (»Smrt Majke Jugovića« Vojnovića).*

* Treba samo spomenuti Persidu Jovanovićevu, udatu Dermanović (1880, Kragujevac — 1955, Beograd), sestru glumice Mile Dimitrijević i glumcu Ilije-Ike Jovanovića. Ona je počela da igra 1893. u trupi Đure Protića, pa docnije prešla u Komično pozorište Koste Delinija u Beogradu (1900—1901), a zatim je, radi udaje, napustila glumu. Pevala je i igrala karakterne uloge.

Protičeve pozorište bilo je najbolje od svih putujućih družina u jugoslovenskim zemljama i kao takvo uživalo veliki ugled i među glumcima i u pozorišnoj publici i kod vlasti koje su ga uvek korektno prihvatale, a na

okupiranoj teritoriji budno kontrolisale. Družina se odlikovala solidnom organizacijom, uzornom disciplinom i ozbiljnošću umetničkog rada. Svaki komad se spremao solidno i na više proba. Zbog toga su predstave bile dobro spremljene i uigrane i na višem umetničkom nivou, tako da često nisu po umetničkoj vrednosti osetno izostajale od beogradskih i novosadskih inscenacija. Protić je obazrivo birao glumačke snage za trupu. Zato je u njoj bilo teško dobiti angažman, koji bi glumci čuvali vrlo pažljivo...

I u Protičevoj družini je bilo povremenih kriza više finansijskih nego umetničkih, ali je bila sposobna da ih brzo savlađuje. Družina je gubila sve više od značaja i vrednosti od 1912. godine, kada su već bila obrazovana i uspešno radila regionalna povlašćena pozorišta, koja su bila angažovala najbolje umetničke snage i dobro ih plaćala...

Putujuće pozorište Mihaila Lazića-Strica* spadalo je

* Glumci su ga zvali Stric zato što je sve sagovornike oslovljavao sa »strić«.

takođe među nekoliko najznačajnijih i najviše cenjenih od kraja XIX veka, ali, ipak, ne u onolikoj meri koliko Protičeve. Lazić ga je osnovao 1879. godine u Srbiji i vodio do kraja života 1897. godine, a tada ga je kraće vreme zamenila njegova supruga Anka i njime dosta uspešno upravljala uz pomoć glumca Čede Andđelkovića od 1898. do početka 1905. godine. Lazić (oko 1846, Sivac, Banat — 1897, Smederevo) počeo je i prvo igrao, verovatno bez većih glumačkih ambicija, 1874—75. u družini Đorđa Peleša, zatim kraće vreme u trupama Isaija Jokića i Mihaila Dimića, 1878—79. kod Đure Protića, pa onda nastavio da radi samostalno. Kao glumac nije imao većeg uspeha. Tumačio je dosta nevešto karakterne uloge (na primer: Đurđa Brankovića u istom komadu Obernjika). On je čak delovao vrlo smešno kao pojava na sceni svojim izrazito malim rastom, dežmekast i nespretnih pokreta. Prema kazivanju značajnog glumca Save Todorovića, koji je kod njega počeo da igra 1880. godine, Lazić je govorio »najstrašnijim banatskim akcentom«, a bio je »mali kao kepec, i kad se pojavi na pozornici, publika udari u kikot.«* Međutim, kao upravnik je bio

* Sava Todorović, »Vreme«, oktobar 1930.

odličan: vrlo vešt organizator, snalažljiv u finansijskim poslovima, izuzetno spontan i komunikativan s publikom i naročito s glumcima, koji su ga cenili, voleli i slušali. Vrlo vredan i ambiciozan trudio se da sačuva umetnički nivo i ugled svoje družine i brinuo se da u njoj ima uvek dobrih glumaca. Bio je vrlo odlučan i pokazivao često smeće inicijative. Pored Srbije, po kojoj je najviše i putovao, gostovao je i u Crnoj Gori (1891. i 1893. na Cetinju, u Podgorici, u Crnojevića Rijeci), 1893. u Mostaru, Travniku, Dubrovniku, zatim u drugim hrvatskim gradovima. U 1883. godini gostovao je i u Sofiji. Njegova družina je bila dugo škola i rasadnik dobroih srpskih glumaca.

U repertoaru družine su bezmalo isti komadi kao i u Protičevom pozorištu, kao uostalom u većini putujućih trupa ovog doba. Radi ilustracije korisno je pogledati repertoar, na primer, samo u sezoni 1894—95. kada su sva pozorišta krenula novim, savremenijim dramskim kursom, a putujuće družine su i dalje bile prinuđene na

kompromise sa najraznovrsnijim ukusom publike u unutrašnjosti. Tu su: »Otelo« Šekspira, »Dva narednika«, prerada N. Đurkovića, »Zvonar Bogorodičine crkve« Igoa-Birh-Pfajferove, »Štedionica« i »Perišonov put« E. Labiša, »Vojnički begunac« i »Ciganin« Sigligetija, »Revizor« N. Gogolja, »Dve sirotice« d'Enerija-Kormona, »Pariska sirotinja« Brizbara-Nisa, »Bibliotekar« G. Mozera, »Debora« Mozentalala, »Fedora« i »Toska« Sardua, »Madam san-žen« Mora-Sardua, »Gospoda s kamelijama« Dime Sina, »Ridokosa« Lukačija, »Seoski lola« Tota-Deskaševa, »Barun Franjo Frenk« Albinija, »Kir Janja« i »Pokondirena tikva« Sterije, »Hajduk Veljko« Dragaševića, »Izbiračica« Trifkovića, »Šaran« J. Jovanovića Zmaja, »Šokica« i »Saćurica i šubara« Okrugića, »Dobrila i Milenko« M. Bana, »Nemanja« M. Cvetića.

Ovakva šarolikost repertoara je tipična za putujuća pozorišta krajem XIX i početkom XX veka, ali umnogome i slika ukusa srpskog sveta u unutrašnjosti. Poseta publike u zemljama pod austrougarskom okupacijom bila je osrednja, jer je prosečan prihod od predstave u sezoni 1894—95. iznosio 89 forinata (u Bjelovaru samo 70). Za dvadeset godina kroz Lazićevu družinu prošao je veliki broj dobrih glumaca, ponekad i pravih umetničkih velikana, od kojih će navesti samo najznačajnije: Sava Todorović, Miša Dimitrijević — obojica 1880, Persa Pavlovićka 1882—85, Todor-Toša Stanković-Tetkin, Svetozar-Fila Filipović — svi od 1886, Lazar Rajković, Bora Rašković, Kosta Delini, Mihailo-Era Marković, Petar Živković, Katica Rucović, Milan Stanković, Mica Pavkovićka — uglavnom svi 1887—89, Milan Stojčević 1890, Jovan-Joca Stojčević 1892, Katica Lazićka 1891—97, Leposava Nišlićka sa malim prekidom 1892—97, Mirko Kandučar, Marija Kandučar (Prugovečka) 1893—94, Andra Kostić, Milica Kostić 1894—97, Dragoljub Milošević, Vladimir Aleksić, Mihailo Lazić-Čičko, Jevta Stojanović, Petar Krstonošić, Katica Jovanovićeva, Anka Cicvarićeva, Jelisaveta Frelihova, Saveta Ivanićka — svi 1894—95, Čeda Andđelković, Nikola Obradović, Andrija Čurčić, Dimitrije Nišlić, Rada Pavićević — svi 1897—98, Dimitrije Ristić, Mila Ristić — oboje 1898—1900, Nikola Obradović, Čeda Andđelković, Laza Lazarević — svi 1898, Milan Paligorić (posle 1900), Nikola Milenković 1903, Stjepan-Stipe Jurković, Marija S. Jurković 1903—5.

Neki od ovih glumaca zadržali su se kod Lazića i više godina, neki za uprave njegove supruge Anke. Prema biografskim podacima ponekih glumaca, izgleda da je družina radila pod upravom Ankinom i do početka 1905. godine.

Nekoliko neprikazanih glumaca zaslužuju posebnu pažnju. Anka Lazićka (oko 1852, Sremski Karlovci — umrla u Požarevcu), supruga Mihailova, bila je vrlo darovita, inteligentna i dobra dramska, naročito karakterna glumica, spontana i realistična u izrazu. Ona se pokazala vešta i u vođenju družine posle Mihailove smrti, jer je održala njen ugled, disciplinu i solidnu organizaciju. Njene su značajnije uloge: Frošarka (»Dve sirotice«), Debora (u istom komadu), Rogoškina (»Zec« Mjasnickog), Kradička (»Seoski lola«), Sara (»Pokondirena tikva« Sterije), Ana (»Šaran« Zmaja), Dobrila (»Dobrila i Milenko« Bana), Malčika (»Izbiračica« Trifkovića), Nera (»Podvala«

Glišića), Živana (»Đido«). — Dragoljub Milošević (oko 1862, Kragujevac — umro negde u Mačvi malo posle 1921) proveo je u družinama Mihaila Pešića, M. Lazića-Strica 1894—97, u pozorištu »Sveti Sava« Svetolika Đordjevića 1898—99, Dimitrija Nišlića-Nišličke 1894—5, Mihaila Lazića-Čička od 1906. godine. Nepune tri godine, 1900—3, u prekidima i 1904—8, vodio je svoje putujuće pozorište po Srbiji i Bosni. Posle rata 1919—20. godine igrao je u družini Blagoja Biroa. Milošević je bio odličan karakterni glumac vrlo studiozan, maštovit i priordan. Značajnije su njegove uloge: Gradonačelnik (»Revizor« Gogolja), Živko (»Ciganin«), Kradić (»Seoski lola«), Grga (»Graničari«), Panta (»Šaran«), Spira Grabić (»Čestitam« Trifkovića), Marinko (»Đido«), Hadži Zamfir (»Zona Zamfirova«), Kurjak (»Ivkova slava«). — Katica-Kaja Jovanovićka (oko 1880), supruga glumca Đordja, člana NP u Beogradu, stupila je na scenu u družini M. Lazića-Strica 1894. godine, a zatim igrala: 1904—6. u niškom »Sindeliću«, u družinama Đure Protića, Petra Čirića i M. Lazića-Čička. Bila je darovita karakterna glumica, ali, seleći se često iz jednog u drugo pozorište, nije našla višu umetničku meru. Velika dramska umetница Anka Hrvojevićeva-Cicvarićka-Stipanovićka (oko 1880, Zagreb — 1937, Beograd) počela je u HZK u Zagrebu, a zatim igrala: 1894—96. kod Mihaila Lazića-Strica, 1896—1904. kod P. Čirića, 1905. u Gradskom pozorištu u Šapcu, 1906. kod Miše Miloševića, krajem 1906. u Primorskom pozorištu pod upravom Mihaila-Ere Markovića, 1907—8. u NK u Osijeku, 1910. u »Srpskom diletačkom pozorištu za Bosnu i Hercegovinu«, osnovanom inicijativom Srpskog kulturno-umetničkog društva »Sloga« u Sarajevu, pod upravom Aleksandra Milojevića, 1911—12. u Filijali HZK iz Zagreba, od kraja 1912. opet u družini P. Čirića i s njom ušla u sastav Dubrovačkog kazališta 1913. Anka je, izgleda povremeno, igrala ili gostovala u družinama Ljubomira Rajića-Čvrge u sezoni 1906—7. (Margareta Gotje, Gospoda Iks) Dragutina Krzmanovića (Soraju u »Veštici« Artura Fitgera, Majka u »Smrt Majke Jugovića« Vojnovića). Bila je tumač najznačajnijih dramskih i tragičnih uloga u pozorištima Lazića i Čirića. Prilikom gostovanja Čirićeve družine u Mostaru 1896. godine mostarska »Zora« je hvalila kao jednu od najboljih glumica, koja je »našu publiku prosto očarala.« Ona je osvajala publiku lepim izgledom na sceni, vrlo prijatnom, jasnom, pravilno naglašenom diktijom, iskrenim doživljajem i igrom satkanom od lepih pojedinosti. Značajnije su njene uloge: Dezdemonha (»Otelo«), Porcija (»Mletački trgovac«) u komadima Šekspira, Esmeralda (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Debora (u istom komadu Mozentalala), Deniza (u istom komadu), Margareta Gotje (»Gospoda s kamelijama«) u komadima Dime Sina, Fedora (u istom komadu), Toska (u istom komadu) u komadima Sardua, Magda (»Zavičaj« Sudermana), Andelija (»Maksim Crnojević« L. Kostića), Božana (»Pribislav i Božana« D. J. Ilića), Danica (»Balkanska carica« kralja Nikole), Hasanaginica (u istom komadu M. Ogrizovića). Značajni glumac **Gavra Miloradović** vodio je dva puta putujuće pozorište: 1883—87. i 1892—94. i gostovao skoro samo po Srbiji. On je proveo u NP u Beogradu

1878—83, vodio svoju družinu, pa se opet vraćao u NP, zatim igrao u pozorištima Lazića-Strica 1895—97, »Svetog Save« Svetolika Đorđevića 1898—99. I u NP u Beogradu i u putujućim družinama istakao se kao odličan karakterni glumac, koji je često s podjednakim uspehom tumačio i dramske i komične partie. Igrao je: Jaga (»Otelo«), Maksimilijana Mora (»Razbojnici« Šilera), Živko (»Ciganin«), Stari Baka (»Stari Baka i njegov sin husar« Jožefa Sagetija), Jug Bogdan (»Boj na Kosovu«), Mitar (»Pokondirena tikva«) u komadima Sterije. Prema kazivanju starih giumaca, za njegovu suprugu Jelisavetu zna se samo da je bila darovita i dobra karakterna glumica i pevačica.

U njegovoj glumačkoj družini naiaze se i neki glumci koji su bili aktivni članovi u NP u Beogradu, i tu se verovatno privremeno sklanjali u vreme nekakvog sukoba sa beogradskom pozorišnom upravom, kakvih je ispada često bilo. Tako su kod njega igrali: Emilija Rajkovićka, Gavra Savić, Dragutin-Guta Jovanović — svi 1883—85, Sava Todorović 1884, Katica Rucović 1886, Kosta Ilić, Olga Ilić, Milan Stojčević, Dimitrije-Bidža Petrović — svi 1892—93, Zorka A. Milojevićka 1890—92, Savka V. Miljkovićka 1893—94.

Blvši član NP u Beogradu Stevan Puškarević vodio je 1885—87. družinu po istočnoj Srbiji (Niš, Leskovac, Jagodina, Čuprija, Paraćin). Od poznatijih glumaca u njegovoj družini su igrali: Dušan Trnokopić, Radomir Savić, Svetozar Filipović-Čika Fila, Mileva Marković (koja je i sama vodila putujuće pozorište), Đorđe Protić, Katica Đ. Protić, Petar Živković, Bora Rašković (vrlo kratko).

Zanimljiva je više tragična ličnost glumca i upravnika Đorda-Đoke Jovanovića-Kaluđera (oko 1858, Neštin — 1896, Neštin) nego njegovo kratkotrajno putujuće pozorište*. Bio je pravi romantičarski idealista, zahvaćen * P. Krstonošić: Članak »Buran život« u već citiranoj knjizi »Prosvetni nadničari«.

rodoljubivom egzaltacijom razbuktalog omladinskog pokreta: on je, posvećujući se glumi, novinarstvu i književnosti, smatrao da se samo tako može najbolje odužiti svome narodu. Još vrlo mlad zamonašio se u Neštinu. Razočaran u život i postupke kaluđera, napustio je manastir, ogorčen i tužan i stupio u družinu Fotija Iličića u Bosni. Posle kratkotrajnog boravka u njoj prešao je u družinu Đordja Peleša 1875. godine, gde se zadržao do 1877, zatim u SNP u Novom Sadu 1878—79. U 1888. godini u Zemunu osnovao je svoje putujuće pozorište, koje je, zatim, vodio nekoliko godina po Vojvodini, uvek natežući finansijski. Tada su kod njega igrali od poznatijih glumaca: Jefta Žikić i Petar Krstonošić*, koji *

* Podatke o njemu kao glumcu dao mi je Krstonošić koji je s njim igrao. Krstonošić je u ovom neobičnom raskaluđeru-glumcu video i boema i mučenika. je tu i počeo karijeru. Boemski glumački život uticao je razorno na njegovo zdravlje: Jovanović je oboleo od tuberkuloze. Pošto je družina zapala u finansijske teškoće, Jovanović je bio prinuđen da je raspusti, a zatim je otišao u manastir Moštanicu u Bosni, zamonašio se i ubrzo postao čak i njegov starešina. Kada ga je grudobolja potpuno savladala, opet je napustio manastir, vratio se u rodni Neštin kod svoje majke i tu umro

nesrećan i razočaran. Jovanović je bio intelligentan, darovit i dobar karakterni glumac. Njegove su uloge: Strize (»Otmica Sabinjanaka« F. i P. Šentana), Svetozar Ružičić (»Pokondirena tikva«), Aleksa (»Laža i paralaža«), Jug Bogdan (»Miloš Obilić«) u komadima Sterije, Jovan Kapetan (»Maksim Crnojević« L. Kostića), Joca Bocić (»Graničari« Frajdenrajha).

Izvanredno preduzimljivi pozorišni trubbenik i dobar organizator Dragutin-Guta Jovanović, dugogodišnji član NP u Beogradu, vodio je svoje putujuće pozorište: od 1885. do početka 1887, kada je angažovan za člana NP u Beogradu, zatim 1889—1891, pa posle malog prekida od kraja 1891. do 1896. godine. U poslednjoj inicijativi pomogla ga je u organizaciji trupe čak i uprava NP u Beogradu, verovatno u želji da se zbrinu neobezbeđeni giumci. Jovanovićeva družina je uvek bila solidno organizovana, uzorno disciplinovana i sa dobrim glumcima. On i njegovo pozorište sa dobrom glumačkom trupom i solidnom organizacijom znatno su doprinele osnivanju niškog »Sindelića« 1887. godine.

Sa prvom družinom Jovanović je obilazio Srbiju, a sa drugom, u nastavku rada od 1891. godine, gostovao je u Bosni i Hercegovini i Dalmaciji. Repertoar je bio sastavljen po skoro istim merilima kakva je imao i Đura Protić: tu su najraznovrsniji komadi od nacionalno-istorijskih do stranih, od šaljivo-vodviljskih, zabavnih do vrlo ozbiljnih drama, od romantičnih do realističkih, naročito tada već u modi francuskih komada.

Od značajnijih giumaca u Jovanovićevu družini su igrali: Sava Todorović, Ana M. Barbarićka, Milivoj Barbarić — svi 1885—86 (Barbarići vrlo kratko i 1889), Svetozar Filipović 1889—91, Dušan Trnokopić 1887, Dimitrije-Bidža Petrović, Jovan-Joca Stojčević, Danica-Dana Popovićeva, Milorad Petrović — svi 1889, Borivoje Rašković 1889—91, Katica Đ. Protićka, Đorđe Protić 1889—96. (s prekidima), Kosta Ilić 1891, zatim, u raznim godinama, Todor Marković (izgleda 1896), Miša Dimitrijević, Ilija Stanojević, Aleksandra Milojevićka, Milan Stojčević.

Putujuće pozorište Dragoljuba Miloševića radilo je od 1900. do 1908. i to u dva maha: 1900—3. i 1904—8. Putovalo je po Bosni i Vojvodini, ređe po Srbiji i uživalo lep ugled u giumačkom svetu. U njemu su igrali srpski, hrvatski i slovenački glumci. Od poznatijih glumaca tu su igrali: Fran Novaković, Mihailo Petrović, Marija Petrović, Lena Petrovićeva, Božidar Nikolić, Sima Jovanović-Kondurdžija, Svetislav Dinulović, Josip Potlek, Marko Veble.

Milošević je najčešće imao dobar glumački ansambl, ali družina nije bila solidno organizovana i nije imala potrebnu dekorativno-kostimsku opremu. Za njega se pričalo da je uvek sobom nosio veliku zavesu od cica za pozornicu, a sve drugo ili pravio ili skupljao u mestu gde gostuje.

Veliiki glumac Milivoj Barbarić vodio je dobro organizovanu družinu od sredine 1889. do sredine 1892. godine po Hrvatskoj, Bosni, Hercegovini, Dalmaciji i kraće vreme, 1891—92. po Srbiji. Ometan, čak i proganjani od austrougarskih vlasti Barbarić se nije pokolebao nego je i dalje krstario tim krajevima. Od značajnijih glumaca u njegovoј družini su igrali: Ilija

Stanojević, Dragutin Jovanović (verovatno u čestim prekidima rada svoje trupe), Petar Čirić (početkom 1889), Marlja-Lujza Stanojevićka, Lazar Rajković, Jovan-Joca Jovanović, Ana Barbarića, Milorad Čarapić, Miloš Milošević, Borivoje Rašković (verovatno 1889—91), Mihailo-Mika Milovanović, Čedomir Kundović, Mirko Suvajdžić, Zorka M. Suvajdžićka, Milorad Barlovac, Mara Barlovac. Barbarić je u 1890. godini gostovao u Mostaru. Milorad Čarapić (oko 1865—1904, Beograd) stupio je na scenu kod Fotija Iličića, a zatim je igrao: 1889—91. kod M. Barbarića, 1892—95. kod Dragutina Jovanovića, 1896—1900. kod Đure Protića, 1901—2. u »Srbadiji« D. Nišlića, 1903—4. je počeo naglo da oboleva od grudobolje i u početku 1904. godine napustio pozorište. Čarapić je počeo lepo i darovito kao karakterni i dramski glumac ističući se lepom diktijom i iskrenim doživljavanjem. Njegove su uloge: Antonije (»Mletački trgovac«), Jago (»Otelo«) u komadima Šekspira, Iphanov (»Fedora« Sardua), Andrija (»Graničari« Frajdenrajha), Miloš Obilić (»Boj na Kosovu« Sterije), Zdravko (»Đido«), Dužd (»Maksim Crnojević« L. Kostića).

Potpunjivo pozorište Petra Čirića (1854. Vršac — oktobar 1918, Osijek) imalo je veliki kulturno-umetnički značaj i vrednost kao i Protićeve. »Iza Protića« — pisao je Svetozar Čorović 1902. godine (u već citiranom članku u »Pozorišnom listu« Nušića) — »to je najbolje putujuće pozorišno društvo.« Čirić je imao i izvesno školsko obrazovanje: završio je četiri razreda gimnazije u Vršcu, zatim učio Vojnu akademiju u Bečkom Novom Mestu i iz nje, ne dovršivši je, kao srpski rodoljub pobegao u Srbiju. U 1879. godini stupio je u NP u Beogradu, a zatim proveo: 1888—89. opet u NP u Beogradu, kraće vreme 1889. u trupi Mil. Barbarića. Od kraja 1889. do 1914. vodio je stalno svoje putujuće pozorište. Dva puta je obustavljao rad družine: prvi put 1903. godine, kada je osnovano Narodno kazalište u Varaždinu i drugi put 1913., kada je u oktobru, ali kratko, bio upravnik Dubrovačkog pokrajinskog kazališta. Bio je to, inače, vrlo značajan trenutak u životu njegovom i njegovih putujućih glumaca, koji su ušli u sastav ovog tek osnovanog kazališta. U vreme snažnog poleta srpsko-hrvatskog koalicionog pokreta i borbe protiv dobro organizovane propagande »Lige nationale« italijanske vlasti su dovodile u Dalmaciju svoje pozorišne trupe. U takvom klimalu Društvo »Čirilo i Metodije«, na čelu sa dr Svilokosom, osnovalo je u Dubrovniku spomenuto Dubrovačko pokrajinsko kazalište da se, putujući po Dalmaciji, suprotstavlja uspešno italijanskoj propagandi. Tada je Čirić gostovao sa družinom u Dubrovniku i pomogao veliku nacionalno-političku i kulturno-umetničku inicijativu dalmatinskih rodoljuba: Čirić je od oktobra 1913. postao upravnik Kazališta, a cela njegova družina je ušla u sastav novog pozorišta. Čirić ga je vodio sve do gostovanja u Šibeniku, kada će ga preuzeti glumac Nikola Hajdušković. Posle toga Čirić je nastavio da vodi svoju družinu nešto smanjenu zbog Dubrovačkog kazališta. Kazalište su sačinjavali većinom srpski glumci iz spomenute Čirićeve družine ili pridošli iz Beograda i drugih putujućih trupa. U družini Čirić je bio upravnik, reditelj i glumac. Kao

upravnik bio je odličan organizator, čvrste ruke, odmereno strog, taktičan i pošten prema glumcima, sposoban da održi potrebnu disciplinu i umetnički nivo trupe što je često nedostajalo drugim putujućim družinama. Kao i Protićeve i njegovo pozorište je bilo cenjeno u glumačkom svetu i u publici. I u njegovoj družini glumci su teže dobijali angažman, pa bi se i tu rado i duže zadržavali. Čirićevo družina je takođe obilazila okupirane jugoslovenske zemlje izlažući se na dužim turnejama raznim smetnjama koje su joj pričinjavale austrougarske vlasti. Tako je pozorište gostovalo: 1897. u Tuzli, 1898. u Dubrovniku (kao i spomenute 1913.), 1900. u Sarajevu, a u Mostaru triput i to: 1896., 1898. i 1909. godine.

Čirić nije, izgleda, bio uvek sentimentalnan prema nacionalno-političkim potrebama na ovoj turneji, jer je repertoar sastavljen prvenstveno prema komercijalno-kompromisnim zahtevima. Tako se u Mostaru izvode komadi — u 1896.: »Balkanska carica« kralja Nikole, »Zvonar Bogorodičine crkve« Igoa-Birh-Pfajferove, »Put oko zemlje za 80 dana« d'Enerija-Verna, »Stari kaplar« d'Enerija-Dimanoara; u 1898.: »Kraljević Marko i Arapin« V. Miljkovića, »Đido«, »Karlovu tetku« T. Brandona i »Carev glasnik« P. Ota; u 1909.: »Smrt Majke Jugovića« Vojnovića, »Hasanaginica« Ogrizovića, »Ruška« Pecije Petrovića, »Seoski lola«, »Šerlok Holms« po Dojlu Bona, »Idealan muž« O. Vajlda.

Čirićevo glumačka trupa je bila u najviše sezona dobro sastavljena. Tako su, na primer, u toku samo tri godine trupu sačinjavali u svoje vreme cenjeni i zaista većinom dobiti glumci, i to u 1896. godini: Ilija Vučićević, Mihailo Milovanović, Dušan Barjaktarović, Vojislav Vilovac, Petar Janošević, Boža Gavrilović, Stjepan Jurković, Ivan Paštrmac, Andrija Botić (1875—1953), Adela-Jelena Barjaktarović, Anka Cicvarić-Stipanović, Mila B. Gavrilović, Mara Vučićević, Marija Podlović, Draga M. Milovanović, Katica Janošević (docnije Vilovac); u 1908. godini: Svetozar Filipović, Dušan Barjaktarović, Josip Bauda, Mihailo Kandić, Jovan Aritonović, Vojislav Vilovac, Nikola Gošić, Dragoljub Gošić, Rudolf Vuković, Josif Srdanović, Milka Rupčićeva-Bauda, Leposava Nišlić, Jelena Protić, Katica Janošević — sada Vilovac, Vida Bugarski, Jelena Barjaktarović; u 1909. godini još i Mihailo-Klipa Petrović, Marija M. Petrović i Rakarić. Kod Čirića je izvesno vreme igrao i poznati hrvatski glumac Stjepan Lijanka.

Na spomenutoj turneji po okupiranim zemljama Čirić se, izgleda, nije uvek ponašao dostojanstveno, ni jugoslovenski, nego oportunistički, izdajući se, valjda u nevolji, čas za Srbina, čas za Hrvata, što se nacionalno ispravnom svetu nije moglo dopadati.*

* Dimitrije Nišlić, član družine u 1898. godini, piše o Čiriću: »To je ono: kad dođe u Hrvatsku, kaže da je Hrvat, kad dođe u Bosnu i Hercegovinu ili gde ima Srba, onda je Srbin.« (Iz arhive Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije).

Između repertoara njegove i Protićeve družine skoro i nema nikakve razlike u izboru komada. Samo tri komada, »Mirandolina« Goldonija, »Carstvo mraka« L. Tolstoja i »Kao lišće« Đakozia, izvedenih 1907—8, nisam našao u repertoaru Protićeve družine, ali zato bi se Protić mogao pohvaliti brojnjim izvođenjem Šekspira (»Otelo«, »Mletački trgovac«, »Romeo i Julija«).

Stari glumci hvale Ćirića i kao dobrog reditelja-pedagoga, koji je imao veliko iskustvo i znanje. To je verovatno, jer je gledao značajne glumce i predstave u Beču i Beogradu, i svakako sve to umeo da prenese na druge. Ćirić je, inače, bio osrednji karakterni i dramski glumac, izgleda, opet po kazivanju starih glumaca, bolji od svojih upravničkih suparnika Protića i oba Lazića-Strica i Čićka, koji su takođe i igrali. Njegove su uloge: Kralj (»Don Cezar od Bazana« d'Enerija-Dimanoara), Robijaš (»Robijaševa kćerka« Vilbranta), Živko (»Ciganin« Sigligetija), Vilbrun (»Pariska sirotinja« Brizbara-Nisa), Marinko (»Đido«), Popović (»Seoski lola«).

Ćirićevo družina je skoro uvek imala dobre glumačke snage, mada bi se u tome mogla dati izvesna prednost Protiću. Međutim, ponekad je glumački sastav Ćirićeve i Protićeve družine bio tako dobar da po vrednosti nije osetnije izostajao iza ansambla u Beogradu, Novom Sadu i Nišu. U Ćirićevoj družini su igrali: Milorad Barlovac, Mara Barlovac — oboje 1890—91, Katica Rucović, Milan Stojčević — oboje 1891—92, Bora Rašković, verovatno 1891—93, Dimitrije Ginić, Rudolf Vuković, Milan Paligorić — svi 1895, Dimitrije Ristić, Mila Ristić — oboje 1896—99, Katica Janošević-Vilovac 1897—99. i 1905—9, Petar Janošević 1897—98, Vojislav Vilovac 1897—99. i 1905—9, Katica M. Lazićka, Mihailo Lazić-Čićko, Stjepan-Stipe Jurković, Đorđe Milinković, Ivan Paštrmac, Petar-Ćata Živković — svi 1898—99, Andrija Stojanović 1898—99. i 1900—2, Dragutin Stefanović, Ljubica Stefanović 1898—1900, Dušan Barjaktarović 1898—99. i 1906, Adela Barjaktarović 1899. i 1906, Ilija Vučićević, Mara Vučićević od 1900, Vukosava Kršmanovićka 1900—2, Radomir Pavićević, Josip Bauda, Mila Bauda, Nikola Hajdušković, Katica Hajdušković, Toša Stojković, Petar Hristilić, Vilma Stojković, Leposava Jovanović, Josif Srđanović, Mirko Kandučar, Marija Prugovečki-Kandučar, Vasa Veselinović, Dušan Kujundžić, Josip Maričić, Mihailo Milovanović, Draga Milovanovića — svi u razmaku 1905—7, Marija-Mila Ćirićka 1901—14, Milena Harišev, Sofija Harišev — obe 1903—5, Svetozar Filipović 1904—6, Leposava Nišlićka 1907—10, Nikola Milenković, Leposava Milenkovićka — oboje 1910, M. i R. Dir — oboje 1912, Slava Dinulović, Julka Micićka, Jelena Kešeljevićka, Anka Hrvojevićeva-Cicvarićka-Stipanovićka, Micika Hrvojevićeva, Desanka Markovićeva-Petkovićka, Vladeta Dragutinović, Strahinja Petrović, Miloš Obrenović (njih trojica došli iz NP u Beogradu), Radivoje Dinulović, Ljubomir Micić, Viada Kešeljević, Svetislav Đurkić — svi 1913. godine kao članovi družine Ćirića, zatim u raznim godinama pre i posle Dubrovnika: »Tunča« Ambroš, Josip Mlinarić, Miian Milovanović, Vjekoslav Slavnić, Lavoslav Kon Dragutinović, Aleksandar-Aca Gavrilović, August Viktor Bek, Mane Petrović, Svetislav Davidović, Dragutin Frajdenrajh, Dragoljub Sotirović. Zapaža se da je u Ćirićevoj družini igralo nekoliko dobrih hrvatskih glumaca (sem Beka koji je došao neposredno u Dubrovnik) i to ne samo prilikom gostovanja u hrvatskim nego i u srpskim krajevima. Stjepan-Stipe Jurković (oko 1862, negde u Dalmaciji — 1935, Bosanska Krupa) igrao je u družinama Đure Protića, Petra Ćirića 1897—98, Kršmanovića 1898—1900,

dva puta kod M. Lazića-Strica, drugi put 1903—4, kod Miše Miloševića 1905—6, a 1898. sa Mihailom Crnogorčevićem vodio prvo Bosansko-hercegovačko srpsko pozorište. Jurković je bio odlučan karakterni i komični glumac uzorno prirodan i realističan. Njegove su uloge: Jago (»Otelo«), Kvazimodo (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Valentín (»Raspikuća« Rajmund), Pjer Bernie (»Pariska sirotinja«), Kokardie (»Diran i Diran« Valabrega-Ordonoa), Grga (»Graničari«), Gvozden (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića). Njegova supruga Marija (oko 1870, Zagreb — 1933, Bosanska Krupa) igrala je u družinama Mihaila Pešića, Đ. Protića, Mihaila Lazića-Strica i najduže, izgleda, kod P. Ćirića gde je još u sezoni 1898—99, a onda je stalno sa svojim suprugom. Ona je vrlo uspešno tumačila dramske uloge sa jače naglašenom osećajnošću: Fedora (u istom komadu Sardua), Debora (u istom komadu Mozentalia), Anda (»Devojačka kletva«), Karolina (»Graničari«). — Mane Petrović (rođen u Gospiću — umro u toku prvog svetskog rata u Zagrebu), brat dramskog pisca Pecije Petrovića, igrao je u družinama Mihaila Pešića, Đure Protića, Đorđa Milinkovića, Milivoja Stojkovića i sada Ćirića, a kraće vreme vodio i svoje putujuće pozorište po Srbiji i Hrvatskoj. Bio je vrlo darovit i dobar karakterni i komični glumac. Zna se za njegove uloge: »Jago (»Otelo«), Plantroz (»Pariska sirotinja«), Gvozden (»Devojačka kletva«), Jovanča Micić (»Običan čovek«). — Josif Bauda* (1880, Sedmogradsk, Rumunija — 1922,

* Prema jednom izvoru i kazivanju glumca Mihaila Spasića rodio se u Križevcima.

Zagreb) počeo je da igra 1902. godine u putujućoj družini Đorđa-Đoke Miliinkovića, a zatim proveo u trupama Mike Stojkovića 1900—3, Petra Ćirića 1906—7, Mihaila-Ere Markovića 1905—6, Mihaila Spasića, R. Mlinarića, Nikole Hajduškovića 1909—11, u Narodnom kazalištu u Osijeku i drugde. Kraće vreme vodio je i svoje pozorište. Bio je malog, neuglednog rasta, ali je dobro i darovito, vrlo prirodno tumačio većinom karakterne uloge: Filip (»Gospodar kovnica« Onea), Filijas Fog (»Put oko zemlje za 80 dana« d'Enerija-Verna), Sreta (»Zla žena«), Mitar (»Pokondirena tikva«), Kir Dima (»Kir Janja«) u komedijama Sterije, Grga (»Graničari« Frajdenrajha), Marijan (»Šokica« Okruglića). Njegova supruga Milka Rupčićeva-Bauda (1884, Zagreb) stupila je na scenu izgleda u trupi Milivoja Stojkovića 1901. i tu igrala do 1903, a zatim kod Mihaila-Ere Markovića 1905—6, P. Ćirića 1906—7. i tamo gde i njen suprug. Tumačila je ljubavnice i dramske uloge.

Poslednjih godina se povukla sa pozornice i radila kao poštanska službenica. — Draga M. Milovanović (30. VIII 1869, Okučani — 18. IV 1933, Beograd) svršila je osam razreda stručne ženske škole u Osijeku. Prvi put je stupila na scenu 1887. godine u trupi Mihaila Lazića-Strica. Igrala je u istim družinama u kojima i njen suprug Mihailo. Bila je dobra pretežno karakterna glumica. — Treba spomenuti dobroga karakternog i dramskog glumca Petra Janoševića (oko 1870—1901), koji je igrao 1890—92. i 1897. kod Mih. Pešića, 1893—94. kod Nikole Simića, od 1895. stalno kod Petra Ćirića. Sačuvane su od zaborava uloge: Miloš Obilić (u istom

komadu Subotića), Sava Čujić (»Graničari«), Stanko (»Balkanska carica« kralja Nikoie), Nemanja (u istom komadu Cvetića), Marinko (»Đido«). Dobar karakterni glumac Stjepan-Stevan Lijanka (1877, Sedmogradска, Rumunija — 1916, Zagreb) počeo je da igra 1900. godine u družini Fotija Iličića, a zatim proveo u trupama Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu 1903—5, kod Petra Čirića, Mihaila Spasića, u narodnim kazalištima prvo u Osijeku, pa od 1910. godine u Zagrebu sa suprugom Zlatom (filijala Zemaljskog kazališta). U tumačenje uloge unosi je životnog realizma, ali i drastike. Njegove su uloge: Trifić (»Zla žena« Sterije), Grga (»Graničari«), Ivan Kosančić (»Miloš Obilić« Subotića), Smiljanić (»Seoski lola«), Andraš (»Riđokosa«), Rozenkranc (»Hamlet«), Kvazimodo (»Zvonar Bogorodičine crkve«). Njegova supruga Zlata (1887, Zagreb — 1953, Zagreb) igrala je u putujućim družinama Aleksandra Gavrilovića, Mihaila Spasića i u filijali HZK pod upravom Mihaila Markovića. U mlađim godinama je tumačila naivke i dramske uloge. Značajnije su joj uloge: Esmeralda (»Zvonar Bogorodičine crkve«) i Jela (»Ekvinocio«).

Značajan je dobar karakterni glumac Vasa Veselinović (umro 1954, Osijek), koji je bio vrlo odmeren, jednostavan i naročito realističan u karakterizaciji likova. On je počeo da igra 1900. godine, a zatim je proveo u putujućim družinama: Fotija Iličića, 1905—6. kod Petra Čirića, 1907—8. kod Mihaila Markovića, 1909—11. kod Nikole Hajduškovića, 1911—12. u filijali HZK pod upravom Mih. Markovića, od 1920. do 1928. i od 1934. do smrti u NK u Osijeku, 1928—34. u Novosadsko-osječkom pozorištu pod upravom Petra Konjovića. U skoro svim tim pozorištima nosio je vrlo veliki repertoar i bio omiljen u publici. Značajnije su mu uloge: Jago (»Otelo«), Diafoarus (»Silom bolesnik« Molijera), Andrija (»Graničari«), Hajduk Veljko (u istom komadu Dragaševića), Arnautski aga (»Lazarevo vaskrsenje« Vojnovića), Stevan Jelić (»Čvor« Pecije Petrovića), Crnković (»Vučjak« Krleže).

Marija-Mila P. Čirić (1885—1944, Beograd) završila je žensku stručnu školu negde u Hrvatskoj, pa onda pobegla u Čirićevu družinu 1901. kada se i udala za njega. Otada je stalno u istoj družini do 1914. godine, gde je vrlo uspešno tumačila većinom dramske uloge toplo, lepom dikcijom, ali pomalo i patetično, u stilu starije škole. Istakla se u ulogama: Hasanaginice (u istom komadu i Ogrizovića i Šantića), Majke Jugovića (»Smrt Majke Jugovića« Vojnovića), Boje (»Knez Ivo od Semberije« Nušića), Kate (»Koštana«). — Dobar dramski i karakterni glumac Rudolf Dir (1888, Zagreb — poginuo u ratu 1916) proveo je više godina u srpskim putujućim pozorištima: dva puta kod Milivoja Stojkovića, kod Petra Čirića, Mihaila Pešića, 1909—10. kod Hajduškovića i R. Mlinarića, 1907—1908. u tzv. osnivačkom ansamblu NK u Osijeku, 1910—12. u NP na Cetinju, zatim u HZK u Zagrebu. U igru je unosio realističnosti i psihološke studije. Njegove su uloge: Arman (»Gospođa s kamelijama« Dime Sina), Manelik (»U dollni« A. Gimera), Feb (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Đorđe (»Balkanska carica« kralja Nikole), zatim karakterne: Orgon (»Tartif« Molijera), Ževakin (»Ženidba«), Ljapkin-Tjapkin (»Revizor«) u

komadima Gogolja, Srećko (»Seljak kao milionar« F. Rajmunda), Galgin (»Čikina kuća« Mjasnickog), Vaska pepel (»Na dnu« Gorkog) Fileas Fog (»Put oko zemlje«), Vukoman (»Dva cvancika« Glišića). Njegova supruga M. Dirova (oko 1890) igrala je u istim pozorištima sa suprugom, a uspešno tumačila prvenstveno ljubavnice i dramske, potrebon pozorišta i karakterne uloge. U družinama Čirića, Stojkovića i naročito na Cetinju nosila je veliki dramski repertoar. Njene su uloge: Julija (»Romeo i Julija«), Dezzemon (»Otelo«) u komadima Šekspira, Marijana (»Tartif«), Mizeta (»Čergaški život« Miržea-Bariera), Agafija (»Ženidba« Gogolja), Valentina (»Pokojni Tupinel« A. Bisona), Margareta Gotje (»Gospođa s kamelijama«), Pela (»Zla žena« Sterije), Danica (»Balkanska carica«). — Miloš Obrenović (1887, Čačak — krajem 1914, Beograd) stupio je na scenu 1906. godine u družini M. Lazića-Čička, a zatim igrao: 1907—8. kod Ljubomira Rajičića-Čvrge, od 1908. opet kod Lazića, od 1. i 1912. u NP u Beogradu, od kraja 1913. u Dubrovačkom kazalištu kada se vratio u Beograd. Kada su u toku balkanskih ratova 1912—13. godine neki značajni članovi NP u Beogradu bili mobilisani, Obrenović je preuzeo njihove često vrlo složene dramske uloge i tumačio uspešno i darovito. Bio je osrednjeg rasta, imao lep lik, izrazito krupne oči i dobro intoniranu dikciju. Njegove su uloge: Gustav (»Gospođa s kamelijama«), Dženaro (»Lukrecija Bordžija« V. Igoa), Remon (»Gospođa Iks« A. Bisona), Ernest (»Ljubav bdi« de Kajavea — de Flera), Grof Fransoa (»Todor od Stalaća« M. Cvetića). — Milan Milovanović (1878, Azanja — umro u Rumi) tumačio je u putujućim družinama raznovrsne uloge, ali je bio najbolji u karakternim i komičnim. Igraо je u pozorištima Mihaila Pešića, Đure Protića i P. Lazića. Značajnije su mu uloge: Fileas Fog (»Put oko zemlje«), Boja (»Šokica«), Mita Kradić (»Seoski lola«), Maksim (»Đido«). — Antun-Tunča Ambroš (1878, Zagreb — 1923, Zlatar) proveo je u putujućim pozorištima Fotija Iličića, Milivoja Stojkovića, Bogoljuba Nikolića, Nikole Hajduškovića 1909, Petra Čirića, u filijali HZK iz Zagreba 1911—12. U komičnim ulogama bio je vrlo spontan, naklonjen pomalo drastici. Poznate su njegove uloge: Bakalin Diran (»Diran i Diran« Valabrega-Ordonoa), Krojač (»Tri bekrije« Nistroja), Mita Kradić (»Seoski lola«), Gvozden (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića). — Svetislav Đurkić (18. V 1882, Stari Bečeј — 17. V 1957, Beograd) počeo je da igra na sceni SNP u Novom Sadu 1908. godine i tu se zadržao do 1913. godine, kada je prešao u Dubrovačko pozorište. Posle toga je igrao: 1917—19. u družini Nikole Hajduškovića u Bosni, 1919—20. opet u SNP, 1920—27. i 1927—31. u NP u Sarajevu. On je tumačio većinom epizodne pretežno karakterne uloge i pevao prijatnim i dosta jakim glasom značajne partie u komadima s pevanjem. Bio je omiljen kao dobar pevač. Značajnije su mu uloge: Karlo (»Skapenove podvalve« Molijera), Ževakin (»Ženidba« Gogolja), Gliša (»Na poselu«), Tatarin (»Na dnu« Gorkog), Vogl (»Tri devojčice« Šuberta), Turčin (»Suđaje« Lj. Petrovića), Neko (»Ivkova slava« Sremca-Bunića), Milić (»Đido«), Stevan Dragić (»Seoski lola«). Značajna dramska glumica snažne umetničke

nadahnutosti i stvaralačkih sposobnosti Jelena Kešeljević (22. X 1894, Ježivo do Dugog Sela kraj Zagreba — 20. I 1962, Sarajevo) pripada Narodnom pozorištu u Sarajevu, ali je izvesno vreme igrala i u srpskim putujućim družinama. Kao kćerka učitelja školovala se u Ogulinu, gde je završila Višu devojačku školu, a zatim se spremala za opersku pevačicu u Mužičkoj školi u Zagrebu. Posle istupanja na đačkim priredbama stupila je 1911. godine u putujuće pozorište Milivoja Stojkovića u Karlovcu, koji joj je bio prvi ozbiljniji učitelj u glumi. Odatile je prešla u družinu Petra Čirića i 1913. godine sa suprugom Vladom postala članica Dubrovačkog kazališta. Za vreme rata igrala je kraće vreme u pozorištu Crvenog krsta u Bjelovaru, zatim u družini Nikole Hajduškovića i Radivoja Dinulovića 1918—19, a od kraja 1920. godine je stalno do penzionisanja 1960. godine u NP u Sarajevu. Kešeljevićka je glumica jake emocionalnosti, vrlo neposredna, duboka i iskrena u doživljaju, uz to pravilne, lepe, prijatno intonirane diktije, ustreptale prirode, jedna od najboljih dramskih umetnika koje je dala sarajevska scena.

»Njena Gospodica Julija, u istoimenoj tragediji Augusta Strindberga« — kaže njen dramaturg Borivoje Jevtić — »bila je, u svoje vreme, predmet najživljeg odobravanja u sarajevskoj kritici: to je jedna od najuspešnijih najdovršenijih kreacija koje su prošle preko sarajevske pozornice.* Njena izuzetno topla i izražajno raznovrsna

* Borivoje Jevtić: »Deset godina Sarajevskog pozorišta«. Izdanje Grupe sarajevskih književnika, knj. IX. Sarajevo 1931. interpretacija Ogrizovićeve Hasanaginice spada među najlepše i najpotresnije umetničke kreacije koje sam gledao ne samo na sarajevskoj sceni. Značajnije su joj uloge: Elektra (u istom komadu H. fon Hefmanstala), Elmira (»Tartif« Molijera), Marija Stuart (u istom komadu Šilera), Gurmižska (»Šuma« Ostrovskog), Gđa Alving (»Aveti« Ibzena), Maša (»Živi leš« Toistoja), Gđa Tabert (»Sveti plamen« S. Moama), Sara (»Pokondirena tikva« Sterije), Majka (»Smrt Majke Jugovića« i »Lazarevo vaskrsenje« Iva Vojnovića), Jela (»Ekvinocio« Vojnovića), Olga (»Golgota« M. Predića), Hana (»Kralj Betajnove« Cankara), Hasanaginica (u istom komadu i Ogrizovića i Šantića), Živka (»Gđa ministarka« Nušića). Njen suprug Vlada Kešeljević (oko 1888, Crna Gora — 1919) završio je život u duševnoj bolnici. On je igrao 1906—28. kod Mihaila Markovića, 1909. kod Hajduškovića, od 1910. kod Dušana Kujundžića, od 1913. u Dubrovačkom kazalištu, za vreme rata u Bjelovaru, 1917—19. u družini Hajduškovića, R. Dinulovića, gde je iznenada i oboleo. Kešeljević je bio dobar karakterni, izrazito realistični glumac koji se nekoliko godina pred smrт razvijao vrlo lepo.*

* U napadu ludila odgrizao je prst supruzi Jeleni.

Značajni komični i karakterni glumac Nikola-Bata Simić je nekoliko puta pokretao putujuće pozorište: 1892—94, krajem 1896. i 1897, 1899—1902. i od 1906. godine. U 1892. godini družina se naziva pretenciozno Srpsko narodno pozorište, verovatno zbog obilaženja i okupiranih zemalja. U 1894. godini Simićovo pozorište je gostovalo u Carigradu i po povratku obustavilo rad, jer je finansijski propalo. Simić je kao glumac uživao veliki ugled u glumačkom svetu i među beogradskom inteligencijom. Beogradski glumci i inteligencija su u

1896. godini priredili u Beogradu jedan koncert da bi finansijski pomogli Simića da opet organizuje i povede novu družinu. On je tada nastavio da radi. Poslednji put je poveo družinu 1906. godine, ovoga puta svestranou reorganizovanu. U ovoj godini je gostovao u Bugarskoj gde je imao i neke neprijatnosti sa tamošnjim viastima, čak doživeo i demonstracije zbog izvođenja nacionalnih komada.

Družina je gostovala u mestima Srbije, Bosne, u Mostaru 1899, u Dalmaciji, 1894. godine i na Cetinju. Simić u izboru komada nije imao nekih viših umetničkih ambicija nego ih je birao prema zahtevima publike u unutrašnjosti, ali nije činio ni velike žrtve na štetu dobrog ukusa. On je najviše favorizovao nacionalni repertoar, verovatno i zbog okupiranih zemalja po kojima se kretao. Tako je u 1894. i 1897. godini izvodio: »Boj na Kosovu« Subotića, »Nemanja« i »Todor od Stalaća« M. Cvetića, »Hajduk Veljko« Dragićevića, »Stanoje Glavaš« Đ. Jakšića, »Maksim Crnojević« L. Kostića, »Graničari« Frajdenraha, »Podvala« i »Dva cvancika« M. Glišića, »Devojačka kletva« Lj. Petrovića, »Dva narednika«, prerada N. Đurkovića, »Revizor« Gogolja, »Niz bisera« Holtaja, »Debora« Mozentala, »Štedionica« Labiša, »Zavičaj« Sudermana, »Čikina kuća« Mjasnickog.

Kroz Simićevu družinu prošlo je, u svim inicijatvama, tridesetak glumaca od neosporne umetničke vrednosti, od kojih su najznačajniji: Bogoboj Rucović, Katica Rucović, Đorđe Protić, Katica Đ. Protića — svi 1892—93, Toša Stojković 1893—94, Zorka N. Simićka 1892—94. i 1896—97, Mica Pavković 1892—94, Dimitrije Ginić, Mihailo Bakić, Julka M. Bakićka, Dušan J. Trnokopić, Vlada Petrović, Vladimir Tasić, Petar Janošević, Rodoljub Bujdić, Janko Marković, Nikola Žabarac, Ljubica Tomićeva — svi 1894, Rada Pavićević, Leposava Nišlićka, Olga Ilićka, Kosta Ilić — svi 1896—97, Milorad Barlovac, Mara Barlovac, Ilija i Marija Vukićević, Ivan Paštrmac — svi 1899—1902, zatim u raznim godinama: Lenka Hadžić, Aleksandra Milojevića, Miloš Milošević, Dušan Kujundžić, Jelena D. Kujundžićka, Ilija Vučićević, Marija I. Vučićevićka, Zora A. Ćurčićka, Andrija Ćurčić i Dimitrije Petrović.

Julka Bakićka (4. X 1870, Zemun — 31. VII 1959, Beograd), supruga glumca i upravnika putujuće družine Mihaila, učila je dve godine radničku školu u Beogradu. Prvi put je stupila na scenu 27. XII 1888. godine u komadu »Devojačka kletva« u NP u Beogradu, a zatim igrala 1888—89. u družini Mihaila Lazića-Strica, 1890—93. u niškom »Sinđeliću«, 1894. kod N. Simića. Od angažmana u »Sinđeliću« je stalno u istim pozorištima sa svojim suprugom Mihailom. Bakićka je bila dobra dramska glumica, jakog temperamenta, iskrena i potresna u doživljaju, vrlo lepe i pravilne diktije, uz to impozantna pojava. »Odmeren ton u njenoj igri« — pisao je recenzent »Malog žurnala« 1902. godine — »naročito zasluguje pažnje i lepo pristaje uz njenu pojavu.* Ona je »jedna

* »Mali žurnal«, 1902, br. 328.
od najboljih srpskih dramskih glumica u provinciji.
Njene su uloge: Grofica (»Vojnički begunac«), Ružica (»Ciganin«), Marija (»Majčin blagoslov« d'Enerija-Lemoana), Antoaneta (»Pariska sirotinja«), Mara (»Đurađ Branković« Obernjika), Vukosava (»Boj na Kosovu«

Sterije), Andelija (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića), Despa i Ana (»Nemanja« M. Cvetića). Dva povremena šaptača Vladimir-Vlada Petrović i Nikola Žabarac bili su u isto vreme i izvrsni epizodni karakterni glumci. Žabarac (oko 1872) proveo je u družinama Mihaila Dimića, Mihaila Pešića, Fotija Iličića i kod Simića od 1894. godine. Petrović (oko 1867, Smederevo) igrao je duže u niškom »Sindeliću«, kod Pešića, Petra Čirića, Mihaila Bakića i Nikole Simića (od 1894. godine). U 1906. godini otišao je sa ženom Milkom, takođe glumicom, u Ameriku, tamo izvesno vreme igrao i umro. Dobar glumac, ali vrlo nestalnog, nemirnog i ambicioznog duha Miloš Hadži-Dinić, koji je često menjao pozorišta, vodio je dva puta putujuću družinu: od 1892. do avgusta 1894. i 1900—3. godine. Oba puta družine su bile dobro organizovane i imale solidne glumačke snage, ali je uvek zapadao u finansijske teškoće i morao da ih raspušta. Stariji glumci njegov neuspeh objašnjavaju time što je galantno plaćao svoje članove. Družina se kretala najviše po Srbiji. Prosečan prihod od predstava iznosio je 113 dinara u godinama 1892—94, što svakako nije malo prema ostalim družinama.* Repertoar je bio * Tada su bile cene ulaznicama: I mesto 1,20 dinara, II 0,80, stajanje 0,40 dinara.

uglavnom kao i u drugim putujućim družinama sa težnjom da se zadovolje zahtevi i ukus najraznovrsnije publike: »Otelo« Šekspira, romantično-melodramski »Vojnički begunac« Sigligetija i »Seljak kao milionar« Rajmunda, vodviljski »Diran i Diran« Valabrega-Ordonoa, muzički »Seoski lola«, »Ridokosa« Lukačija, nacionalni »Hajduk Veljko« J. Dragaševića, »Nemanja« i »Todor od Stalača« M. Cvetića i folklorni »Đido« Veselinovića-Brzaka.

Od značajnijih glumaca kod njega su igrali: Milan Stanković 1892—93, Ljubica Hadži-Dinićka u svim pokušajima, Milan Matejić 1893, Cvetko Stanković 1893—94, Milorad Bariovac, Mara Barlovac, Milan Stojčević, Kosta Delini, Kosta Ilić, Mirko Suvajdžić, Zorka M. Suvajdžićka, Boža Gavrilović, Mila B. Gavrilovićka, Mihailo Rumbić, Marija Rumbićka-Vučićevićka, Aleksandra Milojevićka — svi 1894, zatim u raznim godinama: Jelena Marinkovićka, Dimitrije Ginić, Bogoboj Rucović, Katica Rucović, Milorad Petrović-Uča. Mirko Suvajdžić (1860, Beograd — oko 1914) igrao je u družinama Mihaila Dimića, Mihaila Pešića, 1895—1900. vodio svoju trupu s malim prekidima, a zatim proveo kod M. Lazića-Čička i u »Sindeliću«. U oktobru 1905. godine osnovao je u Čikagu u Americi »Srpsko pozorišno društvo« sa 20 članova i dao »Graničare« 5. XI za srpsku koloniju.* Bio je darovit glumac, a tumačio je dramske, * »Pozorište«, 1905, br. 32, Novi Sad.

karakterne i komične uloge. Iстикоа se vrlo prirodnom igrom, veštrom karakterizacijom likova, dobrom dikcijom i majstorskom izradom maske. Njegove su uloge: Hajduk Veljko (u istom komadu Dragaševića), Miloš Obilić (u istom komadu J. S. Popovića), Stanoje Glavaš (u istom komadu Jakšića), Hasanaga (»Hasanaginca« M. Ogrizovića), Đurađ Branković (u istom komadu Obernjilka), Kin (u istom komadu Dime Oca), Mita Kradić (»Seoski lola« Tota-Deskaševa), Plantroz (»Pariska

sirotinja«). Njegova supruga Zorka Suvajdžićka (oko 1868, Beograd) bila je vrlo cenjena dramska glumica i dobra pevačica. (Hasanaginica u istom komadu Ogrizovića, Jelka Čizmićeva u »Seoskom loli«, Riđokosa). — Mihailo Rumbić (oko 1870, Beograd — 1905, Beograd) igrao je 1889—91. i 1901—2. u NP u Beogradu, 1892. u SNP u Novom Sadu, kod Đure Protića, od 1893. kod Nikole-Bate Simića, od 1894. kod M. Hadži-Dinića i u niškom »Sindeliću«. Bio je odličan izrazito realistički karakterni glumac sa sposobnostima za tumačenje i složenijih dramskih uloga. O njemu je malo zabeleženo, ali prema nekim kazivanjima bio je glumac veće stvaralačke snage. Njegove su uloge: Rozenkranc (»Hamlet«), Gloster (»Kralj Lir«), Jago (»Oteio«) u Šekspirovim komadima, Kvazimodo (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Ljapkin-Tjapkin (»Revizor« Gogolja), Ružičić (»Pokondirena tikva«), Hadži-Toma (»Koštana«). — Karakterni glumac Boža Gavrilović (oko 1866, Beograd) počeo je u NP u Beogradu 1885, zatim igrao: 1887—88. u SNP u Novom Sadu, u družini Đ. Protića, opet u NP u Beogradu, 1894. kod M. Hadži-Dinića, 1896—97. kod P. Čirića, u NK u Varaždinu, a u 1902. godini je vodio svoju putujuću trupu. Uloge su mu: Sokl (»Raspikuća« F. Rajmunda), Jago (»Otelo«), Panta (»Saćurica i šubara« Okrugića-Sremca), Đurđe (»Maksim Crnojević« Kostića). Njegova supruga Mila Gavrilović bila je stalno u istim pozorištima s njim od 1894. godine. U Čirićevom pozorištu 1896—97. bila je dramska protagonistkinja, jer je tada tumačila glavne uloge u dramskom repertoaru.

Dragoljub-Keča Perišić-Simić (oko 1870, Kragujevac — novembar 1907, Jagodina) osnovao je družinu početkom 1900. godine u Zaječaru gde joj je bilo u početku i sedište, a kretala se po istočnoj Srbiji. Društvo se u početku zvalo »Maj«, pa »Svetlost« od 1906. U glumačkom svetu nije bilo mnogo cenjeno, jer se uvek borilo sa finansijskim teškoćama zbog loše organizacije i široke ruke upravnika, pa je tako životarila do 1907. godine. Od poznatijih glumaca u njemu su igrali: Gavra Kaprić, Vlada Popović, Vojislav Radojičić, Sima-Simica Konstantinović, Ljubomir Lajović, Ljubomir Vukomanović, Mihailo Spasić, Božidar Nikolić, Dušan Jovanović, Ana Lj. Lalovićka, Vukosava Spasićka, Danica Radojičićka, Ljubica Jovanovićka-Rutina.

Perišić-Simić je poticao iz ugledne porodice: po majci je potomak junaka Tanaska Rajića, po ocu gospodara Tome Vučića Perišića.* Svršio je tri razreda gimnazije, * Pravo mu je prezime Perišić. Njegov brat, manje značajni karakterni glumac Čedomir (koji je inače igrao u trupama brata i Isajija Jokića) zadržao je prezime Perišić. Čedomir je umro verovatno 1901. godine.

pa iz trećeg pobegao u pozorište. Igrao je: 1888—93. kod Isajija Jokića, 1894—95. kod F. Iličića, 1895—98. u »Sindeliću«, pa se vratio Iličiću. Bio je dobar dramski i karakterni glumac vrlo rano realističnog smera, dok se u putujućim pozorištima još zaglušno deklamovalo. Istakao se i kao dobar pevač u komadima s pevanjem, mnogo omiljen u publici. Njegove su uloge: M. Obilić (»Boj na Kosovu« Sterije i u »Miloš Obilić« J. Subotića), Todor od Stalača (u istom komadu Cvetića), Steva Dragić (»Seoski lola«), Ferko (»Ridokosa«), Jova (»Devojačka kletva«), Zdravko (»Đido«), Gliša (»Na poselu«). Borbeni rođoljub

Simić nije zaboravljao na vaspitnu nacionalnu funkciju pozorišta.

Mihajlo D. Spasić (29. XI 1880, Smederevo — 19. X 1957, Zagreb) svršio je četiri razreda gimnazije. Prvi put je stupio na scenu 1898. godine u družini Vlade Popovića u Prokuplju. Posle toga je igrao: 1900. kod Fotija Iličića 1903—5. kod Dragoljuba-Keče Simića, u »Sindeliću«, kod Đorđa Protića i Petra Čirića. Posle I svetskog rata vodio je svoje putujuće pozorište, koje nije bilo naročito cenjeno u glumačkom svetu. Spasić je sa najviše uspeha tumačio nacionalne junake: Hajduk Stanka (prema glumačkoj dramatizaciji), Vojvodu Branu, Hasanagu (»Hasanaginica« Ogrizovića), Grgu (»Graničari«), Zdravku (»Đido«). Bolja od njega glumica bila je njegova prva supruga Vukosava (1881, Bingula — 1918, logor u Nežideru), koja je sa dosta mere i osećanja tumačila dramske i naročito dobro pevačke uloge. Ona je počela da igra 1901. godine kod Fotija Iličića, pa ubrzo prešla kod Keče Simića i otada je stalno sa suprugom. Njene su uloge: Riđokosa (u istom komadu Lukačija), Jelka Čizmić (»Seoski lola«), Koštana, Hasanaginica (M. Ogrizovića), Petra (»Đido«). Po sposobnostima osrednja, ali u radu vrlo brižljiva, u repertoaru raznovrsno upotrebljiva pretežno karakterna glumica Ana Lalović (oko 1875 — 3. III 1924, Kruševac), supruga Ljubomira glumca, počela je da igra kod Fotija Iličića, a zatim provela: 1892—95. kod Mihaila Bakića, 1896—98. kod Mihaila Pešića, 1898—99 kod Đure Protića, 1900—2. kod Keče Simića, 1902—3. kod Antonija Pelagića, 1904—6. kod Janoša Markovića, 1907—8. kod Dušana Topalovića, 1908—9. u »Zajednici« Dim. Ginića-Joce Stojčevića, 1909—12. kod Mihaila Lazića-Čička, 1912—13. u Povlašćenom pozorištu »Toša Jovanović«, 1921—22. u NP u Skoplju, pa do smrti u Podrinjskom povlašćenom pozorištu Dušana Životića. Njene su uloge: Sara (»Pokondirena tikva« Sterije), Frošarka (»Dve sirotice«), Živan (»Đido«), Pavka (»Narodni poslanik« B. Nušića).

* Odlomak iz »Istoriјe srpskog pozorišta od srednjeg veka do 1944. godine«.
(Nastavak ovog poglavlja u broju 5 Teatrona)

SINIŠA JANIĆ: SRPSKO POZORIŠTE

1857
1868

povremeno sve do osnivanja Narodnog pozorišta 1868. Ovaj amaterski period, prekidan pojavama grupe glumaca iz Zagreba 1862., zatim gostovanjima Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada 1862. i 1867., osnivanjem prvog beogradskog Narodnog pozorišta 1863—65, postojanjem srpsko-nemačke družine pod upravom Karla Remaja 1867., kao i pojavama nekih malo poznatih družina: zemunskog pozorišta i amaterskog društva iz Kragujevca — ostao je u našoj istoriografiji zasenjen osnivanjem drugog beogradskog Narodnog pozorišta 1868. U nedostatku arhivskih podataka, pozorišnim hroničarima je zadugo služila, gotovo kao jedini izvor, knjiga Đorđa Maletića »Građa za istoriju srpskog Narodnog pozorišta« (Beograd, 1884), koja, pored mnogih vrednosti, ima velikih praznina i mestimičnih netačnosti, jer je autor pristupio materiji pre svega sa literarnog stanovišta, zanemarujući teatre, scenu i glumu. Ovome su periodu priložili zapise po sećanjima Stevan Todorović, Vladan Đorđević i Kosta Hristić, no u anegdotskoj formi, često sa pogrešnim navodima, velikim propustima i veoma neodređenom hronologijom zbivanja. U kasnijem vremenu, svetislav Šumarević u knjizi »Pozorište kod Srba« (Beograd, 1939) vratio se izvorima i u znatnoj je meri, na osnovu dokumenata i štampanih svedočanstava dopunio Maletića u ovom pozorišnom poglavlju. Na veći broj nepoznatih dokumenata toga vremena ukazao je dr Gavrilo Kovijanić u knjizi »Građa Arhiva Srbije o Narodnom pozorištu u Beogradu 1835—1914« (Beograd, 1971), koja će biti od znatne koristi istraživačima srpskog pozorišta. Pre deset godina, Sava Cvetković je objavio vredan dokumenat — pismo putujuće glumice Milice Iličić-Biberović, pod naslovom »Prva glumica u Srbiji« (Pozorište, Tuzla, 1964, br. 1), koje sadrži mnoge autobiografske podatke o ovoj gotovo nepoznatoj glumici iako je boravila na sceni preko pet decenija, a zatim, i detalje o ličnostima i scenama između 1857. i 1868. No, Cvetković se gotovo isključivo zadržao na transkripciji sadržaja, ne procenjujući ni vrednost niti tačnost njenih sećanja.

Pismo Milice Iličić-Biberović nastalo je 1909. godine, u vreme proslave četrdesetogodišnjice otvaranja zgrade Narodnog pozorišta u Beogradu, kada je Stevan Todorović objavio članak »Jedan listak iz istorije srpskog Narodnog pozorišta — Dilektanti« (SKG, 1909, XXIII, 680) u kome je

Glumci i teatri u svetu malo poznatih izvora

Posle zatvaranja beogradskog Teatra kod Jelena 1848. godine, pozorišni život u srpskoj prestonici obnavljaju omladinci -diletanți 1857., aktivni

evocirao sećanja na omladinsku pozornicu iz 1857., zaboravljujući pri tome da pomene neke učesnika u događajima, među njima i Iličićevu, što je nju navelo da dopuni autora pismom upravniku Narodnog pozorišta Milau Grolu, upućenom iz Bosanske Gradiške gde je tada boravila kao 76-godišnja glumica putujuće trupe pod upravom njenog brata Fotija Iličića. Iz ovoga nedovoljno poznatog pisma (Arhiv Srbije, NP — 2538) ponavljamo odlomke koji navode na komentare.

»... Još 1848. goine u Đurkovićevoj družini bila je Mara Krčedinac, koja je kasnije kad je omladina sastavila diletaantsko društvo 1857. godine pod upravom pok. Laze Praporčetovića, stupila kao članica i rediteljka. Na žalost, ona nije ostala kod pozorišta, bolujući od suhe bolesti. Ona je bila 'prva Srpskinja' glumica i kao takvu nisu je smeli zaboraviti «

»U jesen 1857. jednog dana dodoše u stan mojih roditelja (u kući pok. Ilije Čurčiće na Terazijama) pok. Milan Simić i pok. L. D. Praporčetović, s molbom da i ja stupim u red članova diletaantskog društva. Moji su se roditelji opirali, jer u ono vreme mladu devojku pustiti na pozornicu, bio bi sram i poniženje. 'Akterkine' roditelje svi bi prezirali, svi bi izbegavali, kao kugu. Ali mnoge molbe Simićeve (koji je onda bio čovek velikog položaja), Praporčeve, i njegovih sestara, i moja topla ljubav prema pozorištu, slomiše volju mojih roditelja, i ja postadoh glumica, jedina ženska između tolikih muškaraca. Oni su svi bili ljudi inteligentni, pravi Srbi, pa su se prema meni ponašali kao prema sestri, a ja sam ih volela kao braću. Postala sam glumica ... U decembru 1857. stupila sam na pozornicu u ulozi Fatime, u komadu »Irena lepa Grkinja« (naslovnu ulogu igrao je pok. S. Bantić). — Tim sam komadom otpočela glumačku karijeru ... Kad sam stupila u pozorište, odrediše mi 30 forinata mesečno jer su onda forinte bile u prometu; garderobu i sve druge potrebe za pozornicu dobijala sam od uprave. Naše tadanje dilet. društvo imalo je bogatu garderobu, a naročito špansku; nju je pravio neki Rus, krojač, koga je iz Odese dobio g. Praporac, i zato je plaćao. Žensku garderobu šile su Praporčeve sestre «

Marija Krčedinac, poznato je, nije bila prva srpska glumica. Posle pojave brojnih diletaantkinja u vojvođanskim gradovima, još od Vujićevog vremena, iavile su se prve profesionalne glumice u okviru novosadskog Letećeg diletaantskog društva, od kojih su neke nastupale i u Teatru na Đumruku. Diletaantkinje iz Pančeva pod Đurkovićevom upravom — Marija Krčedinac, Olga Popović i Ana Aleksić postale su profesionalne glumice dolaskom u Teatar kod Jelena 1847. Po zatvaranju ovog pozorišta Marija Krčedinac je glumila u trupi pod upravom njenog muža Jakova, bivšeg pančevačkog trgovca, zatim amatera i u Beogradu profesionalnog glumca. Kada je ova družina obustavila rad, Jakov je stupio u službu kao telegrafista, ali se Marija nije odrekla scene prišavši beogradskom omladinskom pozorištu kao glumica i reditelj. Sigurno to nije učinila na samome početku, jer Milica tvrdi u nastavku pisma da je bila jedini ženski član od jeseni 1857. i u toku 1858. godine; nemajući uzora u drugim glumicama ona je nevešto oponašala u igri mlađice koji su dotle igrali ženske uloge i u tome je niko

nije popravljao. Očevidno, Marija nije tada bila prisutna i nije joj mogla pomoći svojim bogatim iskustvima, jer se nekada učila kod Đurkovića, a u Teatru kod Jelena mogla je da sluša i savete Jovana Sterlje Popovića koji je bio pokrovitelj ovoga pozorišta i reditelj svojih komada. Međutim, Marija je sigurno prisutna u trupi između 20. avgusta i 20. septembra 1859, kada je za jednomesečni rad primila honorar od 10 dukata cesarskih, kako tvrdi Maletić na osnovu računa koji je imao u rukama. Pored nje, u to vreme su bile plaćene kao stalni članovi još dve glumice: Milica (bez sumnje Iličić) i neka Teodora, o kojoj će biti reči u daljem tekstu. Izgleda da se Marija samo povremeno vraćala u omladinsko pozorište, kako joj je zdravlje dopuštalo. Umrla je, verovatno, oko 1860. kao darovita glumica, jedna od prvih profesionalnih glumica koje su nameravale i pokušale da se trajno posvetе teatru i prva žena-reditelj u srpskom pozorištu.

Do pojave Milice Iličić na omladinskoj sceni, u decembru 1857, ženske uloge su igrali amateri Svetozar Bantić i Stojan-Saraf Kostić, mlađi prijatnog i nežnog lica, mekog glasa i pristojnih manira. Bantić je stvarao veliku iluziju u publici mlađošću i celom spoljašnjosti. No, po sećanjima Hristića, u prvo vreme kratko je boravila među diletantima i neka Julka iz Pančeva, koja nije imala osnovne uslove za scenu: u veštini je daleko zaostajala za dvojicom mlađića, bila je neprivlačne spoljašnjosti — »da su joj morali ruke, ramena i obrazu posipati brašnom, kako bi koliko-toliko odgovarala ulozi koju je igrala«. U ovim Hristićevim redovima iscrpljeni su svi podaci o ovoj glumici. No, jedan nepoznati dokument otkriva puno Julkino ime i razlog zbog koga je napustila pozornicu i Beograd. Anonimni građanin Pančeva čuo je da upravnik novosadskog pozorišta Jovan Đorđević namerava da angažuje kao glumicu Julku Teodorović iz Pančeva, pa 7. februara 1867. piše Đorđeviću u ime grupe pančevačkih građana i u svoje lično ime — »kao pobornik i zaštitnik narodnog mezimčeta koje je uzor i svetinja celom srpstvu« — da to neće služiti na čast Srpskom narodnom pozorištu, jer je Julka Teodorović »črez zlog vladanja iz Beograda proterana« (Arhiv Vojvodine, fond SNP, Prepiska br. 453).

Milica Iličić se, bez sumnje, sa tačnošću sećala vremena svoga početka (1857), što je i upravnik omladinske scene Lazar Praporčetović potvrdio 1868. godine jednim svedočanstvom. No, ona nije mogla da debituje ulogom »Fatime« zato što je komad »Irena lepa Grkinja« prvi put izведен tek 16. februara sledeće, 1858. godine. Ovo doznamo iz rekonstruisanog repertoara koga je načinio Đorđe Maletić (»Građa« st. 42—44) i to na osnovu pouzdanih izvora; imao je pred sobom spise omladinskog pozorišta u kojima su uz svaku predstavu bili upisani i prihodi od prodatih ulaznica. Iako je omladinsko pozorište raspolagalo veoma skromnim finansijama, stvorenim od priloga beogradskih trgovaca, ipak je odredilo Milici platu od 30 forinata, jer je ona jedina pristala da stupi na pozornicu među Beograđankama koje su tada i dugo posle toga smatrale da je glumački poziv za ženu veliki sram i poniženje. Pored nje, bio je plaćen i krojač, doveden čak iz daleke Odese, što opet svedoči o Praporčetovićevom zanosu za pozorištem i o njegovim

ambicijama u scenskoj opremi. On je u pozorištu angažovao i svoje sestre koje su svakako i same bile ponesene istim idejama, ali i pored toga nisu se usudile da stupe na scenu kao glumice.

»... Drugovi koji su sa mnom igrali, i bili pri mome početku, ovi su: pok. Dimitrije Joksić — (za ljubavne i junačke uloge), Subašić — (za komiku), J. Bata — (za karakterne uloge), P. Besarović — (za drastiku), P. Popović, Pubče — (za intrigante), Ćika Saraf-Kostić i S. Bantić — (za ženske uloge), P. Marković — (za manje uloge), Ž. Dimitrijević — (za manje komične uloge), Lukić — (za glupu komiku), G. Moja (za junačke uloge, dobro je igrao Mula pašu u komadu H. Veljko), g. Drag. Rajević (za II ljubavnike). Dalje S. Todorović, Ruščuklić, Gliša sufler, Milenković, bilo ih je još, al' ja sam ih pozaboravljala...«

Stevan Todorović je u napisu iz 1909. pomenuo samo neke amatere i to iz prvog diletantorskog perioda (do septembra 1859). Osim imena, mestimično je naveo i njihove privatne profesije, i tako je mnoge ličnosti izvukao iz anonimnosti jer ih ne pominje ni štampa u retkim napisima o teatru niti su na plakatima bila navođena njihova imena uz nazive uloga (kopija jednog plakata čuva se u Muzeju SRS). Sem Todorovića, nešto podataka o njima je ostavio i Kosta Hristić, kao i Milica Iličić u svome pismu. Prema njihovim sećanjima omladinsku trupu su činili: advokat Lazar Praporčetović — upravnik družine, organizator, reditelj i glumac, jedan od najupućenijih članova u pozorišna pitanja jer je nekada glumio u Teatru kod Jelena; zatim, Panta Basarić — kasnije blagajnik Ministarstva prosvete, Dimitrije Joksić — tada mlad činovnik a kasnije lični sekretar knezova Mihaila i Milana i prevodilac mnogih pozorišnih komada, činovnici Svetozar Bantić i Stojan Saraf-Kostić, advokat Pera Marković, Nikola Subašić, koji se odlikovao u komičnim ulogama, naročito kao Kir Janja po kome je nosio nadimak, Jova-Bata, Ruščuklić — trgovac po zanimanju, Ranko Manojlović, Mita Popović Pubče — isticao se u karakternim ulogama, Steva Todorović — slikar u pozorištu i glumac; osim njih nastupali su i daci Liceja u manjim ulogama i kao statisti. Iličićeva pruža nove zanimljive detalje: Lukić je u kasnijim godinama bio okružni načelnik, Drag. Rajević je negde studirao prava i glumio je kad bi došao u Beograd, Ž. Dimitrijević je kasnije bio advokat u Negotinu a umro je 1898. ili 1899. (igrao je u komadu »Smrt Stevana Dečanskog« nekog Vojvodu — »al' se maskirao tako užasno da ga je bilo strašno gledati; onda mu isti, g. Todorović reče: Što si se tako užasno maskirao, da izgledaš kao iz pakla? To je sitnica, i ja je nisam zaboravila, a g. Todorović je i neke krupnije zaboravio«). Ona pominje i Glišu suflera, zatim Milenkovića i nekoga Moju. Dakle, družinu su činili mlađi intelektualci, studenti, trgovci, i zanatlje, od kojih su neki u kasnijim godinama ostali u Beogradu a drugi otišli dalje. Nije poznato da se neko od ovih amatera profesionalno posvetio pozorištu, no bilo bi korisno ako bi se o njima više znalo, kao i o diletantima koji su sledećih godina pristupali omladinskoj pozornici i koje delimično pominje Iličićeva u nastavku pisma, a i Maletić o njima daje izvesne podatke. Vrlo je verovatno da su mnogi od njih ostali do kraja života

povezani sa pozorištem, da su činili krug onih pozorišnih ljubitelja koji su u gradovima Srbije podsticali osnivanje amaterskih družina i gradskih teatarâ, ili su prihvatali, pomagali i često spasavali putujuća pozorišta i glumce od materijalnih nevolja.

Posebno su zanimljivi navodi »fahova« u kojima su se amateri ogledali. Iličićeva vrši kategorizaciju prema nazivima i oblicima koji su bili tipični za jedan dramaturški i scenski period i stil, prisutan u toku nekoliko decenija i u repertoarima i teatara prošlog veka, a u putujućim družinama i duže. No oni su jasno izraženi već na beogradskoj omladinskoj pozornici šezdesetih godina, a posebno u vremenu osnivanja glumačke trupe Narodnog pozorišta u Beogradu 1868. (o tome S. Janić: »Organizovanje Narodnog pozorišta u Beogradu 1868.«, Godišnjak grada Beograda, XVIII — 1971). Ova vrsta podataka zanimaće, pre svega, istraživače odnosa dramske literature i glume u pozorištu prošlog stoljeća.

»... Od 1857. pa do novembra 1858. godine igrala sam u Velikoj pivari, i to ove komade: Grizeldu, Genoveva, Zakljatiće (?) protiv Venecije, Žrtvu Avramovu, La Perusa, Kralja Dragutina, Vladimira i Kosaru, Irena lepa Grkinja, Krstonosci, San Kraljevića Marka (igran 1857, i još jedan put 1858. godine, pa više nikada, jer za vreme Obrenovića, nije se smeo davati), Smrt Stevana Dečanskog, Kraljević Marko i Arapin, Hajduk Veljko, S. Svatovi, Dva narednika, Velikodušnog Izraelćanina, Zid. Ravanice, Smrt Cara Uroša V., Skitnička konfuzija. Sve Vujićevo i Sterijino komađe. Kada je naše društvo zbog v. n. skupštine 1858. g. raspушteno, i kad se moji drugovi većinom mlađi činovnici, razidoše po novim pojožajima, ostala sam u Beogradu, kod svojih roditelja, živeći od rada ruku svojih ...«

U pomenutoj Maletićevoj rekonstrukciji omladinskog repertoara nema svih komada koje Iličićeva navodi: »Grizelda, Zakljatiće protiv Venecije, La Peruz, Kraljević Marko i Arapin, Hajduk Veljko i Velikodušni Izraelčanin«. Kako je Maletić radio repertoar prema pouzdanim izvorima, može se prepostaviti da su ovi komadi ipakigrani u tome periodu ali pod drugim nazivom, što je bilo veoma uobičajeno u ovo i kasnije vreme. No, verovatnije su ovi komadi igrani u drugom, obnovljenom diletantском periodu, koji je počeo krajem 1858. i trajao cele sledeće godine (u ovom slučaju do novembra 1859. kada je Iličićeva napustila pozorište). Za taj period Maletić nije imao izvora, pa je i repertoar ovog vremena ostao gotovo u celini nepoznat.

»... Posle kratkog vremena, vrate se neki od mojih drugova te nanovo organizujemo dilet. pozorište, od nekih starih i novih članova. Onda se nanovo vratim na pozornicu, i od tog doba je nikad nisam napuštala (sem 1876. g. kada sam bila bolničarka u ratu za oslobođenje).

— Sezona novog društva počela je u proleće 1858. g. sa komadom Sterijinim B. na Kosovu (koje se onda za moje vreme bar prvi put igralo). Uloge su bile ovako podjeljene: C. Lazar (J. Bata), Obilić (L. Pravoporac), Branković (M. Popović), C. Murat (Lukić), Negoda (J. Knežević 'Caca'). Na toj prestavi je bio i pok. Knez Mihailo (Onda još Knežević) sa svojom suprugom Knjeginjom Julijom. Igra

mu se dopala a meni je poslao svog adutanta g. Andru Knićanina, da mi čestita na igri, ali da mi u ime Kneževićeve zamera, što tako neprirodno govorim. Kako kraj sebe nisam imala ni jedne ženske za ugled, no Bantića, koji je igrao ženske uloge, i koji da bi što bolje imitirao ženski glas, govorio neprirodno, odnosno cikajući, to sam ga ja i nehotice imitirala, jer sam mislila da tako mora biti. To do tog doba niko nije primetio, no on, Knežević. Kasnije sam se od tog odučila, i sad govorim prirodno, ma da sam kako vele iz stare škole. — Glumila sam i pod Maletićem, ali vrlo malo. Izdržala sam 9 proba od njegovog komada 'Predhodnica Srpske slobode' (Trebala sam tad igrati Ljubicu, a g. Steva Todorović Petra Mrkonjića. Kako je to mogao zaboraviti? ...). Tad sam se razbolela, i to na sam dan predstave i tako u tom 'lepom' komadu nisam učestvovala ...«

Glumačka veština na omladinskoj pozornici morala je biti u povoju na početku rada. U vreme osnivanja dva ranija prestonička pozorišta — Teatra na Đumruku i Teatra kod Jelena, Beograd je mogao da dobije glumce iz Novog Sada, Zagreba i Pančeva, ali 1857. godine u Vojvodini i na širem južnoslovenskom području gotovo nije bilo aktivne pozornice, sa izuzetkom veoma retkih amaterskih družina. Omladinci su se morali osloniti na sopstvene snage, na amaterse i njihove prirodne darove. Kako je osim talenta bilo potrebno i znanja i pouke, glumcima su mogli biti od pomoći Lazar Praporčetović i Marija Krčedinac. No on je obavljao dužnost upravitelja, bavio se složenom organizacijom pozorišta i scene, glumio i privatno radio advokatske poslove, a Marija se kratko zadržala u pozorištu i prišla mu je po svoj prilici tek 1859. godine. Njih dvoje jedini su imali glumačkog iskustva sa scene Teatra kod Jelena; Praporčetović u neznatnoj meri jer je u ovom pozorištu verovatno statirao i igrao male uloge. Ni Stevan Todorović, pored šire kulture, nije mogao pomoći Iličićevu, jer su obojica morali biti nevešti u ženskoj glumačkoj veštini.

Uz to su česte premijere, svakog petog — sedmog dana, ometale ozbiljnije pripreme, kao i dolazak novih diletanata koji su tek imali da uče prve korake na sceni. Maletić tvrdi da Petar Marković nije umeo ni da stane na pozornici kao što valja, pojma nije imao o deklamaciji i mimici, pa mu je on kasnije morao davati poduze pouke u svojoj kući. No bilo je među amaterima i prirodno veoma talentovanih, koji su intuicijom i sopstvenim trudom postizali velike uspehe. Vasa Grujović i Nikola Subašić su ostavili nezaboravni spomen retkom veštinom u predstavljanju Kir Janjinog karaktera. Subašić je mimikom nadmašao Grujovića, — »I samo ga videti na pozornici bilo je dosta da izazove opšte pljeskanje, a vešte varijacije u glasu i intonaciji, gde je potreba u izrazu svojih osećanja i smešnost iziskivala, proizvodile su često pravu buru u opštem dopadanju.«

Kada je Maletić, novembra 1859, žeio da obeleži svoje stupanje na čelo omladinske družine napisavši za tu priliku komad »Prethodnica srpske slobode« ili »Srpski hajduci«, da bi iznenadio publiku koiiko delom toliko i scenom, naredio je duže pripreme — »jedno zbog pesama koje je pokojni Kornelije Stanković u harmoniju složio bio, a drugo i zbog nekih novih članova koji nisu imali gotovo

nikakve spreme za predstavljanje. Pa da ne bi ženske uloge jednako ostale nezastupljene, primljena je onda jedna devojka iz Austro-Ugarske, gospodica Milca. Razume se da ni ona pre toga nije nikad bila na pozornici, te prema tome da se oko nje najviše truda potrošilo. Pišući ove redove dvadesetak godina posle događaja, Maletić dvostruko greši u ovim redovima. Milića Iličićeva je počela da glumi 1857, a ne 1859, a zatim nije dovedena iz Vojvodine već se posvetila glumi kao Beograđanka. U toku priprema pomenutog komada izgleda da je došlo do nesporazuma među njima, pa je Milića napustila pozorište na dan premijere. Maletić je uskoro dao ostavku pošto je njegov komad bio oštro napadnut preko štampe, ali se uskoro vratio na položaj upravnika na molbu omladinaca (Đ. Maletić, sp. d., str. 65, 85—90). »... Kad sam se pridigla odoh na poziv pok. J. Kneževića u Sombor, gde se on s društvom bavio. Tamo me svi svećano dočekaše, kako drugovi i uprava, tako isto i građani i građanke. Sombor je do tog doba video Mađarske i Nemačke glumce, ali ja sam bila prva Srpkinja glumica, koja je tad u njega došla, te su me tako s pompom dočekali. Zatekla sam sve članove: pok. L. Popovića, pok. Đ. Rajkovića i ženu mu Milu (koja je još živa), pa J. Popović, T. Pinterović (b. blag. Kr. Srpskog pozorišta i okr. blag. u penziji). Bilo ih je još Beograđana i Somboraca, koji su iz ljubavi prema umetnosti igrali. — Tamo je došla iz Bečkereka i Draga Dankuiova. S tim društvom prođoh svu Vojvodinu i iz Sentomaša vratih se u Beograd, i tu nadoh N. Sadsko društvo, pod upravom J. Đorđevića... Onda je bila u društvu pok. Draginja Popovićeva Ružićka, njena sestra pok. Ljubica Popovićeva Kolarovićka i moj zemljak V. Marković; drugih se ne mogu opomenuti, jer nisam odlazila na predstave zbog slabosti mojih roditelja. Znam da je davano u Sušićevoj kući, tad je došao od Kneževića i moj brat Fotija, i s njima je bio cele sezone, i s njima je odputovao...« Iličićeva nam otkriva nove detalje o Jovanu Kneževiću i njegovoju putujućoj trupi. Iako je Knežević izuzetno zanimljiva i značajna ličnost u ovom periodu srpskoga pozorišta, do danas nema njegove potpune biografije ni ocena svih njegovih zasluga za razvoj srpskog pozorišta. Najpotpunije biografske podatke sakupio je Mihovil Tomandl u knjizi »Srpsko pozorište u Vojvodini«, koji omogućavaju delimičnu rekonstrukciju Kneževićevog kretanja u pozorištu. Godine 1844/45. vodio je svoje putujuće pozorište kome su se pridružili diletanti iz Novog Bečeja, a zatim je glumio u zagrebačkom diletantskom društvu; 1846. član je diletantskog pozorišta u Velikoj Kikindi a sledeće godine osniva diletantsko društvo u rodnom mestu Vranjevu; 1847/48 glumi u beogradskom Teatru kod Jelena pod Đurkovićevom upravom; 1857. Knežević je gostovao sa svojim putujućim pozorištem u Novom Bečeju i okolnim selima, ali kratko vreme, jer nije mogao dobiti koncesiju — dozvoju za vođenje trupe od austrougarskih vlasti. Vratio se u Vranjevo, a zatim je stupio u omladinski beogradski teatar, kako tvrdi Iličićeva objašnjavajući — »Heo je da vodi društvo ali nije mogao bez koncesije, a tu nije mogao dobiti, dok nije glumio. S'toga je bio došao u Beograd i glumio neko vreme, dobio svedodžbu od pok. L. Praporca te s njome, vodio

društvo po Vojvodini«. Iz Beograda vratio se u Vranjevo gde dobija poziv diletanata iz Srpskog Čanada. Sa nekim od njih organizuje putujuću trupu 1860. godine i kreće na gostovanja. Prilikom druge pojave u Novom Sadu, jula 1861, većina njegovih glumaca stupi u novoosnovano Srpsko narodno pozorište i on, dopunivši ansambl početnicima, kreće na novo gostovanje, najpre u Sombor, gde mu se pridruži i Milica Iličić iz Beograda. Ona ne navodi vreme, ali je ovo moralo biti oko novembra 1861. (Tomandl, 1/130). Tako se i u Iličićinoj biografiji uočava prekid između novembra 1859. i jeseni 1861, nastao usled bolesti zbog koje je ostala u kući roditelja.

Kada ona tvrdi da je somborska publika pre njene pojave gledala samo nemačke i mađarske glumice, svakako misli na profesionalne glumce, jer je Sombor pre 1861. imao znatnu amatersku tradiciju sa pojavama brojnih diletantkinja. Uostalom, ona je pri dolasku zatekla u trupi Milu Rajković. Međutim, Iličićeva je bila prva glumica koja je iz tadašnje Srbije stupila na tle Vojvodine i tada jedina profesionalna glumica u Beogradu (Marija Krčedinač je već bila napustila pozornicu i verovatno umrla i Teodori se privremeno gubi trag posle 1859. godine). Zbog svega toga Iličićeva je bila primljena sa izuzetnom pažnjom svojih kolega i somborskog građanstva. Ona će se kasnije još jednom vratiti u Kneževićevu trupu, kako se vidi iz dajeg teksta.

»... Kad su N. Sadani otišli, pokrene diletantsko pozorište pok. Karamarković, između ostalih članova opominjem se da je neko vreme bio i g. Čedomilj Mijatović, Kr. Srpski poslu u Londonu u penziji, braća Brkići, pravnik Filip Katić 'Fića'. Onda su tek počeli da glumuju pok. Draga Dejanovića Dimitrijevića (koja je bila i Srpski pesnik). Jelica, kći Marte Jovanoviće (Jelica je bila dete od 9 godina, kad sam ja počela glumiti, a ako ko sumnja u istinitost mojih reči, nek' se obrati na gospodu Jelicu Vesovićku, koja živi kod svoga sina g. Vojislava Vesovića, vojno sudskog majora u Zaječaru) i moja sestra Teodora. U družini Kara-Markovića igrala sam i ja, ali vrio kratko vreme, jer me pozove pok. Knežević (kod koga je bio moj brat) i ja tamo krenem. Kad se to društvo rasturilo, vratim se s bratom u Beograd, gde zatekoh g. Adama Mandrovića s družinom. On je u ono vreme proveo po Vojvodini, i iz Pančeva prešao u Beograd. Kod Mandrovića je onda stupio moj brat F. Ž. Iličić i ja. Cele sezone sam igrala i pevala (jer sam bila dobra pevačica). U društvu Mandrovića bili su: Mihovil, M. Cvetić, V. Marković, Savić, M. Jovanović, T. Marković (koji je kasnije bio predsednik u Aleksincu i Smederevu), Radulović, Puljević, V. Popović, Paja Stepić, M. Božić, Perisova, Mihovilka, M. Markovićka (žena T. Markovića), Tinka Jovanovićka, Julka Stepićeva (koja se kasnije udala za Tošu Jovanovića, koja je sad član Kr. Srpskog Pozora u penziji). Mandroviću je išlo sjajno u Beogradu, ali nije umeo ili nije htio da pronađe repertoar za Beograđane. Davao j sve tako komade, koje nije moglo zatrepati publiku, te je morao da napusti Beograd, da ne bi doživeo veliki krah...« Po zatvaranju Narodnog pozorišta i odlasku Mandrovića i drugih glumaca — »neki mlađi ljudi pokrenu misao da

vode putujuće društvo po Srbiji. Izaberu upravitelja pok. S. Čekića. S njima pođem i ja i moj brat. Proputujemo Šabac, Loznicu i tako dalje. U društvu sam biia ja jedna ženska, a drugu žensku uvek je igrao pok. S. Čekić. U Loznici nam je pomogao neki Mita poštar...“

Iako je ime **Stevana Čekića** često pominjano u hronikama ovog pozorišnog perioda o njemu ima izuzetno malo poznatih podataka. Prema detaljima zapisanim u raznim izvorima i napisima moguća je samo delimična rekonstrukcija njegove biografije. Rođen je u Vranjevu. Stupio je u Srpsko narodno pozorište jula 1861. kao član Kneževičeve trupe, sa ostalim glumcima ove družine. Posle kratkog vremena napustio je novosadski teatar (vratio se u Kneževičevu trupu). Krajem 1862. stao je u Starom Bečeju na čelo grupe glumaca koji su napustili Kneževića (Šumarević, sp. d. str. 300). Oko marta 1863. poveo je iz Vranjeva novu družinu sa Milošem Cvetićem (Cvetić je ubrzo stupio u beogradsko Narodno pozorište — »Pregled Narodnog pozorišta u Beogradu«, 1886), gostujući u Sentomašu (u martu i početkom aprila), Šidu, Ilokiju, Vukovaru, Rumi (u julu), Melencima, zatim ponovo u Sentomašu, Šidu, Ilokiju i Rumi (podaci iz Danice za 1863. godinu). Nepoznato je Čekićev kretanje u toku 1864. i u prvoj polovini sledeće godine. Moguće da je na kraju ovoga perioda boravio u beogradskom Narodnom pozorištu, no kada je ono zatvoreno postao je, kako tvrdi Iličićeva, upravnik putujuće trupe koja je postavila sebi za cilj rad na području Srbije i započela je turneju odlaskom u Šabac. To je moglo biti u maju — junu 1865, jer je Narodno pozorište radilo do kraja aprila iste godine. No ovo nije prvo Čekićev bavljenje u Šapcu.

Iz jednog neobjavljenog pisma, o kome će u daljem tekstu biti reči, doznajemo da je grupa giumaca pod Čekićevom upravom gostovala tamo još u jesen 1863. Bez sumnje je Čekić na kraju vojvodanske turneje, koja je okončana u Rumi, prešao u Srbiju i davao je predstave najpre u Šapcu a moguće i u drugim mestima. Ovaj je podatak veoma značajan, jer je reč o prvoj poznatoj pojavi jedne srpske putujuće trupe na tlu Srbije. Drugo Čekićev pozorište iz 1865. godine, sa Milicom Iličić u ansamblu, bilo bi prva poznata putujuća trupa osnovana na teritoriji Srbije (u Beogradu). Šezdesete godine obeležavaju novi podsticaj pozorišnoj aktivnosti u srpskim gradovima, a jedan od povoda su i pojave putujućih družina, među kojima je prva bila Čekićeva trupa. Prema ranije pomenutom pismu, šabački diletantli su, posle prvog Čekićevog gostovanja, osnovali **Dobrovoljno teatralno društvo**, u zimu 1863. Na žalost, Iličićeva daje veoma malo podataka o Čekićevoj družini iz 1865. Pored nje, jedine glumice, i Čekića, član je bio njen brat Fotije Iličić i neki drugi mlađi ljudi, najverovatnije početnici sa scene ugašenog Narodnog pozorišta, ili neki beogradski omladinci — diletanti koji su sada dobili priliku da se oprobaju na sceni i trajnije povežu sa pozorištem. U svakom slučaju, družina je bila malobrojna i morala je računati na pomoć amatera u pojedinim mestima, kao što se desilo u Lozniči gde im je pomagao pomenuti Mita poštar. U Šapcu, mogli su im se pridružiti amateri mesnog diletantorskog pozorišta; među

njima su bili Milorad Popović — Šapčanin, kasnije dugogodišnji upravnik Narodnog pozorišta u Beogradu, i. Dimitrije Demetrović, koji je pomagao Čekiću još pri prvom gostovanju 1863. On je glumio i u šabačkom amaterskom pozorištu 1864/65. Sve ovo doznajemo iz dva sačuvana pisma koja obiluju podacima o Dimitriju Demetroviću i koja ćemo delimično navesti jer sadrže veoma zanimljivi portret jednog omladinca i amatera iz šezdesetih godina. Posle amaterskih pokušaja u Šapcu, Demetrović se odlučio da stupi u novosadsko pozorište 1865. godine, pa je pošao Jovanu Đordjeviću sa dve preporuke. Jednu je napisao Milorad Popović Šapčanin, tada notar u šabačkoj Konzistoriji, a drugu Pera Krečarević, profesor šabačke polugimnazije. Krečarević između ostaloga veli:

»... Mladić koji Vam ovo pismo nosi, sin je ovdašnjeg agenta parobrodskog Društva Đorđa Demetrovića, zove se Dimitrije, on je ovde svome Ocu pri Agenciji pomagao, vladanja je 'primernog' a i sposobnosti lepe imade. 'Možda ste čuli da se od zimus i ovde obrazovalo dobrovoljno teatralsko Društvo, a pre toga su jesenas bili neki Akteri pod Čekićevom upravom'. (podvukao S. J.) Ovaj moj prijatelj Dimitrije činio ie pokušaje u staračkim i intriganskim rollama još kod Čekića, posle kod ovdašnjeg dobrovoljnog društva; svi ti pokušaji su mu ispali preko očekivanja dobri. Ja Vam kažem vrlo dobri, jer ako i nisam kumovao a ono sam bar kroz plot gledao. Poznavajući me od davna, držim da će te ovoj mojoj potvrdi koliko toliko važnosti dati, kad se setite, da kao dak tek što nisam s kvartirom u teatru bio, a inače sam se svakad tamo našao.... Ovaj moj mladi prijatelj ovde je svega 8—9 puta gastirao, i to na najveće zadovoljstvo ovdašnje publike. On je ovaj poziv tako jako oblubio, da bi rad na to se sasvim odati, i vavek pri teatru ostati... K pohvalnoj karakteristiki njegovoj mogu Vam još i to dodati, da niti piye, nit se karta, nit bekrija, a ni ženskar nije. Jedina mu je pasija što svira u harmoniku, i to vrlo lepo.... On bolje govori nemački no srbski, a i srbski dobro, mađarski prilično, a tako i isto i italijanski...«

Milorad Popović Šapčanin upotpunjuje sliku o Demetroviću, koji želi da bude »narodni glumac«: »... Gospodine, ovaj g. Demetrović nije najobičniji čovek. Njega za sada krajnje potrebe primoravaju da stane u glumce, osećajući pri tom i volje i snage za usavršenje te veštine. On nije bez dara. Pustite ga kao novajlju da jedanput odigra kakvu ulogu bez plate iz rodoljublja, pa će se uveriti da govorim istinu. Ozbiljne i staračke karaktere, uveren sam, da će predstavljati na potpuno zadovoljstvo i vami i publici. Ja sam ga gledao na našem pozorištu gde smo nas više sudevali, pa doista, uvek nas je svetlim obrazom izvkao da nedodemo u sukob sa kompromisom. Ovo što rekoh nije preterano, nego sam sve to naveo za ljubav naše 'talije', koja bi zaista dobila jednog od najotlicnijih članova u g. Demetroviću. On nije ni bez potrebnih znanja: govori srpski, nemački, talijanski, a prilično i mađarski. Imao je prilike biti i u pozorištima talijanskim, kao i nemačkim po Beču i Pešti, gde je takođe više vremena posećivao i mađarsko, narodno

pozorište. Svašta će dakle lakše i autentičnije ponimati, jer mu ništa neće biti strano, što ho kažu, s neba pa u rebra. Osim toga, g. Demetrović razume se prilično u gitaru, i virtuozno svira u velike harmonike i to po notama. Tom harmonikom mogao bi češće zabavljati publiku raznim marševima, operama i tragičkim vantazijama, koje sve vrlo lepo prati na harmonici. Mimo to biće vam od ne male polze na kulisima a pri samom skvipojanju (?). Ukus mu je vrlo estetičan, mimika plastična, a razume se dosta i u presuđivanju najsubtilnijih momenata u dramatičkoj predstavi, jednom reći: biće sa svake strane od koristi i na usluzi, a znaće se valjano održati i u važnosti, jer je čovek mimo otlična poštenja pun ozbiljnosti, a ume se naći i u ponašanju i prema mlađima i prema starijima. Gospodin Demetrović i samouk je pa se zna svačemu dovit. Da vam načini za bagatelu vizantijsku krunu, pa joj se za celo morate diviti. Rodom je iz Broda. Sin je vrlo otičnih i poštovanih roditelja. Primite ga dakle...«

U nastavku pisma Milica Iličić navodi da se u međuvremenu, dok je boravila sa Čekićevom trupom po Srbiji, razbolela i umrla njena sestra Teodora — »pa se vratim u Beograd, sahranim moju dobru Teodoru i krenuh se u društvu pok. J. Popovića i s njime proputujem jedan deo Srema (Tada je počeo glumovati najbolji, nezaboravljeni srpski umetnik Toša Jovanović) ...«

Sasvim su nepoznati i novi podaci o **Teodori Iličić** koju i Maletić i savremena kritika tek pominju po imenu ili čak inicijalu. Tako doznajemo da je Teodora još jedan član porodice Iličić, pored sestre Milice i brata Fotija. Milica se s pravom čudi što Teodoru ne pominje Steva

Todorović, jer je bila, po njenim rečima — sjajni meteor na nebu srpske pozorišne umetnosti, a ovo se oseća i iz kritika. Povodom predstave Sterijinih komada »San Kraljevića Marka« i »Ženidba i udadba«, na omladinskoj pozornici »Vidov-dan« beleži da su se osobito odlikovale gospodice T. i J. (odnosno Teodora i svakako Jovanka Kirkovićeva), a posle reprize 3. marta 1862. recenzent daje visoku ocenu Teodorinom daru, njenoj osećainosti i prirodnosti, u vreme glumačkog amaterizma i početničkih šablona: — »O pojavi, u kojoj je gospodica T. . . . prošli put sijala reći ču samo kako je večeras lepša i savršenija bila time što je ono maleno ljubazno dete iz pravoga straha od besna Turčina briznulo u plač pa se priljubilo uz majku svoju. Ovim nehotičnim događajem pojava je dobila svu svoju originalnost i mi ne sumnjamo da je ovo prvi put u Beogradu da se pojava ova odigrala s takim savršenstvom...« Očevidno, Teodora je bila mnogo mlađa od Milice, nastupala je u dečijim ulogama ali je bez obzira na godine, u oskudici glumica već igrala i devojke, kako je činila i Jelica Jovanović u svojoj dvanaestoj godini.

Milica pogrešno tvrdi da je Teodora počela da glumi tek krajem 1862. ili početkom sledeće godine. Pomenuli smo platni zapisnik iz 1859. na kome je upisano i Teodorino ime. No Milica je bila plaćena 72 dinara, a Teodora 48, svakako zbog razlike u godinama i dužeg Miličinog glumačkog staža. Teodora je nesumnjivo bila jedna od najdarovitijih glumica u to vreme, ali je zbog slabog zdravlja i nekih razloga napustila scenu već u vreme

osnivanja Narodnog pozorišta 1863. Ona nije stupila u ovaj ansambl ali je želela da glumi u novosadskom pozorištu pa se obratila Jovanu Đorđeviću pismom od 30. aprila 1863, izjavivši da u beogradskom pozorištu — »svakog nereda ima...« Marte Jovanoviće reči se slušaju i njene popravke primaju... »Ako sumnjate o veštini mojoj, to se bar nadati možete daću popravke primati pre nego ona koja nije nikad na pozorištu bila. Teodora Iličićeva, Glumica Srbska.« (Rukopisno odelenje Matice srpske br. 12815). Nepoznato nam je mesto i godina Teodorinog rođenja. Milica je rođena u Srpskom Čanadu a Teodora možda u Beogradu, pošto su se roditelji tu doselili sa decom. Posle ovoga pisma gubi se Teodori trag u pozorištu. Umrla je svakako 1865. godine, jer Milica kaže da je to bilo posle odlaska Mandrovića iz Beograda i one godine kada je Toša Jovanović stupio na pozornicu.

»... U našem stanu dogovorimo se, da opet osnujemo društvo, izberemo upravitelja g. Paju Stepića. Godine 1866. krenemo u Šabac, kamo provedoh nekojiko nedelja, i tad mi stiže pismo od roditelja, koji su se razboleli. Ostavih brata kod Stepića, odoh u Beograd, tu mi naskoro umreše roditelji, i ostadoh samohrana. Oduživ godišnju žalost, udadoh se za pok. S. Biberovića, krojača. Ali nisam pozorište zaboravila...«

Putujuća družina pod upravom Paje Stepića jedva je poznata po detaljima vezanim uglavnom za Kragujevac, a zatim za Narodno pozorište u Beogradu prilikom osnivanja 1868. Stepić je rođen u Velikoj Kikindi 1826. i bavio se najpre zemljoradnjom, tvrdi M. Tomandl. Stupio je u novosadsko pozorište odmah po osnivanju 1861. kao šaptač (po jednoj Stepićevoj izjavi prethodno je bio član putujuće družine Jovana Kneževića), a jula 1862. počela je tamo da glumi i njegova kći Julka. Godine 1863. prelaze u beogradsko Narodno pozorište i u njemu ostaju do zatvaranja 1865. (Stepić je i ovde bio šaptač). O njihovom daljem kretanju doznajemo iz pisma Jovana Boškovića Jovanu Đorđeviću, upućenog 24. decembra 1865. (arhiv Vojvodine, Fond SNP); postali su članovi **putujuće družine Jovana Popovića** (u njoj je tada počeo da glumi i Toša Jovanović), ali kada je Popović »stračio ono malo kapitala« trupa se raspala verovatno već u septembru. Grupa njenih glumaca — Stepić sa čerkom, Toša Jovanović i neki drugi, — dođe u Zemun gde je davala predstave verovatno do kraja 1865. (Arhiv Vojvodine, Fond SNP, Prepiska, br.). Zatim je došlo do formiranja putujuće družine pod upravom Stepićevom o čemu nam Iličićeva prva pruža podatke.

Prema Iličićevoj, pozorište je osnovano krajem 1865. ili početkom sledeće godine, i ovo bi bila druga nama poznata putujuća grupa nastala u Srbiji. Trupu su činili na početku uglavnom bivši članovi Narodnog pozorišta: Stepić sa čerkom, Milica i Fotije Iličić, a odmah zatim i Svetozar Brkić, Toša Jovanović i drugi zasada nepoznati glumci. Družina je počela rad u Šapcu (kao Čekićeva 1865), a zatim je gostovala u Vojvodini i svakako u drugim gradovima Srbije, među njima i u Kragujevcu možda već polovinom 1867. U to vreme postojalo je u Kragujevcu omladinsko diletantsko društvo pod upravom profesora gimnazije Radovana Pejića koje

je gostovalo i u Beogradu avgusta 1867., u vreme održavanja druge skupštine Ujedinjene srpske omladine. Po povratku amatera u Kragujevac tamo je prispeo Stepić sa družinom i ova se trupa stavi pod okrilje omladinskog društva i samoga Pejića koji se prihvati dužnosti upravnika. Tako je septembra 1867. formirano **Kragujevačko pozorište** koje je radilo do kraja te godine. Prema jednome izvoru pozorište je zapalo u finansijske teškoće, Stepić je osiromašio i izgubio glumce pa je u Titelu morao da sastavi novu družinu sa kojom je gostovao po Banatu, Bačkoj i Sremu. Godine 1868., osnivanjem beogradskog Narodnog pozorišta, ugasio se i Stepićev teater pošto se većina glumaca javila na konkurs i stupila u prestoničko pozorište: Paja i Julka Stepić (tada već udata Jovanović), Toša Jovanović i Svetozar Brkić. Osim njih glumili su kod Stepića u poslednjim danima: Aleksa i Katarina Savić, Mihailo i Sofija Gašparović i Stepićeva nećaka Marija.

»... I kad se u Sušićevu kući novo sklopi omladina Beograda, da daje predstave, ja stupih u njino društvo. To je bilo 1867. g. u Sušićevoj kući, igrali smo do 1868. g. (osim mene bila je još gđa Markovićka). 1868. 20. maja igrali smo prvi put Janjičare od Filipa Glogića. Komad se publici dopao, da smo ga morali ponoviti i dodosmō ga u nedelju 27. maja 1868. g. Te večeri dođe i p. Knez Mihailo sa gospodom Katarinom (koja se docnije udala za Blaznavca). Ja sam igrala Smiljku, gđa Markovićka (Janju i Đuliju). Pokojnom Knezu (se) dopalo pevanje i igra te mi je pljeskao, i dva put na pozornicu izazvao...« Pozorišna aktivnost beogradske omladine u 1867. i 1868. ostala je nezapažena u našoj pozorišnoj hronici do naših dana. U 1867. godini, u vremenu koje je prethodilo organizovanju i osnivanju novog Narodnog pozorišta u Beogradu, zabeleženo je samo gostovanje novosadskog pozorišta i osnivanje nemačko-srpskog teatra pod upravom Karla Remaja. U poslednje vreme pomenuto je i gostovanje kragujevačkih amatera. O diletantском раду у 1867. години сазнajемо pojedinsti из два писма objavljenih u pomenutoj knjizi G. Kovijanića (str. 92—94). Još krajem 1866. godine postojala je u Beogradu amaterska pozornica studenata Velike škole na kojoj su prikazivane predstave u toku 1867., sve dok nije nastalo vreme ispita, verovatno pred letnji raspust. U početku je družinu predvodio artistički odbor od četiri člana, a kasnije se na čelu nalazio predsednik B. Rajević.

Predstave su davane u Velikoj pivari i nepodesna sala sa improvizovanom pozornicom činila je velike smetnje.

Krajem 1867. omladinci mole Jovana Boškovića da se primi dužnosti reditelja i dramaturga jer posle prekida obnavljaju rad sa ciljem — da se stane na put nemačkim pozorištima koja dolaze u prestonicu. Predstave će davati sada u sali u kojoj je gostovalo novosadsko pozorište, (odnosno u dvorani Kod Engleske Krajice, u Sušićevoj kući). Posle dva dana omladina se obraća i zemunskom pozorišnom društvu tražeći garderobu na pozajmicu uz molbu da im se pomogne u nalaženju glumica.

Ovim podacima treba dodati kazivanje Iličićeve iz koga doznađemo da su omladinci realizovali namere i davali predstave sve do 27. maja 1868., a možda i nešto kasnije.

Iličićeva je društvu pristupila početkom 1868., a ne prethodne godine, jer se tek tada počelo igrati u Sušićevoj kući. Problem ženskih članova rešen je angažovanjem Iličićeve i Marije Marković, koja je takođe bila profesionalna glumica, poznata iz Narodnog pozorišta 1864. i 1865. Sa njima je verovatno stupio i Vasa Marković, Marijin muž, tada poznati glumac. Dakle, družina je bila mešovita, sastavljena od amatera i glumaca od zanata. Saznanje o ovom teatru značajno je jer dopunjava jednu prazninu i u pozorišnoj istoriji srpske prestonice i njenom pozorišnom životu, svedočeći o gotovo neprekinutom teatarskom delovanju u Beogradu između 1857. i 1868. godine.

»... 1869. g. mnogi moji prijatelji saleteše me, što se kao prva Srpska glumica ne angažujem, u novo stalno pozorište, koje će doskora početi davati predstave u novosazidanoj zgradbi. Ja odoh pok. D. Matiću, koji je onda bio ministar prosvete; on me lepo primi, govreći mi da se raduje što vidi svoju staru poznanicu sa pozornice, i to prvu Srpkinju koja je taj sveti poziv prigrili, i da će mi drage volje dati mesto u novom pozorištu, ali ne onako kako sam u velikoj pivari 1857. i 1858. g. imala. Ja ga zamolim da mi baš to mesto da, jer sam ja već 12 g. glumica, pa ne bi bila rada, da budem zapostavljena. On mi odgovori, da to ne može biti, pošto se javljaju Hrvacke i Nemačke glumice za angažman. One nam sad trebaju da nas vaspitavaju, jer su one izvezbane glumice na velikim svetskim pozornicama. Ja mu odgovorim: Da, one (su) možda više rutinirane, ali će govoriti škandalozno. Mi ćemo ih naučiti, reče ministar. — Puna gneva odoh od ministra, reših u sebi, da u tom pozorištu, gde se Srpkinje zapostavljaju a kojekakve totske i švabske nakarade dočekuju s raširenim rukama, nema za mene mesta, i da u njega nikada neću stupiti. I reč sam održala, za ovih 40 godina od kako u njega (nisam) zavirila. 1870. g. osnuje moj brat svoje društvo, i ja s njime pođoh. Onda sam i muža popela na pozornicu. Od 1872. do 1874. imala sam svoje društvo, a da je moj zavod odista prosvetan, svedoče dobri učenici, koji su iz njega izašli, kao pok. Velja Miljković, pok. M. Dimitrijević, Nik. Simić-Bata, M. Strić Lazlć... V. Gradiška

Novembra 1909. g.
Milica Biberovićka
rođ. Iličićeva
52 g. Srp. glumica.«

Putujuća trupa Biberovića često se pominje u biografijama poznatih glumaca koji su u njoj započinjali karijeru ili kratko glumili. No, osim saznanja da je ova trupa postojala, hronika nije ništa više zapisala ni o trupi, niti o njenom upravniku. Tek nam Milica pruža kratke ali dragocene podatke iz kojih doznađemo da je Biberović, kao većina glumaca onoga doba, otišao u pozorište sa zanata, svakako po nagovoru same Milice koja bi udajom morala da se odrekne pozornice i da ostane pored muža. Možda je Biberović rođen u Beogradu ili negde u Srbiji, no on pripada redu onih retkih glumaca koji su živeli u Srbiji, a zatim u njoj stupili na pozornicu.

Počeo je da glumi 1870. godine u putujućoj trupi Fotija Iličića koja je te godine osnovana. Godine 1872. poveo je sa Milicom putničku družinu koja se održala do 1874., kada je on najverovatnije umro. U toj družini glumilo je ili je počelo da glumi nekojiko, kasnije veoma istaknutih članova beogradskog, novosadskog i zagrebačkog pozorišta — Velja Miljković, Mihailo-Miša Dimitrijević i dr., kao i poznati upravnici putujućih družina — Nikola Simić Bata i Mihailo Lazić Stric. Posle dva već pomenuta putnička teatra nastala na tlu Srbije — Čekićevog iz 1865. i Sepićevog iz 1866. družina Biberovića bila bi treća po redu nama poznata u svojoj vrsti. Kako je Biberović imao samo dvogodišnje glumačko iskustvo pri osnivanju svoje trupe, a Milica petnaestogodišnji glumački staž, (od toga mnoge godine provedene u putujućim pozorištima), nesumnjivo je ona vodila glavnu reč u pozorištu — kao organizator, reditelj, prva glumica i naročito pedagog. Zato ona s pravom naziva ovo putničko pozorište »svojim društvom«.

Iličićeva nikada nije stupila na scenu Narodnog pozorišta u Beogradu, povređena što joj pri osnivanju nije ponuđen rang prve glumice. Jer kako je s pravom smatrala ona je to zaslужivala zbog svojih dugih pozorišnih godina, zbog njene izuzetne pojave na sceni u vreme kada nije bilo glumica, itd. Ona se u vreme objavljivanja konkursa nalazila na pozornici beogradskog omladinskog društva, zatim je 13. avgusta podnela molbu odboru podnoseći i uverenje Lazara Praporčetovića o njenom radu i vladanju na omladinskoj pozornici od 1857. do 1859. Zelela je i usmeno da podseti Dimitrija Matića, nekada dilektanta, kasnije potpredsednika osnivačkog pozorišnog odbora, a u to vreme ministra prosvete, na njene zasluge u srpskom teatru. On je zajedno sa odbornicima i upravnikom Jovanom Đorđevićem koji je imao odlučujuću reč pri izboru glumaca, bio uveren da prednost treba dati glumcama sa većih, stalnih i profesionalnih pozornica, koje su imale kontinuiteta u radu, razvijale se pod uticajem iskusnih i pozorišno učenih ljudi, slušale savete reditelja i pedagoga, primale primedbe kritičara, eventualno gledale glumce bečkih i peštanskih pozorišta, i pri svemu imale prirodnih preimstava u pojavi, stasu, liku itd. Ovo Iličićeva nije mogla da shvati i nije se zadovoljila skromnim mestom, kako su učinile njene mlađe koleginice Jućka Stepić i Jelica Jovanović. Od 1870. godine, sa prekidom između 1872. i 1874., kada je vodila svoju trupu, glumila je nekoliko decenija u trupi brata Fotija koju su činili, osim njih dvoje i ostali članovi porodice Iličić: njegova supruga, četiri sina i kćer, sa još nekoliko glumaca sa strane. Milica Iličić, sestra Teodora i brat Fotije stoje na čelu glumačkog stabla koje se u srpskom pozorištu granalo preko njegove dece i unuka do naših dana. Po sećanju Bože Nikolića koji je glumio sa Milicom (S. Janić »Sećanja Bože Nikolića na Srpsko narodno pozorište«, Spomenica SNP Novi Sad, 1961) ona je bila, oko 1908. godine, izvanredno snažna, ubedljiva, iskusna i prirodna glumica. Umrla je u toku prvog svetskog rata u Nišu (podatak Nade Riznić, poznate glumice iz Beograda, koja je Fotijina unuka po čerki Milki Ranković, takođe glumicici).

U sećanjima na rani beogradski amaterski period pomiju se među retkim glumicama Marta i Jelica Jovanović. Kosta Hristić navodi da su g'umile od šezdesetih godina. Marta je igrala zrele matrone i visoke gospođe a Jelica mlađe devojke, nestasne sobarice i ljubavne uloge. U početku su bile glavne i jedine glumice. Pominje ih i Vladan Đorđević, ne vezujući njihove pojave za određeno vreme, no to je moralno biti 1862. godine, kada je i on glumio u omladinskom teatru. Prema njemu, Marta je bila vrlo lepa žena »slobodnih naravi«. Dilektanti su morali njome da se zadovolje dok nisu pridobili za uloge mlađih ljubavnica Jovanku Kirkovićevu — »pravu glumicu iz preka iz pozorišnog društva Ace Popovića Žuba, koji je jednom prešao sa svojim društvom iz Zemuna u Beograd na gostovanje, pa je, ako se ne varamo, tom prilikom Kirkovićeva ostala u Beogradu, ali ne za dugo... na njeno mesto došla je Martina čerka Jelica«. Iz kasnijih napisa ne dozajemo ništa novo o Marti, osim da je glumila kraće vreme u novosadskom pozorištu 1862. godine, dok o Jelici ima više informacija iz 1862. i 1863. Sačuvano je, međutim, nekoliko dokumenata koji u znatnoj meri osvetljavaju biografije, pozorišne početke i puteve ovih dveju glumica.

Godine 1868. **Marta Jovanović** se javila molbom na konkurs Narodnog pozorišta u Beogradu opisujući veoma kratko svoju biografiju, školsku i stručnu spremu i glumački staž. Kaže da je rođena u Zemunu, no po informacijama sa druge strane, čini se da je iz okoline, verovatno iz Surčina. »Godina imadem 30«, piše ona, ali je verovatno bila starija jer je 1850. dobila kćer Jelicu (u dvanaestoj godini?). »Školu sam učila što onda beše najviša — do Psaltira«. Prvi put je stupila na scenu u sedmoj godini u Velikoj Kikindi gde se možda i školovala izučivši tri razreda ondašnje srpske osnovne škole, odnosno — šticu i bukvare, časlovac i psaltr. »Na binu sam u sedmoj godini stupila gde sam male dečije uloge tumačila, i to pod upravom brata moga Ljubomira Jovanovića, koji je obrazovao pozorišnu družinu s činovnicima, koji su kao i on u Austriju prešli za Knezom Mihajlom.« Ljubomir Jovanović, rodom iz Zemuna, bio je poznat još kao glumac beogradskog profesionalnog Teatra na Đumruku u 1842. godini, no vrlo je verovatno da je u njemu bio i u prethodnom dilektantskom periodu, koji je počeo 4. decembra 1841. a završio se dolaskom profesionalnih glumaca iz Zagreba, odnosno Novog Sada. U prva tri meseca ansambl je bio sastavljen od mlađih činovnika iz kancelarije kneza Mihaila među kojima je bio svakako i Ljubomir pošto je prema jednom tvrdjenju bio knežev sekretar (»Pozorište«, Novi Sad, 1886, 44). Kada je ovo pozorište prestalo da radi zbog političkog meteža i Vučićeve bune, i pošto je knez Mihailo prešao u Vojvodinu, sa njime su pošli njegovi saradnici i istomišljenici, među kojima je bio Ljubomir. Posle dve godine, 1844, on je osnovao i vodio amatersko pozorište u Velikoj Kikindi, a glumci su bili kneževi činovnici i neki dilektanti iz mesta. Jovanović je glumio, verovatno režirao, zatim, bavio se organizacijom, komponovao je pesme za komade, i bio vrlo cenjen kao glumac, upoređivan sa tada čuvenim nemačkim glumcem Devrijenom. Godine 1845, obratio se novosadskom

magistratu molbom da može davati predstave; dozvolu je dobio, no nema traga o ostvarenju njegove namere. Kikindsko društvo je radilo isključivo u mestu, tvrdi M. Tomandl, no Marta kaže da je ono gostovalo u Bećkereku, Temišvaru i drugim mestima. Možda je Jovanović nameravao baš ovu trupu da dovede u Novi Sad. Verovatno po nagovoru brata, Marta je stupila na kikindsku pozornicu u sedmoj godini u dečijim ulogama. Ovo je pozorište prestalo sa radom 1846. Glumci su se razišli na razne strane, neki su došli u beogradski Teater kod Jelena, a Ljubomir je ostao u Zemunu, jer njemu kao kneževom sekretaru nije bilo dopušteno da se vратi u Beograd. U Zemunu je umro u velikoj oskudici (M. Tomandl, prema članku Đ. S. u »Pozorištu«, 1886, 41, 42).

Marta je nastupala i u Teatru kod Jelena; tumačila je nekoliko uloga među kojima navodi Culitu u »Krstonoscima« i Anđeliju u »Vladimiru i Kosari«. »Posle nisam do 60. godine nikako na bini bila«. U međuvremenu se udala za beogradskog kafedžiju Nauma Jovanovića i u tome braku se rodila Jelica. »Šesete godine odem u Bavarsku, tu sam imala privatnog učitelja, koji mi je predavao pozorišnu veština a tako isto i u Pešti jednu učiteljku. Iz Pešte budem preporučena od sekretara Srpske Matice g. Antonija Hadžića u Narodno Srbsko pozorište u Novom Sadu.« O tome ima potvrde i u Hadžićevom pismu Jovanu Đorđeviću od 7. januara 1862, koji je pozajmicom omogućio put Marti i Jelici od Pešte do Novog Sada (Arhiv Vojvodine, Fond SNP, Prepiska br. 41).

Već 21. januara »Danica« registruje prvi Martin nastup, ulogom »Kraljice« u Sterijinoj drami »Smrt kralja Dečanskog« prilikom gostovanja novosadskog pozorišta u Sremskim Karlovcima. Kritičar se uzdržava od ocene Martine Igre ali primećuje — »moramo pohvaliti malu Jelenu Jovanovićevu koja je ulogu Siniše vrlo dobro i sa čuvstvom predstavljala.« Antonije Hadžić, pismom od 25. januara 1862, savetuje Jovana Đorđevića »Gledajte da joj čerku zadržite, koja će, dok malo poodraste, ako se ne varam, za binu biti kao što valja« (Arhiv Vojvodine, Fond SNP, br. 46). Posle mesec dana, 20. februara, »Danica« pominje nov Martin nastup u Sremskim Karlovcima i dodaje — »nama se čini da će od gospode M. Jovanovićke teško biti ikada dobra glumica; videli smo je juče u ulozi Kosare (u drami Vladislav kralj Bugarske), a danas u roli Sare (u Pokondirenoj tikvi), ali uz svu volju njenu teško da će ikada savladati preponu koju joj meće nesimpatijski zvuk organa njenog«. Dakle, Marta nije lišena izvesnog dara, a naročito ambicije, no nema osnovnog preim秉stva — čistog i zvučnog glasa, u koji ona ponekad unosi i neprirodne tonove, kako tvrdi Draginja Ružić. Netrpeljiva gotovo prema svim kolegama, a naročito prema glumicama, Ružićka piše Đorđeviću iz Subotice 20. aprila 1862. da je Marta ipak dobro igrala Saru, samo je u prvoj sceni »suvise afektacije svom govoru dala.« No već posle šest dana menjaju mišljenje tvrdeći da subotčka publika najpre pogleda u plakat »očul' ja igrat, a kad Srbijanku (Martu) vide u ceduљe, ne oni (Mađari i Bunjevci) no i sami naši Srbi neće da dođu; Srbi je zovu kreštalica, a Mađari Piroš-Kátá; eto,

vidite da imam pravo što velim da je ona kao ajgir na jasla, jer vuče platu baš za Babinu Dušu« (Arhiv Vojvodine, Fond SNP). Marta je ostala u novosadskom pozorištu do 4. juna 1862, a zatim se vratila u Beograd sa čerkom Jelicom. Kasnije, u pismu Jovanu Đorđeviću, objašnjava razlog odlaska — »u hitnji kao što se desi onaj slučaj u Beogradu 1862, zaželila sam otpust«, — misleći na opsadu i bombardovanje Beograda, koje je unelo opštu pometnju. Izgleda da nije tako rđavo bila primana kod vojvođanske publike kao što tvrdi Ružićka, jer pokušavajući da se vратi sa čerkom u Srpsko narodno pozorište 1863, piše — »već smo tamo poznate, a i u narodu nismo rđavo primane; ko nas je jedanput video želi i više, a osobito Jelicu« (Rukopisno odjeljenje Matice srpske, 12817).

Javljujući se na konkurs Narodnog pozorišta 1868, Marta piše u molbi da je od povratka iz Novog Sada 1862. kasnije nastupala u više društava, no nijedno ne imenuje, osim nemačko-srpske družine Karla Remaja u 1867. i 1868. Vladan Đorđević tvrdi u sećanjima koja su povezana sa beogradskom omladinskom scenom iz 1862. da su dilektanti u prvo vreme morali da se zadovolje Martom dok nije došla Jovanka Kirković a zatim Jelica Jovanović. Ovaj navod može se odnositi samo na drugu polovinu pomenute godine, jer je Marta sve do juna boravila u Novom Sadu. Uostalom, Đorđevićeve tvrdnje o redosledu pojava glumica nisu u svemu tačne, jer su dilektanti još u prvoj polovini te godine imali dve glumice — gospodice T. J. (odnosno Teodoru Iličić i Jovanku Kirković), kako ih pominje recenzent »Vidovdana« u martu 1862. Već 16. juna Kirkovićeva je angažovana u novosadskom pozorištu, a Marta se upravo tih dana vratila iz Novog Sada pa je i nastupila posle, a ne pre Kirkovićeve. V. Đorđević se sa pravom koleba u tvrdnji da je Kirkovićeva došla u Beograd sa družinom Aleksandra-Ace Popovića Zuba, jer je ovo pozorište gostovalo u Beogradu godinu dana ranije, o čemu svedoči jedna tužba za naplatu Popovićevog duga. Uostalom, upravnik ove trupe je bio Dimitrije Marković a Popović samo njen član (G. Kovijanić, sp. d., st. 89). Marta je verovatno stupila na omladinsku scenu odmah posle obnove dilektantskog rada koja je usledila po odlasku zagrebačkih glumaca iz Beograda polovinom avgusta.

Od septembra 1862. do osnivanja Narodnog pozorišta u februaru 1863. omladinsko pozorište je opet aktivno, sa prekidom između 22. novembra i 31. decembra, kada je gostovalo novosadsko Srpsko narodno pozorište. U početku Marta je bila jedini ženski član, sve dok 4. novembra 1862. nije stupila na scenu njeni čerkom Jelicom, kojoj je tada bilo 12 godina. No, kada je Narodno pozorište otvoreno krajem februara 1863, Marta nije stupila u ovaj ansambl ali je na neki način bila prisutna u njemu i čak je vršila nekakav uticaj među glumcima, što se vidi iz pisma Teodore Iličić od 30. aprila iste godine. Teodora javlja Đorđeviću da nije stupila u Narodno pozorište, jer u njemu nereda ima, »Marte Jovanovićke reči se slušaju i njene popravke primaju.« Ovome uticaju suprotstavili su se upravnik i reditelj Dimitrije Marković i šaptač Paja Stepić, pa je Marta nameravala da odvede Jelicu sa sobom u novosadsko pozorište te piše

Đorđeviću: »Mi smo 5. ovog meseca imali vrio veliku nepriliku na bini črez Paje Stepića i Mite Markovića i od ovo doba još Jelica nije imala nikakove uloge... Prem da ste ugovor svezali sa našom gospodom (iz beogradskog pozorišnog odbora) da niti vi ni oni kog člana za 6 meseci (ne) primate (tj. 6 meseci po istupanju jednog glumca iz pozorišta), to sam ja hvala bogu od tog slobodna, jer nesam još njin član postala. A bi li i ne želim dogod sufler i reditelj ovaku vlas imadu...«

Moramo ma kud otići ako vami netrebamo, a što se tiče Jelice mi nesmo još nikakvog ugovora podvezali pa mislim da će odma moći u poso stupiti; zato molim da mi odma odgovorite da ne bi ovde opet stupila u poso, jer opet joj platu povisuju a ima i ainam obećani (Einnahme — nemačka reč za prihod sa predstave u korist glumca ili ansambla). Naša su gospoda veće tri ženske dovodili za ovo nekoliko dana, no ne nađoše ko Jelicu. Sutra nadamo se gošći iz Zagreba Maci Peris... Ujedno naznačite nam platu, Jelica zasada ima 40 f. no ovog meseca dobija 50, no sve badava od oni dvoicu ne možemo živiti, prem dami preporučuju da budem 'ladnokrvna' i dai nepreduzimam. Opet smo zato već dvaput odbolovale pa nebi rada bila da postanemo žrtve«. (Rukopisno odeljenje Matice srpske, br. 12817). Do angažmana nije došlo pa je Jelica ostala u beogradskom pozorištu do 18. oktobra iste godine a možda i nešto duže.

Posle tri godine, 23. februara 1866, Marta ponovo piše Đorđeviću; čula je da će angažovati Paju Stepića, njegovu čerku Julku i, možda, Jelicu, sa platom od 35 forinti mesečno: — »Gospodinel vami je poznato da Jelica bez mene niti ja bez Jelice ikud možemo, te tako nije nam moguće za 35 f. nakrai izaći, no kad bi obe mogle u družini mesta dobiti; ili ako samu Jelicu u dužnost želite to onda opredelite joj onoliku platu da se obe možemo poštено izdržavati, jer inače zašto bi po svetu išle patiti se i sirotovati, kad ovde, ako smo kod kuće domaćin (Martin muž) se za nas stara, a kad smo na strani, zna da zasluzujemo pa se i nebrine...« (Arhiv Vojvodine, Fond SNP, Prepiska, br. 499). Ni ovoga puta nisu se vratile u Novi Sad.

Kada je Karlo Remaj osnovao nemačko-srpski teatar u Beogradu Marta je u njemu glumila od 1. maja 1867. do februara sledeće godine; tako ona tvrdi u molbi, a to je posvedočio i Remaj, od koga je dobila uverenjem o njenom radu. Na taj način saznajemo da se ova trupa po prekidu rada u Beogradu avgusta 1867., nije ugasila. Verovatno je Remaj krenuo na gostovanja u druge gradove, a sa njime i Marta, jer je mogla da glumi i u nemačkim predstavama a zatim da peva u operetama koje su često bile na repertoaru Remajevog pozorišta: »Govorim nemački», piše Marta, »a mogu pevati osim uobšte slavenskih i turski, grčki, talijanski, vlaški, mađarski i nemački«. Nova prilika ukazala se Marti na konkursu Narodnog pozorišta 1868, kada je podnела molbu sa kratkim podacima o sebi i primedbom da se može upotrebiti u svakome fahu, »no radije sam kod tragedija i drama«. Pored Remajevog uverenja prilaže i izjavu nekakvog popa iz Terezija-polja (Subotice) o njenom vladanju. (Molba se čuva u Muzeju pozorišne

umetnosti SRS, Odeljenje arhiva).

Pošto nije angažovana u prestoničkom teatru, Marti se gubi dalji trag u pozorištu. Verovatno je ostatak života provela u kući pored muža. Godine 1875. pominje se u aktu Velikosuda opštine beogradске, kao tužilja za naplatu nekakvog duga od glumca Ljubomira Obradovića (Muzej pozorišne umetnosti SRS, br. 16652-2). Pominje je i Maletić u »Gradi« koja je pisana 1881. godine, ali kao »pokojnu« gospodu Martu Jovanoviću.

Jelica Jovanović je imala više uspeha od svoje majke.

Posle prvih nastupa u dečijim ulogama na sceni novosadskog pozorišta 1862, stupila je u beogradsko omladinsko pozorište 4. novembra iste godine i u njemu je glumila do 18. februara sledeće godine. Za to vreme igrala je osam uloga: Agapiju u tragediji »Ljuboje župan iz Prištine«, Jelicu u komediji »Laža i paralaža«, Lepu Milku u šaljivoj igri »Đaci davalaci«, Drugu vilu i Carsku kćer u pozorišnoj igri »Kraljević Marko i Arapin«, Milu u šaljivoj igri »Ženski neprijatelj«, Smiljku u tragediji »Vladislav kralj bugarski« i Zorku u tragediji »Smrt Stefana Dečanskog«. Ovo je posvedočio upravitelj omladinskog pozorišta Matija Karamarković koji je u uverenju izrekao sud i o Jeličinom talentu: — »Svaku pomenutu rolu predstavljala je Jelica tako odlično da je se velika darovitost u nje za taj posao jasno pokazala. Odsečna ocena izreći se ne može za koje je karaktere veća sposobnost u nje. Moglo bi se s većim pouzdanjem držati da je u nje pretežnja sposobnost za tragične role, no ona je i u komičnim rolama, predstavivši ih izvrsno, uvek publiku jako zadovoljila. To je izvrsno po tome da je gospodica Jelica sposobna i darovita za ovaj posao, da spada među predstavljačice (akterke) boljeg reda i da se od nje u ovom poslu mnogo očekivati može.«

»Na molbu njenu izdajem ovo svideteljstvo Jelici uveravajući svakog o istinitosti njegovoj mojim podpisom i pečatom.

Beograd,

24. oktobra

1863. godine.«

»Bivši upravitelj Društva koje je radilna rodoljubive celji, na Fond za podizanje stal. srb. Narodnog pozorišta u Beogradu: Matija Sav. Karamarković, profesor Polugimnazije beogradske.«

Narodno pozorište je počelo rad 1863. godine sa tri glumice; osim Jelice nastupale su i Julka Stepić i Draga Dimitrijević-Dejanović. No, Jelica je imala primat i u pozorištu i u kritici i kod publike. Tokom godine pristupile su pozorištu starije i mnogo iskusnije glumice, među njima Marija Perisova iz Zagreba i Draginja Ružić iz Novog Sada, tako da je i to mogao biti razlog, osim onog nesporazuma između njene majke i Markovića-Stepića, da oktobra meseca napusti pozorište. Pri tome je osim potvrde Karamarkovićeve o njenom radu u diletantском pozorištu dobila i uverenje upravitelja Veštačkog odseka Stevana Todorovića koji piše da je u Narodnom pozorištu — »vredno i sa lepim uspehom rad svoj u dramskim ulogama odpravljala, na koje možemo je svakom ovakvom zavodu preporučiti kao glumicu boljeg reda«. (Ova dva uverenja i Jeličinu molbu

za angažman u Narodnom pozorištu 1868. objavio je G. Kovijanić, sp. d. str. 90—91, 161). Verovatno se posle pomenutog datuma Jelica povukla sa scene, a 2. novembra 1866, udala se u Beogradu za pravnika Atanasija Vesovića (datum je isписан на венчаној фотографији у Музеју позоришне уметности СРС) и са јужем се одселила у Неготин где је он ступио у службу као писар Великосуда крајинског. Но годину дана после оснивача Народног позоришта, 16. septembra 1869, жељела је да се врати позоришту. Нјена молба, праглашена одушевљенијем за српско позориште и новоотворени театар сведочанство је романтичарских идеала и патриотског заноса у редовима српске омладине којима је била запојена и српска омладина и омладинска позорница у Београду:

»Imajući uvek prsa u kojima stanuje lepa i čelična raspoloženost prema svakoj narodnoj ustanovi, prema svakom narodnom unapređenju u uzornoj domovini наšoj, ne mogu prečutati a da ne prinesem i ja na žrtvenik narodne korisne ustanove, Народног позоришта, ове рећи: 'Slava Народњем позоришту српском у Београду'«.
(Podvukla J. V.).

»Дишуći sa ovakvim челиčnim ubedenjem prema Народном позоришту, ništa mi drugo doprineti ne mogu do to da i ja naspram moje osetljivosti kao domorotkinja usugubim postojeće sile moje, da darovitost моју на њему развити могу...«

»Odboru Народног позоришта усlužna Jelica A. Vesovića«

»Postupak овај моје жene i ja usvajam i punovažno odobravam«

»A. Vesović, писар
Суда округа крајинског.«

Atanasiје Vesović скреће посебну паžnju svojom izjavom. U vreme kada је poziv glumice bio veoma nepopularan u patrijarhalnoj sredini, on пристаје да се одвоји од supruge i tek rođenog sina, свакако i sam nadahnut истим idealima. Za studentskih dana, 1864. godine, bio je u grupi дака Velike школе koji su као ljubitelji dramske вештине помагали Народно позориште, а затим су припремали u njemu demonstracije kad су чули да ће позориште добити državnu помоћ i angažovati nove glumce, što bi im onemogućilo приступ u театар. U grupi побunjenih nalazio se pored Vesovića i njegov školski drug Svetozar Marković (G. Kovijanić, sp. d. str.

105—106). Atanasiје je završio студије u Beogradu, a bio je jedan od malobrojnih i првих прavnika онога doba, којима је припадао i njegov vršnjak Svetozar Marković. Vesović je umro od posledica u srpsko-turskim ratовима 1876. godine, оставивши ћену sa троје dece.

Mada je готово ceo позоришни odbor pamatio Jelicu sa scene iz 1862/63, a Jovan Đorđević sa novosadske позорnice, Jelica je morala, shodno pravilu за sve kandidate, da se najpre pojavi kao gost. Nastupila је u Народном позоришту као »Stana« u drami »Hajduk Veljko« Jovana Dragaševića, 13. novembra 1869. Kako nije dobila odговор odbora otišla је председнику Hristiću који јој је рекао да мора одigrati главну ulogu i u неком

nepoznatom komаду који ће јој odrediti reditelj Aleksandar Bačvanski. Pošto овај о tome nije добио налог, molila је Jovana Boškovića да јој се да blagovremeno uloga која јој одговара — »il' tragična il' ljubavna«. Примљена је за првremenog člана, a posle dve godine, 29. decembra 1871. добила је отказ уз напомenu да eventualno može statirati uz honorar, што је она prihvatile. Moli upravu за повиšicu plate 22. decembra 1872, a 1875. izjavljuje zastupniku upravnika Jovanu Đorđeviću да nije u mogućnosti da плати traženo lekarsko uverenje zbog malih prihoda. (Oba ова uverenja nalaze se u Arhivu Srbije, br. 15 i 257). Aprila 1877. piše upravniku Народног позоришта, сада као članica позоришног hora:

»Jošt kao дете posvećena народном позоришту, i позоришној вештини darovitost моју k'тој вештини razvila sam puno правно до tog stepena, da могу i ja u red članova позоришта оvd. примљена biti.

Ja почетница на позорници nisam, te u sljed toga da uprava može imati sumnje o napredku mom na позорничи; pa zato Gospodina Управитеља Pozorišnog ponizno molim: da pored svoje uviđavnosti i чovečnosti dade mesta овој мојој прозби u tome, te da me u почетку sezone za stalnog člana позоришног pod ugovorom primiti izvoli.

Raspoložena vavek k'unapređenju Pozorišta primam se da do nastupajućeg odmora позоришног bez platno sudelujem na позорници u ulogama bez štatiranja: prema čemu i molim G. управитеља да narediti izvoli da mi se radi rečene celi i uloge daju, koje ћу ja po ubeđenju mom k povoljnem rezultatu privesti, a tim i прозби овој temeljnija oslonca dati.

Puno ubeđena da прозба моја bez заštite vaše остати неће, tim pre štoja radeći od detinjstva na позоришту u onim trenutcima kada je opstanak, k'padu sklon bio; mogu apelovati na то, da ћу biti predpostavljena svom prijavljenom ženskom osoblju za primanje. Uzimam slobodu nazvati se

22/4 1877. god.

u Beogradu

Gospodina Управитеља Nar. Pozorišta

ponizna Jelica Vesovićka koristkinja.«

(Muzej позоришне уметности, Odeljenje arhiva br. 16315).

Izgleda da ова молба nije имала odjeka. U то време Jelici, Marti, Naumu Jovanoviću i Atanasiју Vesoviću da bi školovala сина (старији син i jedna ћерка умрли су као deca, a друга ћерка u petnaestoj godini od tuberkuloze). Sin je završio prava i stupio u војно-sudsku službu. Jelica je starost провела pored сина. Godine 1909. живела је u Zaječaru, kako казује Milica Ilić. Umrla је u 83. godini, oko 1933. (Delimične podatke o Jelici, Marti, Naumu Jovanoviću i Atanasiју Vesoviću ljudazno nam је saopštila Ana Vesović iz Beograda, Jeličina snaja).

Nepoznati dokumenti korišćeni u овом napisu, као и они који су objavljeni ali su nedovoljno istraženi, daju mnogo novih podataka o beogradskom i srpskom позоришту између 1857. i 1868. godine. U njima ima grade za biografije првих

glumica koje su na scenu stupile u Beogradu, zatim detalja o omladinclima iz beogradskih amaterskih družina na kojima je najvećim delom počivao pozorišni život u Beogradu pomenute decenije. Ova građa sadrži i podatke o prvim putujućim pozorištima poniklim na tlu Srbije, zatim o njihovim organizatorima Stevanu Čekiću, Paji Stepiću i Biberoviću, kao i pojedinosti koje se tiču pozorišnog života u Šapcu, Kragujevcu, Loznicu itd. No, ovi su dokumenti naročito zanimljivi stoga što omogućavaju sa većom preciznošću i hronološkom tačnošću uvid u osnivanja i trajanja brojnih amaterskih, profesionalnih i poluprofesionalnih pozornica, uglavnom u Beogradu, koje zajedno doprinose kontinuitetu pozorišnog života u jednoj malo poznatoj pozorišnoj deceniji. Dokumenti koji tek budu otkriveni i proučeni moći će da upotpune svoj pregled.

Hronologija pozorišnih zbiljanja između 1841. i 1868.

4. decembra 1841.

Početak amaterskog perioda prvog beogradskog pozorišta, Teatra na Đumruku.

25. februara 1842.

Kraj amaterskog perioda Teatra na Đumruku.

26. februara 1842.

Početak profesionalnog perioda Teatra na Đumruku.

19. avgusta 1842.

Zatvaranje Teatra na Đumruku.

15. maja 1847.

Otvoreno drugo beogradsko pozorište, Teater kod Jelena.

9. marta 1848.

Zatvaranje Teatra kod Jelena.

Posle zatvaranja Teatra kod Jelena organizovanje i rad grupe njegovih glumaca pod upravom Jakova Krčedinka. Približno od maja 1857.

Gostovanje nemačkog pozorišta pod upravom Hugo Prajsa, u Beogradu. Pozorištu prilazi srpska omladina i ono daje predstave na nemačkom i srpskom jeziku.

Od juna 1857.

Samostalne predstave Dobrovoljnog društva Omladine Srbske.

12. oktobra 1858.

Prekid u radu Dobrovoljnog društva Omladine Srbske, zbog priprema za održavanje Svetiandrejske skupštine (počela 30. novembra).

Od proleća 1859.

Drugi period u radu Dobrovoljnog društva Omladine Srbske. U novembru, upravu nad Društvom preuzima Đorđe Maletić od Lazara Praporčetovića. Društvo je aktivno i u januaru 1860. godine.

Od 4. marta do 3. juna 1862.

Treći period u radu Dobrovoljnog društva Omladine Srbske.

Od 26. jula do 17. avgusta 1862.

Gostovanje Hrvatskog pozorišnog društva iz Zagreba u Beogradu.

Od početka septembra do 22. novembra 1862.

Četvrti period u radu Dobrovoljnog društva Omladine Srbske.

Od 22. novembra do 31. decembra 1862.

Gostovanje novosadskog Srpskog narodnog pozorišta u Beogradu.

Od 20. januara do 18. februara 1863.

Peti period u radu Dobrovoljnog društva Omladine Srbske.

24. februara 1863.

Otvaranje prvog Narodnog pozorišta u Beogradu.

U jesen 1863.

U Šapcu gostovanje putujućeg pozorišta pod upravom Stevana Čekića. Prva poznata pojava jedne domaće putujuće družine na području Srbije.

Preko zime 1863.

U Šapcu, postojanje mesnog Dobrovoljnog teatralnog društva.

26. aprila 1864.

Beogradsko Narodno pozorište napušta prestonicu odlaskom na turneju (Zemun, Sremska Mitrovica, Vukovar itd.).

1. januara 1865.

Beogradsko Narodno pozorište se vraća u prestonicu.

29. aprila 1865.

Zatvaranje Narodnog pozorišta u Beogradu.

Od maja (?) 1865.

Grupa glumaca ugašenog beogradskog Narodnog pozorišta gostuje u Zemunu.

U maju ili junu 1865.

Osnivanje u Beogradu putujućeg pozorišta pod upravom Stevana Čekića, koje počinje rad gostovanjem u Šapcu, Loznicu, itd. Prvo poznato putujuće pozorište stvoreno na tlu Srbije.

Krajem godine 1865. ili početkom 1866.

Osnivanje u Beogradu putujućeg pozorišta pod upravom Paje Stepića, koje počinje rad gostovanjem u Šapcu.

Od 23. januara 1866.

Grupa glumaca ugašenog beogradskog Narodnog pozorišta daje predstave u Beogradu.

Aprila 1866.

Ista grupa daje poslednje predstave u Beogradu.

Krajem godine 1866.

U Beogradu počinje rad Pozorišna družina Velike škole.

Polovinom godine 1867.

Prekid u radu pomenute družine.

Od 1. maja 1867.

U Beogradu radi nemačko-srpsko pozorište pod upravom Karla Remaja.

Avgusta 1867.

Pozorište pod upravom Karla Remaja napušta Beograd odlaskom na turneju koja traje do 10. februara sledeće godine.

Polovinom godine 1867.

U Kragujevcu rad mesnog diletantorskog pozorišta.

Od 3. do 31. avgusta 1867.

U Beogradu gostuje Kragujevačko amatersko društvo.

Od septembra do kraja godine 1867.

U Kragujevcu radi Kragujevačko pozorište pod upravom Radovana Pejića, sa glumcima iz putujuće trupe Paje Stepića.

Od 17. septembra 1867.

Gostovanje novosadskog Srpskog narodnog pozorišta u Beogradu.

14. januara 1868.

Kraj gostovanja novosadskog Srpskog narodnog pozorišta
u Beogradu.

10. novembra 1868.

Otvaranje novoosnovanog Narodnog pozorišta u
Beogradu.

DR RASKO V. JOVANOVIĆ: SVETOZAR MARKOVIĆ I POZORISTE

Svetozar
Marković nije

posebno
pisao o
drami i
pozorištu. U
njegovim
programskim
napišima o

umetnosti — »Pevanje i mišljenje« i »Realnost u poeziji« o pozorištu gotovo da nema ni reči, ali zato ima pomena pojedinih dramskih dela: u tekstu

POZORISTE

»Kako su nas vaspitavali« mogao bi se očekivati i opis neke posete pozorištu, ali toga nema: ipak i tu Marković pominje dramu, pa i pojedine dramatičare. No i iz tih uzgrednih pomena, navoda i zaključaka, kao i mišljenja o pozorištu i značaju misije pozorišne umetnosti, izloženim u petom i sedmom napisu serije »Beleške iz N. Sada«, koju je Marković bez potpisa objavljao u beogradskom »Radniku« 1872. g., može se rekonstruisati njegov jasan i dosledan stav i kada je reč o drami i pozorištu, njegova očigledna težnja za realističkim prikazom života u drami, odnosno na pozornici.

Pregledajmo najpre neke od Markovićevih opaski, koje se odnose na dramsku literaturu. Veoma je karakteristično da je on, iš kašalj, pokazao sklonosti prema drami. O tome on piše, evocirajući uspomene iz dječkog doba: »Svaki je pisao, koji je iole mogao, i to — ili pesmu ili novelu. Ja sam se bio dogovorio s jednim mojim drugom da napravimo dramu iz 'Čiča-Tomine kolibe' no ne znam zbog čega se se pokvarilo.* — Sećajući se S. Marković, Kako su nas vaspitavali. (Ispovest jednog »praviteljstvenog« pitomca). Navod prema knjizi: S. Marković, »Odabrani listovi, »Novo pokolenje«, Beograd, 1949, str. 98. gimnazijskih dana, Marković dalje piše: »U to vreme ja sam već čitao mnogo knjiga — sve stare romane i drame Vidakovića, Evstatija Mihailovića i drugih, kojima sam imena odavno zaboravio. (...) Mi smo imali glave pune nekih teorija o tome šta je drama, šta roman, šta je visoki slog, šta je polet u mislima i osećanjima, mi smo tražili zaplet, fabulu i tendenciju — znamenita tri jedinstva; zamršaj i razmršaje; 'gromopucatelne' (izraz brata Karavelova) fraze i 'srcerazdiratelne' teatralne scene. I još: »Mi nismo umeli ništa da ocenimo zrelo i smišljeno, a želeli smo slobode. Sad nam se pokazala prilika. Upored s poezijom, bilo je pozorište, pokraj pozorišta bila je kafana in persona et natura. S našim 'obrazovanjem' i poetskim čuvstvima; razume se da je kafana brzo zamenila pozorište, a kad smo već bili u kafani, tad su

karte i bilijar bez svake muke stupili uporedo s poezijom, ljubavlju i vinom.*

* S. Marković, sp. m., str. 105.

U navedenim sećanjima na dječke dane nedvosmisleno dolaze do izražaja ne samo njegovi kritički stavovi prema pedagoškim metodama i shvatanjima u ondašnjoj Srbiji, nego i estetska načela, posebno gledišta o potrebi nepatvorenog prikaza života na pozornici. Osim toga moguće je nazreti i njegov obračun sa lažnim sentimentalizmom u literaturi, posebno u romanima i dramama, iako se tu ne upušta u neku kritiku repertoarske politike pozorišta. Ipak, evidentno je njegovo interesovanje za dramu, počev od naivnog dječkog pokušaja da sam dramatizuje popularni roman (uzgred: drama prema romanu »Čika Tomina koliba« Tereze Megerle nači će se na repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu već u njegovoj trećoj sezoni, god. 1871*.

* S. Cvetković, »Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868—1965«. Hronološki pregled premjera i obnova. — Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, 1966, str. 40.

Želimo samo da podvučemo kako ideja o dramatizaciji toga romana nije bila lišena realnog osnova, jer se oslanjala na određene dramaturške podobnosti samog dela. Možemo samo pretpostaviti, i to sa sigurnošću, da se želja da dramatizuje roman »Čika Tomina koliba« javila u mladog Markovića spontano i bez znanja o postojanju drame izradene prema tom delu. Drugim rečima, ne može se osporiti da je mladalačko Markovićevu interesovanje za dramu, njegova želja da dramatizuje, bili lišeni potrebnog dramaturškog osećanja, da ne kažemo nerva. Zato i nije slučajno što će se u napisu »Pevanje i mišljenje«, koji je objavio iste, 1868. g.. kad i »Kako su nas vaspitavali«, poslužiti dramskim delom, ovoga puta »Otelow« V. Šekspira, da bi se obračunao sa dogmatskim i u osnovi formalističkim stavovima estetičara, naravno uz oslanjanje na Dobroljubova. »Potčinivši pesništvo večitim, nepromenljivim zakonima, koji su suštastvovali samo u njihovom mozgu, oni su ga istina skinuli s negdašnje visine, ali su u isto vreme okovali lepu književnost. Ovo je uvišeno, a ovo je strašno; ova drama nema tri jedinstva, a ovom karakteru trebalo bi još ovo da se pridoda pa da bude tragičan itd. itd. Pri takom 'recepturno-apotekarskom' kritikovanju, kao što ga nazva tvorac ruske realne kritike Dobroljubov, sve je dobro samo ako su ispunjeni večiti nepromenljivi zakoni, ne obazirući se na život i potrebe čoveka i njegov savremeni razvitak.* I, što je veoma karakteristično, Marković,

* S. Marković, »Pevanje i mišljenje«. (»Jedna panorama iz naše lepe književnosti«). — S. Marković, »Odabrani listovi«, »Novo pokolenje«, Beograd, 1949, str. 126.

koristeći primer Šekspirovog »Otela« raspravlja o tome kako i estetičarski zakoni, sasvim nužno i prirodno, moraju podlegati promeni.

Razmatrajući srpsku prozu u članku »Pevanje i mišljenje«, Marković uzima kao primer i jednu dramu: to je tekst Vladana Đorđevića »Narod i velikaši«. No, kako on tvrdi, manu je ovog dela, isto kao i romana »Stajka« »Što pisac nije dovoljno poznat sa srpskim životom«.* — I to bi, u

* S. Marković, sp. m., str. 132.
glavnim crtama, bilo gotovo sve što se odnosi na dramu

i pozorište u najpoznatijim Markovićevim spisima posvećenim književnosti, u spisima kojima se zalaže za realistički pravac. Ali, opravdano se mora postaviti pitanje jesu li ti spisi, bez obzira što se neposredno ne odnose, iiii se tek dotiču dramske umetnosti, imali određeni uticaj na tok razvoja pozorišne umetnosti u Srbiji u drugoj polovini prošlog veka, tačnije — počev od šezdesetih godina? — Da bi se odgovorilo na to pitanje moraju se imati u vidu neke specifičnosti same dramske umetnosti, odnosno neke osobenosti scene, ali i društvene okolnosti u čijim uslovima je nastalo prvo stacionirano pozorište u Srbiji — Narodno pozorište u Beogradu, koje će svojom kontinuiranom delatnošću omogućiti da stariji tekstovi srpskih dramatičara dožive ponovna (ili prval) izvođenja, all i da se stvori interesovanje književnih stvaralaca za dramu.

Kada je reč o specifičnosti dramske umetnosti, onda se mora imati na umu jedna, rekli bismo, dominantna osobenost scene, odnosno na sceni Izgovorene reči: veliki odjek, upravo produženo, veoma sugestivno dejstvo, koje je bilo utoliko moćnije što u ono vreme nije bilo drugih sličnih medijuma (kako se to obično kaže — medijuma masovnih komunikacija), pa su zato pozorišni događaji praćeni punom pažnjom, kako u štampi, tako i u publici; sa velikim elanom, naime, prepričavalo se sve što se događalo u pozorištu, kako na sceni, tako i na gledalištu. Zbog te oštice scenske reči, sve obrenovićevske vlade itekako budno su vodile računa šta se u pozorištu događa, pa su neprestano nastojale da imaju uvek situaciju u svojim rukama, kako u odnosu na upravnike i dramaturške položaje, tako i kada se radilo o članstvu u pozorišnim odborima.

Naravno, ostvarujući punu kontrolu svega što se zbivalo u pozorištu, vladajući režimi najviše pažnje poklanjali su repertoaru. Osnovno pitanje, naime, bilo je »šta« se izvodi, a manje se govorilo o tome i »kako« se odabran repertoar izvodi. I bez obzira na postojanje pozorišnog odbora i funkciju dramaturga, presudna je bila reč — upravnika. Zbog toga nikako nije čudno što se na tom položaju najduže zadržao Milorad Šapčanin (1880—93), i sam dramski autor, protivnik realističkih shvatanja o književnosti i zato inicijator nastanka mnogih dramskih dela čija izvođenja nisu imala još tada veći odjek u javnosti, kako zbog svoje nesavremene tematike, tako i zbog pretežno nepodesne dramaturške fakture. Ako se, makar i letimicno, pogleda spisak autora koje je Šapčanin lansirao, može se sa malim izuzecima utvrditi da nikako nije čudno što su njihova dela nestala sa pozornice, mahom, odmah posle prvog izvođenja. Tako dramatičari kao što su Nikola V. Đorić, autor dramskih dela u stihu, kao što su »Vezir Abogović«, »Vidosava«, »Momir«, zatim, Manojlo Đorđević-Prizrenac, koji je napisao nekoliko komada (»Zlatna grivna«, »Jasmina i Irena«); na listi dramskih autora čija su dela prikazivana za Šapčaninove uprave nalaze se od domaćih pisaca još M. Ban, M. Cvetić, I. Okruglić-Sremac, M. Savić, Lj. Petrović, J. Veselinović, D. Brzak i M. Đ. Glišić, koji je obavljao dužnost dramaturga. Izuzev Glišića, svi ti autori i temama i samom dramskom obradom bili su daleko od svog doba; oni su nudili svojevrsne prikaze istorijskih događaja ili pak

idilične prikaze seoskog života, propraćene pesmama i igrama. Naravno, nikako ne treba izostaviti i samog Šapčanina, koji se posle neuspeha sa savremenim temama okreće dramatizacijama narodnih pesama (»Miloš u Latinima« i »Zadužbina« — prema narodnoj pesmi »Zidanje Ravanice«) i istorijskim temama (»Bogomili« i »Dušan Silni«); tome treba pridodati i njegovu dramatizaciju Puškinove priповетke »Gospodica kao seljanka«. Samo se po sebi razume da je Nušić u tako komponovanom repertoaru morao biti izuzetak već svojom prvom izvedenom komedijom (»Protekcija«, 1889); međutim, ranije napisan »Narodni poslanik, kao što je poznato, neće uopšte doći na repertoar u Šapčaninovoj eri.

Iz ovog kratkog i sumarnog pregleda mogućno je zaključiti da su ideje Svetozara Markovića o realizmu u književnosti vrio sporo dopirale do naše dramaturgije i pozorišta. Njihov prodor obuhvatiće najpre priovednu prozu naših pisaca, nešto kasnije i poeziju, dok će literatura namenjena pozorištu ostati gotovo netaknuta. Razlog je — gotovo hermetička zatvorenost pozorišta prema novim idejama, zatvorenost koju su sistematski ostvarivale razne pozorišne uprave, počev od Đorđevića do Šapčanina. I mada je Šapčanin za svoj glavnog saradnika, kao dramaturga, imao Mijovana Glišića, koji je svojevremeno pripadao tajnom društvu velikoškolaca inspirisanih idejama Svetozara Markovića, to se nije moglo odraziti i na pozorišnom repertoaru isto onako kao što se nije odrazilo ni na Glišćevom dramskom stvaralaštvu. Iako »Podvala« obrađuje probleme socijalne diferencijacije na tadašnjem srpskom seisu i ukazuje na zelenaku eksploataciju, uz podsmeh upućen i predstavnicima vlasti, ipak je sveukupna slika koju ovo dramsko delo nudi, blaža i nekako dobroćudnija u poređenju sa inače srodnom i tematski bliskom priповetkom »Glava šećera«. U drugoj Glišćevoj komediji zabavljački ton preovlađuje: »Dva cvancika« su se i zbog samog teksta, ali i zbog virtuozne glumačke interpretacije odmah pretvorila u bezazleni komad koji redovno puni gledalište do poslednjeg mesta. — Realizam je sporo prodrao u srpsku dramsku književnost. Čak i autori koji su se, kao Glišić, u drugim oblastima svoga rada afirmisali upravo sa svojih realističkih prikaza društvene stvarnosti onoga doba, posustajali su na području drame, ili čak nisu ni pokušavali da realističkom dramom obrade savremene teme. Za tako nešto, kao što smo videli, nisu, uostalom, ni imali stimulans ni od pozorišnih uprava. Tek prodorom Nušića devedesetih godina prošlog veka i, naročito, u prvoj deceniji ovog veka, pojavom autora kao što su Dragoslav Nenadić, Blagoje T. Nedić, Vojislav Jovanović, Milivoj Predić, uz već afirmisanog Nušića, doći će i do definitivnog utvrđivanja, uz mnoge otpore i negacije, realističkog metoda u srpskoj dramaturgiji. Sumorna slika društva i društvenih odnosa, kako u gradu, tako i na selu, isuviše bolna istina o već dehumanizovanim odnosima, koji su obuhvatili sve strukture društvenog bića ondašnje Srbije, smetala je pozorišnim gledaocima, pa i nekim kritičarima, zbog sugestivnosti svojstvene dramskom izrazu. I bez obzira na nesumnjivu činjenicu da u tom

razdoblju nisu nastala dela nekog izuzetnog formata, ne može se pojedinim dramama Vojislava Jovanovića ili Milivoja Predića, kao i pojedinim komedijama Nušićevim, poreći smelost i otvorenost u kazivanju i tretiraju glavnih problema, kao i spremnost i sposobnost da se pristupi i zađe u prikazivanje tamnih društvenih zbivanja.

Ako su postavke S. Markovića o potrebi realističke umetnosti o potrebi realističkog prikaza društvene stvarnosti sporo osvajale teren dramaturgije, da li je tako bilo i sa scenskim izrazom? — Uopšteno govoreći, realizam je brže, što će reći i znatno ranije »osvojio« scenski izraz u našem pozorištu nego li što je izborio dominantno mesto u dramaturgiji. Da li je to i zbog »fundamentalnog i glumačkom aktu imanentnog organskog realizma glumačke manifestacije«, kako je to formulisao Gavella*, a ne samo zbog režimske

* Dr Branko Gavella, »Glumac i kazalište«. — »Režija, kritika i publika«. — Sterijino pozorje, biblioteka »Dramaturški spisi«, N. Sad, 1967, 15.

zatvorenosti pozorišnog repertoara, zahvaljujući budnoj oprezi pozorišnih uprava? Odgovor ponajpre treba tražiti u samoi prirodi glumačke umetnosti, dakle u njenom »imanentnom organskom realizmu«, ali treba dodati, kako je realistički izraz svoje prve manifestacije na našoj pozornici imao naipre u komediji, i to zbog samih dramaturških uslovnosti svakog komediografskog postupka.

Već prvi beogradski reditelj i pozorišni pedagog, Aleksa Bačvanski, svojim režijama i, posebno, svojim glumačkim kreacijama, afirmiše scenski realizam. Kako ističe V. Gligorić on je »snažno povukao realističku liniju u razvoju srpske glume umetničkim i pedagoškim radom«*. — * Velibor Gligorić, »Etape u razvitku Narodnog pozorišta«. — »Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu, 1868—1968. — Narodno pozorište i »Nolit«, Beograd, 1968, 53.

Slušaoci prve, istina kratkotrajne, ali značajne »dramatske škole« A. Bačvanskog, među kojima Toša Jovanović i Pera Dobrinović, sledovaće primer učitelja. Ako prelistamo kritike o predstavama izvedenim tokom prvih sezona beogradskog Narodnog pozorišta, možemo naći mnogo karakterističnih opaski kako su pojedini glumci igrali »verno«, kako su se potrudili da »i govorom i kretanjem unesu što više istine i prirodnosti u karaktere onih osoba kojih su žive slike za ono veće pozajmili«, kako im »igra beše puna života« itd. itd.* I zaista, još od *

V. naš članak: »Kako su oni glumili?« — »Scena«, 1968, br. 6, 591—604.

prvih predstava Narodnog pozorišta vidno se ispoljavaju realističke tendencije i to kako kad se izvode komedije, tako isto i prilikom izvođenja mnogobrojnih komada iz narodnog života i, nešto kasnije, kada se naši glumci susreću sa salonskim konverzacionim dramama. Ali, naporedo sa realističkim izrazom, na sceni egzistira i romantičarski stil igre, za koji je karakterističan patetičan, deklamatorski ton. Taj stil zadržće se prilikom izvođenja tragedija, pa i pojedinih drama, sve do godina koje su prethodile prvom svetskom ratu, a imaće svojih tragova i u međuratnom razdoblju.

Osim na izvođački stil, ideologija S. Markovića imala je i uticaje druge vrste u pozorištu. Bio je to uticaj na sâm

glumački kadar, u smislu realizovanja inicijative za ostvarivanje njihovih socijalnih prava. Jedan od protagonistisa te inicijative bio je glumac Laza Telečki, koji je, kako ističe V. Gligorić, »učestvovao na omladinskim besedama, na kojima je recitovao slobodoumne prepeve Jovana Jovanovića-Zmaja, i na onima na kojima je govorio Svetozar Marković. Zbog učešća na omladinskim besedama ukoren je od strane uprave pozorišta i zapostavljen (iako prvak pozorišta, rasporeden je u 'drugi red' glumaca). Jedan je od prvih koji se pobunio protiv famoznih pravila kojima se sputava sloboda ličnosti glumaca. Inspirisao je putem omladinskih listova kampanju protiv reakcionarnih postupaka uprave u pozorištu.* — Inače, Telečki se * V. Gligorić, sp. m., 52.

kao glumac isticao svojom realističkom igrom. Zbog svog principijelnog stava navukao je mržnju pozorišne uprave pa je, i pored podrške koju je uživao u publici, 1871. napustio Beograd. — Ali, nije samo Telečki među glumcima prihvatao stavove S. Markovića. Među glumcima Narodnog pozorišta bilo je više njegovih istomišljenika i, što je najvažnije, pozorišna publika je to osećala i sa zadovoljstvom prihvatala. To je u raznim prilikama jasno dolazilo do izražaja. Tako su pojedine predstave redovno prikazivane pred prepunom dvoranom i uz burno odobravanje publike, osobito one sa galerija. Tipičan primer bilo je izvođenje Gogoljeva »Revizora«, godine 1870, ali i u drugim, mnogobrojnim prilikama: publika, posebno omladina, pozdravljala je satiričarske prikaze i aluzije, koje je odmah primenjivala na situaciju u Beogradu i Srbiji. Takav stav publike pratiće gotovo sve pozorišne uprave, i pored sve njihove opreznosti u sastavljanju repertoara i brige da ne dođe do kakvih ekscesa. Kao što je poznato, ni najreakcionarnije vlade i njihove pozorišne uprave nisu u tome uspevale: zadojena slobodarskim idejama Svetozara Markovića publika je i u pozorištu zahtevala istinitu sliku društva i viziju boljeg sveta.

2.

Pišući iz emigracije svoj ciklus dopisa »Beleške iz N. Sada«, Marković se dotakao različitih problema iz društveno-političkog života onoga vremena, a obradio je i neke teme iz oblasti prosvete i kulture. Tako je jednu belešku posvetio metodima klasičnog obrazovanja, ukazav na sve evidentne nedostatke i praznine, dok je petu belešku u celosti posvetio pozorištu, inspirisan, pre svega, željom da odgovori na napade i podmetanja prema kojima je on zauzimao stavove da srpskom narodu nije potrebno pozorište. Zato je u uvodnom pasusu pete beleške* napisao i sledeće:

* »Radnik«, 7. IV 1872, str. 154.

... Što se mene tiče, ja volim pozorište i saglasio bih se da srpski narod izdržava pozorište radi mene samog. Osobito volim da idem u pozorište kad sam raspoložen da ne radim ništa i da ne spavam do — i posle ponoći. Mnogi čitaoci s estetičnim osećanjem videće odma u mojoj ljubavi spram pozorišta: 'grubi materijalizam' (no među nami budi rečeno mnogi od njih posećuju

pozorište iz iste potrebe iz koje i ja). Što im drago — ja ne tajim da sam materialista, ali opet velim: što se moje lične ugodnosti tiče ja nalazim da je pozorište nužno, a sigurno ima mnogo ljudi koji imaju iste potrebe kao i ja t. j. koji su siti ili koji su namerni da večeraju tek pred ponoć, a imaju za to dovoljno novaca, dakle kojima je uživanje u pozorištu vrlo nužno«.

Osetivši da taj uvod nije lišen i izvesne ironije, Marković je odmah pobliže objasnio i zašto gleda tako na pozorište:

»... Ja smatram pozorište kao mesto za 'uživanje'. Ja to ne govorim za pozoriliste u opšte: šta bi ono moglo da bude i šta bi trebalo da bude — ja govorim za naše srpsko pozorište ovako kakvo je danas ovde i u Beogradu. Ono je mesto za uživanje ljudi, koji za to imaju volje i novaca«.

Pošto je ukazao kako bi razvoj »estetičnog osećanja« svakako oplemenio čoveka, učinio ga »nežnijim, uzvišenijim, čovečnjim«, što bi lakše dovelo do stvaranja jednog idealnog poretka, Marković toj viziji idealnog sveta suprotstavlja sliku suvremenosti:

»U praktičnom svetu u kome mi živimo ljudi mogu imati u isto vreme sva uzvišena estetična osećanja! mogu voleti muziku, obožavati pojeziju, zanositi se glumačkom veštinom na pozornici pa opet biti surovi, sebični, grabljivi, sujetni, čeznuti za vlašću i za 'grubim' telesnim uživanjem. Tako je to u današnjem svetu, a tako je bilo od kako je veštine i estetičnog osećanja kod ljudi«.

Potom, Marković daje kratak istorijski pregled razvoja odnosa prema umetnostima, posebno prema pozorištu, počev od starih Grka pa do srednjeg veka, ukazujući na klasni karakter organizovanja umetničkih manifestacija i, posebno, institucija:

»Dvorska pozorišta, dvorske opere, carske konzervatorije, imperatorske akademije veština, kraljevski i carski veštaci i t. d. jednom reči veština i veštaci vezani su za gospodstvo i nerad. Ljudi sa najrazvijenijim estetičnjim uživanjem nisu od njih nimalo postali nežniji ili uzvišeniji; oni tako isto čeznu za 'grubim' telesnim uživanjem kao i pre; oni lažu, otimaju, gnjave cele narode, pljačkaju ih i razvraćaju; upravo: što više teže da zadrže svoja estetska i telesna osećanja — tim su dosetljiviji u izmišljanju raznih 'sistema' da održe 'poredak' u kome bi masa naroda radila za njihovo uživanje.*

* Isto, str. 155.

Pravu funkciju suvremenog pozorišta Marković vidi u odbrani »čiftinskog morala«, kako on označava ono što bismo danas mogli okvalifikovati kao — moral malograđana, budući da je u ono vreme pretežni deo tog društvenog sloja bio iz trgovачkih redova:

»Danas se propoveda sa pozornice današnji, društveni moral. Ali kakav je taj moral? Onakav kakvo je samo ono društvo koje osniva pozorište, koje ga kao svog slугa plaća i koje ga posećuje. To je moral vladarski, plemićki — i čiftinski. Ispuniti vladarsku 'misiju', pokoriti zemlje i narode, kazniti nepokorne sluge i buntovnike, uveličati svoju carevinu, okititi svoju krunu i t. d. to je posao vladarski, a moral je: obožavati ove vladarske poslove i služiti verno njihovim uveličanim namerama. Plemićki

moral on je vrlo sličan sa vladarskim, on se poglavito sastoji u ponosnom gaženju proste svetline i vernom služenju kruni i prestolu — za to o njemu nije mnogo nužno da govorimo kao ni o vladarskom moralu. Potom Marković ovako odgovara na postavljeno pitanje — šta je to čiftinski moral:

»Ja pod tim razumem sve ono što je lepo, prijatno, pošteno, ali u isto vreme 'nevino' i 'zakonito' što se obično na evropskim pozornicama propoveda: n. pr. da se ne valja kartati i pijančiti, jer to može da upropasti čoveka, njegovu porodicu; da ne valja klasti, praviti lažne vekse, trgovati i ubijati, jer za to u društvu postoje policija, sudovi, tavnice i gubilišta, a uz to pretinja od kazni na drugom svetu. Za tim dolazi domaći idilični moral: devojčica treba da je smerna, umiljata, nevina, da voli cveće, da peva zoram i t. d. pa joj neće faliti mladoženja, u koga će se zaljubiti i koji će se u nju zaljubiti, dalje da se ne valja ženiti ili udavati zbog novaca ili zvanja nego iz ljubavi i nagrada će ne vremeno doći ljubavnom paru neko naslijedstvo od nekog čiče iz Amerike, neka milost iznenadnog dobrotvora, neko vrlo lepo 'mesto' sa još lepšom platom i t. d. Sve to i mnogo koješta propoveda se sa pozornice i svet se opet karta, pijanči, laže, vara, krade, ubija; devojčice se cifraju, mažu, nose midere i žinjone, gospoda se likaju i ulagaju, traže mesto ljubavi miraz, zvanje ili 'mesto', a devojčice lenji ugodni život. Svet ide starim putem a čiftinstvo širi se sve većma, jer zna da se one nagrade i kazne što se iznose na pozornici — nalaze samo na pozornici. U životu je sasvim drugačje. Moral pozorišni je jalov i ništav. On ne iznosi pravi koren zla t. j. koren u opšte čiftinstva, zato nije ni malo opasan. Čiftinstvo to oseća po svome trbuhi i svojoj kesi, koji srazmerno rastu i bez kojih čifte ne bi ni isle u pozorište, niti bi mogli biti ono što su t. j. čifte«.

Šhvatajući pozorište, potpuno u duhu suvremenih materijalističkih pogleda, sasvim utilitarno, pridajući mu određen značaj i zadatke, Marković dalje zaključuje: »Moral narodni sa pozornice se ne čuje. Propovedati narodu sa pozornice pravi značaj vladarstva, plemstva i čiftinstva, njihov život i odnošaj spram naroda — ta to je javni poziv na bunu protiv državnog i ekonomskog poretka, to je buna protiv onog poretka, koji baš izdržava onaj skorup društveni, koji uživa u pozorištu i radi koga se daju pozorišne prestave! Takvu propoved zabranjuje državni poredak, takvu propoved zabranjuje sva 'pozorišna publika', takvu propoved neće ni sami 'pozorišni' pisci, jer su oni čeda današnjeg čiftinskog poretka, oni ne znaju narod, njegove potrebe i neki poredak, gde bi narod jedino mogao uživati sva zemaljska blaga — oni su svi zadahnuti čiftinskim duhom i pišu samo za čifte i gospodu. Može biti da od ovoga ima izuzetaka, ali ti izuzeci iščezavaju u masi«.

Zatim se Marković osvrće na našu dramsku književnost i, uopšte, na repertoar tadašnjih naših pozorišta (u Beogradu i Novom Sadu), zamerajući velik broj prevoda: »Ovaka je sadržina ili kao što smo kazali, ovakav je moral pozorišnih spisa kod svih evropskih naroda, pa takav mora biti i kod nas, jer mi upravo i nemamo naših originalnih narodnih ili ne-narodnih pozorišnih spisa, već

dajemo na pozornici gotovo same prevode. Očevidno sa naše pozornice ne može se čuvati ništa drugo no što se čuje u opšte sa evropskih pozornica».

U potvrdu ovoj svojoj konstataciji Marković uzima kao primer prikazivanje komada »Pariska sirotinja« Eduara Brizbara i Ežena Nisa, koja je u beogradskom Narodnom pozorištu prikazana prvi put 18. II 1870*. Novosadsko

* S. Cvetković, Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868—1965. — Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, 1966, str. 39.

Srpsko narodno pozorište prikazalo je tu dramu 1871.*

* Dr Mihovil Tomandl, Repertoar i gostovanja Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu od 1861. do 1914. godine. —

»Spomenica 1861—1961. Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 1961, str. 503.

Kritikujući tezu komada o »gospodskoj sirotinji«, »koja nije nikad ništa radila, nikad ništa ne radi i ne ume ništa da radi; kojoj je preće da plati poslednjih 5 gr. za čišćenje kaputa s kojim se može ući u gospodski salon, nego li da uđe u sirotijsku gostionicu i da se najede sa polovinom toga novca«.* Nasuprot toj »gospodskoj

* »Radnik«, 7. IV 1872, str. 156.

sirotinji« pisci drugačije predstavljaju pravu sirotinju: francuski radnik »predstavlja se kao grub i sebičan, koji samo želi da 'stekne' pa da i on ništa ne radi«. Istočući da se tu radi o stavu »čifta« prema sirotinji, Marković zaključuje:

»Mogao bih vam navesti sijaset primera srpskog pozorišnog 'repertoara' kakav se vodnjikavo-lažljivi moral iz zapadne Evrope propoveda našoj publici radi izobraženja, ali držim da je i čitaocima 'Radnika' dosadno da slušaju o čiftinskom moralu, kao i meni da pišem«. Na kraju, što je naročito zanimljivo, Marković se zalaže za realistički repertoar, posebno za komedije, jer su one najčešće lišene bilo kakvih lažno-moralizatorskih tendencija:

»Ja najvolem obične lakrdije iz života, one se srazmerno najviše prikazuju na našoj pozornici. I što se one više približuju pravoj lakrdiji tim su mi milije, jer tu bar čovek zna da nema nikakvog škropljenja moralnom vodicom, već je jedina celj prikazivanja da izazove smeđ kod publike...«*

* Isto, str. 156.

Iz svega navedenog može se sa sigurnošću zaključiti kako Marković nikako nije negirao pozorište i pozorišnu umetnost, ali je, neosporno, osporavao prosvetnu funkciju građanskog pozorišta u nas, dakle Narodnog pozorišta u Beogradu i Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu — jedinih naših tadašnjih institucionalizovanih pozorišta. I mada se u navedenim njegovim redovima može osetiti i odblesak gledišta Pisareva, prema kojem pozorište nije ništa drugo do luksuzna tvorevina za uživanja buržoazije, koja, usto, treba da podržavaju i glorifikuju vladajući poredak, ne može se tvrditi kako je Marković odbacivao pozorišnu umetnost onako kako su to činili neki drugi autori u »Radniku«, ili, pak, kako će činiti poslanici Radikalne stranke, samo nekoliko godina potom, izjašnjavajući se protiv državne materijalne pomoći pozorištu.

Naime, u »Radniku«, samo nekoliko brojeva po objavljinju Markovićeve pete, »Beleške iz N. Sada«, u dva nastavka, kao feijton, objavljen je duži napis u kojem

se negira pozorišna umetnost, pa se, pored ostalog, tu može pročitati i ovo:

»Po mome mnjenju, dragi moj, pozorište nije nikad kadro da obuči narod, niti je kadro da sačuva moral u narodu. — Veli se obično da pozorište ima tu višu cijelj da pribavi zabave i uveseljenja. Ali molim ja tebe reci mi kako izgleda ta viša cijelj i to uživanje, kad vidiš da se to vrlo skupo plaća. Jer prvo, onaj čovek što izgrava, izgrava za svoj lični interes, a drugo što i ti plaćaš. Dakle to je iznuđeno uživanje, izmajstorisano, — pa je li to, ono estetički uzvišeno, estetički lepo, kojim mnoga fina gospoda toliko tupe zube? Posle toga uzmi to, da pozorište nazivaju neki i čkola morala, pa reci mi koji još narod spase pozorište od pokvarenosti i razvrata, ako je to već uhvatilo korena u narodu. U velikim evropskim varošima pričaju da ima po stotinu pozorišta, pa gde je već laž i nepravda no u njima.* Dalje, isti autor

* Kir, Palančanin u beogradskom pozorištu. — »Radnik«, 26. IV 1872, str. 182.

navodi kao prilog svome stavu postojanje pozorišta u staroj Atini i starom Rimu, kada su tamo počele propadati te države i kada su pozorište i druge zabave imale za cilj da odvrate narodnu pažnju od osnovnih društvenih problema.

Naveli smo fragment iz članka o palančaninu koji je posetio beogradsko Narodno pozorište da bismo ukazali kako je među pristalicama ideja Svetozara Markovića, pa tako verovatno i u redakciji i među saradnicima lista »Radnik«, bilo stavova i mišljenja o pozorištu koji su se razlikovali, i to u osnovi, od njegovih shvatanja, izloženih u petoj »Belešci iz N. Sada« i druge. Naime, kao opšti zaključak stoji činjenica da Marković niti jednog trenutka nije negirao pozorišnu umetnost, niti je odričao njenu korisnost u sklopu opšteg estetičkog obrazovanja: naprotiv, on je uviđao svu njenu potrebu i korist, ali je i isticao saznanje da pozorište onakvo kakvo je bilo sedamdesetih godina prošloga veka ne može ostvariti svoje visoke ciljeve, iz prostog razloga što je, pre svega, repertoarski, ali i dominantnim izvođačkim shvatanjima, dakle, čitavom svojom društvenom misijom bilo predodređeno da konvenira interesovanju (ali i interesu!) tada vladajućih određenih slojeva građanske klase. Jer, više je nego očigledno da se shvatanja Svetozara Markovića ne mogu identifikovati sa onim što je u svom članku izložio »Kir«, mada je još i u Markovićevu vreme bilo takvih »tumača« njegovih ideja, koji su mu pripisivali negatorski odnos prema pozorištu uopšte. Takođe, nije mogućno poštoveti mišljenja i stavove istaknutih predstavnika Radikalne stranke, koji su negirali potrebu pozorišta u skupštinskoj debati o finansijskoj pomoći Narodnom pozorištu 1875. g., mada, istini za volju, možemo naći izvesne dodirne tačke između tih stavova i onoga što je Marković pisao u »Radniku«. Međutim, postoji i jedna bitna razlika. Ona je u polaznom motivu, koji se svakako razlikuje, jer, ako je Marković u osnovi kao ideju vodilju imao viziju jednog boljeg sveta, dotele su poslanici-radikali za temelje svojih shvatanja imali znatno uže interes u Naravno, shvatanja pojedinih predstavnika skupštinske manjine, koja se izjašnjavala protiv materijalnog pomaganja pozorišta, razlikovala su se

i međusobno. Tako je Adam Bogosavljević isticao: »Ja pozorište upravo smatram kao jednu ustanovu bogatašku i gospodsku, u kojoj gospoda i bogataši, ne znajući šta će i kako će od obesti, provode svoje zaluđeno vreme i nalaze sebi zabave. Ne priznajem da je pozorište škola morala, jer vidim da u velikim varošima gde ima pozorišta tu ima najviše nepoštenja. Tu najviše sede gospoda i bogataši, koji nemaju šta da rade, zato sam da se ta pomoć pozorištu ne daje, nego neka ga pomaže opština beogradска, od koga se neposredno i koristi, ako ima kake koristi«.*

* Stenografske beleške Narodne skupštine 1875—76. Sastanak LXVII, u Beogradu, 2. I 1875, str. 1295.

Sličnog mišljenja bio je i poslanik Krupežević:

»Da li je pozorište korisno ili nije, o tome neću da govorim, jer ja nisam stručan u tome. Ali, ono se zove 'narodno' pozorište a nije narodno nego beogradsko«.*

* Isto, str. 1296.

Naporedо sa stavovima koji su bili pretežno diktovani potrebama dnevne političke prakse, bilo je i nešto drugaćijih, ne u toj meri negatorskih gledišta. Tako je tada Jevrem Marković govorio:

»Manjina odborska stavila je tamo primedbe svoje zato, što je uvidela da pozorište doista nema za nas danas nikakve vrednosti. Kad bi pozorište srpsko bilo onakova tipa, kao što je bilo u starih Grka kad su iznosili na pozornicu žive karaktere, 'bilo bi možda' neke koristi za narod, kad bi se u tome pozorištu — na bini — stavljali na ugled karakteri iz naroda i istorije, koji su što učinili i žrtvovali se za narod, onda 'može biti' da bi bilo neke koristi za narod. Ali pozorište naše kao što je danas, u kome se predstavlja pukovnik od 18 godina, ili gde se kaže da jedan propali grof ili baron ne može da digne sanduk na leđa što su mu nežne ruke, ne odgovara pozivu našega naroda. Pozorište naše nije to, što bi moglo da koristi da je izučavano kao što treba. Pa kad nije to, nego je čisto jedna luksuzna ustanova, ja sam da narod srpski na ovo ne treba da plaća. Ali ako je to potreba jednog izvesnog dela publike, onda ona neka na to i troši...«*

* Isto, str. 1291.

(Podvlačenje moje, R. V. J.).

Drugim rečima, dok Adam Bogosavljević smatra pozorište »isključivo« kao ustanovu za razonodu buržoazije, dotle Jevrem Marković dopušta da bi pozorište moglo biti i škola za narod. Naizgled male, to su ipak suštinske razlike: dok se prvom može pripisati apsolutna negacija pozorišta, drugom se ne mogu osporavati tačne pojedinosti u oceni stanja našeg pozorišta, ocene koje su veoma bliske onome što je izlagao i sam Svetozar Marković.

Kao što znamo, »kampanja radikalnih poslanika protiv subvencije pozorištu trajala je i posle dve decenije života beogradskog pozorišta«* i nju nikako ne treba

* »Radnik«, 23. IV 1872, str. 180.

smatrati refleksom Markovićevih shvatanja, uprkos nekim dodirnim pojedinostima. To, iz prostog razloga, što Svetozar Marković nikada nije negirao pozorišnu umetnost, nego je čak, kao što smo videli, imao i razumevanje i interesovanje za pozorište.

Na kraju, skrenimo pažnju na još jedan Markovićev zapis

o pozorištu. U svojoj sedmoj »Belešci iz N. Sada«*

* V. Gligorić, Etape u razvoju Narodnog pozorišta. — »Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu 1868—1968«. — Beograd, 1968, str. 47.

Marković je pisao o đačkoj demonstraciji u novosadskom Srpskom narodnom pozorištu, za vreme prikazivanja Subotičeve drame »Krst i kruna«: »Tu sv. Sava stvara led na pozornici, a đaci su glupost ismejali po svršetku prikazivanja vičući: Ieda! Ieda!«. Posle ovog ismevanja, profesorski kolegijum kaznio je đake zatvorom i isključenjem iz škole. Potom Marković izvodi sledeću paralelu:

»Da se to desilo u Beogradu ili ma gde u Srbiji svaki 'uviđavan' čovek morao bi misliti da se iz 'viših' 'državnih' raz'oga valja demonstrante goniti i trebiti kao neprijatelje 'javnog poretk'a, ali u N. Sadu gde se takvi 'viši' 'državni' srbjanski razlozi nazivaju obično 'nasilje', takvo delo ne može se objasniti nikakvim ni višim ni nižim državnim razlogom, već je prostо delo profesorske — detinjarije«. Međutim, Marković je išao i dalje, pa je objasnio pravi uzrok te profesorske »detinjarije« — kao samoljublje, ali je ukazao i na okolnost da je dr Subotić bio predsednik gimnazijalnog patronata »od koga zavise profesori i daci«. Uvek, dakle, valja braniti nečije interesе: u Srbiji su to »viši«, »državni« interesи, ovde pak, konkretni, gimnazijalski, uz nadobudno samoljublje. Zanimljivo je da se u ovoj »Belešci« Marković stavlja više na stranu gimnazijalaca, ukazujući na defekte prosvetnog sistema, nedvosmisleno označivši postupak profesora — detinjarijom.

Izužimajući pozorište iz konspekta utilitarizma užih okvira, Marković se zalagao za pozrište čije bi se utilitarno dejstvo moglo ukratko definisati kao težnja ka prikazu »života na sceni«, ka prikazu likova i situacija, autentičnih i uverljivih, poput onih životnih. Zalažući se za realističko pozorište, koje će na pravi način progovoriti o aktuelnim i bitnim problemima onoga vremena, Svetozar Marković nije negirao pozorišnu umetnost, već je zahtevao njenu apsolutnu angažovanost u smislu iznošenja istine o životu. Markovićevi stavovi o misiji pozorišta zaslužuju i danas našu punu pažnju.

DR VASO MILINČEVIĆ: TRIFKOVICEV POKUŠAJ POSRBE MOLIJEROVOG TARTIFA

Uz stogodišnjicu
smrti Koste Trifkovića

I Napomena
o posrbama

Posrbe su više
književno-istorijska
nego književno-
teorijska kategorija.
Zato i nema pravog
ekvivalenta za njih u
evropskoj književnosti.

Posrbama su nazivane naročite adaptacije-prevodi stranih dela na srpski jezik tokom 18. i 19. veka, a bile su namenjene prvenstveno čitaocima i gledaocima »srednjeg i prostog staleža«. Posrbe su posebno bile rasprostranjene u dramskoj književnosti, dok ih je u prozi i poeziji bilo manje. Smisao posrba bio je da se strana dela što više približe neobrazovanoj i priprostoj publici i da se prilagode srpskoj sredini. Zato su preradivači-posrbljivači stranim ličnostima davali srpska imena, događaje i radnju su prenosili u naše varošice i sela, neke scene, često i činove, ispuštali, neke sažimali, neke opet menjali, dopunjivali i sl. Ukoliko je bilo pesama u komadu, obavezno su zamenjivane srpskim, a često su srpske pesme unošene u tekst ili predstavu i kad ih nije bilo u originalu. Ukratko, posrbljivači su se sasvim slobodno odnosili prema originalu menjajući mu, ponekad, ne samo imena ličnosti, mesto i ambijent radnje, nego i duh i tendenciju, kalemeći mu i srpski obojeno rodoljublje. Upravo ta rodoljubiva komponenta i daje posebnost posrbama u odnosu na adaptacije u stranim književnostima gde je više reč o prilagođavanju originala složenije forme za decu, ili prilagođavanje drevnih, antičkih ili srednjovekovnih tekstova za savremene čitaoce.

Jedna od prvih posrba u srpskoj književnosti bila je »Blagodarni sin« — »seoska vesela igra u jednom djeljstvu stavljena na prosto serbski Eman. Jankovićem, Lajpcig, 1789.« J. je posrbio komad »Der dankbare Sohn« (1770) Johana Jakoba Engela. Nemačka imena je »polze bolje radi, sa srbskim promenuo«, a radnju komada je preneo iz nemačke sredine u Banat. Nastalo u doba prosvećenosti, posrba je bilo dosta i u kasnijim epohama, sve do početka 20. veka. Posebno su bile brojne nakon osnivanja stalnih pozorišta u Novom Sadu i Beogradu. Tada su posrbljena mnoga strana dela, najviše s nemačkog

i mađarskog jezika. Nemačkih posrba bilo je ne samo s nemačkog originala, nego i sa nemačkih prevoda i prerada stranih tekstova (talijanskih, francuskih i dr.). S mađarskog su najčešće posrbljivani komadi iz narodnog života s pevanjem E. Sigligetija i J. Sigetija (»Ciganin«, »Mamica«, »Vampir i čizmar«, »Star i baka i njegov sin husar« i dr.), dok je od nemačkih autora najviše posrbljivan A. Kocebu i R. Benediks. Konstantin Popović Komoraš posrbio je, na pr. Kocebuovu dramu »Die Spanien in Peru oder Rollas Tod« (1796) pod naslovom: »Turci u Bosni ili smrt Miloša« (1834). Posrba komada »Eingemsinn« R. Benediksa od J. Andrejevića Jolesa pod naslovom »Prkos« igrana je više od pedeset godina na našim scenama, zahvaljujući i pogodnoj muzici Aks. Maksimovića.

Ipak, među našim posrbljivačima Joakim Vujić zauzima prvo mesto i po broju posrba i po njihovu značaju za naše pozorište. Sva njegova dela su svojevrsne posrbe. Među najuspešnije idu: »Ljubovnaja zavist črez jedne cipele«, »Kreštalica«, »Slepi miš«, »Šnajderski kalfa« i dr. V. je često i mistifikovao izvore za svoje posrbe. U početku književnog rada čak je i Sterija imao posrba (»Boj na Kosovu ili Milan Toplica i Zoraida«), povodeći se za tada veoma popularnim Milovanom Vidakovićem, takođe jednim od prvih posrbljivača. Pored pomenutih autora posrbe su davali i Nikola Đurković (»Dva narednika«), Jovan Đorđević — više dela, Laza Telečki (posrbljivao Molijerove komade kao i Jovan Ristić Bećkerečanin), Kosta Ruvarac (»Kobno ime«, »Inkognito«), Kosta Trifković (»Mila«, »Pola vina, pola vode«, »Milo za drago« i dr.). Čak i B. Nušić ima posrbu »Kapiar Miloje«, prema trećerazrednim francuskim piscima Kormonu i D'Eneriju. I za određene pesme (satirične ili dečje) J. Jovanovića Zmaja može se reći da imaju karakteristike posrba, s tom razlikom što je Zmaj u posrbama davao dela većeg umetničkog dometa nego što su neki originali koje je koristio, dok posrbe najčešće znače uprošćavanje teksta originala. U vreme Ujedinjene omladine srpske javila se oštra reakcija na posrbe (L. Kostić, K. Trifković) u ime odbrane srpskog nacionalnog bića od tuđinskih običaja i tuđinskog duha. Pomenuti pisci smatrali su da je bolje neki strani komad prosti prevesti ili sasvim preraditi, nego neveštio posrbiti. U modernoj književnosti posrbe su iščezle, zamenili su ih pravi prevodi, mada su i dalje prisutne različite adaptacije.

II Napomena uz Trifkovićev tekst

Molijerovo delo Trifković je detaljno upoznao kao gimnazista u Pešti (već tada pročitao je na francuskom dvadesetak njegovih komada) i svoja prva komediografska vežbanja pisao je po uzoru na njegove komade. Tako je nedovršena jednočinka »Osveta« (napisana na Rijeci 1861) sastavljena prema Molijerovoj komediji »Škola za žene.* U stvari je to svojevrsna adaptacija, posrba

* Vidi V. Milinčević: »Kosta Trifković — život i delo«, Beograd, Filološki fakultet, 1968, monografije XXII, s. 137—148.

slavne Molijerove komedije, naravno nevešta i dosta udaljena od originala.

Poznato je takođe da je Trifković pokušao da posrbi i

Molijerovu komediju »Mariage forcé« (»Ženidba na silu«)* * P. Popović: »Iz hartija Koste Trifkovića«, Letopis Matice srpske, 1938, knj. 350, s. 24—31. Rukopis se čuva u Vojvodanskom muzeju u pozorišnom odseku, inv. 391.

— sačuvano je (po svoj prilici nije više bilo ni napisano) jedanaest pojava iz prvog čina, s tim što je prva pojava izostavljena. Molijereve junake Trifković ovde daje kao Ćiru i Spiru... Naravno, pisac nije naznačio izvor za svoj pokušaj ni u jednom slučaju.

Ovom prilikom, međutim, želimo da skrenemo pažnju na još jedan Trifkovićev pokušaj posrbljavanja Molijera. Reč je takođe o nedovršenom rukopisu koji se čuva u Vojvodanskom muzeju (Pozorišni odsek, inv. 380 i 382).

Utvrdili smo da se radi o slobodnijoj preradi — posrbi »Tartifa«. Iako je od ove posrbe sačuvan samo manji odlomak, nepune tri scene (prizora) — verovatno

Trifković nije više ni napisao — ipak se može steći prilično jasna predstava kako je on zamislio tu preradu. Kao i u ranijim posrbama, on je i ovde, to je odmah uočljivo, uzeo samo motiv, osnovnu ideju o licemeru i pohotljivom parazitu koji je veštio zaludio jednog građanina, domaćina kuće, nametnuo mu se kao

savetodavac i prijatelj, i pokušao da mu zavede i ženu. Tu se Trifković u osnovi sasvim slaže sa uzorom, a ostalo menja, uprošćava. Tako Petrović, koji je dat kao pandan Orgonu, ne daje Jazavcu (koji je pandan Tartifu) — kćer, nego sestruru za ženu. Jazavac nije bogomoljac (bar se to ne vidi iz ovog odlomka, a to ne bi bilo ni karakteristično za onovremenu novosadsku sredinu), ali je sigurno da mu je pisac, po običaju, namenio neku drugu manu, aktuelnu za novosadsku sredinu i Trifkovićeve vreme. To se jasno vidi iz Petrovićevog primera. Njega je naslikao kao onovremenog priglupog konzervativca koji, kad hoće da ocrni zaručnika svoje sestre Milke, Milana, naziva ga prezivno — »omladinac« i zanesenjak! Inače, junaka koji odgovara Tartfu Trifković je i imenom okarakterisao, nazvavši ga Jazavac. Karakteristično je da je to isto ime dao negativnim junacima još u dve komedije: »Pošto-poto poslanik« i »Pisar sreskog načelstva« (naslovi su uslovno dati).

Ako je u obradi pozajmljenog motiva od Molijera dosta slobodan, Trifković se drži svoga uzora u formi, naime i on piše u stihu — dvanaestercu. Kao i Molijer, i on prelama pojedine stihove i započetvu misao jednog lica završava drugo u narednom, nastavljenom stihu. Dodajmo da se istog manira pridržavaju i savremeni prevodioци Molijerovih komedija u stihu.

Trifkovićevi stihovi su prilično laki i tečni, mada ima i usiljenog, nepravilnog rimovanja i nedopuštenog sažimanja reči. Verovatno bi Trifković kasnije ispravio pojedine propuste, a takvih sloboda bilo je u to vreme dosta gotovo kod svih naših pesnika, pa nije čudo što im je i on podlegao.

Teško je odrediti kada je nastao ovaj odlomak, jer se Trifković, izgleda, stalno vraćao Molijeru. Biće ipak da on nije iz »rječkog perioda« — kada su nastali Trifkovićevi prvi dramski pokušaji, nego je napisan oko 1870, onda kada je posrbio i »Milo za drago« i »Pola vina — pola vode«. U ostalom, iz Trifkovićeve peštanske »Beležnice«

saznajemo da među dvadeset Molijerovih komada koje je pročitao 1861, nije bilo »Tartifa«, što znači da je kasnije upoznao to slavno Molijerovo delo.

I ovaj nedovršeni odlomak, kao i brojni drugi započeti komadi koji su ostali iza njega, svedoči da je Kosta Trifković bio presečen u naponu stvaralačke snage, u trideset i drugoj godini života, tako da njegova objavljena dela možemo shvatiti kao prvu fazu, ali dovoljno životvornu da mu obezbedi trajno mesto u srpskoj dramskoj književnosti. Iz stogodišnje perspektive od Trifkovićeve smrti, to je sasvim izvesno.

III

[Bez naslova, pisano na 12 strana]

Prizor I.

Anka, Milica

(dolaze ispod ruke u sobu)

Mil. Ni nedelja cela nije još protekla
Kako sam u tebi milu snaju stekla
A već te toliko poštujem i volim
Da me evo k tebi [?] nešto da te molim.

Ank. Dostojna ču biti tvoga poverenja
Najlepšeg dokaza sopstvenog poštenja
Zato zaovice, стоји ли до мene
To će tvoje želje biti ispunjene.

Mil. Za celo ćeš znati — jer se neda skriti,
Pa si dosad i ti mogla opaziti —
Da Milana volem više nego sebe...

Ank. I da Milan vole isto tako tebe.

Mil. Jeste draga snajo, sto je puta reko
Tri je prsta digo i preda mnom kleko
Kad se zaverio, a njegove reči
Nepoznaju laži...

Ank. Najmanje kad kleći
Mil. Ti mi se izsmevaš?

Ank. Zaovice mila

Samo sam se s tobom malo našalila.
(Precrtno: »Dakle čuj me dalje«) jer to treba znati —
Znao je i braca znala je i mati,
I jednom i drugoj bio je po volji,
Za njega bi rekla nemož biti bolji
Toliko bi puta čestitali meni
Da smo ja i Milan dvoje zaručeni
Jednom reči beše već svršena stvar
Da će od nas dvoje biti krasan par.
Od to doba ima već godina cela
Onda sam još bila sretna i vesela
Ali sada ah!

Ank. No pa šta je sade

Mil. Rastopljeni sanci, izgubljene nade.
Sad već sasvim drukče stoje naše stvari
Nit ko pita za nas, nit ko za nas mari.
Badava se Milan njima jadikuje
Za nas više niko neće ni da čuje
U oči se smeju — još im je do šale

A moje se druge sve već poudale!
 Pa sad reci pravo možel' se podneti
 Tolika nesreća! — ne, ja ču umreti.
 (kroz plač) Umrla sirota devojka u kosi
 A Milan će onda da mi venac nosi,
 Svi muški u crno, devojke u belo
 Ponda će u crkvu, da drže opelo,
 Pa onda na groblje, da me zatrpadu
 Pa onda će posle parastos da dadu
 Pa onda će reći sirotica mlada —
 Nego je i bila velika parada!

Ank. Ponda iz tog celog nauka je ova
 Da će skorim biti veseli svatova!
 Jer sniti o smrti to 'svatove' znači
 Tako svaki pravi sanovnik tumači

Mil. Slatka moja snajo ja to, nisam znala
 Ank. Zato jerbo nisi sanovnik čitala
 Mil. Ti se opet šališ?
 Ank. Pa zar nemam pravo
 Kad bi se još tako žalostio zdravo
 Zbog ništa i ništa...
 Mil. To je ništa tebi

Ank. Ja se bar toliko žalostila nebi
 Ili zar nevoleš Milana ko pre?
 Ili' zar Milan tebe više nevole?

Mil. To ja nisam rekla
 Ank. [precrtno: »No sad mi još reci«] A nisam ni ja!
 No sad mi još reci može li se znati
 Zašto se promeno i braca i mati?

Mil. Uzroci su meni sasvim nepoznati
 Toliko se sećam da se promena
 Opaziti mogla od tog vremena
 Od kako je brata popadnula želja
 Da Jazavca drži za svog prijatelja
 Sada već u svačem njegov savet traži
 Što Jazavac kaže, ono samo važi
 On što zapovedi to se samo radi
 A Jazavac veli: vrlo smo još mladi!
 Zar sam ja još mlada meni šesnaest leta
 A Milana skorim biće dvadeseta

Ank. (za sebe) Uvek Jazavac! Čudno mi izgleda
 Da Jazavac ovde svima zapoveda.

Mil. Pa sad kad si čula celu tajnu moju
 Sad te lepo molim reci reču koju
 I razloži bratu žalostno mi stanje,
 Da mi je već nesnosno moje devovanje
 Reci mu još i to da godine moje
 Svatovima našim na putu ne stoje
 Jednom reči, kaži, da je krajnje doba...
 A ja ču ti biti zahvalna do groba.

Ank. Uverena budi zaovice mila
 Da bi sve za tebe rado učinila
 A kamo li neću pokušati sve
 Da usporim [verovatno treba: »uskorim«]
 samo vaše svatove
 Ali neko ide rekla bi po hodu
 Da je to moj muž
 Mil. Sada imaš zgodu
 Da moliš za nas...
 Ank. A ti onda idi (M. ode)
 Zadaća je teža, nego što se svidi!

Prizor II

Petrović, Anka.

Petr. Draga moja ženo da ti nije žao
 Što sam se toliko dugo zadržao?

Ank. Žao bi mi bilo onda kad bi znala
 Da sam tvom otsustvu ja povoda dala.

Petr. Pa šta imaš novog? je li me tražio
 Prijatelj Jazavac?

Ank. Nije ovde bio.

Petr. Nije ovde bio? Poslati ćemo o'ma
 Da se možda nije razbol'o siroma.

Ank. Imamo vremena — nego ja sam htela,
 Nešto da te molim... samo kad bi smela...

Petr. Juče se još tužio da od glave pati
 Moraćemo odma po lekara zvati...

Ank. Ali ja ko držim...
 Petr. A ti nemaš pravo
 Jer je vreme sade promenljivo zdravo
 Časkom sunce sija, časkom vetar duva
 Nemože se čovek dosta da načuva.

Ank. Ali ja ko mislim...
 Petr. Tako iznenada!
 Eto kako čovek može da nastrada!

Ank. Ali dragi Vaso...
 Petr. Ko bi pomislio
 Juče je još slatko i jeo i pijo.

Ank. Ali dragi mužu, pusti me do reči...
 Petr. Svisno bi od tuge da se neizleći
 I pomisao na to da može umreti
 Bila bi u stanju u grob me odneti.

Ank. Kad bi samo hteo...
 Petr. Budel nestao
 Kuda sam bez druga onda prestao?

Ank. Ali ja ko mislim...
 (Petr.) sve bi dao, sve,
 Samo da od smrti njega izbave.

Ank. Čuj me dragi Vaso sad mi je već dosta
 Izgleda mi cela komedija prosta.
 I u prijateljstvu ima neka mera
 Netreba se ni tu daleko da tera
 Jer postane smešno, a to je zacelo
 Da te j' prijateljstvo toliko zanelo.
 Ko je taj Jazavac, što je učinio
 Da te je za sebe tako zadobio?
 Kakve li su i to zasluge čuvene
 Da ga više voliš i od svoje žene?
 On ti je gospodar u svačem i svemu
 Celu porodicu zapostavljaš njemu,
 Svako ti se divi, već ti se i sluga
 zbog tog prijateljstva počinje da ruga.

Petr. Šta moram da čujem? To je nečuvenol
 Jesi li ti more pri pameti ženo?
 Znaš li što govorиш? Jesi li pri svesti
 Govorili li zbilja ili od obesti?
 Znaš li more ženo da sumnjam o tebi
 U ovom trenutku da si još pri sebi?
 Sopstvena mi žena Jazavcu se ruga
 Njega da izsmeva, mog najboljeg druga

Imati o njemu tako gadno mnenje
 Ko j' je sama skromnost i sušto poštenje
 Uzor od čoveka, uzvišen nad svima
 Primer celom svetu, ravan bogovima!
 [Prekrtno: »Ali našto vazdan da govorim s tobom
 Ti to nerazumeš, ti si jedna — zbogom (ode naglo)】

Ank. Ali dragi mužu —

Petr. Al tu nema ali
 Kao da ste redom svi na pamet pali:
 Odkud gode koji na Jazavca vika
 Pravite od njega prava razbojnika
 Ona moja sestra nezna da je živa
 A već je počela, da se razbaciva
 Počela i ona da se prenemaze
 Ništ joj nije pravo što Jazavac kaže
 Opet onaj drugi, zaljubljena luda
 Za koga bi — čujem — sestra da se uda
 Ona trčilaža, nadriučenjak
 Onaj omladinac i zanesenjak
 I on već počinje, jest tako mi boga
 Da mi oblaguje prijatelja moga
 Pa sada si i ti to isto počela
 I ti si se valjda za njima povela?
 Ali ja ti kažem, to zacelo znaj
 Ja ču svemu tome da učinim kraj.
 Milku ēu još danas Jazavcu obreći
 Nek zafali Bogu na takovoj sreći —
 A gospodin Milan još ēe danas znati
 Kom' sam moju sestru naumio dati
 A da ga ta ljubav lakše prođe
 Moliću ga da mi više i nedođe.
 To ēu da učinim, tako mora biti,

Ank. To ti dragi mužu nećeš učiniti
 Jazavac i Milka kopriva i ruža
 Zar Milka da njega dobije za muža?
 Da i nespominjem, što ćeš i sam znati
 Da s' obreko Anku [greška: treba: »Milku«]
 za Milana dati

Da se deca volu ne bez tvoga znanja,
 Da je Milan vredan svakog poštovanja
 I da bi za decu smrtni udar bio
 Kad bi ih sirote sada rastavio
 Sve to da ne kažem — godine su tu
 Što nameri twojoj čine preponu
 Illi zar nevidiš, zar se daje skriti
 Da Jazavac Milki može otac biti? . . .

Petr. Šta je? Šta si rekla? Kakva prepona?

Ank. Dvaput ima više od nje godina!

Petr. To li je zar dakle, godine se glede
 One zar u braku najviše vam vrede?
 A kako stojimo onda ja i ti?
 I ja sam od tebe dosta stariji
 Dobro kad si rekla, dobro kad te znadem
 Da verne li žene, što je ja imadem!
 Uzmi sirotanku, zahvalna ēe biti
 Verna ēe da bude, neće prevariti . . .
 Zmije jedne ženske, krvopije, guje
 Ludak svaki onaj, koj vam veruje.

Ank. Ti sumnjaš o meni?

Petr. A zašto da ne?

Kad u godinama leže prepone.

Ank. Jazavac je mnogo stariji od tebe
 A s Milkom ne mogu sravnjivati sebe

Petr. Al je Milan mlađi

Ank. To sam htela reći

Petr. O imal od mene magaraca veći
 Uzeo sam ženu golu i sirotu
 Uzeo sam sebi u kuću sramotu
 Ni nedelja dana da se zove moja
 Pa već traži sebi od mlađega soja
 Očeš da me varаш?

Ank. To me jako vreda.

Petr. Da provodiš ljubav iza mojih leđa?

Sa Milanom tvojim? O neverni stvore
 Sada tek razumem tvoje razgovore
 Milana bi rada da imaš za zeta
 Tako li je tebi bračna vernost sveta?
 Al to neće biti dok je živa mene
 Ja se neću dati varati od žene.
 [Prekrtno nekoliko redova: (»Trči sobnim
 vratima i otvara ih)

Ovamo se s tobom taki da si došla

Ank. (za sebe) No i ja sam lepo s mojom prošnjom
 prošla (ude)

Petr. (Zaključa vrata) Pod ključ M'lk'u ēu da dadem
 Odma s mesta idem mome prijatelju
 Odma ēu mu s mesta saopštiti]
 Odma s mesta idem mome prijatelju
 A nadam se da će ispuniti mi želju
 Moju sestru Milku daću mu za ženu
 A tako će onda kraj da bude svemu. (Ode)

Anka sama.

Lepo li sam prošla — ali tako biva

Zlo čoveka snade kada i ne sniva.

[Nastavak ove komedije ima pod inventarskim
 brojem 382.]

Jazavac i pređašnji

Jazavac. Sluga sam ponizan, niste l' kuda pošli?
 Da ne zadržavam?

Ank. Dobro ste mi došli!

Ovaj čas je muž moj pito za vas
 Pomislite samo proneo se glas
 Da ste oboleli i smrt da vam preti
 I da ste već dosad mogli i umreti
 Muž mi izvan sebe, na tu strašnu vest
 Svekrva mi opet pala u nesvest
 Pa i sama neznam, na toliku strahotu
 Kako mogoh dosad ostati u životu.

Jazavac. Celo mi se gospo svidi da je šala
 Ipak vam od mene i na tome hvala
 Milo mi je gospo da me izsmevate
 Znak je da se gospo, »sa mnom« zabavlja:

»Ja« sam sretan gospo, »ja« i niko drugi
 Da služim za predmet šali i porugi

Ank. A glavna je dobit kod takove sreće
 Da vam niko na njoj zaviditi neće

Jaz. Ko zna gospo draga? Ima slučajeva
Pa nam je milije kad nas ko ismeva
Kada nam se ruga, grdi nas i psuje
Nego kad nas drugi bog zna kako štuje
Zavisi od toga, koje taj il' ta,
Koja nas izsmeva ili obožava
Ljubimo li gospo, svašta pregoremo
Nepraštamo ništa, kada nevolemo

Ank. (smeje se) Zaista gospodine?

Jaz. Vi se tom smejetе?

Možda rečma mojim i neverujete?

Ank. Pravo da vam kažem, nadala se nebi
Nit bi ikad mogla predstaviti sebi
Da je takav čovek kao što ste vi
Kadar osećati silu ljubavi
Vi koji ste uvek tako skromni bili
Koji ste pred ženskom oči oborili
Koji ste se ženskoj uklanjali s puta
Bojali se već i samog ženskog skuta.

MIRJANA KODŽIĆ: SA RAKITINOM DO VISNJIKA

želje da se pronikne u sve one suprotnosti, čudne postupke, zaslepljene strasti i nejasnoće isprepletene između njega,

pozorišta i svih nas koji smo ga poznavali i sa njim zajednički radili. Svaki naš doživljaj uverava da je bio neobičan i čovek i umetnik. Možda za kritičare, druge reditelje, pa i

publiku nije bio ono što smo verovali da je bio za nas glumce.

Ali, niko ko je s njim bar prošao kroz pripremanje jedne predstave ne može da zaboravi čudnu atmosferu koju je širio oko sebe: nenametljivo i gotovo nečujno uvlačio se svakome u dušu i činilo se da za njega nema tajni kada je reč o glumcima. Znao je kako ko misli, osećao i uvek predviđao šta će ko da uradi na sceni u određenoj situaciji. Nikada nije bio ravnodušan prema glumcima jer je na poznavanju njihovih stvaralačkih mogućnosti gradio svoj rediteljski ego. Uvek je išao od glumca ka sebi a ne obratno — tako da su se događale stvari šokantne i iznenadjuće a ponekad i neverovatne: kad proceni nečije sposobnosti, bori se za njegov izraz, odupire se navikama; umeo je da razbijja predrasude o izrazu i da istraje na tome da se izrazi zaista sve ono što je moguće. Pri tome je on bio reditelj, pedagog, psiholog, prijatelj, suparnik, kolega, glumac i čovek u isti mah. Neprekidno se menjao u temperamentu, snazi, koncentraciji, protivurečio sebi, iznenađivao, oduševljavao, stvarao otpore i kad se činilo da sve o njemu znamo — pojavljivao se novi lik koji je teško bilo shvatiti a kamoli slediti. Otud je prvi utisak redovno varao i trebalo je godine da prođu da bi se stvorio celoviti utisak o njemu kao čoveku i reditelju. Sve je kod njega bilo toliko izmešano da se ne može raščlanjavati, jer svako pojednostavljivanje utiska osiromašuje sećanje.

Kada sam ga prvi put videla na probi »Romantičnih duša« u dramskoj sali Narodnog pozorišta u Beogradu, tek je počinjala moja mladost a on se već nalazio u dubokoj starosti. Činilo mi se da je odavno prevailo sedamdesetu: bio je krajnje fizički iscrpljen, sasvim nestabilnog držanja, zanosio se nakon što bi napravio dva-tri koraka tako da se često morao oslanjati na stolicu ili svaku stvar koja mu je došla do ruku. A te ruke su podrhtavale, oči zamagljeno suzile, pogled mu je lutan izgubljen, usta su zjapila neobično crvena, nabubrene, sa zaostalom, nedorečenom reči i sa često izbačenim i izobličenim

Kako vreme prolazi o Rakitinu se sve lepše govori, njegovo delovanje nas navodi na sećanja u kojima ima mnogo poštovanja, divljenja i

jezikom. Bio je to karikaturalni naturalizam — ako bi se tako moglo reći — i taj izgled mu se javlja uvek kada bi tražio adekvatnu reč za neko svoje rediteljsko objašnjenje. Crno odelo mu je bilo pretesno i izlizano, a prsnik mu se neprekidno jogunio nad tim iscrpljenim grudima, bežao u stranu pa ga je on stalno povlačio svojim nesavitljivim pegavim prstima. Imao je neprirodno duge ruke koje su dosezale do ispod kolena. Često je prekidao svoja izlaganja i govorio o tim uzaludnim rukama koje ga nagrđuju sa nipodaštavanjem, kao i o svom ružnom, sedlastom, premalom nosu. Duboki zalisci pređene kose, duge uši, nesklad glave i ramena i naponsetku noge, koje su se dečije krivile od kolena, razilazile i bežale od njega. Sve je to odavalo neobičnu ružnoću koju je duhovito isticao i o kojoj je neprekidno govorio. Verovatno se zato bacakao nogama zainaćeno onda kada mu se činilo da je nešto loše, a štapom je udarao po podu toliko silovito da bi često na probu uletao neko od električara ili drugog osoblja koje bi se tu slučajno našlo, uplašeni da vide šta se dešava. No Rakitin bi se na svakog takvog nezvanog gosta ustremio ljutito i osorno da je bivalo i dramatično i smešno u isti mah. A on je upravo bio takav — smejavao se i lјutio istovremeno. Njegova srdžba pre je ličila na varku i na nešto nestvarno nego na nešto što je namerno potencirano radi autoriteta i zato ni tada, a ni kasnije, kada su se ove scene redovno ponavljale, nisam nikada bila sigurna da li je to sve u suštini samo slabost. Sigurno je jedno: ni u srdžbi, ni u veselosti nije bilo kod njega reda ni pravila, a nije se ni moglo predvideti. Uočavala sam da mu se raspoloženje brzo menja i da samo netrpeljivost prema lošem glumcu ostaje trajna i da se pojačava iz dana u dan i od probe do probe. U jarosti bi skakao sa stolice, mešao se među nas, pokazivao i foršpilovalo, uz mnoga poređenja i objašnjenja, a uvek uz reči »mili«, »drugi«, pa opet »mili«, tako da je njegovo telo i lice dobijalo neobičnu izražajnost — nešto što se nije moglo podražavati, ali što je provociralo, uzbudjivalo, teralo na razmišljanje, snažilo ambiciju i otvaralo put ka željenom izrazu. Dok smo tako radili nad Rostanovim tekstom, Sima Janićijević, koji je igrao Persineovog oca, ne znajući još dobro tekst, a u nedostatku pravog stiha, iznalazio je u sebi vlastite reči i rime. Kako je u tome bio neobično vešt, to je ponekad na probama bilo zabavno slušati te improvizacije i prepeve. Rakitin je sve to slušao, ponekad je umeo i da se nasmeje, ali bi se onda, kada bi mu to dozlogrdilo, odjednom, brišući maramicom vlažne usne, raspasio i vikao: »Meni nije još dosadilo! Ja ču vam reći kad treba da bude kraj vašoj šali sa Rostanom!« Za čudo, jer svi smo bili uvereni da on ne primećuje improvizacije ili, ako ih već primećuje da mu se veoma dopadaju. Dugo je radio u dramskoj sali, svakog časa, činilo se da je na kraju snage, ali je opet nalazio u sebi energije i izdržavao veoma dugo i bez ikakvog odmora. Već tada mi se činilo da je voleo šokantnu glumu, neobičan izraz, da nije mnogo mario za tradicionalne realistične sheme i da je neprekidno tražio unutarnju celovitost izraza. Njegova ličnost i zahtevi koje je postavljao pred nas glumce imali su nečeg zajedničkog: počivali su

neprekidno na kontrastima, a ponekad i na apsurdu. Umeo je da poviće: »Sad presecite civilnim govorom, a sad, zapanjite neobičnošću određenog gesta i zvuka! Pokažite nešto što samo vi u sebi naslučujete i doživljavate!« Reč »ton« nije voleo i nije je upotrebljavao jer mu se činilo da podražava nešto spoljno ili što liči na muziku i izraz koji se može gotovo natama zapisati. Gluma za njega nije imala pravila — ona se neprekidno stvaraia. Umeo je da se zanese i da sam ispituje svoje misli dok pokazuje i objašnjava. Uvek je žurio da sve to kaže odjednom, kao da će zaboraviti ili će nestati asocijacije a kako u toj žurbi nije nalazio naše reči — služio se francuskim, latinskim ili italijanskim, smejući se, očajan do suza, vičući istovremeno na sve nas i na sve glumce koje je znao — da je red, kad već on ne zna naš jezik, da mi, bar, naučimo njegov, ruski jezik.

Nije voleo da govori o poznatim teorijama i sistemima. Čak, kada je i spominjao rusko pozorište, retko je komentarisao stavove Stanislavskog i drugih čuvenih reditelja. Nije bilo vreme za to, ali je i kasnije, kada su njihova shvatanja i sistemi postali aktuelni, bio dosta suzdržan.

Iz tih prvih dana poznanstva sa Rakitinom, živo mi se urezala u pamćenje njegova priča o senkama i lišću, koju je više puta ponavljao da bi stvorio kod glumaca određeno raspoloženje. Ta priča o lelujavim senkama koje izmiču ispod njegovih nogu, svaki put kada se kasno vraća kući na Topčidersko brdo, otkrivala je istovremeno nesigurnost koju je osećao u tim sumornim ratnim danima, asocirala je na njegovu ličnu, fizičku i psihičku nestabilnost, na nemire koji su ga potresali iznutra.

»Senke izmiču pod svakim mojim korakom tako da mi izgleda da sve beži ispod mene, da beži zemlja, pa ne znam gde da stanem i strah me.« Osluškivao je tutnjavu vojnih kamiona i gledao kroz prozor dok je to govorio. U tom času doneli su iz kancelarije nekakav upitnik koji je on trebalo da popuni. Ruke su mu se toliko tresle da sam uzela tu hartiju i popunjavalu umesto njega delikatno čitajući mu pitanje po pitanje. Posle nekoliko konvencionalnih notacija došlo je za njega provokativno pitanje: »Imate li dece?« — »Pišite: ne!« — vikao je pomamlijen. Napisala sam a on me lupio po ruci i istrgao upitnik, udarajući po njemu. »Ne, ne!« Verovala sam da će ga pocepati u parciće, ali se odjednom smirio, i nekakvo blaženstvo razlilo mu se po rumenim, gotovo dečje zajapurenim obrazima. »Pišite: imam jednog sina... (dug predah) ... On je u Rusiji. Bio je u Španiji...« Grcao je uplašeno, a onda se utišao i dugo odmarao. Svi smo čekali i čutali. Postalo je neprijatno. Bilo je rano u proleće — kiša je padala i smračlio se u sali tako da smo svi i zaboravili da smo na probi. Neko drugi je dohvatio upitnik, zapitao ga »Maestro, Imate li ženu?« Na to je on ljutito odgovorio, udarajući se po grudima: »Ja, sâml!« Nije rekao: ja sam sâm, već samo: Ja sâm. Da li je time htio da objasni svoju dugogodišnju disharmoniju u braku, ili da izrazi unutarnju samoću — tek toliko je bio izmučen da jedno vreme gotovo nije davao znake života, a zatim je prekidajući svaki čas disanje, izgovarao reč po reč: »Ja Imam ženu, ali ja sâm.« Svi smo osećali da je to kraj jednog monologa,

koji on vodi sam sa sobom sigurno godinama. Na pozornici — nije bilo na njemu ni traga od onog oduševljenja sa kojim obično drugi reditelji počinju rad na sceni. Kada su binski radnici podigli crveni, stari plišani zastor, Rakltin se osetio kao zarobljenik prostora što zjapi i guta ga. Trgao se, naredio je ljutito spuštanje zavese, jer, govorio je drhčući, rad na nijansama nije još ni izdaleka okončan. »Sve je to grubo što smo uradili, treba to još dugo, dugo raditi, i ja ne znam uopšte kada će se zavesa dići.« To je značilo da će ponovo da proveri svaku reč, svaku revizitu, kasnije i svaki šav na kostimima koje je kreirala Milica Babić, i prema kojoj je osećao uvek naklonost i posebno poštovanje. U sve se mešao, zahtevao je za Silvetu određene tonove u kostimu, insistirao naročito na golubije plavom. Muziku je dugo preslušavao na pijaninu i uopšte, bio je svuda prisutan, dirigovao je i osećao se veoma samouveren. Ali, ta sigurnost trajala je, na žalost samo do prve generalne probe. Tada je počeo da gubi samouverenost i zaista se činilo kao da mu izmiče predstava ispod ruke, nije znao šta raditi i utisak je bio da se i sam, zajedno sa svim stvarima oko sebe, sunovraćuje strmoglavice. U takvoj situaciji i nama je izgledalo da je osmomesečni trud bio uzaludan, suvišan, nedorečen ili pogrešan. Njegove rezerve znanja, sećanja, snalažljivosti i strasti, kao da su se iscrpele i neobjasnivo same sebe obezvredile.

Gоворио је тешко, даhtaо, трајио да jede, јер, најврдно, гладан није могао да мисли о њега, ето, сви сile на то да не прекидно мисли. Дрхтао је и првртавао празне дžепове. Оnda se odjednom, ponesen nečim iznutra, prenuo, sišao u parter, dogovorio sa statistima, naredio da se digne zavesa i поčне proba. Proba je неко време текла сасвим spontano, i po наšим osećanjima добро, a onda se njegov upaničeni глас почео да утрује са најим стиховима, махао је рукама, све редом доzивao u isti mah i ponašao se као да зауставља теретни воз пред тунелом. У тој погрешној, погашеној су сва светла. У мраку који наје све окивао у исти mah, викоје: »Ja sam idiot! Ja sam matori izlapeli idiot! Ja нећу да probam dok se господа Nada Riznić ovde мене не појави! Она је мене давно играла овде Silvetu, када сам ја овде био млад и сада се она сигурно сећа како сам ја то тада ређирао. Она мора мене, старцу помоći!«

Proba je raspuštena, а sutradan je sve nastavljeno из почетка, сасвим мирно као да се ништа nije dogodilo. Не сећам се да ли је неко приметио Nadu Riznić у гледалишту, а нисам ни чула да ју је неко био позвао. »Romantične duše« доživeле су премјеру и прву reprizu а nestale kad smo se razbežali за време последњих savezničkih bombardovanja.

Sklonjena i sama u vinogradu izvan grada, drhtala сам у својој младости и младости petnaestogodišnje Silvete, чије сам покrete и реакције неhotice poprimila. А када сам чула да ме hitno zovu kući, jer me tamo traži jedan starac iz pozorišta, koji umire, добиј и onu malu nesvesticu koја mi je bila izrežirana u momentu када me kradi i nose u nosiljci у »Romantičnim dušama«.

Sjurila sam se niz padine Belih voda, osećajući да се у том часу spotičem о onu krinolinu Milice Babić i да уздишем за Persineom, знајуći да је више никад нећу

zaigrati i da se nešto, meni drago, gubi i nestaje — osećala sam da Rakitin umire. U punoj kući uzbudjenih ljudi, vike, objašnjenja, straha, suza, pometnje, ugledan ga kako proslpa iz šolje mleko po reverima onog svog izlizanog crnog odela. Ležao je na gomili velikih belih jastuka i u toj bellini delovao je kao samrtnik. Pokraj kreveta stajala je njegova žena, crvene kose i držala psa u rukama, isto tako obnevidelog i preplašenog. Nekad je to bio živahan sibirac, a sad je užasno cvileo.

Rakitin me dočeka t'ho: »Mi smo mrtvi! Svi smo umrli i nas nema. Mog psa Piknika, koji se tako zove po uspomeni na moj režirani 'Piknikov klub', na Dikensa, ostavljam vam da ne umre sa nama.« Pa ipak, pre policijskog časa vratili su se svi zajedno na Topčidersko brdo, među svoje senke.

Scena je bila stravična i uzbudljiva, čudna, tako da nas je sve zbunjivala svojim neprekidnim promenama. Takvih prizora u drugim situacijama sa Rakitinom videla sam kasnije još mnogo puta. Svaki je bio drugačiji, tako da mu se nije mogao predvideti kraj. Njegova imaginacija, promenljivost, lucidnost, sigurnost, izgubljenost, duh, pa i telo, kao da nisu imali kraja. Iz njegovih priča znala sam kako je počeo, ali nisam mogla nikad da sebi predvidim kakav će biti kraj i da li će uopšte kod njega doći do smirenja kao kod drugih ljudi. Bio je neuvhvatljiv i stalno nam je izmicao tom svojom krhkonom, vulkanskom i neuskladenom prirodnom u isti mah. Dešavalо se da se u njegovoј blizini nekako nađem upravo u kritičnim situacijama, koje je proživiljavao u tim svojim poznim godinama, i svaki novi susret mi je otkrivaо drugog Rakitina.

Kada se, posle mnogih nesporazuma, u prvim poratnim danima našao u Novom Sadu, bio je to sasvim drugi čovek. Svi su ga ovde primili sa poverenjem. Glumci su izgovarali ono »maestro« sa puno ljubavi, obazrivo i u pozorištu su se svi trudili da ne učine ništa što bi ga povredilo. Njemu je to prijalo, pa su njegove sanjive oči, toliko sanjive da su se samo beonjače belasale, svetlike od milja. Povratila se njegova sigurnost i odavao je utisak čoveka koji počinje sve od početka. Uvek je bio podložan situaciji, na njega je sve uticalo — i ljudi i stvari i vreme, pa je tako ovde u sebi snažio polet, nestalo je onih naglih i neočekivanih izliva neobjašnjivog besa, bio je beskrajno duhovit, voleo je da se nadmudruje sa kolegama, sa svakim je bio ljubazan — prosto jedan drugi Rakitin. Posmatrao je ljudе na ulicama. Znao je sate da proveđe ispred Katoličke porte, smejavao se rodi i njenom gnezdu koje radnici nisu bili u stanju da skinu s jednog visokog dimnjaka i koja je klepetanjem remetila predstave na letnjoj pozornici i zasmejavala publiku. Uživao je u gostovanju Ljubljanske opere i glasu Hejbalove. Dok je ona pevala uspavanku u »Madam Beterflaj« krišom je pevušio i sam tu omiljenu ariju.

Želeo je da otkriva glumce. Tražio ih je svuda gde god bi gostovali i za sve je imao, za d'vno čudo, mnogo strpljenja. »Nikad se ne zna gde će se i kada pojavitи glumac. A i kad se pojavi, on ne zna sam šta u sebi nosi i zato reditelj mora da otkrije šta on poseduje.

Treba ga v'đeti bez obzira na godine, šablone i navlike. Reditelj mora da vidi njegovu podsvest, pa čak da oseti

mladost i zanos tamo gde nam se ona više uopšte na licu ne iskazuje.« U tom spokojstvu postepeno se privikavao na vojvođanski ambijent i zavoleo je varoš. Iz tog vremena potiče i ona istinita anegdota o crvenoj zvezdi koja je svetlila noću na zgradи Skupštine Vojvodine. Laganim korakom šetao je jedno veče držeći se za ruku Žarka Mitrovića i pokazivao na crveni odsjaj »Vid'te vi samo nju! Pogledajte! Ona mene pratila, pratila... ja bežao, bežao... i eto, ona mene stigla.« Prezirao je sebe što je pobegao iz Rusije i svakog od svojih sunarodnika nazivao emigrantom. Čak je i za svoje poznanike i drugove u teatru znao da kaže prezrivo »običan emigrant«. Sebe više nije smatrao emigrantom. Najzad je našao utočište, sada je sloboden i poštovan. Bilo je u svemu tome nečeg dirljivog i neodoljivo je podsećalo na počasti koje su Novosađani u teatru i oko njega ukazivali Peri Dobrinoviću kada su mu odavali poslednju počast. Tako je, sve što je u njemu ostalo posle Beograda, žurio da pokaže i prenese na novi ansambl i u novu sredinu.

Svega nekoliko meseci posle »Revizora«, kojeg je bio postavio još u Beogradu, sa Ljubišom Jovanovićem kao Načelnikom i Pavlom Bogatinčevićem kao Hlestakovim, vratio se ponovo Gogoljevom tekstu. Iznenadila me njegova pribranost, svežina i želja da i dalje istražuje »Revizora« i da ga otkriva među novim glumcima. Bilo mu je dovoljno samo da vidi ansambl i da se nepogrešivo opredeli za podelu. Hlestakova je dodelio Viktoru Starčiću, a Načelnika Milanu Ajvazu, Poštara — Petru Stojanoviću-Slovenskom, Anu Andrejevnu namenio je Olgu Životić, dok je Mariju Antonovnu dodelio meni, a ulogu Dopčinskog Slavku Simiću. Tu su još: Žarko Mitrović, Ljubiša Iličić, Stanoje Dušanović, Pule Tatić i drugi. Probe nisu ličile na one koje sam ranije upoznala i Rakitin je neprekidno isticao kako ima poverenja u ansambl koji je odabrao za ovu svoju novu postavku. Imao je mnogo strpljenja i bio je veoma delikatan — posebno prema mlađim glumcima. Slavko Simić i Siniša Ravasi (koji je alternirao sa Starčićem) upravo su se bili vratili iz Praga sa studijskog usavršavanja. Sa svakom replikom naglašavali su svoj polet. Rakitin je prema njima bio iskren, dosta im je pažnje posvećivao i stalno govorio: »Mi ćemo se truditi i videti.« Pitala sam se, da li to znači da će ponovo nastaviti sa svojom praksom oduzimanja uloga ili menjanjem podele kada se uveri da je pogrešio? Može li se pod takvим uslovima uopšte stvarati, pogotovo što ga je bio glas da je na generalnim probama bez ikakvog obzira oduzimao uloge sa svojim već poslovičnim frazama: »Ja sam pogrešio, oprostite, dao sam šansu, ali ja sam kriv.« Strahovanje je bilo nepotrebno, jer su i Simić i već dobro poznati Ravasi bili glumački izvanredni. Hlestakov je u interpretaciji Starčića bio prevejan i okoreli kockar, glumački toliko iznijansiran i obogaćen, čak i valerima koji su nadograđivali tekst. Nasuprot tome, Ravasi je bio nekako čudno osećajni Hlestakov, koji se izvinjava za svoje mlađačke postupke i nalazi opravdanje za situaciju koju on nije ni nametao ni želeo. Rakitin je Ravasiju govorio: »Vi ste pomalo tužan Hlestakov, i to je izuzetna nijansa, neponovljena i neviđena. U Beogradu sam režirao tu ulogu Paji

Bogatinčeviću, a on je opet bio vedar, veseo, mladi petrogradski fićfirić — tako kažete?« Na ovaj način bi podvlačio određenu reč, čineći se strancem, koji kao da je juče došao u našu sredinu. I pošto bi pustio da reč »fićfirić« odzvoni nekoliko puta, Ravasiju bi tako objasnio jednim istaćanim putem i sredstvom da bi trebalo da eliminiše tugu i dramatiku, kojoj je nagnjao (možda i zato što će nešto kasnije sa velikim uspehomigrati Leona u »Gospodi Giembajevima«). Ravasiju nije trebalo mnogo, lúcidan i intelligentan, shvatilo je poentu stvari i igrao na kontrastu lakog i nečeg sumornog što donosi velegradskom čoveku provincija, a i nekakva indignacija se ispoljavala kod njega u dodiru sa tim svetom. Rakitin je našao puno opravdanje za interpretaciju koja bi u njegovo vreme u ruskom pozorištu bila odbačena bez pogovora. Umeo je da iskazuje radost zbog novih izražajnih nijansi kod glumaca kojima je verovao, radovao se novom, svežem i neobičnom. Tu i na tom mestu počinje njegova velika režija vezana za ono »maestro«. Izdvajao se po shvatanjima novog od ostalih reditelja: bio je daiekod svakog sistema ili unapred utvrđenog teoretskog osnova, nastojao je da pobegne i od svojih i od tuđih predrasuda i nikad u glumcima nije gledao samo poslušne i mehaničke tumače njegovih unapred fiksiranih zahteva. Nalazio je da se teoretske postavke novog teatra mogu naći u glumcima, a da je na rediteljskoj imaginaciji da ih ubliči i predstavi publici kao celovit i zajednički izraz. Uglavnom se držao osnovnih piščevih intencija, ali, ako bi otkrio izraz koji je drugačiji i koji delo predstavlja u sasvim novom i još nesagledanom svetu, prihvatio bi ga sa strašću i ugrađivao u predstavu. Umeo je na probama da bude prisan i iskren, tako da za sve nas mlađe koji smo u to vreme zapravo ozbiljno počinjali njegova uputstva predstavljaju, u stvari, još jednu školu. Posle Ravasija obratio se meni: »Uloga koju igrate, Mira, nije ništa osobito, ali iskoristite vi ironiju koju imate za tu ulogu.« Lično nisam nalazila da Marija Antonovna, mala glupača, sme da poseduje ironiju. Išla sam na komično i naivno. Ali, Rakitin se zainatio i iz dana u dan mi neprekidno ponavljao i vikao: »Iskoristite to što imate, a imate ironiju — to bi bilo novo, to ne bi bilo rusko, ne bi bilo staro, jer ja osećam da vi morate da drugačije gledate i na uloge i na ono što se ranije mislilo o 'Revizoru'. Sve se menja i jedino se ja ne mogu promeniti, jer ja više nisam mlad. Meni, znajte, sedamdeset — slušajte me, svako mora da ima svoj teatar.« Ironizirao je sebe, svoj izgled i svoje godine, ali sada na jedan drugi način — sa mnogo duhovitosti, sete, nežnosti i distance, kao da je to felinijevski jezik koji smo tek mnogo kasnije upoznali. Bio nam je zaista prijatelj i učitelj, odlazio je sa nama u bioskop, gledao filmove, komentarisao pojedine roje i sa strašću otkrivaо nedostatke u glumačkoj igri poznatih imena. Prema filmu je imao dosta rezervi i bio je veoma kritičan. Šarl Boaje se upravo tih dana pojavljivao na filmskom platnu u »Plinskom svetu« sa Ingrid Bergman. »Taj Boaje govori kao da ima jaje u Zubima. To je sve jedna pravljena, loša gluma. To je manir, a bežite od manira, jer on guta glumce. Gluma je nešto sasvim drugo. To se ne može

spolja imitirati. To se odmah oseti. Eto, Mira, gledajte našu Milicu (Horistkinja) — ona ima lik velike tragedkinje; lice jako značajno; nos lako povijen; oči tamne, duboke; lice bledo; čelo visoko — gledajte, gledajte, cela njena pojava je prava nadahnuta tragedkinja. Ja nisam ni čuo kako ona govori, ali ja, matori idiot, ubeden sam da je ona i te kako trivijalna i da njeno lice velike tragedkinje kada bi trebalo da izrazi pravu tragediju ne bi moglo ništa da kaže. A kada bi je neko sa filma video, odmah bi je uzeo, ier oni gledaju sve spolja — to je gotovo strašno. Da se razumemo, miji moji, gluma se može i slikati, ali, videćete vi, doći će vreme da tako prazni glumci neće moći da egzistiraju ni u filmu, a naročito teatru. Teatar, kakav će možda biti sutra, traži istinske glumce, a to znači, one koji neće spolja praviti glumu već stvarati u sebi izraz i svakim svojim gestom potvrđivati svoju neponovljivost.«

Rakitin nikad nije počinjao teoretske rasprave. To su bile više asocijacije do kojih je neočekivano dolazio u toku proba, šetnji, ili u situacijama kada smo bili opušteni i razgovarali o sasvim običnim stvarima. U tome je bio spontan i misli su mu delovale više kao jadanje, unutarnje nezadovoljstvo, isповest ili želje.

»Tartifa« je radio pod neobičnim okolnostima, na turneji u Somboru, veoma brzo, upravo onako kako je nekad bilo uobičajeno na ovoj i drugim pozornicama. Nosioci glavnih uloga — Viktora Starčića, Ljubica Ravasi i Milana Ajvaza, i samog Rakitina, slikao je tada u svome ateljeu Milan Konjović. Oko tih portreta, od kojih je neke Konjović radio sa nadahnućem, dosta smo raspravljali u ansamblu. Svako od nas je imao svoje viđenje sebe i drugih. To su bile zanimljive rasprave o slikarstvu i teatru uopšte. Nadmetali smo se u razumevanju za stilove, ali se kod većine, ipak, na kraju, misao svodila na jedno: Divno je u muzejima gledati različite slikarske palete, ali portreti, koje bismo želeti da imamo, treba da liče na nas i da budu što verniji i lepši. Pravljene su asocijacije na Predića i Danijela, ali pred Konjovićem su svi, ipak, bili vrlo delikatni i suzdržani. Bilo je zaista zanimljivo gledati glumce, kako sa divljenjem gledaju Konjovićeva klasja i široke ravnice i kako teško podnose njegove portrete sa svećama i izobličenim licima. Većina nije bila zadovoljna sa onim kako ih je Konjović predstavio. Jurije Rakitin je čitao i tek mnogo kasnije, kada sam morala da uskočim u ulogu Dorine, u poverenju mi je, bez ikakvog povoda rekao: »A on ih je tako dobro naslikao.« Rečenica mu je redovno počinjala iz sredine, jer je uvek išao nekako za svojim mislima. »I mene je strašno naslikao! Ja sam već u njegovim očima mrtav — što je istina. Ja radim, dišem, razgovaram — ali, ja sam truo. To je bedna starost. Čekam i radim otpatke od svojih velikih režija po sećanju, a vi dobro znate da sam ja mnogo režirao, da čak nisam stizao mnoga dela ni da pročitam, već sam ga upoznavao na prvim čitaćim probama. Ja uočavam istinu. Možda je i prikrivam, ali to je život. Vidite, sada tamo u Beogradu pišu biografije likova koje igraju glumci. Možda će te biografije biti dobre. Zašto ne bi bile i odlične, jer, glumci su pismeni. Oni, kao u 'Šumi' Ostrovskog igraju i uče napamet i Šilera i Getea, ali kakve to ima veze sa pravom suštinom

lika i sa teatrom. Istina je u licu, u čoveku, a ne u frazama i psihologiziranju. Žarko bih želeo da im Ljubinka Bobić napiše jednu takvu biografiju. Ona to nikad ne bi htela! Jer ona stvara svojom igrom sopstvenu biografiju, a to je nešto drugo.« Takve misli su ga žestile i on je čas govorio o Boajeu a čas o statistkinji koja liči na tražetkinju, da bi se opet vratio na polemiku o shvatanjima koja nije mogao da podnese. »Intonacija polazi od lica i to je suština preživljavanja istine. Veštački izazvana mimika povlači i lažnu intonaciju. Istarski začet doživljava iznutra osvetljen, daće iskren izraz, bilo da je vedar, ironičan, tužan, tragičan, snishodljiv, bombast, napet od sujete i slično. Vi uspijte usnice pa ih razvucite i vi ćete tako strogo određeno i govoriti. (Počeo je da isteže podvaljak, da se prenemaže i da u sebi traži neki visoki klovnovski glas, da bi se zatim, grohotom smejao.) Tu nema nikakve tajne. Lažan glumac sve pravi — i lice, i pogled, i intonaciju. Put istine dospeva do lica kao i put laži. To se odmah vidi — gluma je spontana i iskrena stvar i samo po tome možemo da znamo ko je glumac a ko ne. Zato ih ne treba deliti po biografijama i parolama iza scene. Veliki glumac mora da je pametan, jer, ono što on daje to je izuzetno i intelektualno i emocijonalno, a običan, zanimljiv, svejedno, bolje je da nije pametan i da mi ne lupa koješta. On treba da se pusti da ja od njegove sposobnosti načinim ono što sam zamislio. Pametan glumac, a uz to veliki talent — takav mene pokreće a ne ja njega. Slabi reditelji ne vole takve glumce, osećaju njihovu nadahnutu superiornost i gube se umesto da sebe nađu i inspirišu se. To su reke, to su polja, to je raj. Ima reditelja koji se vezuje za slabije, da bi pravdali svoje neuspehe, pa izigravaju još i žrtve i stalno pričaju o tome šta bi oni tek napravili da su imali velike glumce. Ja nemam sažaljenja u teatru. Ja nisam human s te strane. Ništa ne izvodim i bespoštedno oduzimam uloge, ako sam pogrešio — u interesu predstave. Jer, šta mene briga i šta je briga nekoga za moja subjektivna obrazloženja i greške. Publika ne sme da oseti grešku, ili treba da je što manje oseti.«

Nije bio zadovoljan kritikama o svojoj beogradskoj postavci »Revizora«. Ponavljao je odlomke kritika na probama i jadao nam se do suza: »Mene su oglasili za formalistu. A kako režirati Gogolja? Realistično? Bože sačuvaj! To je smešno! Ja ne kažem da je ovo idealno. Ja sam to tako ranije režirao, ali sam sada star da bih se novim sasvim nadahnuo. Moje nadahnute može da bude još samo na glumcima, i to pojedinim glumcima. Ja tu nisam ni tvrdoglav ni konzervativan — i svestan sam da se ja ne mogu više da promenim u pogledu rediteljskog stila. Svestan sam da nemam izbora. To je, uostalom, specifičnost moga karaktera i vi, mili moji, ne upuštajte se u nepoznato sa starim čovekom. Ja ću vam govoriti o istini — pozorišnoj istini, a vi mene samo prekinite kad nisam u pravu. Osporavajte i prevazilazite novim valerma — ali me ne ubeđujte rečima. Poznavao sam glumce koji su imali dara za govorništvo, ali ne i za glumu. Vaši argumenti moraju biti u igri, i shvatite da od onog što vi mislite da je novo pa do onog što je stvarno novo nije baš uvek malo rastojanje. To je isto, kao kad vam pisac daje instrukcije, kako da rešite mizanscen u

sobi koju on sam namešta po svojoj volji a piše sasvim drugo ili prosto opisuje salon na štetu svog komada. Dovoljno je i za vas i za nas reditelje onoliko koliko se dao Šekspir. Čehov? Ja sam sasvim siguran da je Čehov sve to sasvim kasnije dodavao, jer je znao šta hoće reditelj. Bio je oduševljen tim prilazom i htio je da ga fiksira, mada se mi ne moramo ni toga držati. Uopšte, bolje se radi ako se manje zamaramo unapred određenim concepcijama. Mi, zapravo, pocinjemo kao nadrealisti, od belog, čistog papira. Neuki, ne znamo biografije ličnosti, niti nas se oni konkretno tiču. Mene ne zanima šta Marija Antonovna priča svojim drugaricama i kako se hvali, jer toga nema u delu. U pozorištu, ako ima svoj pravi smisao — sve je moguće. Zato je važno: kako ona govoriti, efekat njenog govorita. I to, ne onaj jeftin već primaran i živ za nas u gledalištu i vas na pozornici. U njen život vi unesite, po svojoj intuiciji, što vam je volja: ironiju, maženje, čak i neku vrstu arogantnosti sa majkom, jer je ona ambiciozna i živa na jeziku, kao i Ana Andrejevna, njeni majki. Može biti takva ona, i ovakva — vi samo bogatite i sebe, i nju slobodno, ja vas u tome neću prekidati. Ja samo laž ne volim. Svakako, vi nećete kada vam piše — je li to svraka ili druga ptica — izgovoriti meni drugi tekst iz 'Makbeta'. Sama svraka će vas povući na komično, te ne treba to silom podvlačiti. Primarno je; određeno i dato generalno osećanje, odnosno raspoloženje i to je dosta, a talenat glumca čini ili ne čini svoje. Glumac ne sme rešavati stvari marionetski, mehanički — to naročito važi za komediju. Moje je mišljenje, da komediju ne možete igrati sa tendencijom da budete zbilja glupi, pa čak i kad igrate glupog i tupog čoveka. Molim, to nije francusko tumačenje Koklenovog stila, mada je on, svakako, bio veliki glumac. Ali, ne zaboravite: on je bio glumac svoga stila. On nije mogao samo predstavljati već je pravio distancu od uloge prema samom sebi i to, tvrdim, povremeno, što bih rekao, naizmenično, izmešano, i što je njegov talenat to mogao sebi da dopusti. Stanislavski nije bio u pravu kada je određivao granice predstavljanja i preživljavanja. Znate li zašto? Napravsto što je te velike glumce teško uloviti. Uhvatite vi, kad on predstavlja a kad preživljava. I klasicizam ima svoje određene forme, ali unutar tih formi mora biti terpentin, krv i meso (misli na zagrejanost). Klasicizam je stil vrlo težak i određen. Svaki stil traži preciznost, ali Hajdn, Mocart — zar su oni hladni? A Betoven? Oni su strogi, ali nisu hladni. Pozorište mora biti i strogo i slobodno u isti mah. Kome to da kažem, kad oni mene neće da čuju...«

Bilo je to u vreme kada se u Beogradu živo raspravljalo o formalizmu, pa je i prilikom našeg gostovanja sa »Tartifom« ponovo pokrenuto ovo pitanje. Milenko Šerban je u dubini pozadine, sa visokim stepeništem, razapeo tešku crnu zavesu od somota, koja je predstavljala isključivo scensko rešenje pozadine bez pravih vrata, ili onih oveštalih, realistično iscrtanih rikvanata. Taj crni zastor je bio prosti nepodnošljiv za one koji su određivali šta je dobro, a šta ne, i nije se moglo sa njima polemisati. A takav isti crni zastor, svega nekoliko godina kasnije koristili su i Baro, i Vilar, u

svojim nastojanjima da sa pozornice eliminišu svaku kulisu i istaknu jake boje rekvizita, kostima i same glumce. Slična rešenja viđala sam kasnije i u avangardnim egzistencijalističkim predstavama. To nam je bila jedina uteha za sve ono nespokojsvo koje smo osećali u susretima sa pojedinim kritičarima i pozorišnim ljudima koji su propagirali shematski realizam. Taj naš »Tartif« okarakterisan je kao predstava suviše ležernog, lakog stila, sa dosta formalizma, koji se, kod pojedinih aktera, graniči sa operetom. Rakitin je teško podnosio takve primedbe, a naročito su ga pogadale kritičke reči Elija Fincija. Dok smo pripremali »Revizora«, često se vraćao na njegove zamerke i htio je da izbegne sve što bi moglo da izazove nove rasprave. Osećalo se da ne želi da bude ranjiv. Bio je umoran, ali je retko prekidao rad, sav zaduhan tražio je u sebi zanos i bio je nadahnut čak i onda kada je, očigledno, rešio. Sutradan bi obično sve popravljaо, uz velika izvinjenja. U svim tim njegovim paradoksima, kako je vreme proticalo, sve jasnije sam uočavala da je u suštini neprikosnoven individualista i da, uz sva moguća izvinjenja i objašnjenja, ipak, isteruje svoje zamisli do kraja poput svih onih rediteja absolutista. Međutim, jedno je sigurno: voleo je među glumcima izrazite individualnosti na sceni. One srednje, ili kolebljive, prezirao je, sa njima je postajao sve nervozniji, vikao je, podvaljivao im, stavljao nepredviđene zamke, i pravio nemile scene. Ali, imao je čudne istrajnosti i mogao je beskonačno da se vraća na početak i da traži svoje. Nije bio zadovoljan sa onim »zvao sam vas, gospodo, da vam saopštим neprijatnu vest: nama danas dolazi revizor!« Tražio je veliku, nemu pauzu, dugo mirovanje, bez daha i pokreta, dugo do izbezumljenja i onda negde iz dubine odaje jedno »Šta, revizor?«, koje je trebalo da se nadoveže u gradaciji na čuđenje ostalih, do konačne potvrde načelnika, tako snažno, kao da pred njegove noge prosipa vagon gvožđa. Ajvaz je tu rečenicu počeo da izgovara nekako u vojničkom stakatu, dajući važnost svakoj izgovorenoj reči.

Rakin se ljutio i borio za svoje viđenje Načelnika i objašnjavao: »Mili Ajvaz, sasvim jednostavno, ali značajno. Ostavite vi njegov vojnički mundir. Ne zamišljajte ga tako. Nije on vojnik iako je u uniformi — on je prosto autoritativan, i prevejan na kartama. Govorite značajno, ali ne i diktatorski. Evo, ja ću vam promeniti red reči, ali ćete videti da ostaje generalno osećanje isto. Zvao sam vas Ajvaz da vam saopštим da nama dolazi novi direktora drame Vojvodanskog pozorišta trebalo da dođe direktora drame Vojvođanskog pozorišta trebalo da dođe književnik Vlada Popović, a svi znaju da je Ćiplić jako strogo i neumoljiv čovek...« Nije štedeo snagu i borio se sa svakim od nas dok nije postigao jednostavnost i određeni stil. Govorio je da bi Gogolj, igran strogo realistički, pod uticajem neorealističkog filma, sasvim propao. Šta sve nije radio da postigne taj subjektivni i suštinski realizam — ali ipak nije uspevao da ide do kraja, jer ga je mučila i starost i bolest.

Na premjeri koja je bila i proslava 25-godišnjice Milana Ajvaza nije sedeо u gledalištu već je tražio stolicu sa desne strane kulisa do inspicijenta Silajdžića. Cenio je posao inspicijenta i potencirao ga namerno, znajući

da od njega zavisi život predstave. »Inspicijent je dirigent predstave, on daje ili oduzima tempo predstave — svesno ili nesvesno. Sreća naša, što je Joca Silajdžić, moj beogradski prijatelj, giuv te vas glumce slabo čuje. Inače bi to bilo tako da predstava prođe u ritmu kao da je scena kadril-dvorana. E, kad on nije bio gluv, nekad je on bio divan inspicijent za velike i čudesne efekte. Sada glumci ulaze i izlaze na njegov poziv i gaze sebe. On to zna i zato on ovde, u Novom Sadu, deli moju sudbinu. Obojica nismo ono što smo nekad bili.«

Joca se smešio, ne razabirući ni reči. Rakitin ga tada od milja udari štapom po leđima, bar tako je izgledalo — jer je vešta, stara ruka izvela oprobani pozorišni trik, kojem nije svako vičan, i koji je delovao snažno. To nas je ohrabriло i nastavili smo predstavu.

Dva dana posle premijere srela sam ga na ulici, oronulog i propalog. Očigledno, tenzija je popustila, naišao je neželjeno opuštanje, pojavila se sumnja, pitao je glasno samog sebe, da li je trebalo drugačije da režira; sada su mu odjednom smetali pojedini glumci, htio je da ih menja, iako je predstava, po opštem priznanju, sasvim uspela, bio je spremjan da sve počne iz početka. Bar tako je govorio, aii je u svemu tome ponovo bilo rastrzanosti, ni traga onim harmoničnim trenucima u kojima je umeo da nas zadivi, patio je i bio je ubedjen da mu neko nagriza predstavu iznutra i da mu ruši sve ono što je on napravio. Nikad ga ranije nisam videla toliko tužnog i izgubljenog kao tog jutra. »Ne mogu da se smirim. Eto, iutam, čitam i isčitavam u očajanju firme na dućanima kao Ana Karenjina.« Da bih ga odobrovoljila, primetim, nasmejano: Nećete, valjda, i pod voz, maestro? Ali on nije bio u stanju da prihvati šalu, smračio se, bez snage i odgovora, pa nastavi niz ulicu posrćući i gledajući kuće. Dva puta je udario glavom o vlažni zid jedne od onih podrivenih, natopljenih šalitrom, starih novosadskih kuća, ali se s mukom svestio i opet nastavljao da tetura.

Kasnije, kada se smirio, polemisao bi u dugim šetnjama sa Stevanom Jatićem, pozorišnim entuzijastom koji je žrtvovao dobar deo svog života izučavanju tog zanosa i kod običnih ljudi-amatera; vreme između dve premijere najčešće je provodio sedeći u kancelariji direktora Drame Vlade Popovića. Imao je strpjenja da sluša beskrajne, zamorne razgovore; izgleda da je u tome ponekad i uživao, jer je umeo da bocka giumce svojim opaskama, a bivao je i čudno podrugljiv. Nije se skianjao ni kada su se ljudi objašnjavali oko plata, vraćali uloge, svađali, tražili oduška svom nezadovoljstvu zbog umetničkih dodataka ili sasvim ličnih stvari. Kako se to ponavljalo iz dana u dan, on je, čak, postajao radoznao, i pratilo je svakog kao da su to situacije na probama, ili, kao da svako igra neku svoju čudnu ulogu. U osnovi, mislim da nije voleo kad se ljudi privatno razgoličuju. Spazio me tako jednom kroz otvorena vrata i izišao za mnom na hodnik. »Mira, vi ne doiazite ovde. Ja vas ne viđam. Zašto se vi ne otimate za uloge? Odgovorih mu sa stihom Desankinim: »Sve je mnogo lepše donde dok se čeka«, ali on mi odgovori da se to odnosi na ljubav a ne na teatar. »Ja ću vam dati ulogu Larise. U nedeiju ću sa vama početi probe, ali ako ne ide — neću biti za vas na

Savetu. U Rusiji se kod nas tako radilo za značajne uloge. Larisu smo u svakom čošku nailazili.« Nisam razumela te njegove reči i stala sam da se smejem, ali je Rakitin bio uporan: »Kada se podelio komad, tada je to igrala slavna Komisarževska, sve mlade glumice hteli su da igraju ovu rolu i da se nadmeću, jer kako bi se drugačije znalo da je samo jedna Komisarževska. U svakom uglu ulice stajala je i učila po jedna Larisa, toliko ih je bilo u Petrogradu, a i u Moskvi.« Setila sam se Hlestakove hvale u »Revizoru« — Gospodo, trče kuriri, kuriri, trista kurira, gospodo... i smejala se naglas. »Govorim ozbiljno, Mira, i znam, vi sigurno mislite na Hlestakove lagarije o petrogradskim kuririma.« Zanemeh zaprepašćena do koje mere je bio sposoban da sledi misao sagovornika. Kasnije se to još nekoliko puta događalo; u trenucima je imao prosto neshvatljivu koncentraciju.

Probe smo počeli u velikoj dramskoj sali punoj svetlosti i zastora sa strane, na vratima, kako nas niko ne bi ometao za vreme rada. Odmah do te sale bila je operска ili orkestarska, iz koje bi ponekad dopirali zvuci ili glasovi koji su nas ometali i u Rakitinu izazivali ogorčenost. »Slušajte Dvoržaka! Iz Novog sveta. — Mi ćemo sada prekinuti i misliti na tude greške a manje na svoje. Orkestar je spor, a samo jedan od njih žuri. Uvek neko u predstavi žuri. Šta ćemo sa takvim? Posle kažu: Reditelj je kriv. Ne oseća ritam i sklad. Sve se sruši na našu glavu — mi ispaštamo što su drugi neobavešteni, ili neobrazovani. Naša nesreća je što se u dramu svako meša, a što muziku, ipak, više poštju. A opera — šta je to? Kakva bi bila opera da se ne oslanja na glumu? Doduše, kod njih još nije stigla reforma, a neće ni stići — reforme važe samo za dramu. Ako smo osuđeni da se stalno menjamo — zašto toliko tražimo psihoanalize? A oni? Šta oni rade? Oni žderu bolje od nas u drami — meso žderu i piju jaja, zbog glasa, a glumcima je itekako potreban glas. Gluma je jednostavnija i zato je teža. Stanislavski je bio rođak, i to blizak rođak moje žene. Ona imala talenta za glumu, ali sada radi u zavodu za toalet (misli na preduzeće za kanalizaciju i vodovod). Stanislavski je suština onog čega se branio. Vidite, na primer, ovog pevača, — on je jako glasan. On se dere, jer u njega osećanje sluha za scenu ne postoji. On se prosto raspada od dreke. Takvih imamo i glumaca, isto se ponašaju, a ne primećuju to i uvek su spremni da drugom kažu, zašto se dere. Oni to govore da bi prikrili sebe. Vidite, Stanislavski je bio protiv šablona, protiv ustaljenih stilova; on je dovodio na scenu prave vatrogasce, ako su mu bili potrebni, i sve je kod njega bilo pravo, ali, znajte, sećate se na fotografijama njegove ruke ili, kako je on nosio svoj mantil? (Sad je već bio zapenio od staračkog uživanja i smeha). — Nosio je mantil zabačeno na ramenima, kao operski pevač, kao naš Krsta Ivić. Samo, Ivić je pevao u Beču, i on je tako pokazivao svoju ležernost, salonsku. A Rusija nije posedovala lakoću jednog Beča, ona je jedno veliko, čisto osećanje. Sistem Stanislavskog nema veze sa onim što je on bio. On ga je napisao, da bi dokazao svoju prirodnost i neposrednost koja mu je nedostajala, nije je naprsto imao. To je tako u ljudima — plju o onom o

čemu maštaju i što im je nedostižno. Zato sam ja reditelj.«

Paratova u »Devojci bez miraza« dobio je Siniša Ravasi, ali je, na žalost, već posle prve probe morao u sanatorijum. Bio je veoma iscrpljen posle snimanja filma »Živjeće ovaj narod«. Rakitinu je bilo žao; voleo ga je i cenio onu unutarnju snagu i žar u njemu. Starac je bio uznemiren, sedao je i dizao se po ko zna koji put sa stolice, da bi, po prvi put od kako sam ga upoznala, prekinuo probu. »Ja moram prvi da umrem. Ja sam star — to je zakon. Zašto on tako mlađ i tako talentovan da umre. On bi igrao meni i Hamleta i Romea. Bio bi to pravi italijanski Romeo, tako crn i oker u licu. Čim on ozdravi, on će meni igrati... Mira, ostavite sve. Vi idite odmah na Venac, pozdravite ga i kažite mu da ga čekam da se vrati.«

Ali Siniša se nije vratio. Kada je saznao za njegovu smrt, Rakitin je dugo držao oči zatvorene i sa rukama prekrštenim na grudima, izgledao je kao da se nalazi na odru. Ravaslevu smrt je i sam odbolovao, tako da se u pozorištu jedno vreme nije ni viđao. Okrivljivao je sve redom za smrt glumca kojeg je voleo i trebalo mu je dosta dok je prepodelio uloge i nastavio probe. Sada je to bio drugi Rakitin, sasvim miran, ali i bezvoljan.

Trudio se da bez nervoze objašnjava situacije i izlazio je u susret svim onima koji su želeli da alterniraju u pojedinim rolama. Tokom rada malo se smirio i ponovo, na trenutke, podsećao na nama svima poznatog reditelja. Tako je dva meseca strpljivo slušao glumicu koja je želela da alternira Larisu, i na kraju joj oduzeo ulogu. Bio je neumoljiv, s njim se nije moglo raspravljati, niti ga je iko mogao da promeni u njegovom ubeđenju. Jer, stalno je isticao da i obzirima i razumevanju ima kraja, i da niko nema prava da ga zadržava i onemogućava u njegovom radu, i neprekidno je pitao: kako to da niko prema njemu nema obzira i neće njega da shvati?

Glumica koja je igrala Ogudalovu mu je jednom prilikom donela nekakav neznatan poklon. Indignirano je to odbio govoreći: »Samo jednom meni u Rusiji dala mlađa glumica, meni mlađom reditelju, jedno nalin pero i ja sam to morao da vratim. Da me neko uhvatio da primam nalin pero posle premijere kao zahvalnost — to bi značilo otkaz i meni i glumici koja je to učinila. Hvala lepo, ja to u teatru ne radim.« Bio je čak omrznuo i senku ove tad žene u godinama, koja je imala nećeg domaćeg u izgledu i govoru. Pričala bi u pauzi o kuvanju, rublju i običnim stvarima, što ga je sluđivalo. Mlijackao je jezikom praveći se da ne sluša razgovor, ali bi pomno pratilo svaku reč i odskakao na stolici. Kada je čuo da Ogudalova govori o pijачnim cenama, skočio je i zamahnuo štapom po sali. »Vas, gospodo Hajdušković, mnogo zanima pijaca! Bolje da vas zanima uloga. Može biti, vi ćete opet doći sa strikerajem na probu. Ovde glumci su žabokrečina. Ne, žabokrečina, oni žabe, a teatri žabokrečina. Pod miškom nose hleb i novine, a u nas u Rusiji oni imali poseban ulaz od statista i tehničke. Glumac je svetinja kod nas u Rusiji, a ovde se govori o pijaci. Mi ćemo sad da probamo vašu scenu, koja, unapred znam, mora da bude trivijalna, kad u vašoj glavi staje kupus i kelj. Kako se i može igrati u takvom

raspoloženju? Glumac ne sme biti ni bolestan, ni misliti na jelo!« Žena stade da ječa, a on izide u hodnik da protegne noge, a zatim naglo ulete u salu. »Vi pravite skandal! Vi hoćete skandal!« Shvatila sam da on nije bio zadovoljan sa njenom igrom i da je koristio svaku priliku da je ulovi u pogrešnim reakcijama, kako bi joj oduzeo ulogu. Ali tamo, gde je osećao da može da postigne više, bio je sasvim drugačiji i uporan do kraja. Objasnjavao je naširoko, pravio poređenja sa literaturom i životom, iznosio sopstvena iskustva i ponavljaо scene sve dok mu glumci nisu shvatili šta od njih očekuje i krenuli željenim putem. To su bili trenuci njegovog spokojstva i zadovoljstva. Smešio se i klimao g'avom. Tada me prvi put pozvao da ga posetim u novom stanu. »Star sam i zaboravljam, ali prijatno je meni kad sa nekim pametnim razgovaram.« Od kako smo se poznavali i sprijateljili, ovo je prvi put da mi je učinio nekakav kompliment. Nije ih voleo, a svoju pažnju ili ljubaznost izražavao je na sasvim drugi način.

Bila je nedelja popodne. Gledala sam dugo plavo okrećene zidove u njihovom stanu. Bili su šareni i neuko obrađeni. Ukravale su ih fotografije. Na jednoj sam zapazila Anu Pavlovnu, sa intimnom posvetom koja je počinjala sa rečima »mila moja« i »moja draga« — »To isto rođaka moja, i to bliska. Mi smo svi bili u nekakvom srodstvu, što bližem-što daljem — i Stanislavski, i Ana, pa i sam Čehov. Izmešali smo se, a neko pripada meni, a neko mojoj ženi.« Ona je nosila krupan čilibar i besomučno je pušila. Stajala je uvek nekako iznad njegove glave, govorila duboko, energično i smirenno. Maestro je postajao sasvim malen, i u svom inače visokom rastu se pored nje nekako stalno smanjivao. Ponavljaо je njene reči, sledio njene misli, pokretao rukama po njenoj komandi, a kada bi se ona udaljila u drugu sobu, pokazivao je nejasno za njom. Tražio je pomoć očima od mene, ali nisam shvatala šta taj vapaj znači — da li da ga od nje zaštitim, ili je trebalо da joj još više polaskam i dam do značaja. Kada se žena vratila, očepila je šapu slepog Piknika. Pas je zavileo, ali se maestro samo stresao i ni reči nije izustio. Bio je očigledno inferioran. Ponašao se kao nesrećno dete u rukama energične žene, snažnije ličnosti, možda žene koja je donekle i kriva za svu tu njegovu ranu izgubljenost. Dugo je čutao i govorio očima, a onda: »Znate, bio sam na pregledu. Meni su našli da sam od svih mogućih bolesti bolestan. I pitali su me: kako uopšte ja mogu da živim? Po njima ja sam pravo čudo medicine.« Bilo mi ga žao, jer se u ovom stanu osećao bespomoćnim.

Posle Rakitinove smrti, njegovoј udovici su u pozorištu ukazivane sve počasti. Imala je posebno mesto do upravnika, prisustvovala je svim slavlјima, generalnim probama, svako ju je pitao za savet i mišljenje i tako se negovala uspomena na maestrov rad i sve ono što je on značio u teatru. Nisam tada mogla ni slutiti da će se ta ista žena ubrzo odreći njegove penzije i svih ovih počasti i otići u Pariz, gde sam je sasvim slučajno srela u salonu hotela »Rojal« u ulici Kolar na Sen Mišelu, obučenu u zeleno, sa velikim i značajnim trepavicama.

Ona mi je tada ponudila da kod mene založi njihov venčani prsten. Odbila sam to i podelila sa njom ono nešto novaca što sam imala i tada mi se ona plačući izjadala, kako je žrtva obmane: »Čovek koga sam pre četrdeset pet godina volela živi u Londonu i obećao mi je brak kada je moj suprug umro. Prodala sam sve u Novom Sadu i sada tu čekam, čekam, a njega nema. Jedem natopljene korice, otpatke što se ovde daju kupiti, otpatke suvog hleba što prodaju za klošare u džakovima i topim u vodi koju zovem čaj, jer bez čaja ja nisam...« — htela je da kaže Ruskinja, ali nije mogla od plača. Tužno je bilo gledati tu ženu sa dugim istočnjačkim čibukom, nacifranu crvenkastim sitnim perlama. Umrla je čekajući veo, ali se verenik sa kojim je vodila ljubav pre pola veka nikada nije pojavio. Poslednje dane provela je negujući nekog avijatičara — teškog invalida iz indokineskih ratova. Sahranjena je negde u jednoj od onih bezimenih zajedničkih grobnica.

Maestro je tog popodneva, u njihovom velikom ali šturom i bez atmosfere stanu, bio nekako čudno raspoložen. Neprekidno je pokušavao nečeg da se seti, da mi nešto važno kaže, međutim, melanolija ga je sve više ophrvala. Uzeo je stari album u kome su bile polepljene fotografije sa svih njegovih beogradskih premijera. Pokazivao je prstom na neke od njih, a posebno se zadržavao na onoj koja prikazuje scenu iz Vojnovićevog komada »Maškarate ispod Kupnja«. Videlo se da u njemu još uvek živi sećanje na taj uspeh i bio je tih i zadovoljan, ali više nije umeo da se glasno raduje. Svi ti stari događaji bili su već suviše daleko od njega, nije pokazivao želju za bežanjem u prošlost i nekojiko putu mi je tih ponavljaо kako su njegove želje danas veoma skromne. Mislio je na Rusiju, osećao je potrebu za kratkim putovanjem i osećalo se da intenzivno misli na sina i u sebi je stišavao jecaj. Onda se odjednom trgnuo i počeo da udara štapom po golom podu. »Vi ćete igrati tako prvu scenu što ćete dok sluštate dosadnog Karandiševa (Slavka Simića), šaratni suncobranom kao po pesku. Tražio sam od Sonje Šerban kostime koji će biti i poetični i izazovni i koji će se dopunjavati sa raspoloženjima koja očekujem od Larise, Paratova i svih ostalih. Milenko Šerban će napraviti sjajan dekor, to znam i osećam, a pronašao sam i izvanredan glas da peva zdravicu — to je jedna izuzetna Ruskinja koja će uskoro za Pariz. Vi ćete pevati onu istu pesmu koju je pevala Komisarževska — on gavaril mnje... To će moja žena već pokazati Marijašcu, a znate, on je bio veliki operski pevač u Petrogradu, videćete — to će biti divno, jer pesme koje daju autentičnu atmosferu ne stare i njih svaka režija mora da prihvati. U jednoj mojoj beogradskoj režiji umesto glumice koja je bila okrenuta leđima pevala je Melania Bugarinović i ja sam je tako otkrio. Imala je veliki uspeh i ubrzo posle toga postala je slavna.« Hteo je da nastavi priču o njoj, ali ga žena grubo prekinula. Bila je toliko snažna i gruba, da sam u jednom času pomislila da ga ona i fizički maltretira. Zbog takve pomisli bi mi neprijatno i pokušaći da izrazim divljenje za njen upadljivi muštilki od čilibara. Maestro mi objasni da su ga kupili u Istanbulu, gde su se

spustili u bežanju iz Odese. »Stigli smo jednog jutra u taj divni grad da ga iskaljamo kao lešinari. Sećam se dobro da sam imao utisak da smo gavranovi koji kljuju grad u to sunčano jutro, a kako je samo more bilo mirno i tiho! Tu sam shvatio šta znači biti emigrant. Ta reč je budila u meni oduvek odvratnost, ali se nije moglo nazad. Na poziv Grola, došao sam u Beograd i tamo sam opet doživeo rat. Jeste da sam radio, ali sam dosta gladovao i Nemce sam uvek mrzeo. Zabranili su mi 'Otela' iz rasističkih pobuda, a Milivoje Živanović spremao je Otela. To je za mene uvek bio čudesan glumac. On treba da ide u Rusiju, jer oni će ga tamo spasti.« Nije mi bilo jasno od čega treba Milivoja spasavati i Maestro je požurio da mi to objasni: »Takov glumac ne sme svašta da igra. On mora da ima odgovarajuće uloge i to one posebne, u kojima će svoje emocije produbiti i otkriti ono nepoznato i tajno što se tako retko naslućuje u velikim glumcima. Veliki glumci su retki i o njima se mora voditi briga.« U tom času njegova žena se ponovo pojavila u sobi gledajući ga prodorno i neumoljivo kao da je na spiritističkoj seansi, staklenog pogleda, a zatim je prišla energično i svojom rukom začepila mu usta. On se upinjao kao malo dete i pokušavao da govori kroz njenu šaku. Zatim se smirio, dugo čutao, pa nastavi: »Hladno je ovde. Zima mi je. Upravo tako je počinjao Turgenjev u onoj svojoj proznoj pesmi (nastavi da govori ruski) — a one su sve umrle... kako su sveže, kako su nežne bile ruže... Ne mogu lepo da govorim — u ovoj kući nema mesta za poetska raspoloženja. Danas smo malo založili zbog vas. Inače, ona neće da loži jer se plaši pacova u podrumu, a nama nema ko da pomogne. Zato ja ležim u krevetu, toplije je kada se leži. Okrenem joj leđa i gledam u zid. Tada vlada mir ovom kućom. I mom slepom Pikniku je zima — možda bi njega trebalo ubiti da se bar on ne pati, ali on ne govori, a moja krasna žena, ona je, da vam kažem iskreno, bila grozna glumica i ja sam se uvek nije stideo. Igrala je ona tamo u našem Ruskom domu u Beogradu nekakve komade, ja sam režirao, ali nigde nije bila dobra. Zbog nje nisam spavao noćima. Može biti da sam zato toliko i propao. Ja patim i zima mi je. Kako ono kaže First u 'Višnjiku' — a život je prošao kao da ga nije ni bilo! Ako me zdravlje još posluži, režiraću na kraju i 'Višnjik'.«

Samo je u pozorištu uspevao da se na trenutke otme ovoj melanoliji. Živeo je na probama, a u pauzama i dalje lutao izgubljen ulicama. Strast se u njemu, ipak, od premijere do premijere postepeno gasila tako da sam i »Vasu Žejeznovu« i »Bez krivice krive« i premijeru »Vuci i ovce« preživljavalah uvek kao jednu novu njegovu smrt. Još uvek je govorio o potrebi traganja za novim, ali je sve više radio po sećanju, prenoseći predstave koje je nekad video ili sam stvarao. Žalio se što mu ne daju bolje podele, priželjkivao je gostovanja Raše ili Milivoja u »Životu lešu«, prepričao se sa glumcima, direktorom Drame, tražio od svakog zaštitu i stalno ponavljao »recite vi njima, recite, da ne diraju u moju nervozu, u njoj je moja genijalnost«. Da li je zbilja tako o sebi mislio, on, pun toliko sumnji i straha, da li je ta nervosa bila genijalna, da li je to samo nemoćni starac koji nema odgovora na naše sve veće zahteve i želje? Bio je još

uvek svestan da zna više od ostalih, ali je, u neku ruku, postajao sve razmaženiji, preterano se inatio i bivao starački sekantan. Teško ga je bilo slediti i u mislima, a i u neočekivanim željama. Hteo je napred, umarao se do iznemoglosti, ali nije mogao nikud dalje. Sve više se udaljavao i od nas, i od grada, zatvarao u svoju usamljenost i neprekidno tonuo u zabrinutost i strah da će umreti, a da neće doživeti novu premijeru o kojoj je toliko maštao.

Otvaranje Srednje pozorišne škole predstavljalo je za njega spasonosno i, verovatno, poslednje prijatno iznenađenje. Pribrao se, skupio svu snagu što mu je još ostala i sa zanosom i strašcu prihvatio je da vodi klasu. Osećali smo da to čini sa velikim naporom, ali je hteo da izdrži do kraja. Davali su mu asistenta, ali on je uporno odbijao, jer preko drugih nije htio da saopštava ono za šta je sam pozvan. Pedagoški rad je smatrao izuzetno odgovornim i u prenošenju iskustava i suština koje određuju glumačku umetnost nije trpeo nikakve posrednike između sebe i učenika. Ali uz sav taj presahli entuzijazam nije bio u stanju da pozavršava sve one poslove i ispuni obaveze koje je od njega tražila škola. Zbog toga sam, pored svoje klase, pomagala i njemu, preuzimajući starešinstvo i nad njegovom. Izvanredno smo sarađivali, mnogo mi je pomagao, i u tom prijateljstvu nikad nismo dolazili u konflikte i nesporazume. Svi oko njega osećali smo da je njegovo pedagoško iskustvo ogromno i da ono obuhvata u celosti medijum glume, od zanata pa preko nadahnuća do najusupitnijih nijansi pravog izraza. Izvanredan je bio u analizama velikih glumačkih individualnosti, blo je nesebičan i žurio je da što više kaže, da nam sve od onog što je nosio u sebi poveri. Nimalo nije bio surevnijiv — i kada je htio da nam ukaže na neki propust bio je vrlo delikatan, tako da nije bilo poređenja sa onim što je radio u teatru. Na sednicama razrednog veća nije mogao da sluša profesore drugih predmeta kada neobazrivo govore o pojedinim učenicima, ili kada insistiraju na preteranom učenju sporednih predmeta. Pogotovo je bio uznemiren kada se raspravljalo o onim učenicima u čiji je talenat verovao. Milku Lukić ili Miju Banjac. U takvim slučajevima postajao je zajedljiv, ali i duhovit. Jedan od profesora zvao se Hvala, i kada bi god ovaj dobroćudni i iskusni gimnazijalski profesor nešto nepovoljno primetio za nekog od njegovih omiljenih učenika, Maestro bi ga prekidao na svoj način podsmešljivo sa »hvala lepo«. »Hvala lepo vama, gospodine Hvala, na vašim ocenama mojim talentovanim đacima. Hvala vama što sudite tako, i ne zaboravite Hvala, da se radi o umetnicima a ne istoričarima i zato meni ne preostaje ništa drugo nego da vam zahvalim što ste se trudili da ih pokolebate i hvala bogu da ostanu ovde i da ipak postanu glumci a jedna Dara Čelenić će biti glumica«.

Učenike je jako voleo. Čak je prema mnogima bio i pristrasan — svakom je nastojao da pruži šansu i zato su ga svi ne samo voleli već mu bili veoma privrženi.

Jednog dana u školu bane mlad inspektor iz Beograda. Prisustvovao je i času Jurija Rakitina, i zanesen mlađošću

i poverenjem koje mu je ukazano da kritički posmatra i procenjuje rad škole, bio je manje delikatan u svojim opservacijama i grublji u stavovima. Maestru je bilo neprijatno da ga sluša i videla sam kako se ruši sav njegov entuzijazam i otvorenost prema đacima — jer to je bilo ponilaženje koje je teško mogao da otrpi. Naime, verovao je da kritikovati njegov rad znači pobijati celokupno iskustvo i sve ono što je godinama sakupio, i do čega je došao u razmišljanjima o smislu pozorišne iluzije. Mnogo neprijatnije bilo je na probi komada »Vuci i ovce«, jer mu je i tu inspektor držao neveštvo predavanje o socijalističkom realizmu i o tome kako se igra danas Ostrovski. Starac ga je prozreo, bilo mu je jasno s kim ima posia i čutao je. Nije htio da se nadmudruje, ali sam bila overena da mu neće sve to nikad oprostiti. I tek nekoliko meseci kasnije, na jednom sastanku celog ansambla skupio je snage da vrlo duhovito i, što je važno — ozbiljno i sadržajno, razoblići sve te inspektorske stavove sa kojima se nikad nije slagao. »Mi ovde raspravljamo šta valja a šta ne, upinjemo se da dokažemo da je ovo dobro a ono loše, i ne osećamo koliko je među nama zavladalo slepilo, navika i koliko jedni drugima lažno laskamo. U stanju smo da poslednjem glumcu kažemo da je genijalan u jednom pokretu ili jednoj reči, a time se ništa ne menja u osnovi i on ostaje mali i beznačajan. Ne možemo sve glumce meriti na isti način, i ne smemo se služiti predrasudama. On meni inspektorski drži predavanje o novom pozorištu i govori kako treba igrati Ostrovskog, a služi se šablon'ma. Pozorište nije administracija, to nisu propisi i pravila, to nije dogmatična crkva, to je hram u kome moramo da tražimo sebe i u kome n'kad nismo sigurni, jesmo li našli ono što toliko želimo. Zato ja više verujem radniku iza scene i njegovom zdravom osećanju nego intelektualcima koji sve znaju. I tu se slažem sa Stanislavskim. On je uvek, kad nije bio načisto sa nekim glumcem, zvao vatrogasca da se s njim posavetuje, jer mi smo navikli jedni na druge, a često i nećemo stvari da vidimo onakve kakve su, jer nigde više slepila nego u pozorištu.«

Predstavu »Bez krivice krivi« radio je u žurbi, ali sa dosta nadahnuća. U njoj je otkrio glumački talenat Stevana Šalajića i radovao se njegovom angažmanu. Maestro je bio zadovoljan i ponosan emocionalnošću Šalajića i gledajući ga prosto je likovao. Iako je u isto vreme prikazivan u novosadskim bioskopima i film sa velikom glumicom Tarasovom u tragičnom liku glumice majke, naša predstava je privlačila publiku i bila na željenoj visini. Od sviju nas koji smo igrali tražio je neprekidno da verujemo u ono što radimo, insistirao na harmoniji osećanja i misli, ali ni u tome nije bio isključiv i umeo je da poštuje glumačku individualnost. Po njemu, jedno osećanje može da se izrazi na bezbroj načina i svaki od njih je prihvativ ukoliko ne remeti unutarnju celovitost predstave. Sve ono što je novo, kontradiktorno, ali neposredno i izražajno, bilo je za njega ravno nužnom osveženju koje mora da sadrži svaka predstava. Za njega su to bile životne identifikacije u prostoru i zato nikada nije trpeo manir, otaljavanje i igranje sa pola unutarnje snage. »Markiranje ubija glumca. Okiva emocionalnost

do koje je ionako teško dopreti. Ono otvara put rutini, navikama i mehaničkom prisustovanju u predstavi. Markiranjem štedite sebe, a zašto molim vas? Zbog čega vi sebe štedite? Volite li vi više sebe ili onu lepotu i istinu koju mi kroz vas treba da u teatru osetimo? Ako ste zaljubljeni u sebe — bežite iz pozorišta!« Govoreći o radu na ulogama, davao je primat velikoj plastičnoj individualnosti. Navodio je primere i naglašavao da se on uvek velikim glumcima ne samo divi, nego i klanja iz dubokog poštovanja. Glumce je delio na sposobne i talentovane. Sposobnost je strogo odjeljivao od talenta, a talenat povezivao sa čulnom individualnošću. Prema onima koje je smatrao sposobnim gajio je poverenje, ali je prema talentovanim bio sasvim drugačiji. »Talentovan je, verujem u njega, i zato neću da ubijam njegov talenat. Moja pomoć je minimalna. Tek toliko da lakše dođe do onog pravog. Ja njemu mogu objasniti šta zahtevam, pa čak i korigovati ono što daje, ali ne smem da ga kao reditelj svodim na ostale, niti da insistiram na bilo čemu što bi išlo na štetu njegovog dara. Veliki glumac može i da luta. I lutanje može biti veliko, i ono može dovesti do cilja. Kada se nađem na sceni sa takvim glumcem, ja u njega imam puno poverenje, i puštam mu da traži sam, da otkriva svoj smisao i uvek sam siguran da će dati nešto što je i njemu i meni nepoznato.« Pušio je na probama mnogo, ali glumcima, dok čitalu tekst, nije dozvoljavao da pale cigarete. Pitao ih je da mu objasne, kako se može glumiti sa cigaretom ako sama uloga u određenom trenutku to ne dopušta. Stvaralačko istraživanje i ležerno i rutinsko čitanje teksta bile su za njega nespojive stvari. Nije podnosiо glumce koji slušaju sebe i uživaju u sopstvenom glasu. Tražio je neprekidno produbljivanje uloge, nije izbegavao otvorenost, čak i neprijatne istine, lјutio se, ali i kada je oduzimao uloge nije prekidao dobre odnose sa glumcima. Pravio je stalna poređenja sa balerinama i upozoravao i mlade i stare, da ne gledaju sebe kao one u ogledalima. Neprekidno je podučavao i tražio da svako ide svojim putem i da sebe traži iznutra. Gluma je za njega bila neprekidno i mukotrpno probijanje kroz sebe i u toj neizvesnosti nema mesta preranom samozadovoljstvu. »Nemojte vi da uživate — gororio je često — već pustite nas da mi u gledalištu uživamo s vama.« Verovao je duboko u trajnost glumačke umetnosti. To je obrazlagao uverenjem da od svakog ostaje trag, i da nema glumca koji može reći da je u njemu samo ono što je sam otkrivaо. Tradicija je za njega nešto nevidljivo, čega se ne možemo odreći i ispred čega se ne mogu praviti brane i ograničenja. Više puta je naglašavao kako ni sam ne zna, kome sve pripadaju ideje i iskustvo za koje veruje da je njegovo. Naglašavao je da on sigurno prihvata nešto od Stanislavskog, iako se sa njegovim stavovima često nije slagao. Tvrđio je da u Stanislavskom ima jako mnogo stavova koji su već bili poznati nemačkim i francuskim umetnicima. Ko zna sa kim smo u srodstvu i ko će nas u tom neprekidnom menjaju naslediti? Voleo je simbole i u životu i na sceni i, bez obzira šta je u ovim poznim godinama bio u stanju još da pokaže, bilo je svakom vidljivo da najviše simpatija gaji prema simboličnom teatru. Tu je on nalazio vezu

između života i scene, između čoveka i stvari. Zato je i strahovao za glumce u koje je verovao, plašio se banalnosti i žestio se kada bi video da je pojedincima mnogo više stalo do toga, šta se piše o njihovom privatnom životu, skandalima ili intimnim stvarima, nego o onom što bi trebalo da predstavlja njihov umetnički izraz. Pozorište se, po njemu, može vulgarizovati, može i da ga ne bude, ali se ne može da uništi, jer je duboko u čoveku i uvek će se javiti u onom koji ima pravog talenta. »Nema maske, stil, improvizacije, pa čak ni karikature kroz koju neće prođeti prava individualnost. Ona ne sme biti vezana za spoljni izgled i ona je u unutarnjoj snazi i promeni. Gledajte moja usta kako idu gore kao mesec, i to znači da sam ja za nekog predodređen da igram komediju. Moja prva uloga je zaista bila takva, igrao sam momka u kafani u Gogoljevom 'Revizoru'. Ali takav, kao karikatura, ja mogu biti zanimljiv za trenutak, ali ne za stalno. Dosadno je gledati uvek iste pokrete i iste grimase. I zato sam kao reditelj još mlađ shvatio da, kada se već i mora nekom pokazivati, da to nikad ne treba činiti spolja. Takvi tragični nesporazumi se često dešavaju kada dobri glumci hoće da budu reditelji. Oni obično foršiluju i insistiraju kod kolega na kopiranju emocija, gestova. To je velika opasnost. Istina, nekad morate vizuelno pokazati glumcu, ali to pokazivanje ne sme da se svodi na imitaciju, jer vi morate da delujete na sva njegova čula i da kod njega probudite, na njegov način željenu reakciju.«

Na probama je posmatrao glumce i intervenisao bi uvek kada bi kod nekog primetio stegnute mišiće i grčeve tela. Toga se grozio. Znao je da sedne pored nekog mlađog glumca, da traži od njega da postavi ruke na sto kao da mu deli packe, da bi ga u najintenzivnijoj emociji mogao da dotakne i kontroliše opuštenost. Mučio se i sa iskusnim, starim glumcima, koji se nikad za sve godine rada nisu oslobođili grča u igri. Savetovao im je da uzmu somot pred sebe i da ga miluju dokle god ne postignu opuštenost. Nije podnosio mlataranje rukama po vazduhu i dešavalо se da veže na probama glumcima ruke.

»Vezivao sam ja mnoga velika imena i spasavao ih, i vezivaču ih do kraja života.« Bio je protiv teatralnosti i naročito se protiv izveštačenim tučama i šamarima. Tražio je da sve bude prirodno, pa je čak jednom, da bi pokazao šta traži, iznenada udario Stevana suflera, izvinjavajući se »morao sam da vas udarim, jer vi ste snažni i neka vide da i čovek kao ja, bez ikakve snage, može da udari i da to zaboli. A sada se odmorite i pojedite svoju kobasicu.«

Leto je bilo izuzetno vruće i on je konačno skinuo svoje crno odelo i obukao opet jedno staro i iznošeno buretsko belo. Voleo je toplotu i na njoj se snažio želeti da stvori još jednu režiju koja bi svima ostala u sećanju. Kolebao se između »Tri sestre« i »Višnjika«, Čehovu je bio veoma privržen i zato se, možda, i kolebao oklevao dok se na kraju nije, ipak, opredelio za »Višnjik«. Radovao se i ranije novim predstavama, ali sada je u to zadovoljstvo unoslo celog sebe i više od toga, nastojeći da u sve nas udahne svoju veliku ljubav prema ovom piscu. Dobio je podelu kakvu je želeo i krenuo je objašnjavajući šta je po njemu suština i tajna Čehova. »Sve što vidite,

osećate, znate ili naslućujete, sve je tesno povezano, utkanu u jedno tkivo, jedna nit u drugu, a sve su u isti mah razdvojene: svi žive za sebe, svi su tu, ali svi ipak žive, žive i srž leži u tome što su jedni kraj drugih, vezuju se i razbijaju u isti mah, primećuju, ignorisu, vole i potiru, to je svet koji se neprekidno stvara i neprekidno nestaje. Zato su reči nevažne, one su toliko pojednostavljene da ih ponekad i nema, kao u komadu 'Tri sestre' kad Maša kaže nekoliko puta — tam, tam — i to je sve, čitav dijalog sa voljenom osobom, sva spremnost da ode, predavanje sebe, rastanak. Između njegovih komada nema granica, to su samo nijanse jedne velike ljubavi, jedne velike melanholije i još veće čežnje za čovekom. Ova dela su za mnoge bauk, jer razotkrivaju glumačku prazninu, pa površan i prazan rutiner, ma koliko posedovao šarma, nije u stanju da se susretnе sa Čehovim. Možete ga igrati, uostalom, toliko je loših i reditelja i glumaca koji se otinaju za njegove komade, ali se i u vrlo preciznim predstavama retko može osetiti duša tog velikog pesnika. A stvari su vrlo jednostavne. Kod njega se uvek jedno misli a drugo govori, ili jedno govori a drugo misli. To je pisac koji ne trpi ni banalnost ni konvencionalnost, a ni slepo pokoravanje tekstu.

Ponavljam, on nije u rečima nego u podtekstu i odjecima koje one stvaraju u prostoru među ljudima i među stvarima. Sve se događa oči u oči, svi gledaju jedni druge ravno u oči i svi, dabome, govore o sebi i drugima, prave sasvim realistične pokrete, raspravljaju o običnim stvarima, o pšenici, šumi, o otkinutom užetu, o novcu, a svi žive za svoje porazne prazne snove i ideale, ideale svoje mladosti, pa ne vide godine, žive još uvek da bi se taj ideal ostvario iako duboko niko od njih ne veruje više u njega. Iz ovog proizlazi da su ljudi koje opisuje Čehov uvek sami, da su uvek u društvu a opet sami, i da je svako od njih samo jedna osamljena biljka koja čeka da ugine i ništa drugo. Ta porazna samoča mora, međutim, biti uključena u puni društveni život okoline, u atmosferu, u dekor, u revvizite, jer tu nema skrivenih tragedija, svi su oni zajedno i sve se događa pred njima, svi zajedno dolaze na imanje i odlaze, i istovremeno, svako od njih živi svoju misao koja ga je odavno izdala. Do punih i pravih valera glumac, koji je pogodan da igra Čehova, mora sam da dode, dugo se mora raditi i ja ču zaista da budem strpljiv i da čekam pa makar i umro, jer sve mora da bude i jednostavno, i složeno u isti mah. Tražite u sebi Čehova!«

Želeo je da u predstavi vidi mnoge od glumaca koje je voleo i sa kojima je rado sarađivao. Dugo smo govorili o Šarloti i nastojao je da izazove kod mene ne samo želju za igrom već i potrebu da se ona igra drugačije nego što je dosad davana i da to bude neobičan lik u kome neće biti ugrađene samo reči i poznati postupci već i moja priroda pa čak i kosa. Tako sam i počela da ulozi prilazim vrlo emocionalno i u postupku nije bilo ničeg od onog što smo obično činili kada je reč o komediji. Dugo nas je posmatrao stari Ljubiša Iličić, sin čuvenog Fotije Iličića, o čijem smo popularnom putujućem pozorištu i sad u pauzama slušali anegdote, posmatrao nas je sa negodovanjem i na kraju se nije mogao da suzdrži: »To nije tragičan lik! Gledao sam Hudožestvenike. Ona

je komična guvernanta koja govori iz trbuha i baca krastavac sa visine u usta.« Maestro ga je ljutito prekinuo: »Pustite vi mene na miru! Šarlota ne ponavlja kod mene ono što su Hudožestvenici radili, mi ćemo iznaći već naša, a sasvim sigurno i pravi put, emocionalni i unutarnji da bi ceo lik zaokrenuli u određenom momentu, ja znam unapred kako će to biti kasnije, jer ja imam puno poverenja u Miru. Pravi Čehov — to je uvek laboratorija. Ako odmah počnete da fiksirate završnu formu, to nikad neće biti dobro. Imam ja iskustva i dobro znam kako se propada. Većina tumači Čehova tako što sebe i njega odmah otkrije, odnosno razotkrije na početku pa nema tajni sa onim iza teksta, sa onim što podtekst kazuje. U radu sa Čehovim važne su faze, i ako reditelj to propusti, propustio je p'sca bez obzira na sve efekte, a mi smo tu da mu damo sve ono najbolje i da ga, ako je ikako moguće, tumačimo na izuzetan način. Važne su nijanse. Tu čak i dah i misao ima nijansu i čutanje, i stvari, i atmosfera. Morate shvatiti da je sloboda ličnosti, o kojoj se toliko govori, ovde apstraktna, morai isto toliko, oni su svi robovi samoće i društvene usamijenosti kao što sam i ja i ceo moj život.«

Setila sam se onih mojih prvih susreta sa Rakitinom i one njegove primedbe prilikom popunjavanja upitnika — sām, a imam ženu — i u tome kako je on govorio o sebi i Čehovu shvatila sam i približila se tekstu, da mi je odjednom rad na ulozi postao mnogo jednostavniji i sve oko mene mnogo prirodnije. Shvatila sam Rakitinovu strasnu želju da »Višnjik« bude neobična predstava, sve što je činio postajalo je jako logično jer sam bila ubedena da je to njegov svet i da on u sebi ima dosta od toga što pripisuje Čehovljevim likovima. Zar naš Maestro ne učestvuje živo u svim razgovorima, zar ne vodi nekakav život ovde među nama, zar se neprekidno ne vraća u svoja sećanja, zar stalno ne govori o povratku u Rusiji bratu i sinu, o novom životu koji je tamo negde stao? Osećala sam da mu se smrt približava, a on je stalno govorio o mladosti i nadama. Umesto da govorim reči Šarlote, na toj probi sam samo indisponirano čutala, posmatrala njegovu komičnu figuru i činilo mi se da tada, potpuni je nego ikad, shvatam uzaludnost svih takvih nadanja. Nada jednog emigranta, emigranta u životu, u vremenu, u sebi — zar to nije suština Čehova? Tragajući za Šarlottom, shvatila sam da nju treba jednostavno dati i da tu nema mesta nikakvoj glumi u uobičajenom smislu. Kada sam postala Šarlota, postalo mi je jasno da je duhovni svet Čehovljev toliko prirodan u jednostavnosti i da to samo po sebi postaje absurd. Rakitin nas je uveo ne samo znalački u taj svet već nam je i pomogao da ga shvatimo na jedan način koji ne iščezava sa ulogom i koji ne zavisi od komada pa čak ni od rediteljske postavke. Maestro nije pokazivao gestove, nije određivao intonacije, niti je pokazivao detalje, ali je navodio na razmišljanje i sve se više ukazivao kao simbol koji inspiriše i koji pokazuje put. Spoljna uglađenost i salon u kome smo probali bili su samo privid iza koga su se dešavala razaranja duše, svako od nas bio je potkopan ili podriven, to su katastrofe u čoveku, to su oni zalutali brodovi, to su one nemoguće želje, to je ono udaljavanje od sebe i od slobode. Zar takav, upravo, nije Rakitin?

»Višnjik« je rađen kao da u njemu ne postoji sadržina pa ni sasvim određena forma i da u tako rastočenom životu valja naći poeziju. Zato je nestalo klasične krutosti, prepustali smo se blagoj svetlosti, vidljivoj tek toliko da se nazire, sve je nekako postalo relativno i uokvireno sumnjom u samo postojanje. Kada sam mu na jednoj probi poverila ove svoje utiske — nastavio je da me podstiče i podržava u njima dok se kod mene nije rodila ironija i smirenost u isti mah. Tada sam osetila onu čudnu harmoniju u kojoj se slažu i smeh i dreka na balu, valcer u zagrljaju šefa stanice, Šarlotini trbušni vicevi, šarene hartije, cilindri, marame, madioničarski štap, plač deteta i ono njenog bacanja u vis pieda pri polasku — šokantna harmonija koje je bilo u celom komadu. I, najzad je došao First. Tog ostarelog lakeja, koga zaboravljuju i ostavljaju u kući kao što se ostavljaju stare iznošene haljine, postavio je Rakitin tako da se u mizanscenu i svetu oseti kako glumac ima stotinu godina, ali takav utisak je bio samo prividan, jer je to bio sasvim realističan glumac, čovek sa unutarnjim, čudesnim shvatanjem gume. Nije to bio naturalizam a ni preslikan život već nešto što se može samo jednom da vidi na sceni, autentičnost života u kome je taj Laza Lazarević plenio jednom jedinom rečenicom i čudnim kretnjama, da se nije znalo da li on lebdi ili hoda, da li je to kraj života ili se to događa posle njegove smrti. U njegovoj jednostavnosti, načinu na koji je pošao na počinak i izgovorio reči »A život je prošao kraj mene kao da ga nikad nije ni bilo«, bilo je toliko optužujuće tragičnosti i tihе surovosti da smo ostajali nemi i mi koji smo to posmatrali iza kulisa.

Predstava je, kako su svi rado u pozorištu isticali, bila znatno bolja nego sve ranije viđene na ovoj pa i drugim scenama. Prosto — nije bila dosadna. Potpuno je bila izbegnuta ona ravna linija koja je obično označavala takozvanu Čehovljevu poetičnost i atmosferu, a da u svemu tome nije poremećeno ništa ni u ambijentu ni u tekstu. Posebna pažnja bila je posvećena ambijentu, a naročito rekvizitim — sve je moralо da bude vrlo precizno i do te mere određeno da budi željenu asocijaciju. Ni u mizanscenu, ni u postavci likova nije se Rakitin držao svojih ranijih režija, niti poznatih šablonu — sve je ispreturnao, uveo je mnoga iznenađenja, pa je simbolika dobila na punoci a likovi slojevitost, scena je izgubila teatralnost i, što je bilo posebno značajno, sva je bila ispunjena čudnim ritmovima, zaokretima, bukom, smirenjima, unutarnjim nemirima, kontrastima, jasnog i nejasnog, sna i jave, tragičnog i komičnog, ironije, istinskog predavanja, distance i potpunog sagledavanja, jer je insistirao da budemo u stvarima, pa i van njih, da gorimo i da se hladimo, da sanjamo i da razmišljamo, da sve što u tekstu i sebi nalazimo bude obuhvaćeno istovremeno. Da se na sceni događa nešto neobično to se osećalo i na nama giumcima i na binskim radnicima a i u gledalištu. Nismo odlazili u garderobe već smo stajali iza kulisa i slušali reči drugih. Mnoge sam predstave tako odstajala i nikad, nikad mi nije bilo dosadno, a nisam primetila ni u gledalištu ravnodušnost. Publike nepogrešivo oseti kada se na pozornici događa nešto pravo tako da smo uvek igrali pred prepunim

gledalištem. Dolazili su ljudi iz drugih gradova da nas gledaju, pa i mnogi iz Beograda — među njima i glumci i reditelji. I redovno, svi su bili zbunjeni i iznenađeni. Mnogi od njih osećali su potrebu da razgovaraju sa nama, tražili su objašnjenje, interesovali su se kako je ova atmosfera i pojedini efekti postignuta. Čudili su se i pitali me zašto toliko insistiram na ekstravagantnosti u igri Šarlote, zašto vodim pored sebe živog velikog hrta, kako to da neprekidno redam iznenađenja a ne remetim tekst ni scenu. U dramskoj sali »Višnjik« smo radili i stvarali punih osam meseci i tek kada smo ovladali zatvorenim prostorom i kada smo osetili svet velikog piscu, prešli smo na pozornicu. Rakitin je za to vreme ponekad prelistavao stare beogradske kritike o pojedinim inscenacijama Čehovljevih tekstova, ali je na kraju sve odbacio i nije ga interesovalo šta će mu ko reći i kako će ga nova kritika prihvati. Bila je to njegova labudova pesma, poslednji trzaj, nada sa kojom se najzad susreo, činilo se kao da je konačno uradio ono što je toliko dugo želeo i bio je neuobičajeno smiren, blažen i predan себi, više ga ništa nije moglo iznenaditi, čak je sa izvesnom ravnodušnošću čekao kraj. Bio je bolestan i iznemogao, ali se nikome nije žalio, jer je ova predstava predstavljala njegovu oporuču, njegovu mladost, njegove želje i, verovatno, vrhunac onog što je stvorio. Čak i oni koji su ga pratili u mladosti i zrelom dobu na beogradskoj pozornici mislili su isto i bili ubedeni da je to najviši domet do kojeg je on dostigao kroz sve te godine i bezbrojne režije. Ovaj »Višnjik« ostaće svakako kao znamenja snage i znanja, nepogrešivog osećanja scene, ljubavi prema glumcu i piscu, odanosti pozorištu i verovanja u nesagledivu moć teatra, koju je Maestro nosio u sebi. Jer, čitavog života režirao je druge pisce, rasipao snagu na manje značajne predstave, zanosio se raznim projektima i eksperimentima, lutao i bežao od sebe, ponavljao se i najmanje posvećivao pažnje onom za šta je bio predodređen iznutra. Čehovljev svet bio je njegov pravi svet.

Rastali smo se u leto, dugo me pratio i dugo čutao, govoreći s vremenom na vreme sa nostalgijom: »A vi idete u Beograd«. Zadržavao me je i osetila sam da se plasi i da ne veruje da ćemo se više videti. Taj rastanak delovao je kao konačno oprاشtanje, mada smo jedno drugo uveravali da će leto ipak brzo proći.

Kada sam se vratila bio je izložen na odru u foajeu Srpskog narodnog pozorišta. Gledala sam ga izdaleka, tamo sa ulaza, kod portirnice, i nisam smela da mu tako bledom i hladnom pridem. Plašila sam se da se tim dodirom ne sruše iluzije koje žive u meni, da se ne slomi prijateljstvo, ubedivala sam sebe da Rakitin živi i da će u svakome ko je s njim radio ostati nešto od te mnogostrukе, često neshvatljive, odbojne, ali ipak tople i drage velike ličnosti.

U spomen na »Višnjika« naši zajednički učenici posadili su iznad njegove humke mlađu višnju. Ne volim groblja i uspomene na njima — nikad nisam otišla tamo i ne znam da li ta višnja još postoji, ne znam koliko višnja živi, ali znam da Maestro nije bio gavran koji napada Istanbul, Beograd ili Novi Sad i da je to bio istinski umetnik koji nam je dao sebe celog u poslednjem dahu.

MILOŠ JEVTIĆ HUGO KLAJN

Doktor Hugo Klajn, psihijatar, pozorišni reditelj i kritičar rođen je 1894. godine u Vukovaru. U svom rodnom gradu je završio gimnaziju. Studirao je medicinu u Beču. Između dva svetska rata je bio lekar u Beogradu. U tom vremenu bavio se i pozorišnom kritikom. Okupacijske dane je proveo u Beogradu, skriven od fašista.

Posle rata doktor Hugo Klajn se posvetio pozorištu. Postaje, najpre, rediteljski savetnik u Narodnom pozorištu, pa profesor u Dramskom studiju. Kasnije je počeo da režira. Bio je više godina i profesor beogradske Pozorišne akademije. I pored tih obaveza, nije prestajao da se bavi pozorišnom teorijom i kritikom.

Objavio je više knjiga. Najpre iz prvobitne profesije, psihijatrije, pa su mu najpoznatije knjige »Nervni sistem«, »Abnormalnosti normalnih«, »Vaspitanje sa gledišta medicinske i socijalne psihologije« i »Ratne neuroze Jugoslovena«. Iz oblasti pozorišta posebno su mu značajni radovi: »Osnovni problemi režije«, knjiga pozorišnih kritika »Život dvočasovni«, zatim studija »Šekspir i čoveštvo« i druge.

Klajnove režije su u samom vrhu posleratnog pozorišta. Naročito se pamte njegova rediteljska ostvarenja u predstavama: »Šuma«, »Mletački trgovac«, »Medeja«, »Laža i paralaža«, »Pobuna na Kejnu«, »Dnevnik Ane Frank« i druge.

Klajn je i danas u stalnoj akciji, koja doprinosi unapređivanju našeg pozorišta. U stvari, doprinos Hugo Klajna našem pozorišnom životu ima uticajni značaj. Po tome, doktor Klajn je stvarno jedno od najvažnijih imena naše kulture. Redakcija »Teatrona« u saradnji sa drugim programom radio Beograda, objavljuje ovaj razgovor sa dr Klajnom.

Miloš Jevtić:

Druže Klajn, kada je čovek u osamdesetoj godini, a Vi ste u osmoj deceniji, ima dovoljno, svakako, razloga da iz svog života odabere zbivanja koja su odlučujuće uticala na njegov život. Takođe, može sa uverenim mirom da odabere iz svih životnih događaja ona koja bi želeo da se nisu desila. Zapravo, da li biste, druže doktore, rekli nešto više o tim životnim događajima, dakle i onim koja su za Vas izuzetno važna, ali i onim, isto tako, važnim koja biste želeti, kad bi se to moglo, da promenite ili da zaboravite?

Hugo Klajn:

Dobro je da me podsećate da mi je osamdeset godina, jer ja nisam navikao da gledam unatrag, uprkos tome što se ljudi u mojim godinama više bave prošlošću, više su okrenuti prošlosti. Ja gledam u budućnost, unapred. Ali, ako treba da se setim nekakvih događaja koji su, kako kažete, odlučujuće uticali na moj život — pa, ja sam

se rodio kao drugi sin od šestoro dece. Otac mi je bio trgovac. Ja sam bio onaj nežniji. Moj stariji brat je bio onaj koji je tako reći trebalo oca da nasledi. Međutim, on je poginuo vrlo rano, u prvom svetskom ratu, gotovo na početku. Razume se da je to bio događaj koji je na mene mnogo uticao. Ja sam onda već bio student medicine.

Danas sam ja jedini koji je živ od moje porodice. Svi ostali su stradali u Jasenovcu kao Jevreji.

Otac je bio čovek, rekao bih, autoritaran, čovek koji je polagao na to da se sluša njegova. I to je u meni izazvalo otpor prema njemu. Često sam to sebi prebacivao, ali to je tako bilo. Kao trgovac, poslovan čovek, on je, na primer, polagao na to da se čovek bavi samo onim što je realno, što je stvarno, od čega ima neke koristi. Imao je nekog smisla za umetnost, meni je kupio violinu kad sam tek pošao u gimnaziju. On je insistirao na tome da učim muziku, da učim strane jezike. Ali kada sam ja počeo da s velikom voljom čitam beletristiku, on to nije odobravao. On je smatrao da je to dangubljenje.

I tako sam se ja, već od malena, vezao ne za oca, nego za majku. Majka je bila ona osećajna. Rekao sam da sam ja bio onaj nežniji, onaj slabiji.

Miloš Jevtić:

Vaše rane godine, koje su vezane za Vaš rodni Vukovar, bile su ispunjene i Vašim prvim umetničkim okušajima. U tim godinama ste pisali pesme, svirali ste, kako ste malopre rekli, violinu, bili ste dirigent u amaterskom orkestru. Pojavljivali ste se na sceni kao glumac, diletant razume se. Takođe, čitali ste mnogo. Šta biste nam o svojim umetničkim doživljajima posebno istakli iz tog vremena.

Hugo Klajn:

Ono što ste rekli uglavnom je tačno, ali nije tačno da sam se pojavljivao kao glumac... tačnije je: kao diletant. U stvari, ispričaću Vam kako je to bilo. Što se muzike tiče, da, sećam se svoga nastavnika muzike. To je bio Dragutin Hruza, Čeh poreklom, inače alkoholičar itd. Vrlo simpatičan čovek i kompozitor. Pošto sam se malo isticao tim svojim sluhom i talentom za muziku, bio sam i nekakav dirigent.

A što se tiče pesama — jeste, objavljivao sam pesme u đačkom listu 'Pobratim', koji je izlazio u Zagrebu, a koji je uređivao jedan zagrebački profesor, imena mu se ne sećam. Ali se sećam vrlo dobro, i mislim da je to karakteristično za onu sredinu i ono vreme, jedne pesme, koju sam spevao, mogao sam da budem u šestom razredu gimnazije, kad je jedna školska drugarica čiji su se roditelji preselili u Beč, iz Vukovara, odlazila. Spevao sam sonet 'Prijateljici na rastanku'. Ta je prijateljica i danas živa, studirala je medicinu, mojih je godina. Pesma nije mogla da bude objavljena onako kao što sam je ja napisao. To se onda smatralo, čak i u Zagrebu, nemoralnim. Kako može jedan dečak prijateljicu da ima i prijateljici da peva na rastanku? To je promenjeno i objavljeno kao 'Prijatelju na rastanku'. Sećam se početka tog soneta: 'Rastaješ se, vesela si', to je promenjeno u

'Rastaješ se, veseo si', 'drugo' u druže itd. Mogu čak da se setim i dveju tercina kojima se završava sonet.

»Ja ne tražim da u sreći i sjetiš se samo mene.

Ali duboka, teška tuga, crna žalost kad te prene, iz te sreće i radosti, vedrih dana i veselja, kad ti dođe tebi s bola da ti svisne duša mlada, kad poteknu suze tvoje, hej, hoćeš li barem tada, plačući se spominjati jednog svoga prijatelja«.

Eto, ta bezazlena i čedna pesma jednog dečaka bila je nepristojna i nije mogla biti objavljena kako je napisana... Takva je bila ta sredina u Vukovaru, u provinciji, pogotovu. Sve je moralo da bude pristojno. Gimnazija je bila zajednička, za ženske i muške dake, ali se strašno pazilo na 'pristojnost', na 'moral'.

To sam vam sve ispričao radi sledećeg doživljaja iz tog mog perioda u Vukovaru. U Vukovaru je bio profesor crtanja, slikar, koji se bavio i literaturom i objavljuvao priče. Bio je boem. Nije bio cenjen. Uvek zadužen itd. I pošto sam ja znao nemački — kod kuće se govorilo i nemački — a dobar sam bio u hrvatskosrpskom jeziku, vrlo dobar, taj profesor je nalazio stare nemačke časopise, novine itd. I za vreme časova crtanja mene zaposlio. Davao mi je da prevodim iz tih starih časopisa neke priče, a on je te moje priče malo prepravljao i objavljuvao, pod svojim imenom, u hrvatskim listovima. Ja sam u ono vreme već znao da je on plagiator i naravno, nisam ga cenio. Smatrao sam da time i mene korumpira. Imao sam uvek dobru ocenu iz crtanja, iako uopšte nisam crteže predavao. Ovo Vam pričam da bih saopštio i svoj prvi dodir sa pozorištem. Jednoga dana — taj profesor je bio Osječanin porekлом — iz Osijeka je došlo Osječko kazalište u Vukovar, igralo je 'Hasanaginiku', Ogrizovićevu. Taj profesor je imao i svoj atelje u zgradji gimnazije, i on je jedno posle podne, kad nije bilo predavanja, mene i neke moje druge, koji su svirali u đačkom

tamburaškom orkestru, čiji sam ja dirigent bio, pozvao da zabavljamo njegove goste iz Osijeka. To su bili glumci i glumice. I mi smo prisustvovali tom gošćenju.

Šta sam ja tu mogao da vidim? Nasuprot onoj malograđanskoj atmosferi, strogo moralnoj itd., vidim ovde čoveka, toga plagiatora, sasvim drukčijeg nego što je inače bio. Srdačan, otvoren sa tim ijudima, grli se. I ti ljudi, i te žene, upotrebljavaju sasvim skaradne izraze pred nama, razume se. Nisu uopšte obračali pažnju na nas, mi tako reći nismo postojali. Mi smo svirali. To je bio za mene jedan sasvim, sasvim drukčiji svet.

Kako im je za 'Hasanaginiku' bila potrebna neka muzika, koju nisu poveli, oni pozovu nas da mi budemo ti muzikanti. Uveče smo došli u zgradu Grand hotela, mene su lepo maskirali, stavili brkove, možete zamisliti kako je to groteskno izgledalo. Ja sam bio od onih manjih. Jedan dugajlja, koji je igrao Husa, slugu Hasanaginog, obučio nas je šta imamo da radimo. Ja da stojim iza njega, a on će mi dati znak rukom, kad me uhvati za ruku, moramo početi da sviramo.

Sećam se i pesme, bila je to je ona: 'Smilj, Smilj, Smiljaniku, pokisnu ti perje'. 'A kad bude trebalo, ja ću opet ovoga malog iza mene da uhvatim za ruku i onda imate da prestanete'.

Tako je i bilo. Izišli smo s Husom na pozornicu, Hasan-aga je naredio: 'Svirajte mi, gusle i tambure', i na Husin znak mi smo počeli, svirali. Ali najedanput Hasan-aga, kao što mu je bio tamo u tekstu, grmne: 'Umukn'te, gusle i tambure! 'Ja se uplašim, prestanem da sviram, a oni moji, iza mene isto tako. Posle toga, Huso nas izvede. Ja sam se strašno i zastideo i uplašio. Gotovo plaćući ja kažem Husu: 'Izvinite, rekli ste da treba da čekam dok mi date znak, ali kada je ovaj dreknuo, ja se uplašio i prestao'. On je kazao: 'Tako je i trebalo, ja nisam stigao da te uhvatim za ruku. Ništa nisi pokvario. Naprotiv, bilo je sve dobro'.

To pozorište me je fasciniralo. Ljudi u pozorištu, i to njihovo slobodno ponašanje. Video sam da ima sasvim drukčijih ljudi nego što je biia ona sredina oko mene, i tu sam počeo malo drukčije da gledam na svoga profesora crtanja. Video sam da je, pored svojih nezgodnih strana, ipak čovek. To me je, u stvari, zainteresovalo, to šta je čovek, kakav je čovek. Nije ono što se o njemu misli, i nije sve dobro što se smatra dobrim, niti loše, ili zlo, ili sramotno što se smatra takvim. To je uticalo na mene i otada je mene pozorište privlačilo.

Miloš Jevtić:

Trebalo je, prema očevoj želji, da budete pravnik. U Beču ste, međutim, studirali medicinu, i to onu tada ne baš osobito popularnu medicinsku nauku — psihijatriju. Bili ste i jedno vreme učenik slavnog Sigmunda Frojda. Osim prisećanja na to bečko doba, da li biste želeti, popularnim jezikom, razume se, da nam saopštite temeljne stavove ove danas sve cenjenije nauke, posebno Frojdovog učenja.

Hugo Klajn:

Već sam Vam govorio o svom otporu prema ocu. A rekao sam Vam malopre i da je mene zainteresovao čovek već povodom onog slučaja sa profesorom crtanja. Međutim, u vezi s mojim otporom prema onome što autoriteti ili autoritarne ličnosti traže od mene, imao sam još jedan doživljaj kao gimnazijalac.

Moj profesor hrvatskosrpskog jezika bio je Stjepan Smrček, koji je posle premešten u Zagreb. Viđao sam ga posle i kao lekar. Taj profesor je bio moj ideal ili idol. On je mene veoma voleo, cenio me. Kad sam počeo da pišem pesme, on je tražio da mu ih donosim, razgovarao sa mnom o tome. Kad je bila osnovana nekakva literarna sekacija u gimnaziji, drugovi su mene izabrali za predsednika. Međutim, jedan veroučitelj, franjevački pop, na času veronauke je rekao đacima da je sramota što su jednog čivitina izabrali za predsednika. To su meni drugovi ispričali i ja sam bio revoltiran. U to vreme je Smrček bio upravitelj gimnazije, uz to čovek koga su svi cenili, naročito zato što je bio strog, ali veoma pravedan. I on je cenio čoveka, nije dopuštao nikakve razlike između Hrvata i Srba, ili Jevreja, za njega je to sve bilo isto. Otišao sam u njegovu kancelariju, upraviteljsku, uveren da će on toga popa da dozove i izgrdi, a da ću ja da dobijem punu satisfakciju. Ispričao sam mu sve. Ali on je čutao. A onda je rekao: 'Tu nećemo

moći ništa da uradimo. Treba da pređemo preko toga, da to zaboravimo'. To je za mene bio strašan udarac, strašno razočaranje. Čovek u koga sam verovao, mene je izneverio.

Prestao sam da verujem i u autoritet. Jer Smrček za mene nije bio autoritarna ličnost, nego pravi autoritet. Trebalo mi je vremena dok sam shvatio šta predstavlja katolička crkva, kakva je to moć i da je on zaista bio nemoćan da nešto preduzme protiv toga čoveka. A onda sam ja, koji sam po svojoj prirodi b'o pre lakoveran, vrlo poverljiv, postao uopšte nepoverljiv. Nepoverljiv prema ljudima, a naročito prema autoritetima.

A na Vaše pitanje o Frojdovoj psihoanalizi i njegovoj nauci? Suština onoga što i dan danas od Frojdove psihoanalize ne samo ostaje nego će i ostati — to je da je pokazala kako čovek nije ono što on o sebi misli, nego nešto drugo, nešto mnogo dublje, mnogo više. Da u čoveku postoji nešto čega on sam nije svestan, a od čega zavise njegovi postupci — ono što on stvarno čini, što on stvarno hoće. Neka strahovanja, koja dete prima već od odraslih, postaju nesvesna, neke težnje, koje često sebi samome ne priznaje — i to prelazi u ono nesvesno. Mislim da je to ono osnovno što ostaje od psihoanalize: to da ni prošlost koja je ostala za čovekom, ni budućnost o kojoj on sanja, čovek stvarno ne poznae. U analizi se tek otkriva da je to u stvari nešto sasvim drugo nego što on zamišlja.

Miloš Jevtić:

Kao psihijatar imali ste, znamo, mnoge stručne kontakte. Koji događaji i koje su ličnosti danas najviše u Vašem sećanju i pamćenju? Kakve su Vaše uspomene o Frojdumu kao čoveku?

Hugo Klajn:

Što se tiče onih ličnosti koje su mi ostale u pamćenju, tu bih spomenuo dva Frojdova učenika. Jedan se zvao Viktor Tausk. U prvoj godini medicinskih studija, u mojoj grupi za sećanje leševa bio je jedan koji je već završio pravne studije, doktor Feliks Tice. On mi je jednog dana rekao da jedan Frojdov učenik, koji se zove Viktor Tausk, drži kurs iz psihoanalize. Vrlo rado sam prihvatio da posećujem taj kurs, utoliko pre što je Tausk došao iz Jugoslavije. Njegov otac, poreklop iz Češke, Herman Tausk bio je u Hrvatskoj urednik režimskih novina na nemačkom jeziku.

Slušajući tromesečni kurs iz psihoanalize, to me je toliko zainteresovalo da sam htio da čujem i samoga Frojda. Frojd je držao predavanja na Univerzitetu, i za njih je bilo veliko interesovanje. Ali Frojd nije htio da mu dolaze ljudi koji nisu stvarno zainteresovani za psihoanalizu. Zato je zahtevao da u slušaonicu imaju pistup samo lica s njegovom pismenom dozvolom, a po nju je svako morao da dođe kod njega lično i da objasni zašto hoće da sluša njegova predavanja.

Otišao sam Frojdu, to je bilo u Berggase broj 9, i da bih potkreplio svoju zainteresovanost za psihoanalizu — ja mu kažem da sam slušao Viktora Tauska; Frojd je to prečuo i ja se ponovo pozovem na Tauska, on opet ne reaguje na to. Mnogo posle sam saznao da je Tausk izvršio

samoubistvo. Tek nedavno sam čuo, od Ljube Stojića, psihologa, da mnogi ljudi, među njima i Erih From, Frojda okrivljuju za to samoubistvo, da se Tausk na to odlučio jer Frojd nije htio njega, učenika svoga, analizirati kad je to bilo potrebno, nego ga je predao jednoj mlađoj analitičarki. Mislim da su te optužbe neopravdane.

Po onome što znam o Frojdu, smatram da je Frojd bio pravi autoritet, ali ne autoritaran. Bio je beskompromisan u svom učenju. Zbog toga su mnogi otpali od njega, Adler, Štekl, Jung, svi su ono otpali zato što nisu prihvatali neke osnovne stvari od kojih Frojd nije nikako htio da odstupi. Ali, on je uvek naglašavao da se analizand ne sme vezati toliko za analitičara da postane zavisan od njega. On, naprotiv, mora da se osamostali. I to je, po mom dubokom uverenju, bio razlog zašto Frojd Tauska, koji je inače bio suviše vezan za Frojda, nije prihvatio kao svog pacijenta.

Sve sam to rekao zbog toga što sam ja, u svom otporu prema autoritetima, o kojem sam već govorio, postupio suprotno Tausku. Kad je trebalo da prođem kroz takozvanu Lehranalyse, to jest da pre nego što se sam počnem baviti psihoanalizom, prođem, pod nadzorom nekog drugog, kroz analizu, Frojd je meni dao preporuku za jednog svog đaka. U onom svom otporu prema svakom autoritetu, ja sam rešio da ne idem onome kome me Frojd preporučuje. U Beču je onda bio profesor Paul Šilder, koji je bio nekakav autsajder. On je bio odličan psihoanalitičar, držao je predavanja na istoj Vagnerovoj klinici o psihoanalizi primenjenoj, što se inače nije radilo, na psihoze, na duševne bolesti. Objavio je i knjigu o tome itd. On nije bio član psihoanalitičkog udruženja, jer nije ispunjavao ni priznavao sve njihove propise, ali su kasnije oni njega pozvali i primili u udruženje. Taj Šilder je meni imponovao zbog toga što je imao tako kritičan stav.

I ja sam otišao Šildera na tu ler-analizu, kada sam ovde, već kao lekar, dobio jednogodišnje odsustvo za specijalizovanje u psihijatriji. Kada je počeo hitlerizam u Austriji, Šilder je prešao u Sjedinjene Američke Države. Nastradao je tamo u jednoj saobraćajnoj nesreći. To je druga ličnost koja mi je ostala u sećanju i kojoj imam veoma mnogo da zahvalim.

Miloš Jevtić:

A kakvo je Vaše mišljenje o Frojdu kao čoveku?

Hugo Klajn:

Kazao sam, bio je stvarni autoritet. Ali nije zahtevao da mu se njegovi sledbenici u svemu pokoravaju. Da je on bio takav, ja se ne bih usudio da ga ne poslušam, da kad me on šalje jednometar, ja tražim drugoga. On je dozvoljavao i čak tražio da čovek bude samostalan. Ali kad su bile u pitanju osnove njegovog učenja, psihoanalize, bio je beskompromisan. Jung, jedan od najpoznatijih njegovih otpadnika bio je, gdekad i po svom načinu mišljenja, sin katoličkog sveštenika. A za Frojda je religija iluzija, nešto što čovek želi, u šta hoće da veruje, zato se s Jungovim odstupanjima Frojd nije mogao pomiriti, i tako je moralno da dođe do

razilaženja.

Miloš Jevtić.

Iako ste između dva rata bili profesionalni lekar, bavili ste se i teatarskom kritikom. Šta Vas je opredelilo, druže Klajn, da se bavite tim, od medicine dosta udaljenim, poslom? Koje su pozorišne predstave, pa i glumci, i reditelji, bili u tom vremenu najbolji? Kakav je, uostalom, u tadašnjem Beogradu, bio pozorišni, umetnički, kulturni život?

Hugo Klajn:

Kažete da je medicina prilično udaljena od teatarske kritike. Mislim da nije. Mene je, kao što sam rekao, pre svega, interesovao čovek. To je i razlog što sam psihijatriju studirao. A moja kritičnost je išla tako daleko, i to mi je ostalo do dana današnjeg da, na primer, kad čitam knjigu, mene interesuje u prvom redu i beležim ono sa čime ne mogu da se složim.

Kako sam došao do toga da se bavim teatarskom kritikom? U ono vreme su kod nas osnovani levičarski listovi: 'Nova literatura', 'Stožer'. Ljudi koji su ih izdavali tražili su moju saradnju, pitali o čemu hoću da pišem. a mene je interesovalo pozorište.

Ako me pitate koje su pozorišne predstave, glumci i reditelji bili najbolji — meni je teško da Vam to kažem. Nikada nisam voleo da ocenjujem predstave. Davati ocene mi je i kao nastavniku uvek bilo mrsko. Nisam ni gledao predstave kao najbolje i najlošije, nego sam analizirao i ono s čime se slažem i naročito, ono s čim se ne slažem. Ali, sam izbegavao davanje ocene.

Jedna predstava mi je svakako ostala u sećanju, i nju mogu da istaknem kao doživljaj. To su bili 'Gospoda Glembajevi' u režiji Branka Gavele. Koji glumci i reditelji? Reditelji su bili u ono vreme: Isailović, nemački đak, onda Rakitin, Rus, onda Kulundžić kao mlađi. Pa onda Bojan Stupica.

Glumci su mi više ostali u sećanju, nego predstave. Glumci su bili oni, da samo neke navedem, bio je tu Dobrica Milutinović, pre svega, onda Zlatković, Fran Novaković, na primer, odlični glumci. Milivoje Živanović, razume se, Viktor Starčić, Marko Marinković, izvanredan komičar. Pa onda Ajvaz, Mata Milošević, Raša Plaović, to su već bili mlađi. I glumice: Žanka Stokić, Marija Taborska, Ljubinka Bobić, Dara Milošević, Mira Stupica, Nevenka Urbanova. Sve su one nezaboravne.

A što se pozorišta i kulturnog života tiče, pozorište je bilo građansko. Najvažnije je bilo naći takozvani 'kasaštik'. Taj izraz je danas zaboravljen, ali predmet i pojam postoji još uvek, na žalost. Još uvek mnogo znači, da se nađe predstava koja će puniti, ne toliko kuću koliko kasu. A onda, bila je to osnovna karakteristika i kulturnog života uopšte, i pozorišnog napose.

Miloš Jevtić:

Godine okupacije za Vas su bile dvostruko teške: i kao Jugoslovenu, koji je morao da bude svedok porobljavanja naroda, i kao Jevrejinu, koji je prisustvovao, u najbukvalnijem smislu, uništenju jedne nacije. Kako ste ostali u životu? Šta je bila Vaša osnovna preokupacija u tim teškim i mučnim danima okupacije?

Hugo Klajn:

Da Vam prvo odgovorim na pitanje kako sam ostao živ. I sam se čudim kada se toga setim. Ostao sam u životu zato što sam imao sreću, višestruku. Prvo sam imao sreću da mi žena bude Stana Đurić, koja je u ono vreme kada sam se krio u Beogradu, a to nije bilo kratko vreme, to su bile godine, imala i smelosti, hrabrosti i sposobnosti da nađe načina i mogućnosti da me krije, da me izdržava, da me posećuje redovno dvaput nedeljno, i da u isto vreme odgovara Gestapou koji je stalno tražio i pitao za mene, da laže itd. A da se, pored toga, sa mnom pojavljuje i na ulici. To je priča za sebe. Eto, pored Stane Đurić moram odmah da spomenem Olgu Timotijević, suprugu Dušana Timotijevića, Staninu dobru prijateljicu, koja mi je pribavila lažnu legitimaciju. Kad me pitate za preokupaciju za vreme okupacije, jedna od mojih preokupacija je bila nametnuta time odmah kad je rat takozvani ovde kod nas vrlo brzo završen, Nemci su upali. Ja sam onda bio na Nervnoj klinici glavne vojne bolnice. Ne, prvo, čim su Nemci upali, morao sam kao Jevrejin da otkopavam leševe. A posle toga su Nemci naredili da se osnuje jevrejska bolnica, jer je bilo zabranjeno lekarima nejvebjima da leče Jevreje. U toj jevrejskoj bolnici sam ja vodio nervno odeljenje. Ali kad sam video da su počeli sa dušegupkama, i da je to ono što me čeka, onda smo se moja žena i ja dogovorili da simuliram samoubistvo. Imao sam dobre prijatelje u vojnoj bolnici. Ja ču da popijem veliku dozu veronala, neće me moći probudititi, moja žena će pozvati šefa nervnog odeljenja i on će me smestiti u bolnicu kao bolesnika sa teškom depresijom i pokušajem samoubistva. Tako je i bilo. Došao sam u bolnicu, isprali su me, osvestili injekcijama itd. i vodili nekoliko dana kao tešku melanholiju. A posle nekoliko dana došao mi je taj kolega i kazao: Nemci tragaju za skrivenim Jevrejima, ne možeš više da ostanеш ovde. I onda su me prebacili u duševnu bolnicu, u kojoj sam ja nekad bio lekar, kao bolesnika. Posle kratkog vremena i tamo su došli Nemci. Onda me je žena prebacila kod tasta, koji je na Dedinju imao svoju vilu. I tu sam ja ostao sve dok nisam dobio dugačku bradu. Sa naočarima i s tom bradom, prerusenog, prebacila me je opet kod prijatelja, kod neke gospode Višacki, koja je imala dva sina. Ona je znala koga krije. Nemci su svuda bili objavili: ko krije Jevreje biće streljan. Ona me je krila dok god je mogla. Tu mi je onda Olga Timotijević nabavila lažnu legitimaciju. A policija je dolazila, bile su racije, obično noću. I kad su oni gledali tu moju legitimaciju, moj otisak prsta, zagledali mene, zagledali fotografiju itd., strepeo sam da ne kažu — moraš da dođeš na proveru. To bi bio kraj, razume se. Na sreću, toga nije bilo.

Sreća je bila i što se ova gospođa Višacki usudila da me krije. Sreća što me nisu prokazali ljudi koji su me presretali na ulici, pa me, iako sam bio prerusen, poneko i poznao. Pridge mi čovek i kaže: 'Pa vi ste doktor Klajn'. Ja kažem: 'Nisam, prevarili ste se'. Ali, da je među tim ljudima bio neki antisemit, da je neki otrčao da me prijavi, ne bih ostao u životu. Zato kažem da je to višestruka sreća. To što su ljudi bili prijateljski raspoloženi prema meni, što sam izneo živu glavu.

Verovatno ste čitali o doktorki Mučević, koja se tako krila u Zagrebu. I ona se tako osmeliла i izlazila. I video ju je jedan agent, poznaо je i ona je streljana. To se i meni moglo desiti. Jer je moja žena dva puta nedeljno dolazila k meni. Ja sam se tobože izdržavaо od davanja časova engleskog i nemačkog, a ona je dolazila kao moja učenica da uzima časove. Ja sam bio u Drinčićevoj ulici, kod Bajlonijeve pijace, a ona jednom dođe pravo iz Gestapoа, koji je bio u Oficirskom domu, da mi ispriča šta su je sve pitali i šta je ona kazala. Sve je visilo o koncu i to je stvarno bila jedna neverovatna višestruka sreća.

A šta je bila moja stvarna preokupacija, čime sam se bavio... Te teške časove ja sam rasterećivao time što sam vodio dnevnik. Beležio sam. Nikad nisam toliko pisao. Imao sam vremena i zapisivao sam sve. Naravno, sa svim svojim razmišljanjima itd. Međutim, pošto su bile racije, pošto je policija dolazila, to što sam zapisivao nisam smeo da držim kod sebe. Pre rata smo stanovali u ulici koja se danas zove Tadeuša Košćuškog, a onda se zvala Maršala Pilsudskog. Pošto su se u istoj kući naselili i Nemci, neki oficiri, moja žena sa sinom preselila se u kuću moga tasta, a naš je izdala porodici Maglić poznanicima našim. Oni su stanovali тамо, ali тамо je bio moј veliki pisač sto. I u foku tog pisačeg stola je moja žena dva puta nedeljno nosila i zaključavala sve što sam ja zapisao, a što nije smelo da bude kod mene, nije smela da drži ni kod sebe, jer i tu je policija mogla da to nađe. I tako je to ostalo do poslednjeg dana okupacije. Toga dana su Nemci koji su napuštali Beograd u тој kući išli iz stana u stan, polivali benzinom nameštaj, zapalili — i sve je izgorelo, sva moja biblioteka, sve što sam ja pisao za to vreme, taj moј dnevnik, sve.

Miloš Jevtić:

Posle oslobođenja ste veoma kratko bili lekar. Postali ste, najpre, rediteljski savetnik u Narodnom pozorištu, a zatim profesor psihologije u Dramskom studiju. Kasnije ste bili reditelj, a i pisac pozorišne kritike i zapaženih studija. Dugo vremena ste bili i profesor režije na Pozorišnoj akademiji. To je, nema sumnje, raznovrsna pozorišna delatnost, i bogata. Šta je za Vas, druže Klajn, značilo pozorište, šta rediteljski rad, šta pozorišna pedagogija?

Hugo Klajn:

Pošto kažete da sam kratko vreme bio lekar, da onda kratko pokušam da to ispravim. Nije to tako kratko bilo. Ja sam prilično dugo bio lekar, a odmah posle oslobođenja i neuropsihijatar u Vojnoj bolnici, i pozorišni 'savetnik'. To je bilo istovremeno. Ljudi su se počeli žaliti na mene u bolnici da tu nisam dovoljno iskorišćen, a ljudi u pozorištu da nisam dovoljno u pozorištu. Ja sam rekao da ne mogu da budem na dva mesta u isto vreme. Očekivao sam da me neće oslobođiti tog lekarskog posla, nego tamo u pozorištu. Ali, rukovodioci su drukčije odredili. Tako je došlo do toga da sam, posle ne tako kratkog vremena morao da napustim svoj lekarski posao u bolnici i da se posvetim pozorištu. A to što sam posle prešao na režiju, to je došlo sasvim prirodno.

Pitate šta je za mene značilo pozorište? Za mene pozorište, ja sam to nazvao preživanjem, uglavnom nastaje zato što ljudi imaju potrebu da ono što u životu doživljavaju, a što nije tako jednostavno, što nije sasvim jasno o čemu moraju da razmišljaju, da to u svojoj svesti, u svom sećanju ponovo preživljavaju, zamišljaju, kako je to moglo eventua'no drukčje da bude itd. U pozorištu se ono što se desilo u stvarnosti prikazuje nekako ponovo i drukčje. To je proces sličan preživanju onoga što preživari ne mogu da svare. Odmah proglutaju, pa onda to vraćaju i preživaju. U pozorištu veliku ulogu igra i 'preživljavanje', koje je srž učenja Stanislavskog. Danas to neki ljudi smatraju zastarelim, preživelim. Mislim da to nije tačno, da će glumci i ubuduće morati da preživljavaju ono što prikazuju. Za mene je, eto, pozorište ne sve, razume se, ali ono osnovno i trajno u njemu, takvo preživanje i preživljavanje.

U onoj svojoj delatnosti, kao 'savetnik' insistirao sam na tome. Posle nekoliko režija, zajedno sa Rašom Plaovićem, sa Matom Miloševićem, a prvo sa Rakitinom — tražili su da i sam nešto režiram. Hteo sam i sam da proverim da li mogu da sprovedem ono što drugima govorim. Moja prva samostalna režija je bila 'Šuma' Ostrovskog. A zatim su tražili da preuzmem klasu režije. A pedagogija — pedagoški rad?

Prvo sam predavao samo psihologiju. I to me je interesovalo, to kako mladi talenti usvajaju neke osnove, pa onda pod moјim vođstvom postaju samostalni stvaraoci — redatelji. To se sve nekako prirodno i logično razvijalo.

Miloš Jevtić:

Koje su Vam pozorišne režije, sopstvene, drage? Koje najviše volite? Koje posebno cenite? Da li je to, možda, 'Šuma', Vaša prva režija, ili možda 'Dnevnik Ane Frank' ili Vaš Šekspir — 'Mletački trgovac', 'Medeja' ili 'Pobuna na Kejnu'? Koje su to režije?

Hugo Klajn:

Rekao bih da prva i poslednja koju ste spomenuli, 'Šuma' i 'Pobuna na Kejnu', da je to ne toliko ono što bih smatrao naročito uspelim, ali mi je drago kad se setim rada na tim predstavama. U 'Pobuni na Kejnu' su mi igrali Ljubiša Jovanović, danas već pokojni, advokata Grinvalda; umro je i kreator kapetana Kviga — Salko Repak. I još jedan pokojnik, igrao je Marika, onoga koji se oseća krivim što učestvuje u osuđivanju Kviga, to je bio Severin Bijelić. To su meni bili izvanredno bliski, dragi glumci, sa kojima sam mogao divno da sarađujem. To je bio komad u kojem su bili samo muškarci. I znam da je naročito Salko Repak govorio: Ja sam stari glumac, ne može da uspe taj komad, to ljudi neće da gledaju, kad nema žena, ljubavnih avantura itd. On je sa velikim, velikim otporom radio svoju ulogu. A napravio ju je izvanredno. Uspeh koji je postigao u predstavi od koje nije očekivao ništa, aplauz, kad je on, osuđen, pokunjen, posramljen odlazio sa pozornice, taj aplauz je njega iznenadio. I njega je posle toga uhvatio strah od svake iduće predstave, strah da to drugi put neće moći da doneše tako dobro. I Ljubiša i Severin su bili

izvanredni. Saradnici kakvih ja danas među glumcima, na žalost, ne znam.

A što se 'Šume' tiče, to je bila moja prva samostalna režija, u kojoj sam dosledno i nepopustljivo, tražio preživljavanje. Tu je Ljubiša bio Nesrećković, Marko Marinković izvanredni Srećković, tu je bila Ljiljana Krstić kao Ulita.

Miloš Jevtić:

Trideset godina posleratnih, slobodnih, aktivno ste u pozorišnom životu. Da li ima glumaca, reditelja i predstava koje su, prema Vašem mišljenju, posebni, znameniti rezultati ovog vremena?

Hugo Klajn:

Mislim da sam o glumcima već govorio. Što se tiče predstava, takođe sam rekao da su mi 'Gospoda Gembajevi' ostali u sećanju i iz kojih razloga ne mogu da ocenjujem predstave.

Miloš Jevtić:

Vaš rad na Pozorišnoj akademiji je doprineo u ozbiljnoj meri formiranju današnjih pozoršnih generacija. Sa kojim ste studentima najradije radili? Koji su od njih ispunili Vaša očekivanja? Da li je neko, prema Vašem mišljenju, ostvario manje od svojih mogućnosti?

Hugo Klajn:

Opet za mene jedno škakljivo pitanje. To opet traži neko ocenjivanje, neko rangiranje, koje meni nikako ne leži. Mogu samo da kažem da mi nisu bili toliko dragi oni moji daci koji su lako, brzo sticali neka znanja, koliko oni koji su se trudili, i uspevali da primene ono što su shvatili, što su mogli da usvoje, da pomoći toga sami nešto stvore. Takvih je daka bilo mnogo i to su oni koji su ispunili moja očekivanja.

Čitav moj način rada sa njima je bio takav da ja nisam u stvari predavao. Ja ne volim 'predavanja'. Volim da provociram slušaoce, da postavljam probleme, postavljam pitanja i tražim da slušaoci sami pokušaju da nađu odgovore. Tu im pomažem, upućujem ih i tako nekako zajednički dolazimo do rešenja. Na taj način hoću da oni, samostalno tražeći, nauče stvarati. I najviše se ponosim onim svojim đacima koji ne liče na mene, koji se usuđuju da ne usvajaju sve što im se, 'predaje'. To može biti samo osnova, koja ih ne sme sprečiti da razvijaju ono što je njihovo lično, stvaralačko.

Sećam se onih iz prvih klasa, kada sam tek ja počeo da 'predajem' režiju. Među njima su neki danas na Televiziji, recimo Aleksandar Đorđević. Mnogi su danas nastavnici na Akademiji: Dimitrije Đurković, Maričić, Bajčetić itd. Neki su bili moji asistenti, kao Dedić, kao Đokić, koji je sada prodekan, Ognjenka Miličević. Tu su i neki mladi reditelji. Recimo Dimitrije Jovanović, koji je u Jugoslovenskom dramskom, čija je diplomska predstava, bio je to Kamijev 'Stranac', doživela stotu predstavu. Nijedna moja režija nije ni pedesetu doživelta, a moj đak, eto svojom prvom, diplomskom predstavom postiže više od sto izvođenja. Eto, takvi su mi đaci dragi, iako ono što oni rade nije ono

što ja sasvim mogu da usvojim. I oni to znaju, ali mi ipak dolaze. Jedan moj đak, Bora Drašković, odličan reditelj po mom mišljenju, negde je napisao da reditelj mora da ubije svog učitelja. Nije me ubio, kao što vidite živ sam još, ali mislim da je to dobar, tačan princip: da učitelj može i da se ostavi u životu, ali ipak mora da se prevaziđe. I to je ono što cenim. Slobodanka Aleksić, takođe moj bivši đak, Šekspira tretira na svoj način, s kojim se ja ne slažem, ali ona uspeva, njen 'Hamlet u podrumu' se izvodi i u Americi i ja potpuno odobravam što ona ide svojim putem.

Miloš Jevtić:

Kako, druže Klajn, ocenjujete današnje pozorišne prilike u Beogradu? Kako gledate na moderni teatar? Šta mislite da li koristi teatru kao umetnosti presloboden odnos prema dramskom tekstu, što je sve češća pojava u našem pozorištu?

Hugo Klajn:

To su opet tri pitanja. Prvo, današnje pozorišne prilike u Beogradu. Nešto sam već nagovestio o tome. Mislim da je najveći nedostatak, najveća mana, najveća šteta zavisnost od kase i od budžeta. Pozorišta tavore, nemaju dovoljno sredstava za svoju delatnost.

A što se tiče modernog teatra, mislim da je i on, baš zbog te zavisnosti od kase, suviše usmeren na ono što je atraktivno, privlačno i što je distraktivno, zabavno. Ne na ono što je najviša vrednost umetnička, nego na ono od čega se živi. To je ono što je, na žalost, karakteristika današnjih pozorišnih prilika u Beogradu i modernog teatra.

Što se tiče odnosa prema dramskom tekstu, malopre sam spomenuo 'Hamleta u podrumu'. Ljudi pokušavaju da od Šekspira naprave savremenika, kao što kažu, a u stvari naprave nekog savremenika koji više nije Šekspir. Nešto što jeste savremeno, ali nije Šekspir. A Šekspir ima veoma mnogo toga što je svevremeno, a prema tome i savremeno, i to se gubi u tom, na taj način osavremenjenom pozorištu. Najzad, u tom pozorištu se zapostavlja formiranje graditelja naše budućnosti, jer se teatar prema pledaocima odnosi — ne isključivo, ni prvenstveno, ali ipak suviše kao prema izvoru prihoda. Pozorišta su prinuđena na to, našim sistemom finansiranja.

Postoji jedno pozorište koje je ukinulo blagajnu: Leskovačko. Postoji i nešto što se zove Pozorišna komuna. Međutim, u knjizi koju je izdao Zavod za proučavanje kulturnog razvitka zabeleženo je da se popustom koji je Pozorišna komuna uvela da bi privukla radnike, koristeći oni koji su i ranije dolazili u pozorište, a radnici ne. Leskovački primer — ne kažem da druga pozorišta mogu i treba da prihvate njihovo 'pozorište za sve', ali on treba da se prouči i, da se vidi šta se može i na koji način primeniti i drugde.

Miloš Jevtić:

Bili ste prijatelj i družili ste se sa mnogim ličnostima našeg vremena, sa glumcima, piscima, slikarima i mnogim javnim radnicima, recimo sa Krležom, Rašom Plaovićem,

Milivojem Živanovićem, o kojima ste malopre govorili. Koji su Vam susreti posebno značajni?

Hugo Klajn:

Od ovih koje ste spomenuli, a bilo je i mnogo drugih, svima ponešto dugujem. Krleži, na primer, dugujem, što sam uopšte postao svestan da je čovek odgovoran, ma kako se odnosio prema tome, za to kako se političke prilike razvijaju u društvu u kojem živi. Do razgovora s njim, ja sam bio potpuno apolitičan. Od Raše Plaovića, s kojim sam priateljevao i drugovao, i prepirao se i sarađivao, naučio sam kako čovek u pozorištu mora svoje drukčije mišljenje disciplinovanom i pošteno da uklapa u okvir zajedničkog dela. Slično je bilo sa Gligorićem, Dedincom, Jovanom Popovićem. Rado se sećam i jedine saradnje sa Žigonom i sa Marijom Crnobori, koja je bila uspešna uprkos tome što smo se u toku rada jednom grdno posvađali. Uvek ću žaliti što nisam imao prilike da radim sa Milivojem Živanovićem, Viktorom Starčićem, sa Mirom Stupicom.

Miloš Jevtić:

Druže Klajn, Vi ste bili u više prilika predsednik žirija Hvarskog festivala, na kojem su se odmeravala najbolja amaterska pozorišta Jugoslavije. Kakvo značenje ima amaterizam u našoj umetnosti, kulturi, pa i u našem društvu?

Hugo Klajn:

Moram da kažem da postoji nekakav nesporazum kad se govori o amaterima. Često se amaterizam brka sa diletantizmom. A to nije isto. Amater ne može da bude čovek koji istinski ne voli onu umetnost kojom se kao amater bavi. Amaterizam je istinska ljubav, diletantizam je možda nekakvo ljubakanje. Amaterizam može da bude stvaralački, pre svega na taj način što, baveći se amaterski umetnošću čovek izgrađuje sebe. Stvarajući, formirajući sebe, čovek i kreira. Ne slažem se s tim da je amaterizam nešto potpuno rekreativno.

Miloš Jevtić:

Šta je za Vaš pozorišni rad značilo iscrpljeno i svestrano poznavanje psihijatrije? Da li Vam je to pomoglo prilikom postavljanja predstava?

Hugo Klajn:

Kako da nije. Između psihijatrije i pozorišta postoji veliko srodstvo. Setite se onih likova ludih, lude Ofelije, ludog kralja Lira. Između normalnog i abnormalnog nema određene granice, abnormalno je samo izvesna karikatura onoga čega ima i kod normalnog čoveka. I zato normalno možemo mnogo bolje da razumemo kad znamo psihijatriju.

Misljam da bi bilo vrlo dobro kada bi pozorišni ljudi uopšte više znali psihijatriju i psihologiju. Pa i drugi koji se bave izučavanjem pozorišta i kulturnog razvitka. Misljam da to izučavanje treba da služi ne pozorištu kao ustanovi, nego onim ljudima kojima je pozorište potrebno, a to znači publici. Nju tamo nazivaju, čini mi se, sa čim se ja ne slažem, 'nepublika'. Veliki deo te publike, većinu

te publike u stvari, neki izučavaoci za 60 odsto mogućih pozorišnih posetilaca kažu da su nepublika. Mislim da bi se trebalo više pozabaviti tom potencijalnom publikom i izučavati to. A što se tiče njihovog metoda, mislim da suviše govore o tobožnjim motivima stvarnih posetilaca. Jer ono što ti ljudi navode kao svoje motive, obično nisu to. Ljudi obično učine nešto i tek onda traže da to obrazlože.

U Narodnom pozorištu imamo takozvani pozorišni univerzitet. Na jednom sastanku psihijatar Jerotić vodio je diskusiju o nasilju u pozorišnoj umetnosti i to je bilo vrlo dobro: ali to nije nastavljeno. Međutim, pozorišni univerzitet ne bi smeo propustiti da izučava stvarne potrebe gledalaca, ne samo onih koji dolaze nego i onih koji bi trebalo da dođu, a ne dolaze, jer nisu svesni da im je pozorište stvarno potrebno i korisno. Dopustite mi da iz Vašeg članka u poslednjem broju 'Književnih novina' pročitam poslednju rečenicu Vašeg citata iz govora druga Tita: 'Programi kulturnih aktivnosti treba da imaju u vidu sve okolnosti rada i življenja radnog čovjeka i raznovrsne njegove potrebe'. Mislim da je to vrlo važno, to da pozorište, pozorišni univerzitet, Zavod za izučavanje — izučavaju istinske, stvarne potrebe radnog čovjeka. Jer postoje ne samo stvarne, nego i prividne potrebe. Već je Marks upozorio da proizvođač time što proizvodi ujedno izaziva (veštački) potrebu za svoj proizvod, jer hoće da ga unosno plasira, da zaradi na njemu.

Ne smemo zaboraviti da naročito ona potencijalna publika nije svesna svojih pravih potreba. Jer ne poznaje pozorište i ne zna šta joj je u pozorištu istinski potrebno. A i rukovodioci često samo uobražavaju da znaju stvarne potrebe svoje publike. Pozorišni univerzitet i Zavod za izučavanje kulturnog razvijatka treba najpre da izučavaju sve okolnosti rada i življenja potencijalne publike, a pozorišta da nju pouče o njenim stvarnim potrebama. Nekim atraktivnim, senzacionalnim predstavama često se stvaraju, izazivaju i razvijaju ukusi i prohtevi koji su veštačke, lažne, a ne istinske potrebe. Međutim, zadovoljavanje stvarnih, objektivnih potreba može postati unosno tek kad one postanu i subjektivne.

Miloš Jevtić:

U mladosti, rekli smo već, pokazivali ste više stranu umetničku radozonalost. Kakva su kasnije bila Vaša susretanja sa drugim umetnostima? Da li volite slikarstvo, muziku, književnost? Koje su Vaše simpatije u tim umetnostima?

Hugo Klajn:

Jeste, ta radozonalost postoji, susrećem se, susretali smo se. Eto, ja sam se nekad susretao mnogo sa lekarima, sa svojim drugovima. Sećam se, na primer, Velizara Kosanovića, lekara koji je stremljen 1941. godine, a koji je u 'Nolitu' sarađivao, kao i ja. Dolazili su nam mnogi drugovi i drugarice koji su muzičari, Logar, Dragutinović, Merima, Branko, sad već pokojni, Ljubica Marić. Zatim književnici: Milan Dedinac sa Radom Bunuševac, Marko i Ševa Ristić, Dušan i Olga Timotijević, i tako dalje.

Miloš Jevtić:

Druže Klajn, koja su Vaša vanumetnička interesovanja? Čime ste, naročito u godinama kada ste bili istovremeno aktivni u pozorištu i na Akademiji, ispunjavali časove koji nisu bili vezani za teatar? Šta je od tih sklonosti danas Vaša redovnija navika?

Hugo Klajn:

I onda sam imao slobodnog vremena, i to je bilo ispunjeno predavanjima, pisanjem članaka koje su mi tražili. Nekada, u mladosti, sam igrao i karte i šah, voleo da pevam uz gitaru itd.

Miloš Jevtić:

Više decenija ste u Beogradu. Kako Vam se sviđa današnji lik našeg glavnog grada, Beograđani, i šta mislite o mладима Beograda?

Hugo Klajn:

Kad je čovek, kao ja, upamlio Beograd, Beograd koji je imao tursku kaldrmu i konjski tramvaj, onda, naravno, vidi da je ogromno, mnogo učinjeno i postignuto. No ako hoćete da ja, kao čovek kritički raspoložen, kažem i ono čime nisam zadovoljan, onda ću reći: trebalo bi da Beograd bude čistiji u svakom pogledu. Da bude više čistoće, i vazduha i vode, a da bude i duhovno čistiji. I to bih tražio naročito od mlađih.

Miloš Jevtić:

Da li stižete da čitate novine? Da slušate radio, gledate film i televiziju? Šta mislite o ovim modernim medijumima? Da li oni mogu da utiču nepovoljno na teatar? Ili muziku, na primer? Da li oni, kako se to inače kaže, podstiču krizu pozorišta? Da li je, uostalom, teatar u neizvesnoj situaciji, po Vašem mišljenju, razume se?

Hugo Klajn:

Sve manje stižem da sve ovo radim. Što se medijuma tiče, mislim da mogu da deluju, i deluju ponekad, pozitivno, ali i negativno, i to u istom smislu u kojem i teatar. Ne mislim da nije toliko teatar u neizvesnoj situaciji koliko su u neizvesnoj situaciji ljudi kojima je teatar potreban. Uopšte, na teatar se ne sme gledati larpurlartistički, na to, kao da je teatar tu radi teatra, a ne radi ljudi kojima je potreban.

Miloš Jevtić:

Šta biste, druže Klajn, danas, kad bi se to moglo, izabrali da budete? Psihijatar, ili red telj, ili možda nešto treće?

Hugo Klajn:

Tražo bih opet odgovor na ono što je i pitanje Njegoševa, i Šekspirovo i Sterijino, da doznam šta je čovek, i šta je potrebno da bi postao istinski čovek.

Miloš Jevtić:

Druže Klajn, pre poslednjeg pitanja molio bih Vas da mi kažete koju muziku volite da slušate?

Hugo Klajn:

Mogu samo da kažem da sam uvek voleo Vagnera,

Šopena, Debisija.

Miloš Jevtić:

Svoje sagovornike, druže Klajn, molimo da nam na završetku razgovora sopšte one svoje ideje koje smatraju, u suočenju sa mudrošću vremena, važnim da bi trebalo da ih mnogi, bar, znaju. Vas, druže Klajn, molimo da nam kažete, i kao psihijatar i kao pozorišni radnik, ali i kao čovek sa stvarno raznolikim i dubokim životnim iskustvom, koji su idea i za koje se vredi zalagati u životu?

Hugo Klajn:

Pošao bih od onoga što neki pripisuju Geteu, a neki Vilandu, od one rečenice koja glasi: 'Živeti i dati drugima da žive'. Od rečenice koju ne bih tako usvojio, nego u jednoj varijanti. Mislim da bi trebalo čovek da živi, ali kao čovek, i da i svi drugi ljudi mogu da žive, ali većno, ljudski, humano, što znači i kulturno. Mislim da bi trebalo da bude zadatak svakog čoveka — da sa punom svešću o svojoj ličnoj odgovornosti za sve što uradi, a i što propusti uraditi, čini sve što može da bi taj svet ubuduće postao dom za sve čovečne ljudе.

GRADIMIR MIRKOVIĆ: FRAGMENTI

pogledu impozantni opus Vladimira Marenića, scenografa, kostimografa, slikara, preduzimača, nespokojnika, bivšeg boema, globtrotera,

IZ MAJSTORSKE RADIONICE VLĀDIMIRA MARENIĆA

polemičara,
kolekcionara
(jelovnici
najpozna-
tijih
svetskih
restorana,
na primer),
neumornog
sakupljača i

chronologičara dokumentacije o svome radu i o radu svojih saradnika, knjigolijupca i vilenjaka, zarad jednostavnog razloga: njegovo rukovodstvo se iz dana u dan umnožava sve zrelijе, raznovrsnije, vrsnije, majstorskije. Već sada ga je teško obuhvatiti, a kamoli precizno etiketirati. (202 scenografije i 34 kostimografije).

Moje bi bilo da svedočim, uz znatno zadovoljstvo, preveliku obavezu i neizvesno rvanje sa sećanjima, o četiri naša zajednička pozorišna posla, ne bih li oteo po koju kost potpunom zaboravu u koji, neumitnošću usuda pozorišnika, tone i rasplinjuje se množina i suština rada jednog odeljka pozorišne radionice, ne bih li sakupio tek pabirke neponovljive tворbe one misterije obično nazvane dekorom, kostimom, rekvizitom... jer, poznato je davno, misterija i misterija dramospisatelja jeste bela hartija, reč. Za scenografa i reditelja to su nemušta praznina (tamna utroba ogoljene pozornice) i nagluva ideja o tome: kako je, čime i na koji način ispuniti, oploditi, ne bi li porodila scenski život dvočasovni.

Svedem li još više ambiciju ovih redova, reč bi bila o pokušaju krokija za umetnički profil Vladimirov, o njegovom nenadmašnom saradništvu i saučesništvu, o doslugu scenografa i reditelja izvedenom na marginama dugih časova nedoumice, nedomašaja, pronalazaka, svaštahtenja, zaieta i zaluta, zabluda i zaluda, razloga i razlaza nas samih nad enigmom četiri komada i četiri zajednički mišljene predstave.

Kaže mi pre izvesnog vremena: »vi reditelji, lenje ste zamlate, putnici u slepom vozu. Ko će išta znati o vašim putovanjima kad vas više ne bude? Niko«. Odgovaram nehajno: možda nije ni važno.

Daleko sam od namere i pozvana da kvalifikujem u bilo kom

Odmahuje rukom: »pa da, tešite se time što ja to radim i za vas. Sećem i lepim, skupljam i ređam. Sve je u albumima (ima ih već nekoliko: fotosi, pisma, plakati, intervui, kritike, programi itd.). Kad vas zasvrbi da sazname šta ste radili — dodjite k meni!«

U prvi mah, u sebi, podsmehujem se toj sakupljačkoj strasti, kao i svakom kolekcionarstvu uostalom, mada proishodi, verovatno, i iz inata i uprkos sudbini pozorišnika, sudbini koja iza njih ne ostavlja ništa sem nesigurnog, fragmentarnog prisećanja, nedovoljnih zapisa, često apodiktičkih kritika, izbledelih fotosa i razvejanih grobova.

Ipak, Vladimirov izazov je neposredni povod ovim fragmentima.

Od otpada do smisla

Vuk Vučo: »Balada o aždaji i junaku«
Narodno pozorište Niš, 1966.

Prvi saradnički susret. Verzija komada koja mesto radnje situira u neku od preookeanskih zemalja (Amerika? Australija?) u kojoj naši ekonomski emigranti, vajkada i sada, doživljuju gorki danak svojih nadanja i tragični slom sopstvenih iluzija. Ovim premeštanjem mesta radnje i prekvalifikacijom pojedinih ličnosti, čini nam se, mimoilazimo mnoga ograničenja komada, naročito ono koje čini malo verovatnom njegovu radnju (verziju udomljenu u Savamalu ili Prokop, izvelo je Jugoslovensko dramsko pozorište 1964 u režiji Aleksandra Đorđevića s izdvajajućom kreacijom Branke Veselinović u ulozi majorice Ikonici), da bismo zamogli isticanje poetske dimenzije kruga fatalnosti i eksperimentalnog pakla u kojima su zasvođene ličnosti komada i situacije dane da neprekidno stavlaju na ispit čoveštva njihovu srčanost, nadanja, poraze i snove.

Imamo pred sobom dve didaskalije pisca: periferija. Podrum. Ništa više i ništa manje.

Čitamo komad. Dopusujemo se... Razgovora naših ne pomnim se više, tek, odnekud, nezadovoljni onim što nam je padalo na pamet, jezik i papir, nalazimo se na jednom od mnogobrojnih niških otpada — u Jagodinmali. Kompas nam je bio Vladimirova skica-kolaž od plehčića, žica, nagorele jute i scenski mutnih nagoveštaja nečega što je, likovno, bilo i zanimljivo.

— Evo. Nešto sam lepilo i lemio, ali... da razmislimo. Na skici-kolažu raspoznatljiv je samo jedan sto, naglavce postavljen, umesto plafona. Visi.

— Sto je drven?

— Nema veze. Od drveta ili pleha. Svejedno.

To: svejedno, i, možda, onaj impuls koji je uveliko šezdesetih godina pokrenuo talas novog likovnog izraza i zaigravanja (baš u Americi!) sa zagonetno privlačnim, patvorenim i aromatičnim imenom — Pop-art, uputili su nas ka otpadu u Jagodinmali.

Lutamo i razgledamo, zaustavljamo se i odabiramo...

Na jednom otpadu nalazimo olupani frižider, na drugom kamionske gume, cevi, volan... Na trećem nam za oko zapada — sto za klretažu ojeden rđom, točkovi seljačkih kola, lanci, kada za kupanje...

Tako, od jednog do poslednjeg otpada, stovarišta i smetlišta svega i svačega, od jednog do drugog muzeja

neupotrebljivih stvari, hvatamo obris čudnog reda u haosu, metainu poeziju korozivne nesvrishodnosti, parabolu o dnu industrijskog sveta na kojem ... uobičava se, postepeno, mutno mišljen prostor Balade: plehana pleća s mahovinom rđe oslanaju se na dva paoka bez središta, s rupama na svakom petom rebru, vertikala metalnih lestava pobodena u izlaz i ulaz, neizlaz iz plehanе utrobe, lijane lanaca nevoljno prošivaju skelet podzemlja, na čijem dnu — šta?

Olupana kada-krevet, frižider-ostava za cipele, čizme i tsl. kamionske gume što se iz čina u čin namnožavaju, plehanе kante i burad, dva velika točka seljačkih kola profil uz profil slabljena (nepovrat), dva fenjera-oči mraka ...

Oko u scenografijama Vladimira Marenića, uzgred da pomenem moguću temu za esej, ima višestruku i mnogoznačnu likovnu i metaforičnu konotaciju: ili je zvrčka i šipak sudbini, ili je odsjaj i prisustvo nadnaravnog, ili je žiža u kojoj se stiče perspektiva izlomljene scenske slike, ili je zasaj humaniteta u oneljuđenom kosmosu, ili je kapriciozni, vilenjački paraf Vladimirov, paraf nadrealnog.

... Jedan tronožac zalutao s naših strana — stožer majke Stamene, tron ili fotelja majorice Mops sklepan od stola za kiretažu — biserni detalj koji nas i danas iznenađuje: utilitarni predmet preoblikio se u metaforu, likovni znak i utisak koji je nemoguće opisati, koji svojom pojavnosću potpuno dešifruje svet ove prohujale s vihorom iluzivne ličnosti, a svojom transmutacijom nadstrikava naopakost opaku i paklenu prostora drame.

Sto postavljen naopako, drven ili metalan, svejedno, umesto plafona, izgubio je smisao.

Uklonili smo ga.

I tako, u šetnji po otpadima, naoko jednostavno i prosto, zgobljen je jedan scenski pop-artistički kolaž postupkom i inspiracijom karakterističnim za — hepening. Nije mi poznato da li je ijedan scenograf tada, šezdesetih godina, ostvario nešto slično na našim scenama. Baladi je prethodila Haleluja, 1964, i metalni Don Žuan iste, 1966, ali sve tri scenografije su na različne načine otslikavale jedan likovni put i jedno iskustvo s novim materijalima u pozorišnoj radionici.

Svoje metalne vizije i eksperimente s plehom, Vladimir potpuno zaobliče u crvenom grotlu, maketi za Makbeta, nagrađenoj prvom nagradom za najbolju scenografiju na IV međunarodnom trijenu pozorišne scenografije i kostimografije u Novom Sadu, ove, 1975. godine.

Da je tada, šezdeseteste, Vuk Vučo imao više zamaha i vremena, hrabrosti i vizionarstva, može biti sačinio bi poetsko-povesni komad o pečali naših strastvenika protegnutom na dekade ljudskog iskustva i sudbine, koje su, doduše, menjale vremenom svoje uzroke i odlike, ali suštinu nikada, postajući danas gotovo univerzalne, sveopšte seobe trbuhom za kruhom, naumom za snom. Tako bi i čudesna plehana lađa Vladimirova, nasukana u ko zna kom podzemlju sveta, iz Jagodinmale plovila do neke posvećene obale dužnjeg priznanja i trajnijeg pomena.

U to vreme, jedini pravi kompliment i scenografu i reditelju, izrekao je Slobodan Selenić (»Borba«) u dve

reči: »profesionalni promašaj«. Ipak, zavodljive avanture u, bar, scenskoj umetnosti (sklon bih bio ponajpre da kažem: umeću — jer, nema poprišta sem pozorišnog na kojem je moguće tako uspešno i efikasno maglu prodavati za robove i sveću za praporce) sklone su da pribave onu vrstu zadovoljstva, sličnog moreplovstvu bez busole, kojim se ne doplovi željenom cilju i naslućenoj obali.

Prevario bih sebe, Vladimira i druge, kad bih danas utvrdio da je scenografija (i kostimi) Balade nastala magijom pukog odabiranja bizarnih otpadaka, da je, komadu primerena, likovna inspiracija bila izazvana golin odricanjem od uobičajenih pozorišnih sredstava (kulise, platno, kaširacija) — mada se priznati mora sveža delotvornost ovih slučajnosti — ako ni zbog čega drugog, ono zbog toga što je konačni oblik i beleg stvaran na osnovi unapred razapete paučine nauma »kako« i otporne i uporne praznine pozornice na kojoj se scenografija »desila«, komponovala se i domišljala. Kostimi su sledili scenografsku ideju kao šara liniju. Ne upuštajući se u podrobne opise, prepisujem detalje: lanac s katancem — umesto kaiša; pantalone do guše; na lancu oko vrata — čaša za piće; dotrajala krinolina od čipke s mornarskom majicom; Sračunata bizarnost s korenom u likovima komada i u rukopisu scenografske metafore.

— Suština pop-art-a, govori mi tih dana u Jagodinmali Marenić, nije ni u čemu drugom nego u ovome: kako i čime ispuniti — konzervu. Zar su nešto drugo sobe u kojima živimo? I pozornica? ... Celog života traje taj problem: čime ispuniti — konzervu. Dakle, život ... Tako govori scenograf koji misli, tako misli slikar koji govori.

Zemlja se sve više hlađi i jednog će se dana smrznuti Gončarov-Milošević: »Oblomov«
Narodno pozorište Beograd, 1972.

Posle ravno šest godina, bliži za jednu avanturu, razgovaramo o Oblomovu. Sedimo u Marenićevoj radnoj sobi krcatoj policama knjiga, maketama i skicama scenografija (ponekad pravcatim slikama), slikama i fetišima koji se skupljaju već prema mogućnostima, izboru i ukusu zatočenika ove i ma koje druge umetničke radionice. Vojnički strogi otoman u uglu. Štafelaj. Fenjer fijakera starog. I, naravno, veliki radni sto.

Čini mi se da Vladimir ne može da razgovara o pozorišnim radobrama na pravi, neposredni, kreativni način izvan svoje sobe u Palmotićevoj 31/III i, možda još, pozorišne sale u vreme tehničkih proba. Ili, kad nije u njoj, sućelice s brižnim rediteljem, siguran sam, nosi je sobom u šetnje Petrovaradinom, Jagodinom, Segedinom, Krakovom, Katovicama, Budimpeštom, Somborom, Suboticom, Zrenjaninom, Vršcem, Šapcem, T. Užicem, Nišom, Zagrebom, Osijekom, Mostarom, Sarajevom, Rijekom, ma gde boravio i ma kud krenuo, kao drugu kožu, kao oklop u kojem je u sebi i pri sebi, nepovrediv, ili kao talisman svoje svojstvenosti (soba-konzerva-život-scena: kako ih ispuniti smislom).

Govorim mu bukvare opštih mesta, tek da se uigramo u ideju idejine ideje, da omeđimo tačku, da uhvatimo

arhimedovski oslonac kojim se pokreće svet.

— Ima jedna misao Gončarova o kraju sveta potpuno suprotna našoj atomskoj panici i traumi u čijim okularima se zemljin šar rasprskava u ognjenu pečurku i razvejava u vreli vihor. »Zemlja se sve više hlađi, kažu, i jednog će se dana — smrznuti«. Kraj života i sveta Gončarov vidi u smanjivanju, kocki leda, u ravnodušnom kristalu...

Navikavam se da me sluša zavaljen u fotelju i da kaže: pričaj...

— Čini mi se da ta rečenica dešifruje Oblomova. Ona je njegov usud... Uz to, htelo bi se da ovaj sadržaj približimo našem vremenu, da mu nađemo pokretačku analogiju, da ne rekonstruišemo pisca i njegovo vreme, da ne preslikavamo, da ne... jer pozorište... itd. Ćuti, zabada laktove u sto.

— Ima mnogo slika u dramatizaciji... To je problem.

— Sve bi moralo da teče glatko, iz slike u sliku.

To znamo, ali...

— Rotacija ne dolazi u obzir, igramo u Zemunu.

— Nije važno... Mora nešto da znači sve to... Pričaj. To njegovo: »pričaj... I most je saradniku da se natociša na zajedničku obalu i kost je u nepcu koje bi da se oslobođi.

Pričam... pričamo.

— Oblomov je svojevoljni prognanik, možda poput hipika, samo što ima svoju sliku o životu i društvu koja se ne može ostvariti, koju on sam ne ostvaruje...

— Njegov svet je — soba. Veliki krevet.

— Ništa nije na uobičajenom mestu... Samovar na podu. Stolica na stolu... Nered mu daje sigurnost.

(Rade Marković — Oblomov, sutradan na probi: dugo ne napuštam krevet. Ležim. Kad ustanem, to mora da bude akcent u predstavi.)

— Košmar stvari, ipak komponovan.

— Dramatizacija počinje scenom u sobi, u sobi se i završava... U međuvremenu, Oblomov izlazi u svet.

— Znači, prazan prostor. Detalji samo...

— On je bez uporišta poznatog i prisnog nereda, bez drage gomile predmeta što uokviruju horizontalu kreveta, kreveta — pribežišta, kreveta — mučilišta...

— Nešto mora da stoji stalno na sceni, ipak...

— Nešto kao okosnica svega...

— Možda jedna stolica samo.

— Da vidimo...

Njegovo: »pričaj...« Izaziva kaskadu asocijacija, šifri, znakova, jedne samo nama razumljive morzeovske lupetajuće azbuke, istovremeno, reklo bi se, svojevrsnu frojdovsku metodu slobodnih asocijacija naopačke, ukrštenicu, tombolu reči, vez bez prividne veze...

Raspričemo, tako, i zapričemo početak konca. Odvojiti njegovu od moje klubadi koja šaraju, teško je. Šta je čije? Svejedno je. Važno je: mislimo jednu predstavu.

Ova i ovakva seansa nastavlja se ko zna koliko puta, sve dok ne kaže: smislili smo. Smislili smo, ne kažem. Šta je čije? Svejedno.

Marenića, mislim, ništa više i dublje ne obeležava nego to: smislili smo. Treba smisliti.

Ta žeđ njegova da se svaki zahvat u slicu u prostoru

scensku mehaniku u boju u liniju u potez osmisli do punoznačne metafore do emanacije bogatstva u jezgrovu tom do pulsiranja poetskog u pojavnom do smisla u mišljenom — izvorište je njegovog sveobilnog stvaralaštva i njegov beleg.

— Kao kad se razmakne tle, kad popuca i razdvoji se, tako i svet sobe Oblomova nestane u trenutku kad ga njegov aktivistički prijatelj Štoltc izvede u svet, u društvo.

— Ipak, ostavimo da se fragmenti sobe vide i dalje, u uglovima, sa strane. Njegov svet ga nikad ne napušta sasvim.

— Odlično. Jedan pogled prema delimično vidljivom krevetu, u trenutku krize, više će izraziti Oblomova nego ma koja reč.

— Na kraju predstave, svi fragmenti se ponovo slože.

— Na drugačiji način.

— Naravno.

— Zapravo, već u drugom delu, raspuknuta soba Oblomova, počinje da se, iz uglova, sastavlja u istom ritmu u kojem se on počinje da vraća svome početnom bekstvu.

— Zemlja se sve više hlađi i jednog će se dana... smrznuti. Znači, skupiti.

— Smislili smo.

Konstanta, ono što стоји sve vreme na sceni, kao neka vrsta dvojnika Oblomova, kao pršljen i oslonac — jeste jedna stolica u uglu scene. Ona je uvek tu, nepokretna, da bi ga podsetila na njega samog ili iščašila iz njega samog. On na nju nikada ne seda. Samo jednom. Kad reši da se ne oženi Olgom, tj. da ne prihvati život i društvo suprotno njegovom snu.

Kolaž stvari komponovan je na praktikablima: sto, par stolica, krojačka lutka, umivaonik, ormar, sanduk, sekreter, čiviluk... Dopunjaju ga predmeti koji stoje na čudnim mestima: samovar, knjige, časovnik, sako, ogledalo...

Paravani s obešenim ikonama, delovima odeće... I, u žži svega, veliki krevet.

Pozadinu čini crna elipsa s modrim parčetom neba u kome se belasaju tornjevi crkava, čas skladno poređani, čas iskrivljeni. (ipak je to Rusija, kaže Vladimir. Na generalnoj probi, Veliimir Lukić, tada direktor drame, pravi vici: Vladimire, otkud nađe da tornjeve iz Moskve staviš u Petrograd).

Svet Oblomova se raščlanjuje, da bi se, na kraju, opet dočlanio i opovrgao sam sebe.

Skica, sva u modroj izmagli ci, izložena je bila na III međunarodnom trijenalnu pozorišne scenografije i kostimografije u Novom Sadu, 1972.

Predstava je posle dve sezone igranja iz nerazjašnjenih razloga prestala da živi svoj život.

Ostalo je čutanje.

Jedini epitaf pozorišta.

Ispunjena pukotina

Žarko Komanin: »Pelinovo«

Narodno pozorište Beograd, 1973.

Kao što namerno i s dosta rizika preskačem analize komada (naše, zajedničke, i moje s glumcima), bez čega

je, možda, teško saglediva poenta ovoga dela pozorišnog posla, ne bih li snimio onaj deo kapilarne mreže u kojoj počinje da vrluda đamar scenskog i scenografskog pulsiranja još udaljen od srca buduće predstave, ne bih li, tek neznatno, rekonstruisao koiplet jednog pozorišnog saradništva i stvaralaštva, umeća, — tako, fragmentarno, navodim didaskalije pisca Pejinova koje opredeljuju prostor drame i našu sledeću avanturu:

»Nasred velike kuće... o zidove i preko čađavih greda visi... ognjište, verige, crepulja, sač... Prostrana i prazna sala zadružnog doma, bijelo okrećena, sa puderanim, starim klupama. U vrhu sto od dasaka... Staljinova slika... Plakati s parolama...

Velika pusta soba u kući porodice Bezdanović. Za stolom sede...«

Ponovo u znanoj sobi u Paimot'cevoj. Vladimir i ja. Razdvaja nas i spaja radni sto. Uočavam novi detalj, visoko, nad vratima: belo obojen točak bicikla.

— To je amblem moje izložbe u Hagu. Izlagao sam letos. Razgovor počinje o toj izložbi, o Evropi, o koječemu... o pozorištu... o ali koja guta svoju decu ne ostavljujući joj vremena za druge igre sem za one koje ona zadaje da bi produžila život onima koji ih igraju, dok igraju...

— Zamisli, prodao sam skicu Oblomova u Hagu... Ulazi čovek na izložbu i, ne osvrćući se, ne zastajući, ide pravo ka skici... Uzima je... Bila je u dnu sale. Doduše, mogla je još s ulaza da se primeti...

Dolazim u iskušenje da mu zamerim što je mogao da otudi nešto što je dugo vremena bilo naš život, i ne samo naš... Čutim. Slikari i scenografi, ipak, moraju od nečega i da žive. To je znao i g. J. Blik iz Haga Vassenaara, koji sad gleda sliku, da, SLIKU Oblomova. Šta on vidi u njoj? Šta mu znači? U kojoj sobi, na kome mestu visi?

Ne znamo odgovor obojica. Prvi put.

— Evo, nacrtao sam nešto... Nije baš... Da vidimo. Baca na sto komad ukoričen u žućkaste korice. Na koricama nekoliko linija izvučenih crnim tušem: sto. Na njemu kovčeg. Drugi sto. Trpeza. Iznad nje, visi grozd koža od ranih jagnjadi. Crveni tuš, u tankim linijama, sliva se na pod, ploču.

Iznad i ispod crteža debela crnina.

— Može li bez stolova?...

Vrti u ruci olovku kao da cedi drenovinu...

— Da gaze po blatu... da se prljaju... Tako bih nešto...

Čutimo. Jesen se zlati već u prozoru.

— Sve bi to moglo da bude u eksterijeru... u jedinstvenom prostoru... skoro bez ičega... čak i bez trpeze... Samo, kako?

Komaninova drama je u slikama, često kratkim, sažetim. Grčevna, grcava jedna dramaturgija. U s'nkopama. Reč pada kao kamen i kao kamen se dugo prevrće u ustima. Dramaturški, možda je to sve i u redu, ali — na sceni? Promene scene posle svake slike, ma koliko trajale, oduzeće snagu tome telu. Drama boksuje u jednom dahu, u rundama bez prekida... Okrećemo listove teksta, računamo scensko vreme, ispijamo kafu...

— Blato nije beleg tog sveta... To je bela stena. Bela... Belina... Sahrana... Svi u crnom... Komad je o crnoj

ovci, o crnoj svesti i savesti... I stena. Bela. Udara se tamnom glavom o belu, tvrdu večnost...

— Imaš li konjak?

— Imam sve... Nešto ćemo smisliti.

— Da pogledamo utakmicu?

— Može.

Zurimo u televizor. Trudimo se da zapamtimo i ponovimo prezime jednog igrača Dinama... Repavust, ili tako nekako.

Sledeći put me dočekuje s gomilom majih, raznolikih, krivonosih, kupastih, kockastih, paraielopipednih modela od drveta.

— Skupljam ove otpatke s poda stolarske radionice...

Ponekad zatrebaju...

Gledamo u te Vladimirove domine. Ne znamo koju igru da igramo... Stisnuo je vilige, prevrće svoje domine, razbacuje ih, saginje se, ispod stola vadi parče tankog, belog stiropora...

— Evo. Stena...

Stavlja ploču na sto, lepi pozadi drvenu pločicu.

Stiropor stoji uspravno. Domine — u neredu.

Dovodim i Žarka, pisca.

— U predstavi zeničana na podu je šljunak. Dovukli su na scenu vagon šljunka!

— To je viđeno... To su dosetke... Mi moramo da smislimo nešto više od vica... kaže Marenić.

Žarko nas gleda upitno.

— Sunce, da ja odem, da vam ne smetam?

Zadržavamo ga, pričamo o komadu, a puta do scenografije i predstave još nema.

Domine — rasturene po stolu, neumesne i bezvredne. Stena je paia, odlepila se pločica koja je držala stiropor uspravno...

Opet sedimo... čujem već očekivano: pričaj...

— Jedan prostor... javni prostor u kojem se sve događa što se zbiva u Pelinovu. I u drami je to metafora.

Na tom javnom mestu odigrava se sve: svadbe, sahrane, tu i Gorčin ubija brata Gojka...

— Zadruga... Govori se o novom zadružnom domu?

— Tek treba da se podigne...

Marenić energično stavљa jednu dominu levo.

— Kamen temeljac za novi dom.

— Baš tu je Gorčin ubio...

— Tu je i mesto za kovčeg... I za sveće.

Stavlja nove domine. Igra je počela...

— Putevi se ukrštaju kao što se ličnosti u komadu sukobljavaju...

Domine se redaju sve smislenije.

— Ti putevi... kao stene oburvane. Napravile su nešto slično vrtači...

— Baš tako...

— Novi dom... premeravanje terena...

— Geometri...

— Ostavili su ona svoja kopija, ona crveno bela...

— Odlično...

— Jedno se zabada u pod... šeta tokom predstave...

— Njime i vezuju Gorčina...

— Dabome. To kopije je i simbol i sudbina...

— Gorčina razapinju njime... Kako?

— Kad se kopije protne kroz rukave njegovog šinjela...

— Koplje je vezano konopcem, po sredini . . .

— A krajem . . . za šta?

— Za . . . metalnu alklu. Ovde . . .

Marenić stavlja poslednju dominu, desno.

— Može da se kreće uokolo koliko je konopac dug.

Taj konopac određuje nam dubinu scene, širinu, dimenzije praktikabala, skoro sve . . .

— Neka prespava, kaže Vladimir.

Šta je čije? Svejedno.

— Crno na belom . . . to je dobro.

Otvara mi vrata širokim osmehom.

— Pogledaj . . . Desilo se!

Pokazuje mi skoro završenu maketu dekora: na beloj ploči bele stene, ukrštene, kljunovima prema sredini scene.

Crni tronožac. Crna klupa. Crni kovčeg.

Stena od belog stiropora — raspukla se. Zjapi pukotina. Levo od nje — strši suva grana, iz stene.

— To sam smislio . . . za kože. Vise obešene o granu.

— Odlično.

Sedim. Gledam.

— Izbežilo se ždrijele, rećiće Žarko kasnije, baš takvo je i u mojoj Drenovštici.

Stena, koja je zatvarala sve, i nebo, raspukla se . . .

— Vidi se nebo.

— I ono je crno. Ili sivo?

— Crno.

Kad se odnese kovčeg, ostaje tronožac i klupa. Zatim se odnosi i to. Trpeza je na steni, na podu, na velikom belom čaršavu. Pokupi se i to. Ostaje praznina . . . s pobodenim belo-crvenim geometarskim kopljem.

— Obrtao sam sinoć ovo parče stiropora, premetao da, nameštao čas ovako, čas onako. šta sve nisam s njim radio, i, na kraju, besan, prelomio da . . . Namah mi je bilo jasno; smislili smo . . . Šta kažeš?

Obigrava oko makete, približuje joj se, udaljuje, zagviruje u nju, provlači prste kroz pukotinu, pali stonu lampu (još je dan), upravlja svetlo otpozadi kroz pukotinu: snop čudnih senki po podu ukršta se, bridovi preolmljenog stiropora bleshte. Smislio ie. Smislili smo. Na žalost, radionice nisu ostvarile dekor na najbolji način. Izostala je bela kalota (izložena na IV međunarodnom trijenalu pozorišne scenografije i kostimografije u Novom Sadu, 1975) i, u njoj, savršena slivenost detalja i celine . . . Pukotine.

— Pozorište nije savršeno . . .

— Ni završeno.

Soba nije soba. Predsoblje nije predsoblje.

Branislav Nušić: »Ožalošćena porodica«

Narodno pozorište Beograd, 1974.

Polovina juna. Premijera treba da bude u oktobru.

Ostaje nam, dakle, malo vremena, od vremena godišnjeg odmora.

Razglabamo, nerviramo se, dajemo za pravo Miji Aleksiću koji reče: »Svi misle da je za pripremanje komedije dovoljno desetak dana — a za dramu, uhaa! — malo je i šest meseci.«

Obojica smo napregnuti kao trkači maratona koji bi

trebalo desetine kilometara da pretrče u vremenu koje postižu rekorderi na sto metara, pred kojima, uz to, nema ni jedne prepone. Pred nama je jedna: Nušić. I još jedna: mit o predstavi Mate Miloševića i Jugoslovenskog dramskog od pre dvadeset godina. I još jedna: opet Nušić.

Vladimir je nagnut nad sto i, kao rvač na strunjači, spremjan je da, fizički gotovo, jakim rukama, giave uvučene u kratak, snažan vrat, hvata konce i krpice naših »razgovora«, lepi ih i ukršta energično, izvlači ih odsečnim potezima olovkom, flomasterom, prstom po kartonima, hartijicama, po čemu god stigne: »pričaj« . . . Počinjem, kao i do sada, kao i uvek, u zakukljenom ključu našeg prečutnog sporazumevanja, na dohvati, na srk, ostavljujući mesta i vremena njegovim upadicama, i sopstvenim, grimasi, uzviku, čutnji — da bi otpočela obostrana, šifrovana odgonetka svih pitanja i nesagledica, u detalju uhvaćena, pa razvijena i upotpunjena do konačne skice, makete, dekora, predstave . . .

— Parastosi su kod nas, zna se, prave gozbe. Na njima se jede, piće, natpija i naklopava. Nije to samo: žito, kafa — i hvala što ste došli . . . Čudi me da do sada nikome nije palo na pamet da familija pokojnika treba i bukvalno da se najede kako bi joj porasli i drugi, posednički apetlti . . . Da li tetka to zna?

Mesto radnje je kuća pokojnikova. Kuća. Je li to samo soba koja nije soba, je li to predsoblje što nije ni predsoblje, kako goneta Agaton?

Za familiju, to je kuća-lavirint. U njoj se gube osvajajući je, zapetljavaju — odgonetajući je. Kuća, u kojoj . . . Najviše me u celoj stvari kopka — ta tetka. Ona najviše kopka i familiju. Jedina zagonetka za familiju koja »sve zna«, je — tetka.

Sve mi se više čini da nivoe i planove u ovoj komediji treba do kraja iskoristiti i ukrstiti. Ne suziti fokus samo na familiju.

— Scena s tetkom obično se briše.

— Zašto? Taj 'svet na nivou' (tetka, Danica, advokat i, razume se, pokojnik) i taj 'svet anonimnih stenica' (familija) koje su izmirele iz budžaka, trebalo bi, nekako, ukrstiti.

— Ko vodi igru? . . . Tetka?

— Pokojnikov testament je poznat advokatu. Zašto ne bi bio poznat i tetki? . . . Pokojnik je imao plan igre — testament. Tetka i advokat imaju plan — odnos prema Danici, odnos prema familiji preterano trpeljiv, ljubazan i uliudan da bi bio normalan. Familija nema plana. Ona ga stvara na licu mesta, snalaži se, kopca se . . . Kao i Danica. Tetka i advokat, voditelji igre, i pokojnikove i svoje, (znaju unapred ko je naslednik) otvaraju, naizad, testament u pravom trenutku. Na kraju, mogu da zaigraju valcer, ili tango. Svejedno.

— Dva sveta, svaki na svoj način, prerušavaju. Svaki ima svoj sistem prikrivanja.

— I otkrivanja.

— Ima li tu malo i apsurda?

— Ima, nušićevskog.

— Igra nade i igra kalkulacije . . .

— igra s adutima u rukama i igra na blef . . . Zna se ko gubi.

— Kome da damo beli kostim? Advokatu?... A sivo odelo — kockaru?
 — Moglo bi... I tetki belo, na kraju.
 — Znači, advokat na kraju ima crni smoking.
 Jedna mušica je u ruci. Ostale zuje uokolo.
 — Sretnu li se tetka i familija?

— Tetka ih dočekuje... Bez ijedne reči. To familiju još više motiviše da se o njoj raspituje.
 — Onda bi tetka mogla da ima crni til preko lica.
 — Otkriva lice tek na kraju.

Marenić povlači nekoliko poteza olovkom. Zapisuje i crta istovremeno, detalje. Iznenada se prene:

— Što da se i pokojnik ne pojavi kao živa ličnost?
 Da u praznim ramovima, tu i tamo, tokom predstave, pokaže samo ruku: šipak (familiji), pa samo jezik (familiji), zatim da se smeška spokojno... Treba ići do kraja.

— Ne bih kontrafe... Možda je dovoljan jedan njegov »portret«, i to na štafelaju, prekriven crnim tilom (tetka?). Pokojnik nije određeno iice, s nosom (nije imao nosa, kaže Sarka), on je prisutan, ali ne treba da znamo i vidimo ko je. Važan je odnos familije i ostalih ličnosti prema njemu. Ne on sam.

— Ne znam... Da vidimo.

— U toj kući bila bi nam potrebna dva plana: onaj gore i onaj dole... Uz to, zanima me, šta bi se dogodilo bez obaveznih, vidljivih stepeništa toliko puta korišćenih u predstavama ove komedije... Zatim: nestajanje stvari i predmeta... Nije vic u tome da se to — vidi. Šta bi se desilo kad bi na sceni, negde, bilo brdo stvari prekriveno čaršavima, koje se, tokom predstave, postepeno smanjuje? Šta ako krenemo od beline u kući pokojnika? Od skrivalice? Nema nameštaja, nema ničega...

— Čekaj... To bi... Da razmisl'mo.

Marenić putuje u Kotor. Ja, na drugo more. Dopisujemo se. Prolazi odmor i leto. Piše mi:
 »Iz Kotora polazim u nedelju, 1. septembra. (Sedim pored mora — ne znam zašto.) Što se tiče predstave i ja sam nešto mislio... Ne može to tako... I nešto napravio.

Ali, mora razgovor. Pa tek onda, u finšu... Za tri (3) dana onda je to gotovo. Garantujem. Vidimo se u ponedeljak».

Dolazi k njemu u ponedeljak. Na podu sobe — rpa pastela.

— Slikao sam. Celog leta. Nikad ozbiljno nisam radio pastelom... Sad mi je nešto uspelo... Pogledaj. Znam njegove likovne beleške s puta po Italiji. Ikonografija italijanskih gradova, trgova, katedrala, pjaceta od filigranskih linija tušem, vertikalno povezana u jednu kapricioznu geografsku ornamentiku. Boja i nemirne linije... Plošnost. Lepršava putna beležnica, ot'sak, jedna Italija viđena linijom i smelo prekomponovana detaljem i bojom.

Ništa od te lepršavosti i prozračnosti nema na ovim pastelima Kotora i kotorskog zaliva. Jarke boje skamenjene čvrstim potezima, snimkom odozgo i dubinskom, razuđenom strogošću. Surova jednostavnost u koju je bruji boje okovan, okamenjen da bi, baš zbog te stege, zalejuju lirizmom neba i kamena, mora i sunca. Između ove dve kolekcije (svaka je imala svoju uspešnu

izložbu) prva: 1970, Bgd.; druga: 1974. Zemun možda je sav razmak i zamah vidljiv i utisnut i u scenografsko delo Mareničeve.

Nehotice, pogledom dotičem fotomontažu Vladimirovog portreta, visoko, na vratima prikovanog: dvoglavi Janus. Jednom glavom — misli? Drugom — slika?

— Mnogi i odavno govore i pišu o zastarelosti, neupotrebijivosti i ograničenim mogućnostima scene-kutije... A, vidiš li, koliko još tajni ona skriva? Koliko još u njoj može da se otkrije i smisi...

Ponavljam i to u nekoliko mahova, kad nas obojicu muči mrak te »prazne konzerve«, ili kad nešto uhvatimo, — verujem, i sam svestan da nešto, kao i mnogi drugi pozorišni podvižnici, skriveni »iza predstave«, anonimni za mnoge u cenjenom publikumu, do konca uzmoći da je zasiti i navasa svojim scenografskim čarolijama. Pokazuju mi skicu.

Fina mreža providnih zidova ocrtava obris kuće, soba, pregrađenih prostora, boksova, kabina, krletki. Tu i tamo, beli čaršavi prekrivaju kupe nabacanih, verovatno stvari i nameštaja. Tu i tamo, crni paravani (tablo) ritmično poređani, na dva sprata.

— Glumac, vidiš, može da se pojavi iza toga i da nestane na drugom kraju. Čas je ovde, čas ga tamo — nema... Siv pod, izlomljen različnim nivoima praktikabala, sugerira, uz paučinu mreža, ono što smo i hteli: kuću-lavirint.

— Dobro je što familija neće moći da sedi na početku. Nema na čemu, i ne zna na čemu bi.

(Postavljam mizanscen. Kraj II čina. Agaton saziva familiju. Kažem: Simka skida čaršav desno i deli svima stolice. Paja Minčić pita: ko se ovoga setio? Odlično je. Vladimir i ja se zagledamo, zbumjeni. Ko se setio? Šta je čije? Svejedno.)

Međutim, za dekor koristimo gvozdenu konstrukciju iz druge predstave (Mera za meru — Šekspirova) koja pomera namere i proporcije skice. Štednja u pozorištu i štednja sa pozorištem.

Gotov, dekor odjednom sugerira kavez, zverinjak. Umesto fine mreže providnih zidova i dominantnog postojanja crnih tabloa-skrivalica, udaraju u čelo masivna konstrukcija i čvrste žičane mreže zoološkog vrta.

Predstava, mišljena na način kao i skica dekora, nema na žalost, vremena da se prilagodi toj, možda i dobroj razlici. To »nepodudaranje« ima donekle uticaja na celokupni utisak, smisao i proporciju glumačke igre. Ipak, čini nam se, jedan drugačiji korak i sveže mišljen pristup u tumačenju ove komedije, učinjeni su.

Na gostovanju u Budimpešti (februar 1975) sedimo u salonu hotela. Kažem: šta bi bilo da smo, umesto pokojnikovog portrea, na štafelaj stavili — ogledalo? Ne bi li familija, u mnogostrukom odnosu prema »pokojniku«, u suštini, uspostavljala odnos prema sebi?

Marenić je nekud zagledan: nismo imali vremena da sve smislimo... Mogli smo da stavimo i ogromne vence... umesto ramova.

Prisutni Branislav-Ciga Jerinić dodaje: da, to bi bilo — ono. Kažem ja, ne razgovaramo dovoljno pre... Nikad nije dosta razgovora među nama... u pozorištu.

Nikad dovoljno razgovora i... vremena.

Poneki gledaoci s pravom pomicaju, možda, da svi mi u pozorištu i ne uradimo ništa i ništa više nego u ta dva časa ...

88 teatron

sudbina pozorišnog dokumenta

(safet čišić, ajoz ujes, dr nikola batušić, stanoje dušanović, luka dotlić, dr marko marin, jovan dundin, siniša janić, radomir radujković)

91 teatron

in memoriam

sajko repak i milan vujnović

članovi-osnivači kazališta narodnog oslobođenja

(braslav borozan)

94 teatron

in memoriam

vlađeta dragutinović

sećanja i razmišljanja

(slobodan a. jovanović)

96 teatron

infantilni demon

(dušan č. jovanović)

96 teatron

rađanje moderne književnosti:

drama

(d. č. j.)

97 teatron

traganja teatrom

(mićena nikolić)

97 teatron

kragujevačko pozorište 1835—1951

(d. č. j.)

98 teatron

sibmas

(s. a. j.)

99 teatron

kronika zavoda za književnost i teatrologiju jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti

(d. č. j.)

99 teatron

bibliografija turskog pozorišta republikanskog perioda

(darko tanasković)

Hronika

Sudbina pozorišnog dokumenta

Na Javnom skupu pozorišnih dokumentarista Jugoslavije, koji je održan u okviru ovogodišnjeg Sterijinog pozorja u Novom Sadu, voden su razgovori o sudbini pozorišnog dokumenta, istraživanju pozorišne prošlosti, izvorima istorijske građe i unapređenju teatrologije u našoj zemlji. Ovoj tribini prisustvovali su mnogi pozorišni istoričari, teatrolozi, upravnici pozorišta, dramski umetnici, kritičari i kulturni i javni radnici. Skupu je predsedavao Radomir Radujković, potpredsednik Glavnog odbora Sterijinog pozorja. Ocenujući ove razgovore izuzetno zanimljivim i korisnim, redakcija »Teatrona« je odlučila da objavi izvode iz izlaganja i diskusija pojedinih učesnika, odnosno Safetu Čišiću, dugogodišnjeg upravnika mostarskog Narodnog pozorišta, Alozu Ujesu, docenta Fakulteta dramskih umetnosti iz Beograda, dr Nikole Batušiću, profesora Akademije za pozorište, film, radio i televiziju iz Zagreba, Stanoju Dušanoviću, prvaku Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada, Luke Dotliću, teatrologu iz Novog Sada, dr Marku Marina, docenta Akademije iz Ljubljane, Jovana Dundinu, stručnog saradnika i kustosa Vojvodanskog muzeja, Sinišu Janiću, savetnika Muzeja pozorišne umetnosti iz Beograda i završnu reč Radomira Radujkovića.

Safet Čišić

Za mnoge stvari znamo kako će biti čuvane u slučaju rata ili neke druge opasnosti. Međutim, u odnosu na pozorište nema jasnih uputstava — šta odvojiti, umnožiti, kopirati, kako obezbediti i sačuvati. Zato mislim da stručna tela koja se bave pozorišnom dokumentacijom treba da pomognu u daljoj razradi ovoga problema i preciziranju stavova, koji bi se odnosili i na veće institucije i na najmanja pozorišta.

Poseban problem jeste dokumentat i istinitost dokumenta. Jedna dokumentacija može biti dobro vođena, po svim propisima, i može pri tome sadržavati elemente antikulture i neistine, jer ima detalja koji nisu zabeleženi, koji

čim se postave daju sasvim drugo svetlo; može postojati plakat za predstavu koja nije održana itd. itd. Poznat mi je primer jedne kritike na predstavu i činjenica da je ova kritika gotovo doslovni prepis jedne druge, a da o tome nema jasnog traga. Zatim, jedan zapisnik sa sednice organa upravljanja pozorištem, u kome nije naveden pravi razlog izostavljanja jednog komada iz repertoara. Takođe nije ostao trag o izvođenju »Glorije« Ranka Marinkovića u specifičnim uslovima prilikom gostovanja u jednome mestu. U odnosu na našu pozorišnu recenziju čini se da se iz nje ne bi moglo izvući »ključne tačke onih realizacija koje bi pokazale istorijski razvoj našeg pozorišta ka boljem, ka novom«, niti predstave ili scenografska rešenja, na primer, od kojih počinje jedna nova era u našem pozorištu.

Zato u razmišljanjima šta i kako dokumentovati treba razmišljati ne samo o standardnoj dokumentaciji (plakati, isečci iz štampe, fotografije, scenografije, zapisnici foruma itd.) već bi se morala voditi i jedna hronologija, jedan dnevnik — nešto što bi obavezivalo nekoga u ustanovi da odmah reaguje na činjenice, jer bi kasnije bio veoma teško ovo rekonstruisati.

Moj bi predlog bio usmeren ka što jasnije dokumentaciji, koja bi isključila neistinu pred istorijom.

Alož Ujes

Naša pozorišna dokumentacija ima neke specifičnosti koje nemaju ostale nacije, jer su i naša pozorišta građena u specifičnim situacijama i uslovima, povezanim sa drugim zemljama. Na primer, naš teatar se znatnim delom razvijao pod Austrougarskom Monarhijom i zato se o njemu moraju tražiti tragovi i u bečkim i austrijskim bibliotekama, muzejima i arhivima, i to ne samo u standardnim rubrikama već mnogo šire, jer je takav teatar zadiraо u domene i arhive i policije, i crkve, i pobunjenika, itd. Pred naše ustanove sa pozorišnom dokumentacijom i stručnjake postavlja se ozbiljan problem sistematskog traganja na strani.

Poseban problem jesu centri sa pozorišnom dokumentacijom i stručnjaci koji rade na tom poslu. Nužno je stvarati ne samo arhive u samim pozorištima već i oko pozorišta, na nivou republike stvoriti jače centre, koji bi unapredili stručni rad i dugoročne sisteme. O tome najveću brigu treba da vode republike zajednice kulture. Potrebno je načiniti nešto i na nivou Jugoslavije, stvoriti neku vrstu centra pri Sterijinom pozorju, gde bi se skupljala osnovna informacija, možda preko centralnog kataloga. Korisna je i razmena dokumenata sa inostranstvom, jer će se

na taj način bolje objasniti mnogi pozorišni uticaji koje smo imali i koji se i danas na nas vrše. Razmenu materije treba podići na nivo stručnih, organizovanih, legalnih odnosa.

Na polju dokumentacije mi se nalazimo još uvek u pripremnoj fazi, sa mnogo planova i projekata za budućnost. Ja već znam dobro planove Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije i mislim da su oni izuzetno interesantni i izuzetno dobitni, ali zahtevaju vrlo mnogo ljudi i sredstava da bi se ostvarili, mada su već u znatnoj meri stasali uslovni i ljudi, i akumulirala se sredstva i znanja stečena u zemlji i inostranstvu, tako da bi uskoro trebalo da dođe do nekog kvalitetnog skoka. Mislim da je u ovoj oblasti on mogući i da ga treba organizovati.

Teatar zahvata ceo jedan široki i veoma složen kompleks pitanja koja su vezana za društveno biće, tako da se teatar ne sme izučavati samo u specijalizovanim ustanovama već mnogo šire, i u institucijama koje čuvaju fundamentalne odluke o životu teatra i pozorišnoj kulturi. U tom smislu treba organizovati saradnju.

Bilo bi značajno da ljudi koji se bave specijalistički arhivistikom, kao i oni iz muzeja, sa univerziteta, saradnici akademija nauka i umetnosti, filozofi i drugi profili stručnjaka budu sagovornici na ovakvim skupovima, da budu ti koji bi zajedno sa nama mogli i trebalo da sarađuju. Ali u ovoj saradnji, kao i na svim drugim pomenutim poslovima i predstojećim zadacima, nužni su pre svega planovi.

Dr Nikola Batušić

Unifikacija u metodološkom pristupu pozorišnoj dokumentaciji i podacima čini se veoma važnom i bitnom, poglavito u slučaju bilježenja repertoara. Nama svima najvažnija je zadaća — početak rada na povjestima nacionalnih, pa onda i općejugoslavenskog kazališta. Međutim, nema nijedne povijesti kazališta bez prethodnog temelja, a taj temelj je u proučavanju i u fiksaciji repertoara. Mi imamo do sada vrlo malo temeljnih i dobrih repertoarnih analiza i popisa repertoara (slovenačka i donekle hrvatska i srpska), aii su i ovi popisi posve različiti u pristupu i u klasifikaciji građe. Morali bismo što prije prići jednom dogovoru, na koji način zabilježiti predstavu u jednom takvom repertoarnom pogledu, da li je samo zabilježiti kao činjenicu ili zabilježiti uz nju i ime reditelja, scenografa, kostimografa i još niz drugih imena, na primer, glumce itd. Nama nedostaju ovakvi dogovori i ovakve rasprave, da bismo se znali orijentirati ubuduće. Bez takvih radova nema uopće niti spomena

o jednom budućem projektu, bilo nacionalnog bilo općejugoslavenskog kazališta. Potrebna je jedna stručna i daljna međusobna suradnja kako bismo došli do jedne formule u sastavljanju naše repertoarne bazične studije na kojima se onda može izgraditi jedna kazališna povijest. To je jedan od gorućih problema za nas koji se bavimo istorijom teatra, a ima ih još ... U Zagrebu smo neizmerno bogati scenografskim fundusom između dva rata, dok danas ne možete pronaći niti jednu scenografsku skicu, jer niko od scenografa, kad uđe skica u radionicu, ne može ishoditi da se skica vrati u kazalište, muzej, ili u neki dokumentacioni centar, jer se to sve smatra privatnim aranžmanom majstora slikara i scenografa. Scenografi obično skupljaju sebi natrag ove skice, pa ih kasnije i prodaju, kao slike. To je jedan od gorućih problema, koje iznosim da bi možda kolege iz drugih sredina vidjeli gdje su problemi i ponudili rješenja sa svoje strane.

Stanoje Dušanović

Pozorišna dokumentacija, ako nije sistematizovana, nekada zadaje pozorišnim istoričarima više muke nego koristi. Ja imam oko dve stotine starih fotografija koje niko više ne može da odgonesne, pa čak to nisu mogli ni stari glumci koji su predstavljeni na tim fotosima ... Pozorišna dokumentacija mora da se sistematizuje. Kad sam došao za direktora Drame Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, zahvaljujući razumevanju upravnika Duška Popovića, započeo sam rad na prikupljanju dokumentacije po sistemu — Legenda predstave. Tu je, pre svega, ulazio zapisnik Umetničkog veća pri podelli jednoga komada, zatim konačna podeša, koncepcija reditelja o komadu, piscu i o budućoj predstavi, zatim svakodnevni izveštaj inspicienta o svemu što se dešava tokom priprema predstave, najzad, plakat, pa svi članici iz štampe o pripremi kao i premjeri, pa čak i studije o pozorišnim piscima ... Ja mislim da hroničarima i istoričarima pozorišta ne pružaju dovoljno takvog materijala i zato mislim da mi treba da se složimo u pitanju jedinstvenog metoda prikupljanja i obrade, jer bi to bio jedan veoma dobar put i način pozorišnog dokumentovanja.

Luka Dotlić

Na ovom skupu, na žalost, nisu prisutni oni koji su danas na samom izvoru teatarskog stvaračstva, dakle, predstavnici teatra u kojima se odvija čin kojim se bavi istorija našeg pozorišta. Mislim da je glavni problem u potpunoj, dobroj dokumentaciji i dobrim sredstvima informisanja o kretanjima, strujanjima, previranjima i rezultatima

rada, bogatstvu izraza i svega onoga što teatarsko stvaračstvo slobodno nosi, upravo, u samim teatrima. Stoga je nama veomaстало да se ta dokumentacija, ti izvori, na tome mestu — u teatrima dobro vode, sabiraju, čuvaju i pripremaju ne samo generacijama koje su danas za to zainteresovane već i generacijama koje dolaze. Naša osnovna slabost jeste upravo u tome, što mi u teatrima ne vodimo dokumentaciju ne samo na jednak, nego ni na potpun način, na način koji bi istoričarima obezbeđivao odgovore na sva pitanja ... Mi nemamo tradiciju pažljivog sabiranja građe o pozorišnim stvaraocima ... Plakat nije uvek prava informacija, jer operski, na primer, beleži samo imena kompozitora, libretiste vrlo retko, a prevodioca libreta skoro nikad. O starom plakatu jednoga komada koji je došao iz nemačke literature, a izvoriste mu je u Francuskoj, delo je u nas ili prevedeno ili posrbljeno, ili u Hrvatskoj lokalizovano), nema potpunih podataka i mi porekla toga dela upravo i ne znamo. Ovakvi slučajevi se danas ne bi smeli ponoviti i zbog toga bi trebalo da insistiramo da se dokumentacija o ličnostima, pozorišnim stvaraocima, o izvedenom repertoaru vodi na pravi način. Neshvatljivo je da se danas na plakatu jednog prevedenog komada ne stavi i izvorni naslov dela, puno ime i prezime prevodioca i svih ostalih autora predstave, jer je sve to veoma važno za budućeg istraživača i istoričara pozorišta ... Ako se radi o izradi jedinstvenih kriterijuma i normativa, oni treba da važe za sve jugoslovenske teatre. Ja bih lično insistirao na jedinstvenim matičnim knjigama, i to prilagođenim jednoj kulturno-umetničkoj instituciji. U njima se danas vode oni podaci na koje obavezuje zakon. To je nedovoljno, jer nema mnogih drugih podataka. Na primer, ako jedan član napusti pozorište, ne registrujemo u koji je teatar otišao, ne beležimo društvena priznanja koja je dobio (nagrade, odlikovanja), a ako je umro van mesta ne zabeležimo ni njegovu smrt ... Ima, uz to, i mnogo drugih problema o kojima bismo mogli govoriti. Često je važan zapis jednog veoma malog detalja povodom predstave da bismo objasnili njen uspeh ... Mislim da treba da izradimo naš zajednički kodeks koji bismo preporučili teatrima, ne samo u interesu specijalizovanih institucija koje se bave hronikom i istorijom pozorišta, već u prvom redu radi samih pozorišta, a još više radi onih koji pozorište stvaraju i u njemu ostavljaju vidne rezultate.

Dr Marko Marin

Trebalо bi već jednom rešiti kako da se pozorišna dokumentacija i dokumentaristi organizuju i kako bi se praktično uticalo

na rad i proces sakupljanja i istraživanja. Postavlja se pitanje okvirne organizacije centra. Bilo bi potrebno da zbor dà inicijativu da se po republikama oforme neka vrsta dokumentarističkih centara ili centara dokumentarista, organizovati slično centrima bibliotekara. Društvena organizacija je potrebna, jer tako može da insistira na pravima i odgovara za dužnosti organima koji je dotiraju i od kojih zavisi. Vrednost istraživanja pozorišnih dokumenata neće se podići na nivo društvenog delovanja dok ne budemo mogli da odlučujemo preko nekog organa »standard«. I bibliotekari imaju standard. Oni imaju određene obaveze: recimo, na toliko izvoda knjiga biblioteke imaju pravo na novog bibliotekara. Na koliko eksponata pozorišni muzej ima pravo na novog službenika itd. Poslovanje pojedinih institucija biće uspešno tek kada bude pravosnažno i kada bude imalo određena prava i moglo da odlučuje standard dužnosti radnika zaposlenog u ovakvoj ustanovi; da brojem eksponata i deponovanih dokumenata može da odlučuje o veličini prostorija koje im pripadaju, itd. Pošto su bibliotekari već uredili društvenu stranu, morali bismo i mi da utaćemo na ovom zboru. Ne možemo se obavezati jer nismo udruženje, ali možemo odlučiti da ovaj odbor dà inicijativu republikama da se najpre organizuju republički centri u društvenom organu — ne kao neki zavod nego kao društvo bibliotekara. Bilo bi u redu da imamo i društvo dokumentarista. U ovom društvu bi dokumentaristi mogli biti i iz drugih struka (npr. dokumentaristi iz Muzeja NOB, slični onima iz pozorišnih muzeja: dokumenti slične prirode, fotografije itd.). Kada bi republike organizovale takve centre, mislim da u svakoj republici ima dovojno predstavnika da sačine ovakvo društvo, time bismo dobili i neki centar, koji bi odlučivao o standardu. Preuzimanju fundusa, udruživanju eksponata, obradi katalogizacije, čuvanja, itd., sve do stručnih kadrova, koji bi preko ovih standarda dobijali i određene odgovarajuće kvalifikacije i odgovarajuću nagradu za rad. Smatram da stvari propadaju, jer pozorišna dokumentacija nije uspela da se dobro organizuje da bi dobila odgovarajuću društvenu zaštitu. Navodi primer nužnog ulaska režijskih knjiga u pozorišni arhiv; isto važi za scenske i kostimografske skice. To je doratni finansijski monopol. Govorim i o pravnom sredovanju nekih autorskih pitanja (da li je scenograf dužan da ostavi svoj dokumentat pozorištu ili ne). Zaključio bih da nam je potrebno društvo dokumentarista, organizovano najpre po republikama. Bilo bi dobro da postoji i savezni centar, koji bi sređivao i ostale probleme — od metoda rada do

društvene zaštite radnika na ovom području.

Jovan Dundin

Radi realnije, konkrenije i bliže međusobne povezanosti, kao jedna dugoročna programska orientacija, bilo bi od interesa potpisivanje samoupravnog sporazuma institucija za pozorišnu dokumentaciju, odnosno muzeja i instituta, i to o ovim pitanjima: o usaglašavanju planova i programa, o međusobnom informisanju, o izradi osnovnog informatora, o posednicima pozorišne dokumentacije, o radu na jedinstvenom inventaru fonda pozorišne dokumentacije Jugoslavije sa istorijskim beleškama o svakom fondu... Današnji skup trebalo bi da postane stalno savetovanje pozorišnih dokumentarista, u okviru Sterijinog pozorja ili drugih teatarskih manifestacija, s time što bi se za svako savetovanje predviđele teme opšte prirode za plenarno zasedanje, kao i pojedine specijalne teme za rad po komisijama.

Siniša Janić

U toku razgovora navedeni su mnogi problemi oko prikupljanja, obrade i korišćenja pozorišne dokumentacije tako da količina tih pitanja, koja traže stručne odgovore, navodi na neophodnost povremenog našeg sastajanja i na ustaljenje savetovanja u vidu godišnje tribine pozorišnih dokumentarista. Nisam zadovoljan samim ovim izrazom, da se ne bi pomislilo da se posao na dokumentaciji i problematika oko njega iscrpljuje samo na arhivističkom delovanju u užem smislu: na prikupljanju, inventarisanju i isključivo arhivskoj obradi izvora. Dokumentaciji, kao i metodologiji obrade, treba prilaziti, pre svega, sa stanovišta širokog aspekta njene funkcionalnosti i upotrebe: za izložbe, zatim, za informacije, naučne radove itd. Zbog toga, buduća tribina treba da okuplja ne samo arhiviste koji dokumente obrađuju već i hroničare i istoričare teatra, koji se služe dokumentacijom kao izvorom, a isto tako i pozorišne stvaraocu, kojima je često ova dokumentacija korisna u svakodnevnom i praktičnom scenskom radu. U tom smislu već svaka vrsta dokumenta nameće niz problema i zahteva odgovore. Na primer, pozorišna fotografija: koliko je ona autentična i dokumentarna, a koliko je proizvod subjektivnog viđenja scene od strane samoga fotografa; ili, da li fotografii odlučuju koje će scene snimati i kakvu će vizuelnu sliku o predstavi ostaviti budućnosti. Zatim, pitanje pozorišnih izložbi, njihove korisnosti, pa onda — problem napisa o pozorištu, pre svega, sa stanovišta odnosa kritičara prema predstavi koji se najčešće iscrpljuje samo

u odnosu na delo i dramsku literaturu, dok samu glumu, režiju i scenu vrlo letimično ili nikako ne obrađuje. U vezi sa isećima na primer, postavlja se pitanje ogromne uštеде vremena i novca, koji se troše zato što dve institucije, na primer, koje su locirane veoma blizu u gradu, sakupljuju iste isečke, umesto da dogovorom štede i trud i novac. Dogovor je nužan u svim pitanjima i na najširem jugoslovenskom planu, jer se sve institucije, u kojima se stvaraju ili obrađuju, odnosno, koriste pozorišni dokumenti, nalaze pred istim pitanjima. Pojedinačno, ljudi u nas na tom planu imaju velikih iskustava i zato treba ustaliti tribinu na kojoj ćemo postavljati pitanja, zajednički tražiti odgovore, stvarati jedinstvenu metodologiju prikupljanja i obrade dokumenata, i time utrati put našim nacionalnim i u krajnjoj liniji jugoslovenskoj istoriji pozorišta. Ovakva savetovanja nužno je da priprema jedan stručni savet, planirajući određene teme i angažujući lude koji mogu o pojedinim pitanjima najbolje progovoriti.

Radomir Radujkov

Pitanja koja smo pretresali mogu se svrstati u dve kategorije. Jedna je povezana sa problemom društvenog odnosa prema poslu na pozorišnoj dokumentaciji a druga na prikupljanje i stručnu obradu dokumentacije. U vezi sa prvim problemom postavlja se pitanje učešća društvenih faktora i podrške institucijama, stručnjacima, kao i budućim našim skupovima koji će se baviti pitanjima i problemima pozorišne dokumentacije. Isto tako, izuzetno je važan odnos samih izvořišta dokumentacije, tj. pozorišta, pozorišnih uprava, organa upravljanja, prema dokumentima. Na žalost, mi nemamo nikakvih zakonskih propisa ili bar jačih samoupravnih sporazuma o međusobnoj saradnji i ove odnose treba tek uspostavljati. Mi raspravljamo na ovom skupu kao lica neposredno zainteresovana, a društveni faktori koji bi trebalo to da podrže nisu ovde prisutni, sa časnim izuzetkom nekoliko ljudi koji rade u društvenim i političkim organima. Pokrećući celu ovu akciju, pokušali smo da zainteresujemo mnoge ljudе o tom pitanju, naglašavajući da je problem dokumentacije neobično zapostavljen, neorganizovan i nepodržan od bilo kog državnog faktora. Mi smo dužni da problem dokumentacije postavimo kao javno i društveno pitanje pred zajednice kulture, sekretariate za kulturu u organima vlasti, zajednice profesionalnih pozorišta, pred sama pozorišta i sve druge institucije i društvene faktore, u čiji program treba da uđe i briga o ovome poslu. U tome smislu treba delovati najpre u okvirima republika i autonomnih pokrajina, a zatim na sledećem našem

skupu iz ovih pojedinačnih napora izvući iskustva i smernice delovanja na opštem jugoslovenskom planu. Inicijativni odbor ovog skupa treba da bude odgovoran da se svi ti faktori, koji se zovu sekretarijati, zajednice kulture, kulturnoprosvetne zajednice, zajednice profesionalnih pozorišta, obaveste pismenim putem o našim razgovorima, o nekim osnovnim pitanjima koja smatramo da bi trebalo u dogledno vreme početi odlučno rešavati.

In memoriam

Salko Repak i Milan Vujnović

članovi-osnivači Kazališta narodnog oslobođenja

Salko Repak i Milan Vujnović su 22. aprila 1942. sa Vjekom Afrićem, Jožom Rutićem, Ivkom Rutić i Žoržom Skriginom pobegli iz Zagreba napustivši, ilegalno, Hrvatsko narodno kazalište i na oslobođenoj teritoriji osnovali čuveno partizansko »Kazalište narodnog oslobođenja pri Vrhovnom štabu NOV i POJ.

Prošlo je više od decenije kako je na beogradskom Novom groblju ispraćen uz počasni plotun, koji pripada nosiocu »Spomenice 1941«, glumac Salko Repak, a evo, teće druga godina kako je uz iste posmrtnе počasti na zagrebačkom groblju Mirogoj sahranjen glumac Milan Vujnović.

Salko Repak je živeo svoje poslednje dane u krugu svoje porodice obasut pažnjom brojnih prijatelja i ratnih drugova. Milan Vujnović je umro sam, u bolnici, ne imavši obitelji, a njegovi najbliži drugovi saznali su za tužnu vest tek pošto je sahranjen.

Uz istu pogrebnu ceremoniju dve tako različite smrti, dva finala dvaju tako različitih ljudi čudnih života i umetničke karijere.

Ova dva čoveka, oba umetnici izrazite individualnosti, karakterom i temperamentom potpuno različiti, bili su borci za istu ideju mišiju i delom. Ta dva komunista imala su toliko oprečne osobine koje su se isključivale u svakoj prilici osim u trenucima koji su značili borbu za istu stvar. Oni su organski i precizno razlikovali ličnu netrpeljivost, koja je bila posledica antipodnog ritma življenja, načina maštanjia, relaksacije, od naloga trenutka koji je zahtevao koncentraciju ličnosti u izvršavanju zadataka za istovetni revolucionarni ideal. Oni su bili prirodni karakterni protivnici, ali nikad i ni u čemu neprijatelji. Zato su njihovi česti sukobi, koji nisu izostajali ni u najdramatičnijim trenucima ratnih okršaja, posmatračima sa strane zračili neodoljivom komičnom atmosferom, utoliko više ukoliko su akteri

ozbiljnije shvatali svoju prirodu odbojnost jedan prema drugome. Optužbe i s jedne i s druge strane strogo su ostajale u okvirima ličnih zamerki na ponašanje. Lepota njihove netrpeljivosti je u tome što su kao ljudi došli i u neprikladnu situaciju za glumce pa su ostali preosetljivi umetnici. Bile su to scene koje su čeznutljivo podsećale na male stvari mirnodopskog ambijenta u surovim prilikama ratnog pustošenja. Ti okršaji za lične sitnice bili su svojevrstan, bizaran, vid protivljenja sistematskoj smrti koju je fašizam slijao oko sebe, kada je zakon slučajnosti postao redovna pojava koja je vrebala i na ova dva hrabra čoveka, koji su dobrovoljno stupili u partizanske redove, kada je još mnogošta bilo neizvesno. Bio je to kontrapunkt; s jedne strane opšta ratna atmosfera, a s druge lični sukob. Ali takvi, oni nikad nisu doveli u sumnju vršenje svoga humanističkog poslanstva umetnika u surovim prilikama plemenitog partizanskog ratovanja. Partizanska publika ih je volela, borce partizanskih brigada štitili su njihove živote izlažući svoje. Njih dvojica pak, dok su vršili umetničko poslanstvo na partizanskoj »pozornici na ledini, u šumi, u razrušenim seoskim školama, iza »kulisa« bili su ljubomorni glumački jedan na drugoga. I baš ta prisutnost igre umetničke i igre životne, kao da nije rat, upornost kojom je igrana, u suštini je uporno obdijanje nametnute situacije od neprijatelja i pretvaranje u svoju situaciju protiv neprijatelja. Umesto plača — pesma, na mesto suza — smeh. Tamo gde se je smrt — živa igra života. Salko Repak, porekliom Hercegovac iz Stoca, stolar po profesiji, postao je glumac od pozorišnog radnika dekoratera; svojom pronicljivošću, marom i radom, a ponajviše talentom, vinuo se sa dasaka putujućih pozorišnih trupa do velelepne barokne dvorane Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Samouk, učinio je na sopstvenom obrazovanju onoliko koliko je mogao u okolnostima svoga života. Začudo, taj čovek ničim u svom privatnom i umetničkom ponašanju nije odavao mukotrpni uspon od fizičkog radnika. Kabotenstvo mu je bilo strano koliko i boemski način života, što nije bila retkost kao manir u ondašnjih umetnika. Tadanji zagrebački pozorišni kritičar Ranko Marinković napisće pohvalu otmenosti ponašanja i o izražajnosti njegovih ruku kao o događaju na zagrebačkoj sceni. Ugladeničku ophodenja, strogošću manira, skromnošću nastupa osvajao je publiku i sticao prijatelje koje je birao. Klasni instinkt njegova porekla nepogrešivo ga je vodio među napredne krugove i doveo do disciplinovanog borca NOB-e, predanog radnika na revolucionarnim poslovima. Bio je nemilosrdan prema sebi, a strog prema

drugima kad je to zahtevala dužnost. Bolovoao je od hronične fistule, ali se nikad nije požalio na svoje muke u ratu. Često nije mogao pešačiti, još manje jašiti na konju, krvario je neprestano, ali se nije žalio. Uredan, obrijan, čist u najtežim okolnostima zamerao je po nekom drugu što nije obrijan. Taj vižljasti glumac radničkog porekla delovao je kao neki kabinetски profesor pedant, a u neadekvatnoj situaciji; jedini je sačuvao partizansko odelo ogromnom samodisciplinom kada se na ostalim drugovima bukvalno raspadao odeća i obuća. Do netrpeljivosti je mrzeo svaku aljkavost koja bi mogla da ugrozi i vanjskim izgledom smisao visokog ideała i lik partizanskog borca. Ipak, ova oblanda preterane strogosti nije uspevala prekriti pravi sentimentalizam ove prirode koja se iskazivala sitnim pažnjama prema svakome ko je bio u onim strašnim okolnostima najslabiji. On je bio taj koji je uzimao u zaštitu kritikovanog druga na sastancima, da bi odmah posle toga nastavio sa svojim strogim zahtevima. Da li je strogošću pedanta prikrivao nežnost, ili nežnošću namirivao dugove pedanterije? Može se pretpostavljati da je njegova prirodna obdarenost kojoj je uskraćeno normalno obrazovanje i školovanje pa bavljenje među intelektualnom elitem, morala prizvati u pomoć strogi režim prema sebi. Otuda, verovatno, odbojnost prema svakome ko olako postiže uspeh ili se pretvara da je lakomislen. Analizirajući ljudsku ličnost dolazimo do vrhunskog umetničkog ostvarenja Salka Repka, do uloge »Kapetana Kviga« u predstavi »Pobuna na Kejnu« u Narodnom pozorištu u Beogradu, u poslednjoj ulozi u kojoj je nadmašio sve što je dotada stvarao na pozornicama diljem Jugoslavije. Tragični lik Kapetana Kviga našao je u glumcu Salku Repku svoje ovapločenje. Bio je to stvaralački Trijumf njegovih mogućnosti — koji se pamti! Na scenu je izišao mornarički komandant, lik ubedenog iskusnog vojnika kome je lična disciplina smisao života. Jedna narav potpuno se poklopila sa funkcijom položaja. Na sudu je lik doveden u nedoumicu o svrshishodnosti svojih postupaka na ratnom zadatku zbog čega će biti objektivno osuđen; ali u epilogu predstave biće subjektivno i privatno rehabilitiran baš od javnog tužioca koji ga je u procesu strovalio u ponor. Pogodnijeg glumca za tu ulogu, valjda, nije bilo u to vreme u celoj zemlji. To se najbolje videlo kad je došlo do zamene u predstavi zbog njegove bolesti. Ovaj tekst je igran u drugim pozorištima, u drugim postavkama pa nigde nije doživeo takav uspeh. Zahvaljujući, pre svega, interpretaciji Salka Repka. Videli smo i američki film po originalnom romanu sa najznačajnijim glumcima pa i ta kreacija

Kapetana Kviga nije bila tako uspešna kao ova Salka Repka. I opet su najkarakterističnije, kao izražajno sredstvo, bile njegove ruke. Teget uniforma mornaričkog komandanta pružila je punu mogućnost za dostojanstvo ponašanja Kviga-Salka Repka. Bele mažetne, izvrsno ispeglane, pomogle su da igra njegovih šaka i prstiju dobiju plastičnost izraza preko čega se publika iz trenutka u trenutak obaveštavala o duševnom stanju tragičnog Kapetana Kviga. Drugih mogućnosti kao i da nije bilo za glumački izraz jer, Kapetan Kvig za sve vreme scenskog življenja sedi na optuženičkoj klupi te nema nikakvih mogućnosti za bilo kakav »mizanscen«. Dakle, sve je bilo »u rukama glumca«. U njegovom glasu bilo je istovremeno oporosti i topline, netrpejivosti i trpke patnje u prihvatanju sudbine. Pogled mu je zračio prodorno u partnera, a odmah potom se gubio u solističko lutanje u prostorima sopstvenim, unutar samog sebe. Pragmatičan u manifestacijama svoje ličnosti, u komunikaciji sa drugima, kao da je imao svoju filozofiju: Što znam-znam, ono što ne poznajem ne krijem da mi je nepoznato.

Asketska narav Salka Repka imala je adekvatnu transpoziciju u kreaciji Kapetana Kviga, koju je ostvario na veliki način. Veoma je retka prilika za glumca da mu se u karijeri podmetne takva uloga koja kondenzovano i u potpunosti leži u totalu njegovih izražajnih mogućnosti. Ali, retki su glumci koji organski osećaju takvu priliku pa celim bićem umeju da umetnički transponuju celokupnost svoga umeća; tad glumac postaje nesumnjivi autor svoga dela (a ne samo sredstvo-glina za vajanje) koji stvara više nego što je inicirao pisac teksta. Tu se ovaplotio najbolje Salkov humanizam. Kao glumac bio je veliki epizodist tragičnog poimanja. Kao ne-komičan i ne-komičar u Nušićevim komedijama oduzimao je atmosferi komedije svojim habitusom pa je zato bio izvrstan jedino u Nušićevoj komediji »Svet« koja i jeste tužna komedija. Takav je, otprilike, bio glumac Saiko Repak.

A kakav je bio glumac Milan Vujnović? Bio je njegov karakterni antipod, a izgledom sušta suprotnost. Za razliku od astenične naravi Salka Repka — Milan Vujnović je bio pikničan tip; mali debeljko, oblih obraza, čelav za rana, oblog trbuščića, sa nespretnim malim rukama i kratkih nogu.

Salko suzdržan, Milan razgovorljiv. Obojica kolerici. Razlike među njima bile su pravo malo bogatstvo za raznovrnost repertoara. Kazališta narodnog oslobođenja, koje je, brojčano malo sa profesionalnim glumcima, moralno zadovoljavati mnoge zahteve. Milan Vujnović je bio egzaltiran

temperamenta, sa lepim volumenoznim glasom skoro uvek na povišenoj tonskoj liniji, nemirna učestalog gesta i pokreta, brzog refleksa i neprestanog zanimanja za sve i svja oko sebe. Velikih okruglih očiju čudio se svemu da bi odmah konstatovao: »Ah, dragi moji, sve je na svetu isto! — A već sledećeg trenutka, opet bi se čudio pojavi u prirodi ili čoveku. Koliko je Salko bio ustaljena priroda toliko je Miljan bio promenljiv. Vrlo učestale promene njegovog raspoloženja kretale su se od euforije do melanholijske. To je ostavljalo utisak nedosledne ličnosti. Međutim, Miljan Vujnović je bio široko obrazovan i uman čovek. Poznavao je dobro marksizam pa je njegovog idejno-pripadništva osnovano na intelektualnim potkama. Odlaskom u partizane i hrabrim ponašanjem u najtežim okolnostima potvrdio je izuzetnu doslednost humanističkog nastrojenja jedne bizarnе ličnosti koja je u dnevnim sitnicama pokazivala toliko prevrtljivu čud. On nije mogao da se podvrgne u svemu ličnoj disciplini kakvu je zahtevaо teški i osetljivi partizanski život. Prava je muka bila nekada s njim u tim okolnostima. Kako je bio po prirodi gurman hronična glad u ratu, a još češće akutno gladovanje, bilo je za njega đavolje iskušenje. Salko je mogao trpeti svaku nedaću i fizički bol ne odavši se nikad, Miljan je podnosio sve ali nije propuštao vajkati se. Sve što je video i čuo ispričao je, opisivao, komentarisao, a nadasve interpretirao. Ova njegova ekstrovertiranost potpuno je zamaglila i duboko potisnula za svako oko misaonu ličnost Milana Vujnovića sa visokim etičkim i estetskim merilima ljudskog i umetničkog života.

Njegova nemirna priroda se nije smirila ni posle rata. Niko nije promenio toliko pozorišnih kuća kao on. Tek što je proveo koju sezunu u Beogradu u Jugoslovenskom dramskom pozorištu već je prešao u Narodno pozorište, da odatle ode u Sarajevo, iz Sarajeva u Zagreb, iz Zagreba ponovo u Beograd u Savremeno pozorište, u Jugoslovensko dramsko, u Narodno, pa opet u krug, dok se nije skrasio u Zadru — u penziji.

Pri tome su bili živopisni njegovi komentari zašto odlazi iz jednog pozorišta u drugo koje su svi slušali ali nikoga ubedljivo. Jer, dok je grdio one od kojih odlazi — hvalio je one kojima dolazi — da bi, kasnije, te iste gradio a sledeće hvalio — tako sve redom orbitom svojih neprestanih promena mesta — svi su bili hvaljeni i grdeni.

Imao je veoma mnogo prijatelja, ali nikog od porodice, ili se nije znalo, ili je krio, tek živeo je uvek i svagda sam. Zbog njegova komedijnog temperamenta nije se »od prve« moglo naslutiti da se iza toga krije čovek ozbiljnih nazora, umetnik lepog

talenta i prijatelj kakav se može poželeti. Takav kontraverzan čovek našao se dosledan dubokom humanističkom porivu u borbi protiv fašizma kao partizanski borac — revolucionarni vojnik. Ah! — Zar smo mogli Milana Vujnovića uopšte zamisliti kao vojnika? Ako smo mogli onda je to moglo biti jedino u liku »Dobrog vojnika Švejkas«. Naravno na sceni. Ali baš tu ulogu nije nikad igrao. U privatnom životu to nije mogao biti zato što je njegovo izražavanje bilo otvoreno, aktivno, bez podteksta. On nije bio »narodski« tip, nego Izgrađeni intelektualac koji nije imao adekvatnu »facu«. U komuniciranju sa ljudima, u dnevnom ponašanju, teško je bilo utvrditi da li i tada glumi. Tonska linija njegova prijatna glasa razvijala se intenzivno i napadno raznoliko kao i kada je bio na pozornici.

Još jedna je značajka koja je njegovu pojavu isticala među mnogim umetnicima u NOB-u. Bila je razumljiva korekcija svake ličnosti pa i glumaca-boraca u pravcu usvajanja normi ponašanja koje je iziskivao imperativno partizanski način ratovanja u veoma komplikovanim okolnostima; političko-etičko poslanstvo partizana nalagalo je mnoga odricanja, a odredivalo precizno lično odnošenje u svim situacijama. Bilo je dakako instruktivno. Milan Vujnović je ostajao isti, ne promenivši ni karakter ni temperamen u odnosima sa ljudima. Delovalo je jogunasto. Ako je bio besan na nekoga nije ni malo štedeo niti birao izraze, a kamo li žestinu tonu; ako je prema nekome osećao naklonost bio je nesebičan i požrtvovan. Takva su i bila njegova raspoloženja — nikad predvidljiva.

Ali, kad se radilo o osnovnim stvarima borbe i umetničkih zadataka koji su se u tom kontekstu postavljali nikakva situacija nije mogla omesti njegovu neustrašivost i visoki moral. Taj debeluškasti glumac, u stvari nežne fizičke konstitucije — koja se naočigled iz meseca u mesec topila do potpune atrofije, kad je ostavljen, pošto se više nije mogao kretati, na brigu boinici — igrao je na samom frontu pod nosom neprijatelju na položaju tako strasno i koncentrisano kao da je premijera u kakvom pozorištu za vreme mira.

Posle toga opet bi zavladala njegovim temperamentom jogunasta priroda. I gledajući, ta neusklađenost ličnosti sa konstantom prilika ne samo što nije delovalo kao ratna nedisciplinovanost, naprotiv, šarm koji je zračio iz Milana Vujnovića osvajao je sve učesnike NOB-e. Možda je upravo njegova blagoglagoljivost, fantaziranje na stvarne trenutne činjenice, koje nije bilo daleko od izmišljanja, ovaplotila za tren bizarni način otpora neprijatelju, koji je htio da čineći užase

93 teatron

slomije duh sveopštег narodnog bunta. Životna kikavost nije ga napuštala ni kad je bio potpuno iscrpen fizički. Bio je to svojevrsni prkos smrti koju je izražavao glumac-borac, inat smrti koja je tih dana harala na ogromnim prostranstvima Evrope u bezbroj oblika. Kako je Milan Vujnović bio prevashodno karakterni glumac komičar i celim habitusom komičan njegova igra na sceni i van nje zračila je optimizmom podstrekavajući smeh u danima kada je nemoguće postajalo moguće. Taj luckasti debeljko, koji je neprestano nešto zakerao svojim kolegama, bio je neobično omiljen među borcima i narodom. Izazivao je saosećanje pošto je izgledao stariji no što je bio. Onako dežmekast, malih nogu i kratkih ruku, originalan u svemu, ne običan u boemskom maniru među ljudima koji jedva da su ikad nešto tako imali prilike da vide, budio je simpatije od prve. Je li teško, sad, zamisliti ova dva tako oprečna čoveka — Salka Repka i Milana Vujnovića — kako ih je istovetna ideja i borba prisilila da gotovo tri godine, dan i noć, žive neprestano jedan pored drugoga na skućenim prostorima seoskih sobica, u partizanskoj koloni neprestano u pokretu, na kiši, u snegu, pod istim krošnjama, na jednom kazanu, itd?... Jer, zugsutni dramatični trenuci u dužem trajanju ne mogu izbegnuti i monotoniju koja se javlja ustaljenošću navika koje svaka osoba prirodno ponavlja. U malom kolektivu svaka akcija i reakcija svake ličnosti ponašoboliko je poznata svakome članu da monotonija različitosti ritmova življjenja povremeno izaziva živčanu napetost.

Dakle, mogućni su sukobi i među istomišljenicima. Povod mogao je biti i ovakav: Kazalište narodnog oslobođenja ušlo je u jedno selo gde treba da održi priredbu. Kako je Milan Vujnović voleo da »razgovara sa narodom«, upita prvog seljaka na kog su našli:

— Jesi li ti, druže, iz ovog sela?
— Ja, vala, od rođenja
— Pa, kako je u selu?
— Prijatelju, ka' selo u ratu, gaze vojske.
— A baš si rođen ovde? Produbljuje razgovor Milan na oko bez pravog cilja. Seljak, opet, škrt na rečima odgovara:
— Ja... ja...
— Kad si rođen?
— E, moj druškane, — smekšava se seljak, — bice tome pedeset ljeta na Đurđevdan.
— O bogati, — klikne Vujnović, — pa mi smo vršnjaci, jer sam i ja rođen na Đurđevo 1892. u jednom ličkom selu. I ja sam seljak.
Čovek baš da ne poveruje, vidi se, ali svidi mu se Milan tako prostosrdačan.
— Hajde u kuću da popiješ malo varenike, dragi vršnjace.

Tako Milan bez zahtevanja dobi dobru potkrepu. Sutradan, glumci na svojoj ratnoj turneji, obru se u drugom selu. Tamo se Milan opet upusti u razgovor na isti način sa drugim seljakom. Kad stigoše do datuma rođenja, seljak reče:

— Meni je, rođače, šešesetrprva, a tebi stari?

— Milan bubnu:

— Mi smo vršnjaci!

Na ovu očitu kontradikciju, Salko — inače je jedva podnosio ove falš »razgovore sa narodom« — ljutnu se:

— Milane, kako te nije sramota, juče reče da si rođen deset godina kasnije! Milan se veoma svadalački brecnu:

— Pa šta, ja kad sam se rodio imao sam

već deset godinal

Teži obračun između dva antipoda sprečio je grohotan smeh prisutnih. Ta duhovitost pomogla je da se celog dana lakše podnesu napor i opasnosti kojima je izložena svaka partizanska jedinica. Njegov idejni i umetnički saborac, karakterni antipod, Salko Repak veoma je cenio Milana Vujnovića, ali nije mogao otrpeti što se baš takav čovek ponaša tako nonšalantno i krajnje nedisciplinovano (po njegovom mišljenju) a ne kako zahteva partizanski moral.

U žaru glumačke igre Milan Vujnović nije propuštao priliku da ekstemporiра, da improvizuje, što je bilo nužno jer, usled nedostatka svakog pozorišnog sredstva partizanski teatar je bio deziluzioniran. On mu je verbalnim inverzijama vraćao iluzionistički tretman. To su bile, rekli bismo didaskalije, tj. opisi scene, kakve svaka drama u rukopisu ima, ali se kao tekst u predstavi ne pojavljuju, već se manifestuju u dekoru, rekvizitima i postupku glumca. Vujnović ih je ubacivao u tekst, obraćajući se partneru ili publici kao svoju tog trenutku duhovitu primedbu. Partizanska publiku je to izvanredno primala budući da su primedbe imale šire značenje, van pozorišnog komada. Oštrica je uvek išla na račun neprijatelja. Originalno je vraćao publiku »na zemlju« upozoravajući kako se umetnost može događati i u ratu.

Evo jednog primera njegovog nadahnuća. Ubrzo pošto je probijen neprijateljski obruč na Sutjesci partizanska se vojska odmarala na novim oslobođenim teritorijama. Tu su bili i glumci KNO-a. Neko je, videvši ih, izrazio želju da nešto odigraju za iscrpljene borce i ranjenike. Ali svakako da bude smešno, neka komedija. Mala je razlika bila između neranjenih i ranjenih. Mnogi su bili bolesni ili tek prezdravili od tfusa ili svi iscrpeni do krajnjih granica. Glumci se nisu razlikovali od ostalih. Usled višemesečnih napora, bespoštednog pešačenja šumama i gorama, izloženi kiši, vetru, snežnim vejavicama, bez krova nad glavom i za jednu noć, bez hrane, bez

šatorских krila i šebadi, bez osnovnih lekova i mogućnosti za bilo kakvu negu osim bistrih potoka za osvežavanje i pranje otvorenih rana, slika bi bila strašna kad bi se mogla uporediti sa čim. Međutim ničeg nije bilo za poređenje. Veranjem kroz kamenjare odela su zbog nestasice šivačeg pribora, a zbog onog »u čem smrkneš u tom svaneš« postala dronci. U tome je bila velika veština zaspali nekoliko trenutaka na vlažnoj zemlji uobrazivši da si u studenoj noći pokriven toplim čebetom.

Milan Vujnović se tih dana pretvorio u kost i kožu. Glumci su doneeli odluku da se, usred šume, odigra Čehovljeva jednočinka »Prosidba«. Igraće:

Milan Vujnović, otac

Ani Radošević, kći

Vjeko Afrić, prosilac

Scenografija: šuma

Kostimi: gore opisani

Osvetljenje: s neba, kakvo je da je.

Početak predstave: »Odmah«

Ulaž besplatni, mesta nenumerisana, pod bukvama.

Posle predstave dalje u bitke.

Teško bi bilo, i preteško, danas objasniti zašto je izbor pao na »Prosidbu«. Radnja se odigrava u ruskom spahijskom dvoru gde spahija treba da da svoju kćerku mlađem spahiiji za ženu. Naravno, tu duboko u bosanskoj šumi, u jeku NOB ni traga jednom jedincatom predmetu koji bi mogao i najdalje sugerisati iluziju mesta pozorišne igre. Ali rečeno-učinjeno!

Vujnović sade između tri stabla:

— Drugovi i drugarice, poštovana publiko, ja sam ruski spahija... frak mi je malo poderan — ne mari... Ovo je moj velelepni dvorac... prekline ga opšti smeh ranjenika koji su do tog trenutka stenjali.

— Ša kaže, šta kaže?...

— Ovo je njegov dvorac... hahahaha... Glumac nastavljava igru, zadovoljan početnim uspehom, tekstom komedije. Kad je nastupio na »scenu« glumac — Vjeko Afrić kao prosilac i rekao — kao da se zavalio u duboku fotelju neodržavši ravnotežu — ljosnuvši u travu:

— Vaše pre-pre-vashodstvo... dozvolite da sednem... u ovu di-di-vnu stolicu... Smeđe je odjekivao sa svih strana šume — gledašta.

U to istupi na »scenu« glumica Ani Radošević kao kći, potpuno bosa (cipele su joj se izderale) u pantalonama čiju je boju teško odrediti, držeći ispred sebe ruke kao da nešto nosi, Vujnović će:

— Hvala ti draga dijete, što si se sjetila da nam u ovako hladno, brrr-studeno jutro doneseš samovar s toplim čajem... I opet se partizanska publiku smejava ovom sugestivnom kontrastu stvarne i iluzorne situacije.

Zatim:

— Draga kćeri, vidiš li kako se naša

publika, sve gospoda u frakovima i dame u večernjim haljinama, lijepo zabavlja u ovoj šumskoj katedrali...

Smeđ, smeđ i smeh.

Taj smeh partizana neposredno posle najveće vojne pobjede nad nadmoćnim neprijateljem, u nadstvarnoj situaciji umjetničke kreacije bio je znak ogromne nadmoći duha partizanskog borca. Oni su se smejali svom sopstvenom fizičkom izgledu i okolini koja je takođe trpela razarajuće rane. Stabla, krošnje i grane takođe su bili polomljeni i oderane kore od šrapnela i avionskih bombi.

Dakle, jedna u svakom pogledu neadekvatna književno-scenska priredba imala je u nadasve neočekivanoj stvarnosti povod da se humorno vine do aktualizacije neobuzdanom maštovitom igrom glumca Milana Vučnovića.

I tako dakle, u toj atmosferi nad gnojnim ranama — gangrenama koje su svakog trenutka uzimale poneki život, u velikom bolu za pognulim drugovima i drugaricama, vinuo se glumac i sam učesnik strašne ali herojske atmosfere maštovitom igrom kolektivnog duha koji nije priznao omeđenosti trenutnih ratnih okolnosti. Jer, smrt je pojedinačna, a život narodni.

Bila je to prkosna predstava.

Milan Vučnović je poživeo i umjetnički stvarao više od dve i po decenije u slobodnoj socijalističkoj domovini. U tom razdoblju stvorio je pedesetak izvrsnih karakternih likova u klasičnim i savremenim dramskim delima. Međutim, znatno je otežano imati pregled i dati sud o toj retrospektivnoj i posthumnoj galeriji pošto je celokupno umjetničko delo — poput slikarskog — rasuto po mnogim pozornicama. Njegova nemirna narav koju »nije držalo mesto« ostavila je onoliko traga koliko može da ostavi efemerno putujuće pozorište — svagde po malo, a nigde celovit utisak.

Salko Repak i Milan Vučnović, izuzetni dramski umetnici, bili su već zreli ljudi, četrdesetgodišnjaci kad su stupili u oružanu narodnooslobodilačku borbu. Njihova umjetnička vitalnost je gorela plenumom entuzijazma u posleratnoj izgradnji zemlje. Mnoge nove, mlade pozorišne zvezde upalile su svoj oganj na njihovoj luči ljudskog dostojanstva i umjetničke savesti.

(Braslav Borozan)

In memoriam

Vladeta Dragutinović

Sećanja i razmišljanja

Ostavljajući po strani takozvanu ličnu jednačinu, potpuno svedočanstvo o nekom

čoveku može dati ili stariji savremenik, ili vršnjak, ili neznatno mlađi saputnik — pod uslovom da je svaki od njih bio u prilici da neprekinito prati njegov rad i razvoj.

U slučaju Vladete Dragutinovića takvi su svedoci mogli biti Milan Predić, ili Velimir Živojinović, ili Milan Dedinac, ili Dušan Krunic. I možda još po koji. Na nesreću, sa svima njima rastali smo se pre Dragutinovića.

Oni koji su stigli kasnije znaju od Dragutinovića samo deo koji su bili u mogućnosti da prate.

U mome siučaju svedočanstvo se pogoršava podatkom da sam u toku prve tri decenije svoga života u Beogradu bio samo za vreme studija, i to ne potpuno.

S druge strane, stigavši u Beograd uoči drugog svetskog rata ukazala mi se prilika da nekoliko godina budem sa Dragutinovićem često, skoro stalno.

Naše se poznanstvo tako pretvorilo u prijateljstvo koje se, sa prekidima, produžilo sve do kraja Dragutinovićeva života.

Pokušaću da se najpre osvrnem na Dragutinovićev rad pre no što sam ga lično upoznao.

To je, po svemu sudeći, bio zlatni period njegova života.

On je, pre svega, bio Beograđanin, u lepoti i najlepšem smislu te reči. Bio je iz ozbiljne kuće, lep, naočit, dobro građen, kršan momak, kako bi se danas reklo, ali oplemenjen, kako bi valjalo dodati, lepo vaspitan. U Francusku je stigao u najboljim godinama. Na beogradsku osnovu dodata je sve što je Pariz mogao pružiti kao najuglednije. Ne izbegavajući ni uživanja ni zadovoljstva koja je ovaj grad pružao, Dragutinović je i solidno radio. Naučio je više no dobro francuski i tako postao naš glumac koji ga je ponajbolje znao. Uz to je savladivao »zanat«. Kada se vratio u Beograd, u najboljim svojim godinama, postao je, sa Desom Dugalićem, koja je, takođe, u toku rata, bila u Parizu, ljubimac beogradske publike. I repertoar im je isao na ruku.

Ono što su u Parizu gledali, ili mogli videti sada su u Beogradu bili u mogućnosti i da igraju. Pre no što je stasala trojka Dara Milošević — Raša Ploović — Mata Milošević, koja se formirala u Beogradu i koja je tek posle toga odlazila u Francusku, Dragutinović i Dugalićka, sa Nadom Riznić, koja im se pridružila, obrazovali su prvu posleratnu glumačku trojku. Ona je imala da Beograd upozna sa novijom francuskom dramom, posebno onom koja je na bulevarima općinjavala gro pariske publike.

Bio je to veliki uspeh, ali i znatni raskorak.

Uspeh zato što više nije bio proizvoljnosti. Dragutinović i Dugalićka su upili u sebe francusku srž, i ono što su pokušali dati

našim gledaocima bilo je autohtono. Nije to više bio improvizovan salon, onakav kakvim su ga zamišljali njihovi prethodnici koji su, u najboljem slučaju, videli po neku predstavu u Parizu, ne razumevajući je dovoljno bez mogućnosti uživljavanja u posebno francusko tkivo.

Raskorak delom zbog toga što su njih dvoje, ma koliko bili prožeti francuskim duhom, ostajali u suštini dobri »Srbi« i »Beogradani«, a delom i zbog toga — i naročito zbog toga — što je postojao očigledan nesklad između naše i pariske sredine.

Prosečni francuski mentalitet, stvaran u toku nekoliko stoljeća, nije bio — niti je mogao biti — istovetan sa našim.

Suptilnost francuske rečenice nije tako lako prelazila preko naših usana nasleđenih od nedavnih hajdučkih i ratarskih predaka. Konverzacioni komadi tako jednostavni u svome varljivom prividu bili su prava mučilišta za naše neiznjansirane glumce. Ako su Dragutinović i Dugalićka, zahvaljujući svojim obdarenostima i svojim obrazovanjima, uspeli da taj stepenik preskoče, ostajalo je pitanje kako će naš čovek prihvati tu rečenicu u kojoj je bilo više bleska nego sadržine, više veštine nego dubine. Stvarao se i jedan međuprostor koji je, posmatran u celini, mogao biti i poguban, jer je jednom nedovoljno izgrađenom društvu davao nešto što nije bila njegova osnovna potreba, zavaravajući ga da je to poslednja reč središta civilizacije, i odvlačilo na strampoticu u njegovom sazrevanju.

Prirodni nagoni su i tu bili jači. Naša je sredina davala određeni otpor. Ma koliko bio na ceni francuski repertoar, dobrim delom bulevarskog porekla, našeg su čoveka privlačili primarniji komadi, oni koji su zalažili u suštinu osećanja ill misli. I njih je, pored velike francuske tradicije, trebalo tražiti kod Engleza, kod Rusa, kod Nordijaca. I kod naših pisaca, koji su, sa osećanjem potrebe, ali ne uvek i sa širom zrelinom, želeti da pođu u susret toj publici.

Tako se stvorio jedan pozorišni život, povremeno sputavan razlozima trenutne politike, koji, svakako, nije uspevao da bude puni izraz potreba sredine kojoj je služio, ali koji je svojom raznolikošću davao mogućnosti za niz glumačkih potvrda.

Dragutinovićevo mesto tu nije bilo malo. On ga je našao u onome kutu koji se u scenskom jeziku zove salon, i u kome je, više no ljubavnicu, glavno mesto zauzimao ljubavnik, — mio, intelligent, neodoljiv, uglavnom onakav kakav nije bio prosečni srpski muž. Otuda Dragutinovićeva popularnost. Otuda, umesto njegovog dosta dugog srpskog prezimena, franouska skraćenica Dragu, sa naglaskom

na drugom slogu, po kojoj je ostao poznatiji i u pozorišnim krugovima i široj publici.

Kada sam došao u bliži dodir sa njim, on je već zalazio u petu deceniju. Kao salonski ljubavnik bio je već na zahodu, ali se kao muškarac držao. Poznata je iz toga perioda njegova zagrejanost za jednu njegovu partnerku. Upoznao sam ih u trenutku kada je njihova ljubav bila u punom cvatu. Ljubavnik na pozornici, on je to bio i u životu, sa izvesnom, moram dodati, dozom samoživosti, neminovnim pratiocem svih muškaraca koje su žene mnogo volele. On nije imao potrebu da tumači, on je imao samo da igra sebe. Kako se i zašto ta veza rasturila ostalo je nepoznato. Ali ono što je bitno, to je Dragutinovićeva diskretnost, jedna od osnovnih ljubavičkih vrlina. Nikada Dragutinović nije govorio o svojoj ljubavi, ili o svojim ljubavima, a još se manje njima razmetao, kao što su to činili mnogi »mededi« koji su u ovo područje zalazili, i kojih je bilo i među glumcima. Niko takođe nikada nije ništa čuo od njega kada su osećanja ove vrste u njemu umirala, ili se gasila.

Urođene otmenosti i dostojanstva bilo je i inače u Dragutinoviću. U pamćenju mi je jedan slučaj kojim je zadobio moje simpatije. Negde uoči drugog svetskog rata, Dragutinović je došao na misao da se ponovno igra Porto-Rišova »Zaljubljena žena«, jedan tanan pozorišni tekst, koji je on, odmah posle prvog svetskog rata, preveo na naš jezik. Njegov je predlog bio prihvaćen, i on je, kao reditelj, predložio i podelu koja je usvojena i u kojoj je on bio nosilac glavne uloge. Vremena su se, međutim, bila izmenila, godine su učinile svoje, i nekome je u pozorištu palo na um da bi u tome komadu sada mogla da zabslita mlađa glumačka trojka. Mora se priznati da je opaska bila tačna. Mlađa trojka je taj komad i odigrala, — sa uspehom. Ali je Dragutinović bio zadan nekorektan udarac. U takvoj situaciji, drugi bi besneli, podigli čaršiju, angažovali štampu, ili sabotirali, podmetali, buškali. Ništa od svega toga Dragutinović nije preuzeo. On je svoj jad zavezao, i negde duboko u sebe potisnuo. Bio je disciplinovan član trupe. I više. Jedan odista otmen duh koji je izišao iz dobre kuće i koji je prošao kroz još bolju, francusku, školu.

Takav je bio i u toku rata. Tri ratne godine bile su veliko iskušenje za više stotina ljudi koji su godinama služili u Narodnom pozorištu. Dragutinović je i ovu presudu sudbine primio sa dostojanstvom. Ali i sa neugašenim unutarnjim otporom. Ono što je imao da odradi da bi opravdao parče hleba i da ne bi navukao na sebe sumnju, on je vršio sa nekom činovničkom rezignacijom. Pripremio je nekoliko režija, igrao u nekoliko komada, ali je sve to bilo

bez prave vatre. Korektan, po nekad bled, njegov način rada odavao je njegovo pravo raspoloženje. Jedino je prilikom »Izbiračice« nadahnutije progovorio. Ovaj mu je komad dao mogućnosti da punije izrazi svoje raspoloženje. On je u njega umetnuo niz pesama koje su imale da podignu duh pritešnjene raje. Komad je zbog toga naišao na lep odziv, i bio jedan od glavnih pozorišnih uspeha u toku rata. Sa jednom mlađom podelom, ta režija je odisala pritajenom snagom koja će tek imati da dođe do izražaja. U privatnom opštenju blo je još otvoreniji, ali, naravno, u sigurnom krugu. Uspeo je bio da, sa Velimirom Živojinovićem, doskorašnjim upravnikom Skopskog pozorišta, koji se bio povukao u Beograd, izdejstvuje u pozorištu jednu zaturenku kancelariju u koju se stizalo posle prilično muka, i koju je zbog toga bilo teško kontrolisati. Od te kancelarije Živojinović i on su napravili mali zaverenički štab u kome su posvećeni svakoga jutra jedni drugima referisali šta su slobodne stanice u toku noći emitovale. Umeo je da pređe preko zabluda i da pruži ruku prijateljstva. To se najbolje videlo u slučaju Ranka Mladenovića koji se, uoči rata, zagrejao za prohiterovske ideje, prihvativši se i da uređuje Stojadinovićev »XX vek«. Sudbina je bila svirepija. Ona je Mladenovića, koji se pripremao za nekog malog srpskog Gebelsa ili bar gaulajtera, oterala, kao rezervnog oficira jugoslovenske vojske, u zarobljeništvo, u kome se teško razboleo od raka, pa je kao takav bio pušten da se vratи u Beograd. Dragutinović, koji je po raspoloženjima bio na suprotnoj strani, ali koji je svakako bio vezan i uspomenama iz boljih dana, zaželeo je da ga poseti, što je i meni predložio. Ja sam, međutim, bio pod još svežim utiscima Mladenovićevih političkih ludovanja. Uzalud me je Dragutinović uveravao da se Mladenović promenio i da je »progredio«. Ja se nikako nisam mogao oteti svome prvobitnom uverenju. Ali, dodajem, da mi je danas Dragutinovićev gest razumljiviji. Nas mlađe je počastovao svojim poverenjem i prijateljstvom. Pozajmljivao mi je francuske tekstove iz svoje kompletne zbirke »La Petite Illustration«. Prizivao nas je i svojoj kući u kojoj nas je predstavio svojoj francuskoj saputnicu, sa kojom je krenuo u pustolovinu života, i kojoj se, posle dužih i kraćih sentimentalnih izleta, uvek smerno vraćao, da bi, pred kraj, pošto se ugasila pre njega, njoj jedino i ostao odan. Gospođa Žozeta (tako se zvala ova intelligentna i postojana Francuskinja) gledala je u svoga Dragua očima materinstva i opruštanja. Na meni je zapazila jedan džemper koji mi je mati pod okupacijom isplela, pa je zaželeta da takav isplete i za njega.

U našem prijateljstvu bio je i jedan križni trenutak. Ja sam, oko 1953, u beogradskoj »Republići«, vodio pozorišni pregled, i bio u situaciji da referišem o dva komada koji su, u Dragutinovićevoj režiji,igrani preko leta, na Kalemegdanu, na letnjoj pozornici. Ni komadi ni igra nisu bili na izuzetnoj visini, i ja sam to morao reći. Uredničvo je, doduše, ne pitajući me, dopustilo sebi da iz prikaza izostavi najnepovoljnija mesta. Ali glavno je ipak ostalo. Dragutinović je taj moj relativno ublaženi sud prokomentarisao rečenicom: »Poseče me prijatelj«. Ali to je bilo i sve. Naši su odnosi ostali onakvi kakvi su i bili. Posao i prijateljstvo on nije mešao, kao što to čini većina našeg sveta. Nisam mogao znati da će sahrana Milana Predića biti poslednja prilika za naše viđenje. Već dosa oronuo, stajao je sa Dušanom Milačićem i Miroslavom Golubovićem, nekadašnjim sekretarom Narodnog pozorišta. Ja sam im prišao. Posle završenih obreda, predložio sam da ih, svojim spačekom, odvedem njihovim kućama. Prvo smo ostavili Milačića u ulici 14. decembra, a zatim smo krenuli put Avalskog druma, u Činovničku koloniju, u Lepeničku ulicu, gde je Dragutinović, još pre rata, od honorara i proslava, i obavezognog kredita, izgradio jednu relativno originalnu vilu, prekrivenu dramskim tekstovima i pozorišnim relikvijama i trofejima. Pred kapijom sam se oprostio od Dragutinovića i Golubovića, koji je stanovao u blizini. Bio je to poslednji stisak naših ruku. U posleratnom periodu se između Dragutinovića i mene razvila i jedna mala, ne suviše česta, prepiska. Poslednja je bila povodom njegove osamdesetogodišnjice. Prelistavajući »Savremene književne prevodioce Jugoslavije«, zapazio sam da je Dragutinović u tome izuzetnom trenutku bio skoro zaboravljen, iako je sa francuskog na naš jezik prebacio oko 130 komada, nekoliko puta više no Milovan Glišić, naš glavni prevodilac sa francuskog sa kraja prošlog stoljeća, dva puta više no Dušan Đokić, Glišićev naslednik u ovome poslu na početku ovoga stoljeća. I zaželeo sam da to ispravim, ukoliko bude bilo u mojoj moci. Napisao sam mu iz Rovinja, u kome sam se zatekao, u julu prošle godine, pismo, poslednje koje sam mu uputio, zamolivši ga da mi dostavi potrebnu dokumentaciju. On se brzo odazvao. Poslao mi je kopiju lepo sređenih podataka o svome prevodilačkom radu, i propratno pismo iz koga ću navesti nekoliko stavova:

»... Dobio sam Vaše pismo i protolkovao ga sa mnogo zadovoljstva i milinom oko srca...«

Vaša ideja o jednom napisu o meni razgriala me je i unela malo svetlosti u moj životni mrak i čamotinju ...

Ja više ne mogu da mlčem iz Beograda zbog vrlo lošeg stanja svoga srca i stenoze aorte. Meni je počešće potrebna hitna pomoć i vrsni kardiolog... Gubitak de ma chère petite vieille Josette pre tri meseca ostavio me je neutešnog, bolesnog, starog i samog. Još sam u duhovnoj depresiji i sa potpuno ugašenim perspektivama. Ali sam, eto, uostalom kao i svaki čovek, još dovoljno kukavica... — i trajem dane!... Udržanje dramskih umetnika Srbije posalo mi je u decembru obaveštenje da žele da načine prijem... prilikom moje osamdesetogodišnjice života, 55 godina teatra i 50 godina prevođilaštva. Ja sam u jednoj mučnoj psihozi to odbio jer je Žozeta već ležala na klinici sa slomljenom nogom u kuku... A onda je došla katastrofa od koje se još nisam potpuno povratio...«

Tekst koji sam nagovestio nisam stigao da sastavim. Događaji su se brže odvijali nego što sam mogao pretpostaviti. Materijal kojim sam raspolagao uspeo sam da iskoristim tek posle njegove smrti. Plašim se da Dragutinović nije otišao sa jednim razočaranjem više u ljude.

(Slobodan A. Jovanović)

Infantilni demon

Taras Kermauner
Nolit
Beograd, 1975.

Ime Tarasa Kermaunera dovoljno je poznato pozorišnim poslenicima, a knjigom »Infantilni demon«, koju je izdao beogradski »Nolit«, s njim se upoznaje i šira čitalačka javnost srpskoahratskog jezičkog područja. Kermauner je autor trinaest književnih studija, među kojima su najpoznatije »Trojni ples smrti«, »Natura in intima« (Priroda i intima), »Struktura in zgodovina« (Struktura i istorija), »Na poti k reči in niču« (Na putu ka stvari i ništavili), »Pomemske spremedbe v spovodni slovenski dramaturki« (Značenjske promene u savremenoj slovenačkoj dramaturgiji) i »Zgodba o živi zdajnosti« (Priča o živoj sadašnjosti). Sve do današnjih dana kad je postao slobodni književnik Kermauner mnogim poslovima, tako je, između ostalog bio asistent na fakultetu, direktor Drame Slovenskog narodnog gledališča, lektor, prevodilac i dr. Po svemu sudeći reč je o nemirnom i svestranom umu, u kome je stalno prisutna težnja za dinamičnim promenama.

»Infantilni demon« je studija o evropskoj drami, preciznije rečeno studija o razvoju fenomena evropskog dramskog junaka. Kermaunera interesuje dramski junak zapadnoevropske dramaturgije od trenutaka kad je izašavši iz antičkog mita

postao samosvojan. Plaćac »Infantilnog demona« ovaj momenat vezuje za pojавu Šekspira i njegovog dramskog junaka. Tako Kermauner počinje od subjektivističkog Šekspirovog Oteia, pa preko problematizovanog Geteovog Torkvata Tasa do heroizovanog Miseovog Lorenača i ekstremističkog Kamijevog Kaligule, da bi svoju studiju završio grotesknim Žarijevim Ibjem. Razgraničavajući evropsku građansku dramu od svog neprevaziđenog uzora antičke drame, Kermauner vrši podrobnu studiju postupaka evropskog dramskog junaka od Šekspira do Žarija, od Otela do Ibjia. Zadržavajući se samo na ključnim momentima on ulazi u sve pore društvenog, ideološkog i estetičkog konteksta tekstova koje uzima za predmet svoje analize. Njega istoricizam zanima samo u svetu konkretne dramaturgije, a ne u svetu puke faktografije.

Za Kermaunera Otelo nije naivni, dobri, plemeniti crnac, koji je postao žrtva grozne intrige zločinačkog Jaga već predmet za jednu dublju i svestraniju analizu, da bi ga na kraju okarakterisao kao žrtvu tek probuđenog Jagovog radikalnog kritičkog duha. On polazi od Otela, da preko Torkvata Tasa, Lorenača i Kaligule zaključi studiju sa »infantilnim demonom« Kraljem Ibjem, po kome je ceia knjiga dobila naziv. Ibi je za Kermaunera kralj i zaključak jedne epohe evropskog dramskog subjektivizma. Potpuno deheroizovan, sveden na puku fiziologiju, Kralj Ibi se žestoko ruga svojoj sabraći — junacima evropske građanske drame. Pojavom Ibjia građanska drama ne prestaje, ali Žarijev junak označava početak moderne evropske dramaturgije. Knjiga Tarasa Kermaunera predstavlja podrobnu studiju pojedinih ličnosti tako karakterističnih za razvoj evropske drame. On se ne opredeljuje za veliki broj dramskih junaka, već svega za pet, ali toj petorici ulazi, da tako kažemo, pod samu kožu. Ovim izdavačkim potezom »Nolit« nas upoznaje sa jednim značajnim delom slovenačke teatrologije.

(Dušan Č. Jovanović)

Rađanje moderne književnosti: drama

Redakcija i izbor: Mirjana Miočinović
Nolit
Beograd, 1975.

Želeći da prezentira nastanak moderne literature, beogradski »Nolit« je izdao tri

knjige koje prate razvoj najnovije književnosti, odnosno njenih osnovnih robova: poezije, proze i drame. Izdavački triptih »Rađanje moderne književnosti« posebno je zanimljiv, jer donosi programske tekstove samih stvaralaца moderne literature. Umesto, da o njihovim namerama i htjenjima saznaјemo iz druge ili treće ruke, na osnovu ovih zbornika pratimo rukopis samih autora. U tome se ove publikacije razlikuju od drugih sa sličnim namerama.

U redakciji i izboru Mirjane Miočinović, u trećoj knjizi posvećenoj dramskoj književnosti, upoznajemo se sa tekstovima poznatih stvaralaца, dramskih pisaca i reditelja: Zole, Strindberga, Čehova, Šoa, Žarija, Meterlinka, Apije, Pirandela, Jejtsa, Krega, Bloka, Sologubova, Andrejeva, Mejerholda, Zorgea, Marineta, Majakovskog, Hazenklevera, Kajzera, Apolinera, Vittkijevića, Tolera, Gola, Verfela, Krleže, Eliota, Piskatora, Čapeka, Artoa, O'Nila, Gorkog, Lorke, O'Kejsija, Brehta, Andersona, Vajidera, Friša, Milera, Klodela, Adamova, Direnmeta, Kamila, Sartra, Jonesa, Oibija, Ženea i Bruka. Većina tekstova u knjizi posvećenoj drami objavljena je prvi put na našem jeziku, što bez sumnje predstavlja vrlinu izdanja.

Predgovor koji razmatra stilove i etape

kroz koje je prošla moderna dramska

književnost u svom nastanku napisala je,

priredivač ove svojevrsne antologije,

Mirjana Miočinović.

Knjigu prate podrobne beleške o autorima, stvaraocima modernog pozorišta, koje su čitaocima zbornika od značatne koristi.

Moderni teatar nastaje, kako to obično biva, u vreme svoje najveće krize, u vreme pozitivizma, kad je ova drevna umetnost ozbiljno dovedena u pitanje, postavljanjem mnogih sumnji u njenu svršishodnost. U okrilju pozitivizma nastaje naturalizam, pokret koji pozorište pokušava da izjednači sa stvarnošću, insistirajući na potpunom realizmu.

Pojavom Krega i Majnigenaca, krajem prošlog veka, nastaje nova institucija u pozorištu — institucija reditelja, da bi se era njihove vladavine zadržala i danas. Zahvaljujući ovoj knjizi mi na njenim sranicama pratimo, kako posle naturalizma preko futurizma, nadrealizma, dadaizma i ekspresionizma, nastaje ono danas što nazivamo modernim pozorištem. Zaključivši zbornik s Peterom Brukom, jednim od najvećih, ako ne i najvećim kreatorom savremenog teatra danas, sastavljač nam daje potpuni pregled najznačajnijih stvaralaца modernog pozorišta, izuzimajući Semjuela Beketa, koji je izostao iz neobjašnjenih razloga, autor knjige o drami se trudio da tekstovi kojima se predstavljaju autori budu reprezentativnog, uzornog i programskog karaktera. Tako smo dobili četredeset

osam manifesta u malom. Polazeći od teze da najkreativniji teoretičari nisu u stanju da objasne delo bolje od samih stvaralaca, »Nolit« je napravio tri zbornika vanredne praktičnosti, koji će biti od podjednake koristi stvaraocima, teoretičarima, kao i studentima književnosti.

(D. Č. J.)

Traganja teatrom

Svetozar Radonjić Ras
Časopis Pozorište
Tuzla, 1975.

Tuzlanski časopis »Pozorište« već godinama uporno i uspešno pokriva potrebu za teatrološkim proučavanjima jugoslovenskih i svetskih pozorišta. Knjiga Svetozara Radonjića Rasa je, kao prilog teatrolologiji, utoliko korisnija što tretira našu praksu, naše pozorišne probleme, našu dramaturgiju, našu scensku produkciju.

U prvom delu knjige, koju čine tri studije pod zajedničkim naslovom »Doba i teatar«, Radonjić pokušava »sa sociološkog aspekta da ukaže na neke najaktueltne probleme savremenog pozorišta«; u drugom delu knjige su četiri studije pod zajedničkim naslovom »Drama i teatar«, u kojima Radonjić analizira neka dramska dela i neka rediteljska ostvarenja koja su »trajnije zaokupljala« njegovu pažnju.

U razmišljanjima o nekim problemima našeg savremenog teatra pod naslovom »Križ«, nemoci ili nesporazumi, Radonjić se suprotstavlja mišljenju da su problemi samo u institucionalnoj krizi teatra i smatra da probleme u prvom redu treba tražiti i rešavati kroz programsku, odnosno, repertoarsku orientaciju. On je uveren da »teatar mora biti ogledalo u kome se dobrom dijelom reflektuju aktuelnosti i eventualne suprotnosti našeg socijalističkog društva« i da »teatar istine« a ne »teatar rutine« rešava i problem publike i »toboznje krize teatra«.

Zanimljiva su Radonjićevo razmišljanja i na temu »Narodno pozorište i ritual«, u kojima stoji na stanovištu da »sadržajem treba ići u susret gledaocima svih slojeva; treba im ponuditi životnu istinu našeg društva i našeg čoveka«. Da bi potkrepio svoje stavove, Radonjić citira mnoge strane i neke naše moderne pozorišne teoretičare — Artoa, Bruku, Jonesku, Fromu, D'Amiku, Tea Otu, Gojku Miletića, Lojze Filipića i druge. Radonjić ne ostaje samo na izlaganju svojih idejnostenstkih stavova već sugerira i neka rešenja u tekstovima »Kako osavremeniti teatar« i »Savremeni scenski junak«.

U tekstu »O savremenom teatru sa Brehtom«, na originalan i zanimljiv način, Radonjić vodi tobože dijalog sa Brehtom, pri čemu u odgovorima koristi Brehtove stavove iz studija o nekim problemima savremenog teatra u socijalističkom društvu, pisanih između 1919. i 1956. Brehtove ideje služe Radonjiću da potkrepi svoje stavove o ulozi teatra u socijalističkom društvu, prema kojima teatar treba da pruži »umjetnička djela koja stvarnost pokazuju tako da se može izgraditi socijalizam. On treba, dakle, da služi istini, čovječnosti i ljepoti«. Na pitanje, šta sa nasleđenim građanskim teatrom odgovor je »da prikazivanje građanskog teatra teži uvijek zamazivanju protivurečja, simuliranju harmonije, idealiziraju... U »razgovoru« sa Brehtom Radonjić dodiruje i mnoge druge probleme pozorišta u socijalističkom društvu: o narodnom teatru, odnosu prema klasicu, pučkom teatru, savremenom izrazu i stilu i sl.

O poplavi golotinje u teatru i još ponečem, Radonjić raspravlja u tekstu »Istina, obmana ili konformizam«, pri čemu se služi bogatom stranom, a i domaćom literaturom na temu golotinje, ne samo u teatru; on citira mnoge poznate strane autore (Grotovski, From, Markuze i dr.) i domaće (Perović, Selenić, Stamenković i dr.), a služi se u istraživanju i pojавama u domaćoj ozbiljnoj i šund štampi i literaturi, u pokušaju da razreši da li je u pitanju egzibicionizam, moda ili istina. I drugi deo Radonjićeve knjige sadržajan je i zanimljiv. Zahvaljujući dugogodišnjem praćenju pozorišnog života u nas, Radonjić uspeva da poveže i dosledno argumentira stavove iz prvog dela knjige pomoću analize domaćih savremenih drama i nekih uspelih rediteljskih ostvarenja, koji su na sceni dokazivali da sadrže trajne vrednosti.

Tekst »Dramska trilogija Đorđa Lebovića« kao da se nastavlja na prekinutu žučnu polemiku o drami »Nebeski odred« iz 1957, koja je nagrađena na Sterijinom pozorju i istovremeno totalno osporavana. Radonjić analitički raščlanjava Lebovićev dramski postupak kao i mnoga moralna i etička pitanja njegove dramaturgije; Lebovićevu trilogiju svrstava u dramska dela koja obogaćuju naš pozorišni repertoar. Jedan od osnovnih kvaliteteta Lebovićeve dramaturgije po Radonjiću je autentičnost, a između moralnoetičkih problema njegova se dramaturgija najviše zadržava na pitanju krivlje.

Radonjića zaokuplja još jedno delo naše posleratne produkcije — »Glorija« Ranka Marinkovića. Već u naslovu svoje studije »Nad ambisom čovjek«, Radonjić nagoveštava širi, filozofski smisao dela i metaforično značenje položaja čovjeka između crkve i cirkusa.

Traganja teatrom Radonjić nastavlja sa

»Tri scenska eseja«, u kojima analizira tri predstave Jovana Putnika rađene po romanima Meša Selimovića »Derviš i smrt« i »Tvrdava«. Dakle, od analize opštег stanja savremenog teatra i njegove uloge u današnjem društvu, preko analize dela savremene domaće dramaturgije, Radonjić postupno i prirodno prelazi na analizu scenskog i rediteljskog stvaralaštva. U postojećoj teatrološkoj literaturi najmanje se nalazi u analizu upravo rediteljske i glumačke radne laboratorije, pa je zato ova Radonjićeva studija utoliko zanimljivija, bez obzira što se u ovom slučaju radi o predstavama — eksperimentima jednog ikusnog reditelja — istraživača koji traga za novim mogućnostima stvaranja u scenskoj umetnosti.

Traganja za teatrom i van teatra pokušao je Radonjić i u priovedačkom delu rantički i književnika vojvode Marka Miljanova. U eseju »Dramsko u djelu Marka Miljanova« Radonjić ukazuje na obilje dramskih elemenata i pokušava da objasni ovu pojavu »na tlu bez ikakve pozorišne tradicije«.

»Traganje teatrom« Svetozara Radonjića Rasa sadrži sedam eseja tematski različitih, ali prožetih i povezanih zajedničkim stavovima. Radonjićeva knjiga je angažovana, pisana sa akribijom i poznavanjem domaće i strane teatrološke literature, čija je pojava utoliko značajnija što su dela o teoriji i praksi našeg pozorišta tako retka, malobrojna i slučajna. Teško će istoričari našeg pozorišta vrednovati pozorišno stvaralaštvo naše epope samo na osnovu dnevne novinske recenzije, a bez dubljih teatroloških studija.

(Milena Nikolić)

Kragujevačko pozorište 1835—1951.

Rajko Stojadinović
Novinska, radio-informativna i izdavačka organizacija 'Svetlost' i Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Kragujevac—Beograd, 1975.

Istoriografija pozorišne umetnosti u našim krajevima je jedna od bolnih tačaka naše kulture. Iako pozorišni život na ovim meridijanima ima dugu i bogatu tradiciju, pravih naučnoistraživačkih radova u ovoj oblasti nemamo u onoj meri u kojoj pozorišna istorija zaslužuje. Čitav period i etape u razvoju našeg teatra ostaju potpuno neistraženi i nerasvetljeni, a za pojedine vremenske periode nismo se potrudili da obezbedimo ni potrebnu dokumentaciju, pa će zauvek ostati

nepoznanica. Međutim, poslednji poduhvati u ovoj oblasti daju nade za bolje dane naše pozorišne istorije i dokumentaristike.

Takav poduhvat predstavlja i knjiga Rajka Stojadinovića »Kragujevačko pozorište 1835—1951.« u izdanju Novinske, radio-informativne i izdavačke organizacije »Svetlost« iz Kragujevca i Muzeja pozorišne umetnosti Socijalističke Republike Srbije iz Beograda. Dugogodišnji strpljivi istraživački rad pozorišnog pregaoca Rajka Stojadinovića predstavlja neophodnu osnovu za dalje sintetizovanje u rad kompletne istorije srpskog teatra.

Knjiga studiozno i predano istražuje početke i razvoj pozorišne umetnosti u kragujevačkom regionu. Predmet Stojadinovićevog istraživanja je sužen na područje Kragujevca i njegovih pozorišnih pregalaca i grupa, ali pristup i rezultat nisu lokalistički, već su od značaja za celokupnu istoriju pozorišta u Srbiji, jer je kragujevačko pozorište, u prvom redu njegov Knjaževsko-serbski teatar, jedno od glavnih etapa u razvoju teatra u ovim krajevima. Na drugoj strani Stojadinovićev pristup predmetu je takav da se kroz razmatranje kragujevačkog teatra reflektuje razvoj pozorišta u Srbiji. Tim pre što je u nekim periodima, 1835. godine na primer, istorija Knjaževsko-serbskog teatra identična sa istorijom srpskog pozorišta uopšte.

Pored mesta i uloge Knjaževsko-serbskog teatra, čiji je značaj kao prvi stalni pozorište u Srbiji već i ranije podrobno razjašnjen, Stojadinović utvrđuje da istorija kragujevačkog pozorišta ne počinje dolaskom Joakima Vujića i njegovim radom na pokretanju Teatra. On pronalazi dokaze o postojanju daćkog pozorišta prvi Kragujevačkoj gimnaziji, sličnog onima koji su postojali u Vojvodini. Takođe se utvrđuje da je na delovanju školskog pozorišta radio i Vujić u vreme svojih prvi boravljena u Kragujevcu, tadašnjoj prestonici Kneževine Srbije.

U poglavju o Knjaževsko-serbskom teatru kao najznačajnijoj etapi razvoja pozorišta u Kragujevačkom regionu, autor navodi sva dosadašnja istraživanja kao i svoj stav o njima.

Međutim, od većeg značaja je Stojadinovićevo straživanje vremena kada je stalni teatar sa državnim središtem preseljen 1841. godine u Beograd. Posle tog vremena, tačnije od 1850. godine, u Kragujevcu deluju amaterske družine koje nastavljaju živu pozorišnu aktivnost u gradu na Lepenici. Kragujevačko dobrovoljno teatralno društvo, aktivnost Ujedinjene omladine Srpske, kao i gostovanja putujućih pozorišta »Sloga« i »Šindelić« predstavljaju pozorišni život ovog grada do kraja prošlog veka.

U prvim decenijama ovog veka Kragujevac nema svoje pozorište, ali tu prazninu koliko toliko nadoknadju brojna gostovanja drugih pozorišta. Posle nekoliko pokušaja, tačno na stogodišnjicu osnivanja Knjaževsko-serbskog teatra, 1935. godine uspostavlja se Narodno pozorište grada Kragujevca, ali ono je kratkog veka. Već sledeće godine državnim dekretom osniva se Narodno pozorište Dunavske banovine sa sedištem u Novom Sadu, Kragujevcu i Subotici. Odmah po oslobođenju grada 1944. godine osniva se Narodno pozorište u Kragujevcu, koje pod imenom Joakima Vujića deluje i danas. Svoje istraživanje Stojadinović završava zaključno sa 1951. godinom.

Knjiga Rajka Stojadinovića prerasta lokalne okvire, kao što je to godinama činilo kragujevačko pozorište. Ona je ne samo značajan doprinos istoriji grada čijim se pozorištem bavi, već je relevantan doprinos istoriji pozorišta u našim krajevima.

(D. Č. J.)

SIBMAS

Dokumenti Desetog kongresa
Međunarodne sekcije biblioteka i muzeja
scenskih umetnosti
Brisel, 1972.

Deseti kongres Međunarodne sekcije biblioteka i muzeja scenskih umetnosti (SIBMAS) održan je, kao što je poznato, u Briselu od 3. do 6. oktobra 1972. godine i bio posvećen audio-vizuelnoj dokumentaciji scenskih umetnosti. Dokumenti toga kongresa objavljeni su u časopisu »Cahiers théâtre Louvain«, zbirna sveska 18, 19, 20 za 1974. (str. 1—80) pod tematskim naslovom: »La documentation théâtrale audio-visuelle en particulier au service de l'enseignement et de l'animation culturelle.« Podeljeni su u sedam grupa: svečana sedница; audio-vizuelna dokumentacija scenskih umetnosti sadašnji trenutak pitanja; audio-vizuelna dokumentacija scenskih umetnosti perspektive; audio-vizuelna dokumentacija i batet; saopštenja slobodne sekcije; zaključno zasedanje i spisak učesnika.

U prvoj grupi su govorili Pola Delsema, predsednika Belgijskog komiteta i organizatora Kongresa, i Leona Ireza, belgijskog ministra prosvete. Druga grupa (sadašnje stanje audio-vizuelne dokumentacije) sadrži šest saopštenja. L. S. Hoefnagels, direktor Pozorišta zvuka i slike, iz Amsterdama, iznosi iskustva svoje ustanove, osnovane 1966, čiji je zadatak da putem sonornog i vizuelnog registrovanja pozorišnih predstava stvari posebnu arhivsku dokumentaciju, uglavnom u pedagoške

svrhe. Deni Gontar, profesor pozorišne istorije i tehnike na univerzitetu Pol Valeri u Montpelijeu, saopštava svoja iskustva iz 1969—1970. prilikom registrovanja, filmovanja i fotografisanja režije Roze Planšona Rasinove »Berenke« u pariskom pozorištu Monparnas-Gaston Bati. Lilijana Topa, istraživač Odjeljenja istorije pozorišta u Institutu istorije umetnosti u Bukureštu, referiše o audio-vizuelnom beleženju arhaičnih pozorišnih oblika u Rumuniji, a njena koleginica Anka Kostu-Forn o televizijskim recitalima kao istorijskim dokumentima. Džon Mak Dauel, sa Državnog univerziteta u Ohaju, govori, uz pomoć jednog primera pozorišne adaptacije romana Hanrijet Bičer Stou »Ujka Tomina koliba«, o istraživačkim postupcima Pozorišnog instituta čiji je direktor. Predmet izlaganja Nine Minc, profesora istorije umetnosti i muzeologije na Naučnom institutu kulture u Moskvi, je korišćenje audio-vizuelnih dokumenata u sovjetskim muzejima scenskih umetnosti.

Treća grupa (perspektive audio-vizuelne dokumentacije) ima četiri saopštenja. Andre Vensten, profesor Osmog pariskog univerziteta i predsednik ove međunarodne sekcije, bavi se odnosom dokumentacije i nastave pozorišne umetnosti, potrebotim bazičnih jedinica dokumentacije i nacionalnih studijskih i informativnih centara; Sesil Žito, bibliotekar Biblioteke Arsenala u Parizu — međunarodnom bankom činjenica iz oblasti scenskih umetnosti; Anri Engber, administrativni sekretar belgijske Službe uzdizanja i širenja kulture — korišćenjem novih audio-vizuelnih tehniku u ustanovama za propagiranje kulture; Arman Delkamp prvi asistent Univerziteta u Luvenu — audio-vizuelnom dokumentacijom zasnovanom na arhivskoj građi Nacionalnog narodnog pozorišta Žan Vilar i festivala u Avinjonu. U četvrtoj grupi (audio-vizuelna dokumentacija i balet) raspravljaju se ova pitanja: o odnosu nastave baleta i dokumentacije (Mari-Francoaz Kristu, bibliotekar Pozorišne zbirke u Biblioteci Arsenala u Parizu); i o arhivi baleta, odnosno stvaranju audio-vizuelnog Izvora dokumentacije o baletskoj umetnosti (Dženeviv Osvald-Džonson, kustos Baletske zbirke u Biblioteci i muzeju scenskih umetnosti u Njujorku). U sekciji slobodnih saopštenja Ksavije Fabregas, šef Istraživačkog odjeljenja Biblioteke i muzeja Pozorišnog instituta u Barceloni, govori o doprinisu filma katalonskoj pozorišnoj scenografiji; Slobodan A. Jovanović o životnom i umetničkom putu Milivoja Živanovića; Jozef Majerhefer direktor Pozorišne zbirke Austrijske nacionalne biblioteke, o osnivanju austrijskog pozorišnog muzeja; Ahmet Borčakli, direktor Muzičkog

odeljenja Nacionalne biblioteke u Ankari, o turskoj scenskoj muzici. Zaključno zasedanje sadrži dve rezolucije. Jedna se odnosi na reprodukcije namenjene nastavi i njihovom rasturanju u strogo kulturne svrhe, s obzirom na nove težnje u oblasti autorskog prava. Druga na potrebu da biblioteke i dokumentacijski centri uključe u svoje aktivnosti i razmenu sonornih i vizuelnih dokumenata. Akti sadrže i izveštaje komisija SIBMAS-a za bibliografiju i nacionalne centre, kao i izveštaj jedne nove komisije, osnovane na ovom kongresu, koja će se baviti pitanjima i odnosima između pozorišne umetnosti, nastave i dokumentacije. Publikacija sadrži i izveštaj Mešovitog komiteta AITA-SIBMAS, odnosno Međunarodnog udruženja amaterskih pozorišta (International Amateur Theatre Association) i Međunarodne sekcije muzeja i biblioteka scenskih umetnosti. Na osnovu definitivnog spiska učesnika vidi se da su na kongresu bili zastupljeni: Belgija sa 24, Holandija sa 14, Francuska sa 11, SAD sa 5, Savezna Republika Nemačka sa 4, Danska, Španija i Jugoslavija (1 iz Srbije i 2 iz Slovenije) sa po 3, SSSR, Rumunija, Italija i Švajcarska sa po 2 i Demokratska Republika Nemačka, Austrija, Bugarska, Kanada, Švedska, Izrael i Turska sa po 1 predstavnikom.

(S. A. J.)

Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti

Zagreb, siječanj—lipanj 1975.

Izašao je prvi broj »Kronike« koju izdaje Zavod za književnost i teatrologiju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti iz Zagreba. Iako nema konceptciju časopisa već biltena, »Kronika« nije šturi informator o radu jedne stručne organizacije, kakav je Zavod za književnost i teatrologiju. Tematski zamišljena mnogo šire od godišnjih izveštaja, »Kronika« u prvom redu objavljuje tekuću dokumentaciju koju sakupljaju saradnici Zavoda. Prvi broj, u kome preovlađuju prilozi iz oblasti teatrologije, donosi dragocenu

dokumentaciju o stvaralačkom opusu i ostavštini Josipa Kulundžića, Milana Begovića i Aleksandra Freudenreicha, kao i informaciju o donaciji poznate dramske umetnice Vilke Podgorske, koja je darivala Zavodu bogatu dokumentaciju o svom umetničkom radu i delovanju svog pokojnog supruga dramskog umetnika i reditelja Hinka Nučića. Naročito je bogata i potpuna rukopisna ostavština Milana Begovića. Pored svoje dokumentarističke delatnosti, »Kronika« upućuje u domen stručnih pitanja muzejskog rada, kao što su sistemi katalogizacije pozorišnih plakata: Osim podataka o zbirci majstorskih radova Krste Hegedušića kao scenografa i hronomoškog popisa prevodilačkog rada Ive Vojnovića, »Kronika« donosi informacije o konačnom izdavanju Zbornika radova koji su podneti na dubrovačkom simpozijumu na temu »Marin Držić u svjetlu renesansne komediografije«, održanog još 1967. godine, kao i o manifestaciji »Dani hrvatskog kazališta« koja je održana prošle godine u Hvaru. Posebno je zanimljiva rekonstrukcija repertoara u Budičevom kazalištu u Dubrovniku od 25. aprila do 17. maja 1975. godine za vreme gostovanja Zagrebačke drame. Time bi se uglavnom iscrpeo spisak pozorišnih priloga u »Kronici«, koja, iako izlazi u skromnom tiražu od 100 primeraka može biti od neobične koristi svima koji žele da se dublje bave problemima teatra i njegove istorije.

(D. Č. J.)

Bibliografija turskog pozorišta republikanskog perioda

Ahmet Borçaklı i Güler Koçer
Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatro Bibliografyası
Predsedništvo Republike Turske Ankara, 1973.

Kao petnaesta knjiga Sekretarijata za kulturu Predsedništva Republike Turske edicije pojavila se »Bibliografija turskog pozorišta republikanskog perioda«, koju su izradili upravnik Odeljenja za muziku i umetnosti turske Nacionalne biblioteke Ahmet Bordžaki, (Ahmet Borçaklı) i bibliotekar iz istog Odeljenja Güler Koçer (Güler Koçer). Ova obimna »Bibliografija«, rađena dosledno na osnovu savremenih bibliografskih načela,

iznosi pred istraživače istorije turskog pozorišta, dragocen i izvanredno sređen materijal, pravo vrelo građe i raznovrsnih podataka. Čitav razvoj modernog pozorišta može se bez teškoća sagledati na osnovu ovog jedinstvenog priručnika, kao i najblitnije osobenosti pozorišnih navika, ukusa i saznanja turske publike. Tursko pozorište ima dugu tradiciju razvijanju tokom istorije Osmanskog carstva kroz raznovrsne oblike narodnih prikazivanja, prenošenja usmenе umetnosti pripovedača i pevača, do složenijih dramskih oblika (Karagöz, Ortaoyunu). Ovo narodno, popularno stvaralaštvo, nastavilo je da živi uporedo sa pojavom interesovanja za pozorište zapadnog tipa, koje se počinje ispoljavati u sklopu svestranog otvaranja turskog društva zapadnim uticajima, posle poznatog perioda reformi, tzv. Tanzimat (1839). Uzima se da je prvo tursko dramsko delo po uzoru na evropske oblike nastalo 1859. godine (»Pesnikova ženidba« İbrahim Sinasi), mada postoje podaci da je nekih pokušaja bilo još u XVIII i početkom XIX veka. Naročito brz i bogat razvoj moderno pozorište doživljava posle pobede Ataturkove revolucije i stvaranja republike, tokom tridesetih godina našeg veka, a to dinamično kretanje traje i danas. Pored velikog broja dela prevedenih iz stranih i klasičnih književnosti, prikazuju se i komadi domaćih autora, obrazuje se i razvija pozorišna kritika, teorija dramske umetnosti, kao i pozorištu sve vernija publike. Danas Turska ima priličan broj oprobanih dramskih pisaca i živ pozorišni život.

O tom brzom i bujnom poluvekovnom napredovanju dokumentovano i sigurno obaveštava najnovija »Bibliografija« koja je nastala na osnovama dveju ranije sačinjenih (»Semahat Turan — Behire Abacıoğlu: Tiyatro Bibliografyası (1928—1859—1928), Ankara, 1967«) kao plod Nuris Tugrul: Tiyatro Bibliografyası (1859—1928), Ankara, 1967«) kao plod višegodišnjeg i upornog rada svojih sastavljača. Oni su popunili praznine i ispravili greške iz navedenih dveju bibliografija i obradili preostale četrnaest godina, tj. period od 1959. do 1973. godine, tako da je njihova knjiga danas najpotpuniji priručnik u oblasti kojoj je posvećena.

»Bibliografija« je podeljena na šest osnovnih poglavљa. Prvo obuhvata dela u vezi sa pozorišnom umetnošću — istorijske i teorijske studije, bibliografije i enciklopedije, rasprave o pojedinim piscima i delima, zakonske akte, pravilnike i uputstva o radu pozorišta, radove posvećene tradicionalnim oblicima turskog narodnog pozorišta i biografijama teatarskih radnika. Drugo poglavje donosi pregled štampanih dramskih dela, prvo

turskih, a zatim prevedenih sa stranih jezika. Treći deo se odnosi na operska libreta i uopšte radeve u vezi sa operom. Posebnu pažnju privlači četvrtogoglavlje koje daje podatke o štampanim programima za pozorišne predstave, gde se vidi, prema sadržajnosti i broju tekstova i obaveštenja, koliko je veliki značaj pridavan obrazovnoj strani pozorišne delatnosti i upoznavanju publike sa klasičnim delima i slavnim stvaraocima čija su ostvarenja izvođena. Peti deo čine indeksi, i to indeks pisaca i pozorišnih radnika i indeks naslova dela, dok šesti, u vidu tabele, sadrži (u pet kolona) pregled dramskih rada koji su igrači na turskim scenama, ali nisu štampani (naslov, ime autora, reditelja, pozorište u u kome je komad prikazan i godina prikazivanja). Na taj način je obuhvaćeno, doista, sve ono što može biti od značaja za temeljno poznavanje turskog savremenog pozorišta, a fotografije, date u obliku posebnog priloga na kraju knjige, prikazujući zgrade i dvorane turskih pozorišta, kao i brojne scene iz predstava, samo doprinose povoljnem utisku koji ostavlja ova korisna knjiga. Pored određenog podatka koji traži, korisnik će u njoj naći zadovoljstvo i izazov da nastavi traganje po prošlosti i sadašnjosti turskog teatra.
(Darko Tanasković)

