

# МИЛУТИН ЧЕКИЋ



ЗАЧЕТНИК МОДЕРНЕ РЕЖИЈЕ У СРПСКОМ ПОЗОРИШТУ

## **Издаје**

### **МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ**

Господар Јевремова 19  
11000 Београд  
email: office@mpus.org.rs  
www.mpus.org.rs

## **Главни и одговорни уредник**

Ксенија Радуловић

## **Аутор каталога и изложбе**

Александра Милошевић, виши кустос

## **Лектура и коректура**

Љубица Марјановић

## **Дизајн каталога**

Милан М. Милошевић

## **Технички сарадници**

Гордана Степановић  
Ненад Јанковић

## **Штампа**

АЛФАГРАФ  
Петроварадин, Рељковићева 20

## **Тираж**

400 примерака  
штампање завршено септембра 2012.

Реализацију изложбе и каталога омогућило је  
Министарство културе и информисања Републике Србије

У реализацији изложбе и каталога коришћен је  
материјал из Заоставштине Милутина Чекића који се  
налази у Архиви Музеја позоришне уметности Србије

## **Фотографија на насловној страни**

Чланови Одбора Народног позоришта у Београду (с лева):  
Стеван Христић, Милан Марковић – Ера, Милан Предић,  
Милан Грол, Станислав Бинички и Милутин Чекић, април 1914.

# МИЛУТИН ЧЕКИЋ

## ЗАЧЕТНИК МОДЕРНЕ РЕЖИЈЕ У СРПСКОМ ПОЗОРИШТУ

Александра Милошевић

### НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ 1900–1914.

Историјски преглед развоја позоришне уметности и њених делатности од друге половине XIX века посебно указује на проблематику режије, у тежњи да се она издвоји као самостална делатност. Шездесетих година XIX века Хајнрих Лаубе (Бургтеатар, Беч) настоји да сачува целину драмског текста на сцени и да служи његовим идејама, што се сматра првим потезом осамостаљивања режије. Билд-режија Франца Динглштета заступа исте тезе, уз визуелни део с ликовношћу која је веродостојна и садржи историјску тачност.

У првих педесет година професионалног рада Народног позоришта у Београду улогу редитеља су обављали управници (репертоар, анализа ликова, драматуршке обраде, рад с глумцима, дикција) и искусни глумци (техничко стилски изглед инсценација, сценски покрет, декор, расвета, костими сведени у зависности од личне гардеробе и садржаја фондуса). У српском позоришту Алекса Бачвански је личним примером утицао на то да дотадашњу пренаглашено декламаторску дикцију замени природнији говор; залагао се за темељну анализу драмских текстова; сценски оквир је остваривао по узору на билд-режију.

Последње деценије XIX века корени модерне срп-

ске књижевности чине залеђе српског модернизма; фолклорни реализам српске прозе достиже врхунац и почиње рани симболизам. *На прелазу XIX у XX век српска књижевност имала је све основне особености модерне националне књижевности*<sup>1</sup>. Богдан Поповић и Јован Скерлић покренули су *Српски књижевни гласник* 1901. године, гласило модерних тежњи по француском узору, у оквиру којег је формиран београдски стил (једноставан, елегантан, непосредан). Публика је била zasiћена глорификацијама националних тема, тако да се утицај европског позоришта на српско позориште (1868–1914) крајем XIX века одразио кроз снажан француски маниризам салонских комада и булеварских позоришта – општим расположењем, уметничком стилу рада и манирима инсценација. Деловао је као покретачка снага српским глумцима који су се, не познајући француске ни европске узорне, уклапали и прихватили тај спонтани стваралачки дух – лак и лепршав, психолошки осенчен стил глумачке интерпретације, основни драматуршки постулати и терминологија у критичком мишљењу.

У то време почињу нова европска струјања – до појаве симболизма све тежње су у драмском позори-

<sup>1</sup> Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005, 300.

шту стављале драмски текст у традиционалан сценски оквир, а појавом симболизма, који у сценској пракси налази непосредан израз у Уметничком позоришту Пола Фора (1891) и Делу Лиње-Поа (1893), редитељ добија значај главне личности у позоришту и ствараоца представе који даје поетску визију драмског текста.

Почетком XX века, на позиве позоришне Управе, гостовали су солисти и трупе европских позоришта на београдској сцени, што је омогућавало да се већина публике упозна с новим уметничким токовима и глумачким изразима, да се успоставе нова критичка мерила у кругу стваралаца. Постојали су позоришни рецензенти који се нису слагали с оваквим потезима Управе, као што је био случај Драгутина Ј. Илића, коме је крајем 1905. године Јевта Угричић одговорио афирмативно:

*Од тога имају моралне користи и наши глумци и публика, јер ће први пут увидети да се многи силан осећај може врло лепо исказати и тихом речју, без велике вике, а публика ће створити себи јачи и поузданији критеријум о драмској уметности и тражиће више.<sup>2</sup> У циљу развоја и грађења нашег позоришног израза, сматрао је неопходним гостовања, истичући стварање извесних европских мерила о позоришним вредностима на основу упоређивања.<sup>3</sup>*

Модернизам у позоришту (1900–1914) је најзначајнија етапа у периоду реализма који припада четвртном позоришном периоду, тзв. преткумановском добу<sup>4</sup>. Обојен је виталношћу, духовним пробојем и буђењем националне свести у којој су се мешали *национална егзалтација, борбеност и гнев*<sup>5</sup> који су донели значајна имена у српској култури<sup>6</sup> и буђењем реформи позори-

<sup>2</sup> Јевта Угричић, *Политика*, бр. 692, 15.V 1905.

<sup>3</sup> Боровоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1979, 447.

<sup>4</sup> Назив *преткумановско* носи по догађајима од преврата 1903. и убиства Александра Обреновића и краљице Драге, преко доласка на престо краља Петра, анексије Босне и Херцеговине 1908, балканских ратова, до уласка у Први светски рат 1914. године.

<sup>5</sup> Боровоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 398.

<sup>6</sup> Јован Цвијић, Јован Скерлић, Милан Ракић, Радоје Домановић, Бо-



**Милутин Чекић**

шних стваралаца и публике. Буре европског модернизма су утицале на стваралачке снаге на разним пољима друштвено-политичког, културног и националног живота и подстицале преображаје ка процвату српских интелектуалних снага, као и на процват српске грађанске класе која је носила културни живот.

Европеизација у српском позоришту почиње крајем XIX и почетком XX века кроз репертоар, уметничке рукводиоце, укусе и захтеве критичара, уметничке преокупације режије, сценографије и глумачког стила, као и драматичара. Такође се развија и модерна књижевност после пада обреновићевског апсолутизма. Наша културна јавност је пратила европска збивања, разноврсна и на уметничким пољима веома плодносна,

---

рисав Станковић, Бранислав Нушић, Јанко Веселиновић, Милован Глишић, Стеван Мокрањац, Стојан Новаковић и Љубомир Стојановић.

захваљујући позоришним ствараоцима који се се школовали и усавршавали у Паризу, Берлину, Прагу и Москви и утицали, упоредо с актуелним токовима, на развој београдског Народног позоришта, које постаје окриље народних свечаности, а Београд средиште културних манифестација, скупова и конгреса. Гостовања страних и домаћих трупa и солиста почетком XX века омогућавала су грађење укуса и система вредности код стваралаца и публике. Убрзо је романтичарски маниризам XIX века замењен модернизмом првенствено у глумачком смислу, осавремењујући репертоар писцима који су сматрани главним модернизаторима драме и позоришне уметности.

Када је романтизам уступио место реализму, најдужем и најплоднијем раздобљу у историји српског позоришта (1890–1935), додир два периода, по природи веома раличита, осетио се снажно у нашем друштвено-политичком животу. Реализам је подељен на три етапе: *почетак* (1890–1900), изворно богата и напредна етапа, недовољно изразита у развијању позоришног живота; *модернизма* (1900–1914), умерен у тражењу добог и новог али најплодоноснији, и *савремени реализам* (1918–1935) са много више тражења на пољима глуме, драме и режије.

Класично професионално позориште се мењало, развијало и откривало нове могућности у истраживањима на пољу сценографије и режије, као и аудио-визуелне хармоније. Европска драмска књижевност од XIX века до Првог светског рата је обухватала следеће правце:

1. Француски добро скројени комади, родоначелника Ежена Скриба, као и његовог наследника Викторијена Сардуа, за којима су уследиле поетске слике Пола Клодела с религиозном симболиком и гротеска Алфреда Жарија;

2. Скандинавска струја: Ибзенове драме с натуралистичким и симболистичко-импресионистичким елементима о појединцу у борби с друштвом, и Стриндберг који је у својим психолошким драмама комбиновао натурализам, симболизам и експресионизам;

3. Трећи ток чини група руских писаца – представник социјалистичког реализма Максим Горки и Чехов, писац „велике драме“, с опипљивим сликама живота;

4. Енглези – Ирци: Шо се борио против друштвеног лицемерја, а Вајлд се представио продуктивно и циничном комедијом.

Осим репертоара, главну улогу у европским новитетима представљало је увођење режије као главног чиниоца у инсценацијама. Преткласично и класично доба нису познавали редитеља: од грчког позоришта где је песник имао одговорност редитеља и музичког дела представе<sup>7</sup>; преко средњег века током којег су песник и редитељ једно лице, али је глумац већ одвојен од аутора текста, након чувене мисли Ежена Скриба, родоначелника „добро скројених комада“, средином XIX века, да је задатак позоришта да разоноди, у први план је ставила глумачке индивидуе и обезвредила колективитет позоришне уметности<sup>8</sup>, до првих дефиниција редитеља – Антоан сматра да је глумац главни тумач пишевих идеја, а Станиславски да је редитељ посредник, скромни заменик писца.

Европска сцена је била главно упориште за формирање нашег сценског израза: ново виђење позоришта и улоге редитеља. Оно што је обележило трећи позоришни период (од осамдесетих година XIX века до Другог светског рата) јесте стварање домаћег репертоара и нових генерација глумаца, као и *узбудљивост времена која је утицала и на ритам позоришног живота*<sup>9</sup>. Анексиона криза (1908), балкански ратови (1912–1913) и Први светски рат мешали су у претходно разбуђеној и ојачаној Србији националну егзалтацију, борбеност и гнев, претварајући позоришне сцене – од професионалних до путујућих позоришта и дружина – у националне трибине родољубивих тирада и апотеоза прошлости.

Од 1911. године, уз велике напоре, захваљујући почецима модернизације Милутина Чекића, позориште полагано постаје хомогена стилска целина.

<sup>7</sup> Ешил је био протагониста у својим трагедијама, а истовремено и редитељ. Аутор је тада имао и дужност да пронађе мелодије за хор и разне фигуре у његовом кретању.

<sup>8</sup> Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, 292–304.

<sup>9</sup> Милан Грол, *Из позоришта предратне Србије*, СКЗ, Београд 1952, 48.

## УПРАВА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА ДО ПОЈАВЕ МИЛУТИНА ЧЕКИЋА (1900–1914)

Током првих четрнаест година XX века долазило је до честих промена управа<sup>10</sup> и министара просвете из политичких разлога и у циљу развијања и грађења уметничког нивоа позоришта. Због тога се није могао успоставити потпун и континуиран метод рада јер је свака наредна управа спроводила другачији уметнички програм. Управници су се разликовали по стручној вредности, уметничким дометима, а драматурзи су, без обзира на личне и уметничке афинитете, у основи имали сличне или исте погледе, па се општи стил и дух читаве епохе није много мењао. Позориште је представљало неугашени вулкан у коме се температура стално мењала: за четрнаест година управа се мењала осам пута<sup>11</sup>, што су узроковали *стално немирни духови глумаца и променљива температура расположења у Позоришту и око њега, изложени разним утицајима, па и сплеткарењу*.<sup>12</sup>

Бранислав Нушић (1900–1902) је током управе од осамнаест месеци повећао број представа, организовао бројна страна и домаћа гостовања, окупио је око позоришта угледне српске писце, спровео значајне уметничке реформе: установио је две награде за ревност од 200 и 400 динара, издавао *Позоришни лист* (1901, 1902), дао иницијативе за оснивање Позоришног музеја и Глумачке школе, рехабилитовао је домаћу драму (*Пера Сегединац, Љиљан и оморика, Растко Немањић, Ивкова*

*слава* и др.); ангажовано је неколико нових младих глумачких снага.

Управа Докић – Одавић (1902–1903)<sup>13</sup> успоставља дисциплину, сузбијајући слободу појединих глумаца што је довело до бојкота првака позоришта с Милорадом Гавриловићем и условило финансијску кризу. Међутим, увођењем алтернација, материјалних глоба и пензионисања онемогућено је освежавање ансамбла новим глумачким снагама. Нетрпељивост штампе и једног дела публике, сукоби Управе и глумаца, заједнички су довели до разрешења Управе 15. маја 1903. године.

Краткотрајна управа Јанковић – Одавић (1903)<sup>14</sup> одвијала се у време када су у јавном и културном животу престонице важне улоге имали свестрани и образовани људи: Бранислав Нушић, Драгомир Јанковић, Милан Грол, Богдан Поповић, Јован Скерлић, Павле Поповић, Стеван Сремац, Јанко Веселиновић, Милован Глишић, Драгомир Брзак, Станислав Бинички. Министарство просвете је изабрало нови Књижевно-уметнички одбор са циљем да се Народно позориште подигне на виши уметнички ниво.<sup>15</sup>

У историји српског позоришта долазак управе Јанковић – Грол (1903–1906)<sup>16</sup> означен је као почетак златног доба српског позоришта, јер је по снази репертоара и глумачког ансамбла могло да буде равноправно с првокласним позориштима у Европи. *Никада српско Народно позориште није било толико српско, национално и уметничко, као за ових неколико година*.<sup>17</sup> Јанковић се залагао за режију са циљем да се домаћа драматика и модерни европски токови споје и да се тиме развију култура, укус и уметничка мерила у служби позоришта, уз

<sup>10</sup> Управници НП (1900–1914): Бранислав Нушић (1900–1902); Јован Докић, драматург Риста Одавић (1902–1903); Драгомир Јанковић, драматург Милан Грол (1903–1906); Никола Петровић, драматург Бранислав Нушић (1906); Михаило Марковић, драматург Бранислав Нушић (1906–1907); Михаило Марковић, драматург Риста Одавић (1907–1909); Милан Грол, драматург Милан Предић (1909–1910); Милорад Гавриловић, драматург Д. Костић (1910); друга управа Грол–Предић (1911–1914).

<sup>11</sup> Тачније, у периоду од 1900. до 1914. године седам пута су се мењали управници, а пет пута драматурзи.

<sup>12</sup> Боривоје С. Стојковић, „Руководиоци Народног позоришта у току једног века (1868–1969)“, *Годишњак града Београда* (књ. XIV – 1967), Београд 1969.

<sup>13</sup> Докић је 15. јануара 1902. указом постаљен за в.д. управника, а Одавић 22. јануар за драматурга.

<sup>14</sup> Јанковић долази уместо Докића и остаје све до 30. јула 1906.

<sup>15</sup> Књижевно-уметнички одбор у саставу: Богдан Поповић, др Јован Скерлић, Павле Поповић, Доброслав Ружић, а у саставу позоришног ансамбла редитељи: Милорад Гавриловић, Илија Станојевић, Сава Тодоровић, за почасног члана Јоца Савић.

<sup>16</sup> Драгомир М. Јанковић као управник (од 6. маја 1903) и Милан Грол као драматург (од 20. јуна 1903).

<sup>17</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта (1833–1936)*, Ниш 1936, 131.

подмлађивање ансамбла и организовање гостовања. Међутим, крајем сезоне 1905. године, током представе *На дну* Максима Горког, отпочеле су демонстрације против Управе, у корист глумачког ансамбла, коме је тешко пало завођење јаче дисциплине, што је резултирало повлачењем Јанковића и Грола, али је, с друге стране, отворило трајну кризу општег рада у Народном позоришту.

Због тешког финансијског стања, Народно позориште је до 1907. године примало помоћ од општине и државе, што је омогућило да се реше техничка питања ликовних и примењених уметности потребних за инсценације, и да се обновљањем декора, костима, подигне и уметнички квалитет представа. Управа Н. Петровић – Одавић (1906–1908)<sup>18</sup> је била потпомогнута страним донацијама – почетком 1907. године костимима из Берлина и модерном завесом (која се отвара на средини). У функционисању Народног позоришта био је и даље важан Књижевно-уметнички одбор<sup>19</sup>. Риста Одавић је фаворизовао немачке комаде и домаће писце, али су и даље најпопуларнији били француски комади. Режија је, упркос томе што су је водили глумци, *вођена с више плана, нерва уметничког и са осећањем одговор-*



### Глумци-редитељи: Илија Станојевић, Милорад Гавриловић и Сава Тодоровић

*ности*. Модернизовање наше сцене, тј. преношење новина које су доносила европска позоришта, *оно што је добро, трајно и позитивно са стране за нашу сцену и глумце* била је ствар заједничких снага глумаца, редитеља, писаца и критичара. Осећао се јасан утицај француске глумачке школе, али се мало глумаца развило у том правцу, док је негован наш сценски израз и глума (од млађих Никола Гошић, Петар Христилић и Витомир Богић).

Због кампање против Петровића, 1908. године је постављен Михаило Марковић, а драматург Риста Одавић био је уметнички шеф Народног позоришта (1908–1909)<sup>20</sup>. Како је ова управа била у сукобу Одавићевих способности и умешности као шефа позорнице, Марковић није имао смисла, ни воље за реформе. У другој половини јула 1909. године на место управника постављен је Милан Грол. Осмомесечна уметничка делатност (1909–1910) поставила је довољно чврсте основе за развијање високих вредности у Народном позоришту: сценска дисциплина, подстицање режије и глуме, чиме је подизан и уметнички ниво представа, страна и домаћа гостовања, снажење свих сектора позоришта новим члановима, као и развијање репертоара<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Август 1906–1908: Нушић до 1907. када је пензионисан и на његово место постављен Риста Одавић.

<sup>19</sup> Књижевно-уметнички одбор у саставу: др Драг. Павловић, професор универзитета, Бора Поповић, професор гимназије, Душан Л. Ђокић, адвокат и Милорад Гавриловић, а касније и др Радован Кошутић, тада доцент универзитета.

<sup>20</sup> До 17. јула 1909

<sup>21</sup> У репертоару нема великог заокрета и изненађења. У сезони 1909/1910. године (која обухвата и период нове управе) изведено је: 41 домаћи и 87 страних комада (52 француска, 19 немачких, 6 руских, 5 енглеских итд.).



**Милан Грол**

Књижевно-управни одбор<sup>22</sup> допринео је доста подизању уметничког нивоа позоришта. Позориште је ишло у корак са француским и немачким сценама и њиховим репертоарима. Грол је написао Закон и Уредбу о Народном позоришту, преуредивши администрацију и режију, након рата завео самосталну оперу, заслужан је за завршавање зграде код Кнежевог споменика, усавршио је репертоар, спајањем наших и страних најбољих представника свих праваца и епоха, а режију подигао на стручну и сигурну основу. Основао је Глумачку школу 12. октобра 1909. која је била потребна нарочито сада, када је по-

<sup>22</sup> Књижевно-уметнички одбор у саставу: Јован Скерлић, Драгомир Јанковић, Бранислав Нушић и Стеван Мокрањац.

зоришту био потребан нов и млад глум.нараштај, да одмени стару генерацију<sup>23</sup>. Глумачки ансамбл је подмлађен и ојачан (Марија Таборска, Никола Сланкаменац, Александар Златковић, Ана Паранос, Драгутин Жабарац, Миодраг Бековић). Глумачки израз је подигао на виши уметнички ниво, унапредио техничку опрему и усавршио ликовност представа, поставши *уметнички творац модерног српског позоришта*.

Током ове управе се први пут помиње име Милутина Чекића у *Летопису*, Годишњаку Народног позоришта 1909–1910, као члана Књижевно-уметничког одбора: 3. априла 1910. Г. Министар Просвете уважава оставку вршиоцу дужности драматурга Милану Предићу, и на његово место поставља Драгутина Костића, професора II београдске гимназије, и члановима Одбора Драгомиру Јанковићу, Д-р Јовану Скерлићу и Стевану Мокрањацу, и на њихова места поставља: Драгутина Ј. Илића, књижевника, Д-р Мих. Поповића, помоћника библиотекарa Народне библиотеке, Јеремију Живановића, професора II београдске гимназије и Милутина Чекића, новинара. Међутим, сукоб глумаца и Управе који су желели да дођу до власти у Дирекцији позоришта, довео је до подношења оставке 31. марта 1910. године.

Управа Гавриловић – Костић (1910–1911)<sup>24</sup> је новим саставом Књижевно-уметничког одбора<sup>25</sup> имала циљ успостављања тзв. „глумачке управе“, што је довело до већих разлика међу повлашћеним и запостављеним глумцима.

Велика пажња је дата домаћем репероару, комадима Миливоја Предића, Борисава Станковића, Петра Кочића, Бранислава Нушића, Мите Димитријевића, Ђуре Рајковића, Јована Стерије Поповића. Међутим, то није било довољно да се ова управа одржи на челу Народног позоришта. Милутин Чекић је већ 21. јуна поднео оставку на место у Књижевно-уметничком одбору. Боривоје С. Стојковић му то не замера, иако је био млад новинар, јер је, како је навео<sup>26</sup>, Чекић пре тога често консултован од стране драматурга Ристе Одавића.

Јануара 1911. године на дужност су враћени Милан Грол и Милан Предић. Нова управа уводи модерну и стручну режију: *Методску режију са студијом доба и нарави у тај мах надокнађивало је искуство старих добрих глумаца, у којих је исто тако било још много осећања и схватања за старо доба. Целина није увек имала живота. Врло ретко хармоније, а никада онај карактеристични живопис који даје позоришту добар сликар. Са изумирањем старе глумачке генерације, та импровизирана режија морала се по-*

<sup>23</sup> *Летопис*, Годишњак Краљевског српског народног позоришта 1909–1910, Београд 1910, 25.

<sup>24</sup> Милорад Гавриловић је управник од 31. марта, а Драгутин Костић в.д. драматурга од 3. априла 1909.

<sup>25</sup> Драг. Илић, др Мих. Поповић, помоћник управника Народне библиотеке, Јеремија Живановић, професор и Милутин Чекић, позоришни критичар.

<sup>26</sup> Боривоје С. Стојковић, „Руководиоци Народног позоришта у току једног века (1868–1968)“.

казивати као све недовољнија.<sup>27</sup>

Глумачка фантазија, импровизација, слободни стил игре замењени су чврстим основама и компонентама модерног позоришта – свестрана и темељита студија, стилозовање свих елемената живота, глуме и сценског израза, уиграност ансамбла, сценска хармонија, костимографска и сценографска опрема представе. То су првенствено елементи модерне и комплетне режије која сцени и комаду пружа *логику, живот и покрет*.<sup>28</sup>

Баш у ово време је све израженија потреба да се промени и осавремени наш позоришни израз. Поучена приликама у страним позориштима, Управа је ставила акценат на развој режије, као најважнијој тачки модернизације и реформе позоришта. По оцени Боривоја С. Стојковића, заједно су за ово време учинили више од свих управа заједно – свестраном организацијом и дисциплином, бољом финансијском ситуацијом, самим тим и животним стандардом глумаца, унапређењем режије, декорација и костима, осавремењивањем уметничког система рада, гостовањем страних трупа и појединаца, сарадњом с другим домаћим позориштима, иницијативама за доношење позоришних закона.<sup>29</sup> Укинут је Књижевно-уметнички одбор, неопходан једино за *шефове без културе, уметничке иницијативе, без укуса и знања*, у време кад су се тек стварале контуре уметничког стила позоришта и саме публике. Од 1912. до 1914. биле су године узнемирености, јер су ратови у потпуности омили пун уметнички развој нашег позоришта. Доказ да је позориште као институција присно везано са животом и духом времена јесте што оно опет постаје трибина *са које су грмеле и расипале се као ракетле ватрене и хучне родољубиве тираде*.<sup>30</sup>

У октобру 1911. године ангажован је Александар Иванович Андрејевић за главног редитеља, а 14. априла 1912. године Милутин Чекић.

<sup>27</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта (1833–1936)*, Ниш 1936, 142–143.

<sup>28</sup> Исто, 143.

<sup>29</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 409.

<sup>30</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта (1833–1936)*, 148.

Милутин Чекић је *први српски стручни редитељ*, у чему је показао велики дар и стечено знање. Како је писао г. Талетов, *Чекићева режија је врло интересантна и кроз уметничка. Ни г. Андрејевић, ни г. Чекић не одушевљавају се незграпном и неуметничком спољном режијом каква је деценијама беснела на нашој позорници... Г. Чекићева је режија суптилна и дискретна*.<sup>31</sup> По режији је било јасно да је Чекић под снажним немачким утицајем, за разлику од Андрејевића који је у својим режијама неговао француски и руски стил. *Чекић воли мирну, рељефну и импозантну линију*. Зато поклања пажњу на унутрашњи, психолошки израз који је у овом периоду постао важно обележје модерног глумачког израза.

У *Летопису*, Годишњаку Краљевског српског народног позоришта (јул 1911–јул 1912) стајало је значајно обавештење за историју модерне српске режије: *14. априла 1912, указом Њ.В. Краља, Милутин Чекић, писар Министарства Просвете и питомац Народног позоришта, постављен је за редитеља Народног позоришта VI класе*.

## РЕПЕРТОАР И ПУБЛИКА

Једно од важних театролошких истраживања односи се на неодвојивост позоришта и публике: почетком XX века постојала су три пресудна чиниоца у развијању публике: слом апсолутистичког режима (1903), убуђење пре, током и после анексије БиХ (1908) и ратна психоза (1912–1913). Из истих бурних услова потекле су потребе за реформама позоришних стваралаца и публике. Мешање фикције на позорници и реалности на друштвено-политичкој сцени подизало је динамику у *запаљеној епоси преткумановској*.<sup>32</sup> јер су преживљавања публике од њега чинила саучесника, сарадника и коаутора културних дешавања. Зато је важно мерило оцене укуса публике био састав репертоара.

Уметничка концепција Предића је умела да усклади условно-последичне везе између репертоара и

<sup>31</sup> П.С. Талетов, „Значај појаве Чекића за домаћу режију“, *Дело*, 1913, 67, 457–8.

<sup>32</sup> Милан Грол, *Из позоришта предратне Србије*, 30.

друштвено-политичког живота. Због неутврђеног и несталног система рада различитих управа и услед недовољно развијене домаће драмске књижевности, играли су се углавном комади који су стизали у позориште путем драмског стечаја, што је ипак показивало разноврсну понуду, али и тежњу да се позориште усклади са расположењем националног буђења уочи надолazeћих ратова. *Позориште показује своју животну и уметничку вредност ако је дорасло задацима и захтевима које му постављају разни значајни тренуци у животу народа.*<sup>33</sup> Француски комади, веома популарни код наше публике, били су пуни духа, животног реализма, вешто постављеног заплета у психолошким, друштвеним и моралним темама, динамичне радње. *Репертоар је најчешће право мерило знања и осећања потреба и захтева публике и времена уметничких могућности стваралачких снага у позоришту и тежње за напретком.*<sup>34</sup> На стечају из позоришне године 1912/1913, према објављеним условима, учествовала су дела чији су рукописи примљени до 1. фебруара 1912. године и која су изведена у тој години. Од три изведена дела (*Без среће*, драма у три чина, Аделе Милчиновић; *Лазарево васкрсење*, четири главе једне просте историје, Ива Војновића...) Чекић је режирао прва два. Нажалост, тек ратна психоза успоставља комаде националног репертоара.<sup>35</sup>

Милан Предић је као добар драматург познавао страну драмску књижевност и позоришта и, учешћем на пробама, дефинисао је захтеве публике на истеку етапе, пишући да је *водвиљ, искрен, отворен, изгубио публику, и код нас и у Француској*<sup>36</sup>. *Наши савремени гледаоци*

<sup>33</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 411.

<sup>34</sup> Исто, 411.

<sup>35</sup> *Дорђолска посла* Илије Станојевића (17), *Чучук Стана* М. Петровића (8), *Кнез Иво од Семберје* (5) и *Данак у крви* Б. Нушића (4), *Под маглом* А. Шантића (7), *Смрт мајке Југовића* Ива Војновића (3), *Маркова сабља* Ј. Ђорђевића (6), *Пера Сегедица* Л.Костића (6), *Хаџи Лоја* Б. Нушића (6). Од страних писаца најпопуларнији су В. Сарду са четири комада (*Федора*, *Тоска*, *Вештица* и *Отаубина*) у 14 изведби, Шекспир са пет комада у 12 изведби (*Ричард Трећи*, *Хамлет* и *Ромео и Јулија*), Виктор Иго (*Ернани* и *Руж Блаз*) по четири пута.

<sup>36</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 448.

*воле да им се пружи нешто што личи на студију, мало психологије и друштвене слике, али хоће и да се смеју. Треба погодити средину: не дати потпуно Лабиша, али не бити као Анри Бек.*<sup>37</sup>

У овом периоду су уведене прославе јубилеја позоришних стваралаца које такође обележавају постојање и развој самог позоришта у културном животу грађана.

Режија се као самостална делатност развијала веома споро у односу на модернизацију репертоара који је пратио европске токове. Студиозност у сценском раду на релацији редитељ – глумци постала је основ постављања репертоара. Режија уводи и главне актере на сцени у сложено модерно уметничко изражавање изучавањем улога, развијањем креативности и стварањем новог глумачког израза. Циљеви модернизма у позоришној уметности су еманципација од предрасуда и осамостаљивање позоришта, с уметничким амбицијама које ће створити нову публику.

## ГЛУМА

Смена око стотину четрдесет глумаца (1900–1914) довела је на сцену Народног позоришта пет генерација различитих афинитета и могућности. У етапама позоришне историје у којима постоји неколико глумачких генерација, њихова смена, иако природно неминовна, није се лако преживљавала ни у професионалном смислу. Почетком XX века преламале су се снаге четврте и пете глумачке генерације, стварајући равнотежу у глумачком ансамблу и њиховом савременом сценском изразу захваљујући разноврсности репертоара домаћих и страних аутора, гостовањима појединаца и трупа, изоштравању и прочишћавању укуса публике, стручности позоришне критике и стручном уметничком руковођству углавном европског образовања. Најбројнија и најдаровитија пета генерација глумаца ступила је на сцену 1900, достижући углавном висок уметнички ниво између два рата и након Другог светског рата. Узевши у обзир и последице ратова, без обзира на то да ли су били учесници или савременици, многи од њих су свој пуни уметнички израз достигли у зрелим годинама.

<sup>37</sup> Исто, 448.

Током усавршавања у европским позоришним центрима, Чекић је имао прилике да уочи разлике и да̑ предлоге о усмеравању талента ка глумачкој уметности, правцима образовања глумаца и примени одређеног система рада.<sup>38</sup> Главни предуслов за глумца је култура, јер га чист таленат може држати испод површине успеха или одвести у пропаст. Образовање би морало да се креће у два правца: теоријском и практичном. Општа теоријска спрема је неопходна за познавање историје драмске књижевности, историје и развоја позоришта, као и стицање основних знања о стилovima, а наставни програм и план се могу преузети из многих других школа у Француској и Немачкој.

У разматрањима како на најбољи начин талентованог приправника уводити у глумачку уметност, Чекић указује на отварање широког поља уметности позорнице које полази од теоријског разлагања, везаног за практична вежбања. Међутим, тиме дикција и ритмика престају да буду примењена настава, и због тога је пракса у ширим размерама велики недостатак и неопходност код нас. Практичан рад у глумачкој школи није никако усмерен на механичко савлађивање улоге, већ на методичност, ради самосталног савлађивања улога и развијања позитивне стране талента. С обзиром на то да су наши глумци много ослоњени

<sup>38</sup> С обзиром на то да је Чекић неке текстове у књизи *Позориште* (Месни одбор Удружења глумаца СХС, Београд 1925) писао још током студија, претпостављам да се и наведена „Глумачка школа“ може искористити за овај период.



**Милан Предић**

на таленат и интуицију, уз систематску студиозност се, као и у науци, може много постићи. То је у уметности могуће, јер се тим начином у глумачкој уметности једино и остварује циљ. Најважније је младог глумца, пре ступања на сцену, научити да не упада у шаблоне. Дубоко у уметности сцене приправник би ушао индуктивним путем – студијом и израдом што више детаља по угледу на познате уметнике или самостално.

Од појединачних вежби би се могло прећи на студије ансамбла, што би било веома важно и корисно за неразвијену режију. У тој сложености изградње детаља огледа се стил режије, јер се, како Чекић указује, *ту налази оно што сценски рад подиже до висине самосталне уметности*<sup>39</sup>.

Не занемарујући достигнућа наших глумаца, Чекић проналази у креацијама Миле Димитријевић и Пере Добриновића поуке за младе глумце како се једна рола доноси на сцену исцрпном студијом. Приликом тих дискусија би се уводиле све суптилне појаве у уметности које нису ни у једном наставном предмету, а које би интелигенцијом ученике-почетнике научиле да у свакој роли обрете највећу пажњу на стил, као најважнију ствар у њиховој уметности. Глума мора имати корен у стварном животу, које стили-

<sup>39</sup> Милутин Чекић, *Глумачка школа, Позориште*, Месни одбор Удружења глумаца СХС, Београд 1925, 131.

зованим средствима износи на позорницу и уметнички пречишћеним начином. Систематским студијама и зрелошћу у запажањима, развиће се њихов сопствени индивидуализам, што представља пут ка правом уметнику.

У чланку у *Звезди*, потписаним са „М“<sup>40</sup>, он разматра питање постојања доброг глумца уз помоћ стручних студија: прошло је време када су код нас предрасуде о таленту, темпераменту и дикцији биле важније од здравог суда чисте уметности. Ипак је неопходно размотрити питање образовања глумца, јер, глумачка вештина има своја мерила. Одговарајуће уметничко осећање се не може научити, међутим, *тај „штоф“ за уметност може се студијама побудити, развити (...), или дати му правилног изражаја*<sup>41</sup>. Ослањањем само на таленат, у модерној уметности не може се исказати њен прави карактер.

У вези с дикцијом, потребно је упознавање с методама анализе текста, да би се направила разлика између главног и споредног и успоставило главно тежиште – вештина лепог говора се мора изучавати.

## ГЛУМАЧКА ШКОЛА

Милутин Чекић је годину дана уочи оснивања Глумачке школе (1909) полемисао о два кључна проблема глумачког ансамбла Народног позоришта. Први се односио на посустајање наших глумаца у напону стваралачке снаге, с обзиром на рано стечени статус уметника. Други се тицао слабости глумачког подмлатка: *Трупа Народ. Позоришта налази се у декаденцији, а то је свакако неутешна истина за интимне позоришне кругове и важно питање за позоришне управе*<sup>42</sup>. Сматрао је неопходним освежавање ансамбла новим образованим и интелигентним глумцима, којима ће се, сразмерно искуству, давати мање улоге, како би лакше и поступније савлађивали осећаје и кретања на позорници. Код глумаца су

најважнији таленат, добра воља и извесни степен образованости о позоришту. Због тога је покушај увођења подмлатка у позоришни ансамбл током августа 1906. године пропао, јер су усмерена велика очекивања ка таленту младих аматера. Дикција је као најважнији атрибут глуме, по Чекићу најслабија тачка и код младих се осећају недостаци у техници и потребном образовању у том смеру. Међутим, Чекић у случају глумаца-студената највише окривљује управу: требало им је давати мале, споредне улоге, ради лакшег савлађивања осећаја и кретања на позорници, такође, остављајући им да самостално просуђују. Чекић истиче да се сваки таленат мора постепено развијати и градити, како би био што продуктивнији. Питање подмлатка у Позоришту остаје нерешено, уздајући се у путујућа позоришта која би их могла пружити, *док се не образује глумачка школа, ма у најскромнијем облику, то се питање и не може правилно решити*<sup>43</sup>.

Чекић показује да је Народно позориште првих година свог постојања поседовало озбиљност европске институције, сталним уметничким релацијама са центрима Запада што потврђује ангажовање Бачванског, Јеленске, Мандровића, Телечког и др.<sup>44</sup> Упркос томе што је прва глумачка школа основана одмах по отварању Народног позоришта под управом Ј. Ђорђевића и А. Бачванског, временом је стање нашег глумачког ансамбла стагнирало, а потом прешло у декаденцију. Потреба за глумачком школом при Позоришту је остала на констатацијама и чекала је до реализације више деценија.

У све три историјске етапе оснивања глумачких школа (1870, 1909, 1921) осећала се неопходност превазилажења извесних криза у глумачком ансамблу, на-

<sup>43</sup> Исто, 31

<sup>44</sup> Први режисер у државном позоришту и најбољи глумац, Алекса Бачвански, био је у Пешти врло омиљен, Јеленска је била цењена глумица у немачким позориштима, Мандровић је, бавећи се литерарним пословима, превео и инсценирао доста добрих драмских дела, Нестор–Неца Недељковић је с успехом, дошавши из Беча, глумио у Београду, Лаза Телечки, снажне интелигенције и великог литерарног образовања, бавио се и књижевношћу. Многи други уметници солидног образовања су уз велики труд допуњавали своја знања и усавршавали се – Милка Гргуорова је након прве сезоне отишла у Беч, Тоша Јовановић, уметник природног талента и отмености, студирао је своју уметност и усавршавао се великим трудом и вољом.

<sup>40</sup> Претпоставља се да је овај чланак писао Милутин Чекић.

<sup>41</sup> М., „Глумац и школа“, Уметнички преглед, *Звезда*, св. 15, 10.VIII 1912, 955.

<sup>42</sup> Милутин Чекић, „Подмладак у Народном позоришту“; Недељни преглед, *Недељни преглед*, бр. 1, 2.III 1908, 29.

рочито школским образовањем, како би се оправдале тежње и захтеви модерног репертоара, режије и укуса савремене публике.

Образовање у глумачкој школи се креће у два правца: теоријском и практичном, а први услов је да глумац има културу, чист таленат га може држати испод површине успеха или одвести у пропаст.

Општа теоријска спрема је неопходна да пружи знања из историје драмске књижевности, историје и развоја позоришта, као и основна знања о стиловима. Наставни програм и план се могу преузети из многих других школа у Француској и Немачкој.

Како на најбољи начин приправника од талента увести у глумачку уметност?

Практичан рад у глумачкој школи није никако усмерен на механичко савлађивање улоге, већ на методичност, ради самосталног савлађивања улога и развијање позитивне стране талента. То је у уметности могуће, питање је без дилеме за добре познаваоце позоришне уметности јер се тим начином у глумачкој уметности једино и остварује циљ. Ово би омогућило да се кроз репродукцију оваквих примера проналазе оригиналне интерпретације, као што би се током сезона могле водити расправе о појединим инсценацијама великих уметника и трупа које гостују.

Оснивање Глумачке школе 21. новембра 1909. један је од најзначајнијих потеза који су обележили уметничку делатност управе Грол–Предић, у *првом реду да (...) задовољи неодољне практичне потребе Народног позоришта*<sup>45</sup> са циљем да се подмлади ансамбл али и да се култивише уметност глумачког израза на сцени. Школа је свечано отворена у присуству министра просвете г. Јована Жујовића, наставника, глумачких приправника, чланова Народног позоришта, гостију и представника штампе. Уводна реч управника г. Милана Грола усредсређена је на несразмерност јубилеја четири деценије постојања Позоришта и очекиваног напретка, *напореда с успесима других грана уметности и културе*<sup>46</sup>. Иако је током претходне три године улагано у де-

корације, костиме и технику, као и подизање глумачког подмлатка, јубилеј је био подстицај за обнову унутрашње организације Народног позоришта – отварањем уметничке радионице. Можда наизглед неафирмативна, уводна реч о Народног позоришту је заправо наглашавала изузетну прилику и потребу за оснивањем Глумачке школе. Глумачка школа је основана на сопствену иницијативу, према својим потребама и искуствима, за што боље и правилније развијање глумачког подмлатка, средствима Народног позоришта, под чијом је управом. Педагошки програм је заснован на ширем, детаљнијем и систематском раду на позорници, пажљиво и сходно потребном времену за сценски рад. Уместо кратких и штурих напомена редитеља и драматурга, глумачком почетнику се посвећује посебна пажња кроз теоријска предавања, објашњавања и упознавања са упутствима и принципима сценског рада, паралелно с практичним студиозним вежбањем улога под надзором добрих глумаца. Након стицања основа, помоћна настава је усмерена ка образовању у погледу познавања језика, дикције, књижевних облика и историје књижевности, културне и политичке историје, позоришне технике, основних музиколошких знања, укратко, свих врста уметности које су заступљене у позоришној уметности, као и функционисања сценског рада. Грол је исказао претпоставку да би школа у скорије време могла бити у склопу музичке школе и временом добити карактер јавне школе.

Међутим, први је био уједно и једини семестар. Садржао је следеће предмете:

– увод у предавање о уметничком говору (о читању, о граматичком, логичком и естетичком наглашавању у читању и тумачењу текстова) – г.г. Милан Предић<sup>47</sup> и Драгутин Костић<sup>48</sup>, драматурзи,

– предавање из старе историје (основа проучавања класичне драме и класичних мотива у новој драми) – г. др Никола Вулић, професор универзитета,

– о грчкој драми и грчком позоришту – г. др Веселин Чајкановић, доцент универзитета,

1909, 944.

<sup>47</sup> Од 1. јануара до 1. априла 1910. године.

<sup>48</sup> Од 1. априла до маја 1910. године.

<sup>45</sup> *Летопис*, Годишњак Краљевског српског Народног позоришта 1909–1910, Београд 1910, 25.

<sup>46</sup> Милан Грол, „Глумачка школа“, *Позоришни преглед*, СКГ, бр. 12, 16.XII

– о гесту и мимици – г. др Војислав Ђорђевић, секретар санитета и професор анатомије у Занатско-уметничкој школи,

– прва знања из вештине борења – г. Ерб, учитељ борења и играња,

– практична вежбања с изградом улога у командама – г.г. Милорад Гавриловић, Илија Станојевић и Сава Тодоровић, редитељи.

Рад Глумачке школе је завршен испитним представама током маја и јуна 1910. године.

Значај Чекићевог учешћа у оснивању Глумачке школе је велики јер је, кроз теорију и примере старијих глумаца, указивао на њихов значај, али и на потребе садашње сцене. Рад са dobrим глумцима представља темељ добре режије и позоришта.

## ЗАКОН И УРЕДБА О НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ (1911)

Потреба за законским уређењем Народног позоришта и осавремењивањем његове целокупне организације постојала је пуних десет година (1901–1911). Рад Народног позоришта се заснивао на већ давно превазиђеним законима и прописима такође из XIX века.<sup>49</sup>

Први покушај је уследио током Нушићеве управе (1901), када је усвојен бирократски принцип година службе и подела глумаца на пет чиновничких класа (I–V). Тада су глумци учествовали у управном савету који је замењивао Књижевно-уметнички одбор. Други покушај законске реформе, током управе Докић–Одавић (1903), био је духом савременији, али је остао недовршен, као допуна, разрада и исправка Нушићевог пројекта. Нажалост, остао је у комисијском рукопису и није ни изношен пред скупштину. С друге стране, Бож. С. Николајевић указивао је на неопходност доношења статута унутрашње организације позоришта, којим би чланови Народног позоришта постали државни чиновници и имали своје класе, пензије, што, између осталог, и захтева углед Народног позоришта.

Дискусије и предлози о реформи позоришног закона провлачиле су се неколико година кроз написе у *Не-*

<sup>49</sup> Рад СНП у Новом Саду заснивао се на застарелом Уставу Друштва за СНП и Правилима за Пензиони фонд још из 1885. године.

*дељном прегледу*. Чекић се, критикујући одобрен буџет за 1908. годину који је уврстио и помоћ Народног позоришту од сто хиљада динара, чудио да нико од посланика који су одобрили субвенције није нашао за потребно да примети *да оваквим својим радом наше позориште не заслужује толику помоћ јер не задовољава, у довољној мери, културну потребу народа; да треба прво имати закон који би одредио програм Срп. Нар. Позоришта и регулисао рад у њему, и да је нужно, осим тога, довести у склад односе што постоје у самој кући – једном речи, да је потребно, пре свега, добити гаранције да ће Народ. Позориште моћи да оправда овај издатак, који никако није незнатан*<sup>50</sup>. Верује да ће се Народно позориште трудити да заслужи пажњу и поверење државе. Реорганизацију Народног позоришта Чекић види у успостављању система уговора. Међутим, оно повлачи и питање пензионог фонда.<sup>51</sup>

Одлика Чекићевих полемисања увек је била обогаћена идејама и предлозима. Тако је, указујући на стање у Народног позоришту, тачније на бирократску организацију, рекао да (...) *наша уметност, тек у зачетку, није се ни могла замислити остављена сама себи. Али се развитком културе јављају и нове потребе и друкчије форме. (...) Ни једно модерно европско позориште није чиновничка институција у смислу наших бирократских идеја*<sup>52</sup>. Поучен функционисањима напредних позоришта у европским центрима које је посећивао, указивао је на важност система уговора који обезбеђује сталност и материјалне гаранције, а *својом садржином одређује смисао и границе њихова рада*<sup>53</sup>.

Управни одбор Народног позоришта, који су у другом мандату предводили Грол и Предић, наставља претходно прекинуту уметничку делатност – темељитом уметничком реформом. Неопходно је било законски уч-

<sup>50</sup> Милутин Чекић, „Субвенција“; Позоришн преглед, *Недељни преглед*, бр. 3, 4.V 1908, 65.

<sup>51</sup> Године 1909. у Народног позоришту је било 24 стална члана, а 16 с правом на пензију, што би месечно у износу од око 300 динара било немогуће издвојити из пензионог фонда.

<sup>52</sup> Милутин Чекић, „Позоришно питање“; Недељна хроника, *Недељни преглед*, бр. 4, 21.I 1909, 52–53.

<sup>53</sup> *Исто*, 53.

## ЗАКОН И УРЕДБА О НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ (1911)

врстити темеље реформе које ће омогућити стабилност и чврстину Народном позоришту. Закон и Уредба о Народном позоришту донесени су на 142. седници Народне скупштине 16. маја 1911. године, којој је председавао Јаша Продановић.

– Позориште добија културно-уметничку индивидуалност, тј. аутономију.

– Књижевно-уметнички одбори су спутавали позоришне управе, због чега су укинута.

– Регулисан је однос глумаца и управе јер су постали државни чиновници у ужем смислу; позориште је било под надзором Министарства просвете, а глумци су имали почетне плате које су се повећавале с годинама службе (радним стажом, без обзира на учинак); буџет је обезбеђивао највећи део трошкова за старе глумце. Тиме је законом решено да глумац ступи у Народно позориште на основу уговора с управом, а не као раније декретом управе и Министарства просвете и да плате расту према уметничким способностима.

–У финансијском смислу позоришни буџет постаје саставни део државног буџета.

Реорганизација позоришта би решила и питање режије – редитељу је потребно литерарно знање и чисто техничка увежбаност у руковању декором. *Те реформе морају чинити суштину програма сваке позоришне управе која би имала амбицију, да од српског краљевског и народног позоришта створи једну, у истини, културну установу*<sup>54</sup>.

По предлогу Милана Грота (1909), министар Љубомир Стојановић је именовано комисију<sup>55</sup> под председништвом Андре Николића. Пројекат је озакоњен 1911. године и разрађен уредбом. Комисија је израдила Закон о Народном позоришту, који је Народна скупштина Србије усвојила 16.V 1911, а Уредбу о Народном позоришту потписао је краљ Петар 15.VI 1911. године, оба пројекта по предлогу заступника министра просвете Јаше Продановића. Спровео је Закон и Уредбу управи Народног позоришта писмом 19. јуна 1911, подсетивши их на

најважније задатке – да се залажу за неговање националне културе и националне уметности, декоративне и музичке уметности, чистоте језика, а музички репертоар треба развијати *са постепеним природним развијањем домаћих снага*<sup>56</sup>. Ово писмо јесте значајан документ погледа државника у преткумановској Србији: препоручује у што већем броју *дела признате књижевне вредности, стара и нова, у сразмери њихових вредности*<sup>57</sup>, српске и хрватске драме, словенски репертоар, а што се тиче страног репертоара, вршити пажљив одабир дела, у складу са сродношћу *средине и мотива*.

Овим Законом и Уредбом као основи и каснијим прописима о позоришту покренута су и најбоље решена многа актуелна позоришна питања тадашње организације, администрације, финансијских расподела, функционисања путујућих позоришта, положаје и функције глумаца, административно-техничких службеника.

Неопходно је било поставити законске оквири (законски учврстити темеље реформе) који ће омогућити стабилност и чврстину Народном позоришту.

Нови закон о уређењу Народног позоришта донесен 1911. године ставља уметничке, финансијске и административне односе у позоришту на нову основу. Реформе су се односиле на модернизацију свеобухватног рада на сцени. Добре стране Закона су концизност и утврђивање само основних принципа позоришног уређења: аутономност, усредсређена управа, уметнички и национални задатак, улога у развијању позоришне уметности, награђивања, систем уговора за представљачко особље, положај, категорије, односи свих службеника, начини и висине пензија, прелазна наређења за извршење Закона. Усредсређивањем уметничке и административне управе у једну централу осигурано је јединство рада, један правац рада, једна идеја, један дух и хармонична целина. Члан 8 Закона остављен је Краљевској уредби која ће имати силу закона *да развије у потпуности и подробности одредбе позоришног уређења, у духу и идејама десет тачака основног позо-*

<sup>54</sup> Исто, 54.

<sup>55</sup> Комисију су сачињавали: Андра Николић као председник, Павле Маринковић, Драгомир Јанковић, Павле Поповић, Бора Поповић, Риста Одавић, Бранислав Нушић, Милан Грол, Милорад Гавриловић, Петар Крстић, Милутин Чекић.

<sup>56</sup> Боровице С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 480.

<sup>57</sup> Исто, 480.



**Милорад Гавриловић и  
Светислав Динуловић**

*ришног устава*<sup>58</sup>.

Непосредан задатак Народног позоришта је неговање позоришне уметности кроз подстицање домаће драме и изабраних, вредних дела стране драмске књижевности. Народно позориште је поверено, по Уредби, управнику са сарадницима: секретар, редитељи, благајник, капелници, декоратер. Представљачко особље чине: привремени чланови – почетници, редовни, који се ангажују уговором и након 15 година успешног уметничког рада

<sup>58</sup> Милан Грол, „Закон и Уредба о Народног Позоришту”, Позоришни преглед, СКГ, бр. 1, 1.VII 1911, 58.

остају стални чланови<sup>59</sup>, и стални чланови – имају право на пензију из државне касе након годину дана стажа у том статусу, а редовни након пуних 12 година. Практична питања и функције су решене следећим обавезама: управничка функција<sup>60</sup>, директор Дrame<sup>61</sup>, директор Оперe<sup>62</sup>, секретар<sup>63</sup>, позоришни сликар<sup>64</sup>, редитељско веће<sup>65</sup>. Законом се обезбеђује *сталност позоришној управи, да се зграда позоришна проширује и обнавља и да ће се глумци награђивати по истинској вредности и таленту*.<sup>66</sup>

У чл. 3 Народно позориште се обавезује да помаже путујућа и месна позоришта, која се оснивају само уз одобрење Министарства просвете и црквених послова. Прописи о инсценирању дела у чл. 57 истичу сложеност и озбиљност рада. Остали чланови Уредбе регулишу рад на позорници, проба с декорацијама, костимима, увођење „књиге режије” (подаци, коментари, нацрти, спискови, планови сценарија, намештаја, реквизита, костима, декорација, осветљења...), ауторске хонораре и сл. Закон обезбеђује, нарочито редитељима, виши положај и боље материјалне услове, пошто су они међу најзначајнијим чиниоцима. Намера Закона је да се модернизује и регулише рад и да се режија подигне на ниво самосталне уметности. Зато је уметнички рад на сцени у рукама редитеља, од кога се очекује да из ширег спектра послова које његово ангажовање обухвата – буде и стручно усавршен и широко образован.

Као што је Милан Грол писао (СКГ), ни Закон ни Уредба немају савршенство за циљ, утолико што уводе један модеран и сложенији позоришни

<sup>59</sup> О томе одлучује министар просвете на предлог управника Народног позоришта.

<sup>60</sup> Управничка функција обухвата и административну, уз поверену иницијативу књижевно-уметничког рада у НП-у, обавезује се да даје упутства о што вернијем уметничком тумачењу дела.

<sup>61</sup> Директор Дrame преузима све уметничке функције, као и функције Књижевно-уметничког одбора, чак и неке дужности редитеља, јер се сматра уметничким стожером Народног позоришта.

<sup>62</sup> За будућег директора Оперe одређују се иста права и дужности.

<sup>63</sup> Секретар, уз потребну књижевно-уметничку спрему, званични је заступник управника и његов заменик, обавља и све раније послове драматурга, чије звање у новој организацији више не постоји, у договору с редитељем предлаже репертоар, учествује у подели улога и даје потребне податке за сценске поставке.

<sup>64</sup> Позоришни сликар је помоћник и сарадник редитеља у декорацији дела: нацрта и израде декора, стилова костима, оружја, намештаја, композиција слика, боја и светлости.

<sup>65</sup> Редитељско веће решава сва уметничка, административно-техничка, организациона и финансијска питања од општег значаја, у саставу: управник, директори Дrame и Оперe, редитељи, секретар, капелници и технички шефови и благајник (по потреби).

<sup>66</sup> Др Олга Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*, Музеј позоришне уметности Србије, Универзитет уметности у Београду, 1983, 95.

## ЗАКОН И УРЕДБА О НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ (1911)

систем и новине о којима треба да каже последњу реч искуство<sup>67</sup>.

У периоду ових реформи основана је Глумачка школа, а потом су уследила два уметничка подухвата којима су ратне прилике ограничиле успех<sup>68</sup> – довођење Андрејева и Балузeka из Москве, као и појављивање Милутина Чекића на нашој сцени.

Одмах по увођењу новог Закона у живот, настало је нередовно стање у Народном позоришту. У административном и уметничком раду дошло је и до финансирања јер је позоришни буџет ушао у општи државни буџет.

### РЕЖИЈА

Почетком друге деценије успостављање режије као засебне позоришне делатности кристалише и мења целокупан приступ инсценијама. Режија је у Народном позоришту дуго била отворено питање, зато се читав пут грађења и развијања те позоришне делатности, од XIX века са глумцима-редитељима до њене пуне самосталности 1911. године, мора подједнако поштовати, без обзира на степен уметничких достигнућа.

Глумци-редитељи (Милорад Гавриловић, Чича Илија Станојевић, Пера Добриновић, Сава Тодоровић, Љубомир Станојевић, Светислав Динуловић) су током пуне две деценије предано радили на подизању уметничког нивоа Народного позоришта и младих глумачких снага, које су им указивале пуно поштовање и с оправдањем бивале почастоване њиховим менторством у својим глумачким усавршавањима. Глумци-редитељи су својим дугогодишњим глумачким искуствима углавном постигали успешна редитељска остварења, која су временом превазилажена потребама позоришних стваралаца, публике и свеопште културе. Зато би оспоравање значаја и квалитета њихових режија, као и умећа да препознају следећу генерацију добрих глумаца, пред налетима нових књижевних и позоришних токова – негирало значај њиховог плодносног рада и читав један део ис-

торије Народного позоришта.

Засићење у позоришним круговима, испреплетано снажним ветровима који су из Европе доносили новине, драме 'новог реализма', симболистичке структуре, друштвени комади са тезом, неоромантична фантастика, лирска драма, читав онај узаврели драмски покрет европске модерне на прекретници два столећа<sup>69</sup>, преовладали су дводеценијским маниром глумца-редитеља. Тако су упућиване све оштрије критике стилској неусаглашености шаблонског мизансцена и раскошних сценографских решења, без обзира на захтеве и потребе репертоара.

Национални репертоар је пре рата игран с великим успехом. Методску режију са студијом доба и нарави у тај мах надокнађивало је искуство старих добрих глумаца, у којих је још била сачувана традиција позорнице из доба када су српски комади чинили језгро репертоара, и у којих је исто тако било још много осећања и схватања за старо доба<sup>70</sup>. Целина је била дисхармонична, без сценографских живописа сцене, рељеф комада је био само у типовима главних рола, што значи да је најважнији квалитет представа тада био у глумачким умећима. Тако се импровизирана режија показала као недовољна.

Први период је имао обележје драматуршких реформи (у доба Драгомира Јанковића као драматурга и управника), а други редитељских и сценографских реформи у драми, што је условило пут модерној режији.

Милан Грол је 1906. године<sup>71</sup> истицао несамосталност режије коју су, као и у другим угледним европским центрима, водили најистакнутији глумци. Критикујући традицију која је још од Алексе Бачванског подразумевала да редитељски посао преузимају појединци из редова значајних глумачких имена, Грол је инсистирао на професионалним стручњацима по узору на Комеди франсез (Comedie FranVaise) где су од глумаца стварани школовани редитељи. И у другим угледним европским позориштима у већини случајева су од професионал-

<sup>67</sup> Милан Грол, „Закон и Уредба о Народном позоришту“, 61.

<sup>68</sup> Милан Грол, *Из позоришта предратне Србије*, 48.

<sup>69</sup> Јосип Лешић, *Историја југославенске модерне режије 1861–1941*, Стеријино позорје, Нови Сад 1986, 46.

<sup>70</sup> *Годишњак Народного позоришта 1918–1922*, Београд 1922, 56.

<sup>71</sup> Милан Грол, СКГ, св. 7, 1906.

них глумаца стварани професионални и школовани редитељи<sup>72</sup>.

Услед стилске неусаглашености позоришних комада и режија, постојала је потреба да се класичан и модеран репертоар представе изван дотадашњих инсценација. Стојковић је сматрао да *успешни редитељски резултати нису само плод маште, инвенције и дара, него и сценске праксе*<sup>73</sup>. Зато је, поред репертоара, модернизација ставила акценат на оно што је представљало основ режије – нову практичну примену уметничких метода рада. Режија уводи главне актере на сцени у модерно уметничко изражавање: студиозност у раду, изучавање улога, развијање креативности, нови глумачки израз који ослобађа од дотадашње рутине, на релацији редитељ – глумац постали су основ постављања репертоара. Велики учинак је имао Предић, као познавалац страних позоришта и драмске књижевности, јер је предано учествовао на сценским пробама.

Домаћи теоретичари и критичари су подржавали став о стању у београдском позоришту, промовисањем редитеља као значајнијег у позоришном стваралаштву. Тако је Ранко Младеновић писао да је Управа поступила доста храбро да поправи стање наше режије и довела редитеља и декоратера са стране, *а одмах се побринула да у скорој будућности наша позорница добије спремног редитеља у Србину*<sup>74</sup>. Уметничка реформа Грола и Предића је подржана у *Звезди: Његовим се избором Управа достојно комплетира и сад се може рећи: да онима којима је судба Народног позоришта поверена, ништа не оскудева како у литерарном и артистичком образовању, тако и у социјалном васпитању и доброј вољи. Према томе, овако састављена управа може обележити један леп датум у Историји Српског Позоришта. Ја искрено желим, да се у очекивањима не преваримо*<sup>75</sup>.

<sup>72</sup> Током управе Јанковић–Грол режију су у континуитету водили глумци, а током управе Грол–Предић повремено и упоредо с професионалним редитељима.

<sup>73</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 431.

<sup>74</sup> Spectator, „У новој ери“, *Звезда*, св. 12, 1912, 57–60.

<sup>75</sup> Spectator, „О режији“, Позоришни преглед, *Звезда*, св. 8, 25. IV 1912, 502.

Потреба за напретком је покренула Управни одбор Народног позоришта, француске ђаке, високо образоване из области позоришта и књижевности, г.г. Милана Грола и Милана Предића да спроведу значајну уметничку реформу у режији, довођењем руских уметника, Александра Ивановича Андрејева<sup>76</sup> и Владимира Владимировича Балузeka.

У годинама пред ангажман Андрејева, на сцени Художественог театра у Москви владао је симболизам. Андрејев се кретао у кругу истакнутих уметника – био је члан Удружења за уметност и књижевност К.С. Станиславског, глумац МХТ-а (1898–1906), редитељ у позоришту Л.Б. Јаворске (1907–1909) и у позоришту у Тифлису (Тбилиси), главном граду Грузије. Тада је поставио *Црну маску* Леонида Андрејева у том позоришту које је било одлично опремљено са окретном сценом и завесом исте боје као у МХТ-у. Тада је у Тбилису у позоришту деловао Мејерхољд.

Београдска публика је упознала Андрејева пре његовог доласка у Народно позориште, када је 1907. године гостовао са трупом Лидије Јаворске, а њихов наступ је оценио Јевта Угричић, по реакцијама публике, да се код нас формира *један кадар истинских преданих љубитеља драмских уметности*<sup>77</sup>. Режије Андрејева су ипак биле запажене као одраз редитељског стила художственика. Андрејев је увео: двоструку поделу улога, као и правила Станиславског<sup>78</sup> да се укину кориснице, забрани улазак у позоришну салу током представе и да публика не аплаудира пре краја представе<sup>79</sup>. Доласком Андрејева омогућен је одређени број костима из царских позоришта у Петрограду<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> Ученик Станиславског, бивши члан Московског художественог театра и редитељ Градског позоришта у Тифлису.

<sup>77</sup> Јевта Угричић, „Заза госпође Јаворске“, *Политика*, IV / 1907, 1121, 1122, 1123, 3.

<sup>78</sup> Што су иначе чинили сви ученици Станиславског, ширећи његова учења.

<sup>79</sup> Њихово спровођење је наметнуо Грол и тумачене су као антиглумачке.

<sup>80</sup> Др Олга Милановић, „Почетак уметничке реформе Народног позоришта у Београду уочи првог светског рата“, *Годишњак града Београда*, књ. XXVII, 1980, 194.

Александар Иванович Андрејевић, постављен 1. октобра 1911. године за главног редитеља и директора позорнице, имао је велику заслугу у модернизацији Народног позоришта, преневши систем из МХАТ-а, посебно у припремама у раду и дисциплини, а Владимира Владимирович Балузек, постављен за главног позоришног сликара, већ је био формиран уметник, спреман за заједнички рад на инсценирањима, и његова декоративно-сликарска решења су временом прихаватала остала српска позоришта<sup>81</sup>. Овако оснаженом реформом у Народног позоришту је створен уметнички тријумвират у коме су били заступљени представници најзначајнијих светских позоришних струја: руске – преко Андрејевића и Балузек, немачке – преко Чекића и француске – преко Предића. Наименовање Андрејевића и Чекића је решавало замршено питање домаће режије: приказ комада учинити што приступачнијим публици, тако да више слухом докучују пишчеве идеје.

Дванаест дана касније, 12. октобра 1911. године, Милутину Чекићу је одобрено шестомесечно одсуство, ради студија позоришне уметности на страни, о чему је забележен податак у *Летопису*, Годишњаку Народног позоришта за сезону 1911/1912. Када је наредне године, 14. априла 1912, указом Њ.В.Краља, Милутин Чекић, писар Министарства Просвете и питомца Народног позоришта, постављен (...) за редитеља Народног позоришта VI класе<sup>82</sup>, његово име је у Годишњаку било на списку редитеља уз Илију Станојевића и Саву Тодоровића. Звезда је тим поводом објавила кратку вест: *Наш сарадник г. Милутин Чекић постављен је Краљевим указом за редитеља Народног позоришта*<sup>83</sup>.

Од раније познат јавности као „позоришни човек“ са љубављу према позоришту, општег обраовања и стручних студија у европским центрима, Чекић је у тадашњој штампи сматран кандидатом без такмаца коме

је поверено да учини *покрет у српској режији*<sup>84</sup>. Модерни токови широм европских позоришта односили су се на практичну примену уметничких метода рада – захтевна глумачка игра ка ослобађању стваралачке креативности и индивидуалности постаје спонтана и на тај начин режија, као самостална делатност, уводи главне актере на сцени у модерно уметничко изражавање.

Наименовање Андрејевића и Чекића доноси у режији значајне новине у садржају и у методама и облицима рада: студиозне читаће пробе, студије о комадима и улогама за глумце, *израда режи-буха*<sup>85</sup>..., *била је то корисна мешавина реалистичког стила са бригом за сваки глумачки израз са обиљем глумских појединости у игри једне изразито руске школе (Андрејевић) помало и европеизоване (Чекић) и јаким говорних ефеката, наглашеног сликовитог покрета и декоративно-техничке монументалности и класично-реалистичког стила немачке инсценирање*<sup>86</sup>. Заједничким снагама ће Народно позориште добити искусније глумце, школоване сликар-декоратере и редитеље.

Као редитељ, Чекић се борио против патетике у глуми и јефтених ефеката, захтевао је студиозност у игри и психолошким анализама комада и ликова, тежећи модерном реалистичком изразу. Захтевао је хитну реформу трупе, сценског стила у глуми и режији, јер уметнички ниво није био завидан, а у *Подмлатку* у Народног позоришту је указивао на слабљење сценске уметности и кризу глумачке културе. *Као Андрејевић, он воли импозантне линије у сценској архитектоници, али не као ефектну декоративну слику него, у модерном смислу, као суиграча, са динамичком функцијом*<sup>87</sup>.

Закључак о режији овог доба доноси првенствено напредак по захтевности сценских метода: глумци-редитељи који највише користе сценско искуство, таленат и глумачко знање, сада су развијенији, искуснији, зре-

<sup>84</sup> Исто, 502.

<sup>81</sup> Боровоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 410.

<sup>85</sup> Боровоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 432.

<sup>82</sup> *Летопис*, Годишњак Краљевског српског народног позоришта 1911–1912, Београд 1912.

<sup>86</sup> Исто, 431.

<sup>83</sup> *Spectator*, „О режији“, Позоришни преглед, *Звезда*, св. 8, 25.IV 1912, 510.

<sup>87</sup> Боровоје Стојковић, „Руководиоци Народног позоришта у току једног века (1868–1968)“, Годишњак града Београда (књ. XIV – 1967), Београд 1969, 300.



**Милутин Чекић**

лији, бољи, јер успешни редитељски резултати нису само плод маште, инвенције и дара, него и сценске праксе<sup>88</sup>. Захваљујући гостовањима страних и домаћих трупа и појединаца и уз домаћу штампу (*Српски књижевни гласник*, *Звезда*, *Дело*) која преноси актуелне теоријске расправе, и књиге које су утицале на мењање позоришних токова, развијала се свест да су блиставе уметничке инсценације плод заједничких напора редитеља и глумаца.

Домаћи теоретичари су подржавали промовисање редитеља као све значајнијег у позоришном ства-

ралаштву, сматрајући то подршком својих замисли о стању у београдском Народном позоришту.

Нови редитељи су упућивали глумце на савремени глумачки стил који је подразумевао већу посвећеност у припремању улога ради студиозне и дубоке психологизације ликова, што је утицало и на мењање целокупног приступа свих осталих уметности у сценском приказивању.

Народно позориште се у том периоду развило у *велику уметничку установу европске вредности* – савременом организацијом, бољим садржајнијим репертоаром, солиднијом поставком комада на сцени, доласком стручних редитеља, сликара-сценографа и диригената-композитора, *саставом и уметничком вредношћу глумачке дружине*<sup>89</sup>.

Поред унутрашњих „интервенција“, треба узети у обзир и утицај тадашњег духа Србије – општи напредак модерне епохе које је Стојковић окарактерисао као време *свестраног ослобођења дуго у XIX веку спутаваних стваралачких снага и прогресивних амбиција српског народа*.

Пошто Грол није био војни обвезник, 1914. одлази за Швајцарску, а Предић је морао да прекине своју мисију у Берлину гледања и проучавања Рајнхартових представа, и ступио је као официр у војску, одакле се вратио овенчан највишим војним одликовањима за храброст. Андрејевић и Балузек одлазе за Русију. Државне установе и Влада одлазе за Ниш, привремену ратну престоницу Србије. Део београдских глумаца је мобилисан, а део је играо у „Синђелићу“ и Народном позоришту у Скопљу.

У првој половини јуна 1914. Народно позориште је радило нормално, али је већ у другој половини аустроугарска војска изводила маневре источно од Сарајева у правцу Србије, и Народно позориште се спремао да прекине рад – након последње представе. *Више од четири године после тога неће се палити рампа нити чути шумни аплаузи и покличи у овој сали... Позориште је остало пусто*<sup>90</sup>.

## МИЛУТИН ЧЕКИЋ КАО КРИТИЧАР

Током XIX века позоришна критика је била уско везана са анализом драмских дела. Развијањем позоришне уметности почетком XX века, њена улога хронике културног живота почела је да се шири и усмерава на анализе сценског израза. Реформа позоришне сцене у српској историји имала је одјека и у развоју критичарске мисли: од наших критичара се очекивало да буду однеговани као француски ђаци Жила Леметра, Франсиска Сарсеја и Емила Фагеа са *великом и разноврсном интелектуалном културом и*

<sup>88</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 431.

<sup>89</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 412.

<sup>90</sup> *Летопис*, Годишњак Краљевског српског народног позоришта 1912-1913.

једним од најбогатијих и најкоректнијих стилова<sup>91</sup>. Такође, Богдан Поповић и Јован Скрелић, залажући се за склад форме и садржаја, утицали су својом естетиком на поимање модерне књижености, што се преносило и на мерила позоришних критичара.

То је имало позитивног одјека у квалитету и садржајности критика у духу тежњи европског позоришта, које су се с анализе драмских дела усмериле на захтеве позорнице: сугеришу се сценски штимунг, карактеризација ликова, ефекти, дикција, ритам игре. Европеизам младе генерације критичара (М. Чекић, М. Ибровац, К.М. Луковић, К. Петровић, др Р. Младеновић) снажно је утицао на ствараоце, али и на читаоце, јер су својим именима претходно изградили кредибилитет у областима књижевности, публицистике, журналистике, позоришног стваралаштва<sup>92</sup>.

Милутин Чекић се појавио када је модернизам већ ушао и у позоришну критику. У односу на психоанализаторски импресионизам који је у то време под утицајем француског духа слободан и научан<sup>93</sup>, појавио се други правац који је импресионистички кроз науку, ред појмова и ред на сцени, под утицајем немачких редитеља, драматурга и критичара<sup>94</sup>. Његова основа је у филозофско-естетској критици, на строго постављеним законима драматургије и позоришне естетике<sup>95</sup>.

Чекић, као следбеник немачког критичког рационализма, раскида с француском традицијом, тако да је у критике увео дух логичког, критичког опсервирања, пуну стручност и познавање теорије позоришне умет-

ности. Користећи немачку, својим радовима уједно је стварао домаћу стручну теорију и драмску естетику, јер их је заснивао на позоришној литератури о сценском аранжирању и модерној драматургији. Писао је о позоришним питањима: уметничким, административним, финансијским, техничким као што су аранжирање и типови, о глумцима, страним уметницима, европским позорницама и њиховим одликама, о историји нашег позоришта, показујући пронициљиво, позоришно и стручно, испред свега дубину разумевања проблематике.

Под пуним именом и псеудонимима Macready и Brutus, Чекић је написао око две стотине критика, позоришних реферата, есеја и бројних стручних теоријских огледа о позоришној проблематици: У *Књижевној недељи* 1904. дебитовао је рефератом о *Гаврану* Анри Бека и Анри Батаја. Иако је још био недовољно искусан, смело је изнео своје мишљење негованим укусом и језиком. С обзиром на то да се лист угасио након годину дана, као критичар се поново појавио три године касније (1907) у *Прегледу* Велимира Рајића. Тек од 1908. године његов озбиљнији позоришни рад добија темеље, учвршћује и усмерава његово интересовање дефинитивно ка позоришту. Од ускршег броја *Времена* (23–26. април 1907) пише позоришну критику, понекад се осврћући и на позоришни живот кроз музичке реферате. У *Недељном прегледу* у периоду од 1908. до 1910. године бавио се значајним проблемима наше позорнице<sup>96</sup>, а огледи *О Хамлету*, *о Коштани* и *Јовану Стерији Поповићу* су скице које више чине част писцу и значе леп дар нашој књижевној критици. Писао је у *Правди* (1911), *Звезди* (1912), *Пијемонту* (1912), а након рата у *Алманаху Краљевства СХС* („Наше позориште“, 1922), *Будућности* Милана Рајића („О режији“, „Хамлету“, „Три система“ итд., 1922), пише у чешком *Јавном мњењу*, загребачком *Књижевнику* (1928), активно у *Времену* (од 27. априла 1927. до краја 1929) када је постављен за управника Хрватског народног казалишта.

Боривоје Стојковић је сматрао Милутина Чекића рецензентом са *највише позоришне ерудиције и сценског*

<sup>91</sup> Павле Поповић, *Југословенска књижевност*, одељак „Критика и историја“, Београд 1923, 151.

<sup>92</sup> Тихомир Остојић, Милан Грол, Миленко Поповић, Јевта Угричић, Урош Петровић, Војислав Јовановић Марамбо, Сима Пандуровић, Милан Ракић, Божидар Николајевић, Милутин Чекић, Миодраг Ристић, Душан Јанковић, Коста Луковић, Коста Петровић, Бранко Лазаревић, Бошко Петровић, Милан Предић, Милутин Бојић, Петар Талетов, Миодраг Ибровац.

<sup>93</sup> Идеали су јој Антоан, Леметр, Ф. Сарсеј, Е. Фаре, Сен-Бев, Лиње-По и др.

<sup>94</sup> Рајнхарт, Хагеман, Макс Грубе, Стриндберг, Ибзен, Лесинг и др.

<sup>95</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историјски преглед српске позоришне критике*, Сарајево 1933, 73–78.

<sup>96</sup> Милутин Чекић, „Реформа позорнице“, *Недељни преглед*, бр. 24–31, 1908.

*практичног знања*<sup>97</sup>, доносећи самим тим у овај аспект позоришног живота строже и више захтеве: реалистични израз, студиозност и одмереност у глумачком изразу, укидање патетичности и импровизације; *његово излагање је логично, убедљиво и аналитичко... Његове рецензије су више стручне анализе једног редитеља него непосредни доживљаји, а позоришни огледи су студиозни, продубљени, са добрим познавањем материје, најбољи у тој врсти у стручној српској литератури до времена када их је писао*<sup>98</sup>.

Милутин Чекић је позоришну критику базирао на свом позоришном искуству, на законима модерне драматургије, чиме позоришну сцену ставља под законе њених естетских вредности, ослобађа и спасава уметничку личност глумца захваљујући упрошћеној стилизацији декора.

Критичари су све више подржавали већу улогу спољне режије, тако да се у виду хармоније на сцени тражило од редитеља да буде истовремено уметник и човек енциклопедијске културе. *Кад је требало одредити пут развоја нашег позоришта, паролe дана биле су: уметничко, модерно, југословенско*<sup>99</sup>. Та мерила упућена вишем уметничком нивоу, преносе се са критичара на позоришну уметност до публике, која посећује представе квалитетнијих комада. Ипак је слабост тих критика била што нису приказивале представу онаквом каква је са својим стваралачким и изражајним елементима, већ каква би требало да буде, наравно, уз мало изузетака.

Међутим, Чекић је у критикама указивао на значај, смер и карактер модерне инсценације. Истицао је да би, услед спутаности домаће сцене конвенционалним конструкцијама, требало обратити пажњу на унутарњу режију – брижљиву стилизацију глуме, истаћи музику говора која је запостављена. Тиме је покренуо лавину недостатака наше сцене као што је лепота сценског језика: оно што је Коклен био за лепоту француског, а Кајнц немачког језика на сцени, то би требало да буде циљ раз-

вијања лепоте нашег језика, када се уз то и ликовност позорнице ослободи барока и снобизма. „Музику говора“ не треба кварити пролазним и отужним ефектима. Као стручан теоретичар и позоришни критичар, залагао се за практичну примену у сценским поставкама.

Међу првима је отворио расправу о проблемима домаће режије још почетком XX века, истичући је као посебно уметничко изражавање. Залагао се за рехабилитацију сценске уметности, што у одређенијем пуном облику вешто пласира као неопходне позоришне реформе: у „Подмлатку у Народном позоришту“<sup>100</sup> је указивао на незавидан ниво и слабљење сценске уметности и кризу глумачке културе, што је изискивало хитну реформу трупе, сценског стила у глуми и режији.

Први се залагао за оснивање југословенског позоришта по угледу на минхенски *Kunstler Theater* Георга Фукса, са циљем да се временом развије у општејугословенско позориште<sup>101</sup>.

Његов критичарски стил је, иако помало књишки, даровит и чврст, живог духа, маштовит. Чекићева мисао је понекад фрагментарна, самим тим и непотпуна, а у композицијама некад недовољно чврста; стил му је јасан, чист, сугестиван, мада недовољно сажет; исто тако, има написа који се *могу убројати међу најбоље пасаже наше интелегентне прозе*<sup>102</sup>; оцене глумца су поуздане, тачне, оштре; логика је владала његовим теоријским излагањима, између дела и инсценације.

Чекић је први сценски теоретичар и промотер тежњи модерне драматургије што представља његов *први велики значај* по мишљењу Б. Стојковића. Он карактерише његове позоришне критике као сценске огледе тзв. филозофијом српске сценске уметности.

<sup>97</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 474.

<sup>98</sup> Исто, 474.

<sup>99</sup> Др Олга Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*, 379.

<sup>100</sup> Милутин Чекић, „Подмладак у Народном позоришту“, *Недељни преглед*, бр. 1, 2.III 1908, 29–31.

<sup>101</sup> Милутин Чекић, „Југословенско уметничко позориште“, *Правда*, 1911.

<sup>102</sup> Боривоје С. Стојковић, „Милутин Чекић као позоришни критичар“, *Живот и рад*, год. II, књ. III, св. 13, Београд, јануар 1929, 40.

## ЧЕКИЋЕВЕ СТУДИЈЕ И ПРВИ ТЕОРИЈСКИ РАДОВИ

Неколико година пре него што се Милутин Чекић појавио на позоришној сцени као редитељ, његов стваралачки потенцијал, који су препознали Милан Грол, Милан Предић и Драгомир Јанковић усмерен је на студијско усавршавање у тадашњим европским центрима. У годишњацима Народног позоришта Чекићеве студије нису комплетно евидентирани<sup>103</sup>, али се на основу његове заоставштине могу реконструисати: Брисел-Минхен-Париз (1906–1907), Берлин-Праг (1908), Берлин (1908–1909, 1911–1912, децембар 1913, јануар 1914).

У заоставштини Милутина Чекића сачуване су две дописнице Драгомира Јанковића које му је упутио када је као државни питомац послат на студије савремене режије у Берлин и Праг 1908. године: Јанковић показује велико уважавање према младом редитељу и обраћа му се са *драги млади господине*<sup>104</sup>, благонаклон је и саветодаван. Интересује се да ли је још у Прагу, пошто му саветује да посети Минхен и ново Уметничко позориште<sup>105</sup>. Неколико месеци касније наслућује се Јанковићева сумња у неку вајду од Чекићевих путовања, *предлаже му да ухвати бар техничке трикове*<sup>106</sup>, саветује га да што више „тумара“ и да изабере још једну драму<sup>107</sup>.

Студије су се односиле на Чекићево упознавање с новинама у позоришној уметности кроз теоријски и практични рад од метода Макса Рајнхарта у Берлину, преко Хагеманове рељефне позорнице у Михнену, Георга Фукса, до Театра Одеон у Паризу. Тих година су написани његови први реферати, есеји и чланци о глуми и режији.

Чекић је своје прве студентске лекције представио још током студија кроз есеје о реформи позорнице у

*Недељном прегледу* (бр. 24–31, 1908) касније сабране у књизи *Позориште*, које је издао Месни одбор Удружења глумаца СХС у Београду 1925. године на иницијативу домаћих уметника. Та књига представља новост у стручној литератури, као прво дело посвећено специјалним позоришним питањима: три система, илузиони, фантази и рељеф сцена, анализа редитељских модерних система, есеј о Глумачкој школи, *Хамлет*, краћа историја Народног позоришта у Београду, први кораци и модернизација наше позорнице уз сарадњу Руса, нарочито Андрејева и Балузeka, прва доследно изведена режија *Магбета* код нас.

У уметничкој продукцији, реформа сцене подразумева да се паралелно одбацује плашт старе романтике којом су до изражаја долазиле само глумачке креације и да се читаво наше позориште мора прилагодити савременим струјама у уметности. Главни акценат Чекићевих записа односи се на принципе на којима је изграђено минхенско Уметничко позориште (Künstler Theater) које су основали и водили Георг Фукс и сценограф Фриц Ерлер – као „позорницу у будућности“<sup>108</sup>, уметнички рам драме која представља ритмичко кретање тела у простору. Тако и редитељска уметност која акцентује вештину сценског распореда и јединства такође мора бити подређена законима ритмичног кретања – основног елемента драме. Уз то, не заборављајући да је драма ритмично кретање тела у простору, а да је глума произашла из игре – треба обратити пажњу на сценски покрет и глуму, као и дикцију, која је снажна веза с ритмичким кретањем тела. Јачина драмског акцента зависи од тачне психолошке анализе улоге. Карактери глумачке игре и режије треба да буду усклађени и да се развијају у правцу истицања основне Фукове теорије позоришта. Музика и позоришна уметност имају у себи ритам као основни елемент и међусобно се условљавају и допуњају јер су главни елементи музике – мелодија (ритмичан ред изговорених речи), ритам и хармонија (композиција уметности позорнице). Остала помоћна средства представе третирају се по законима ритмичког кретања. Сцена ни с перспективом, ни кулисама не може пружити потпуну илузију, нити оквир за дубље и

<sup>103</sup> Можда зато што тада још није био члан сталног ансамбла.

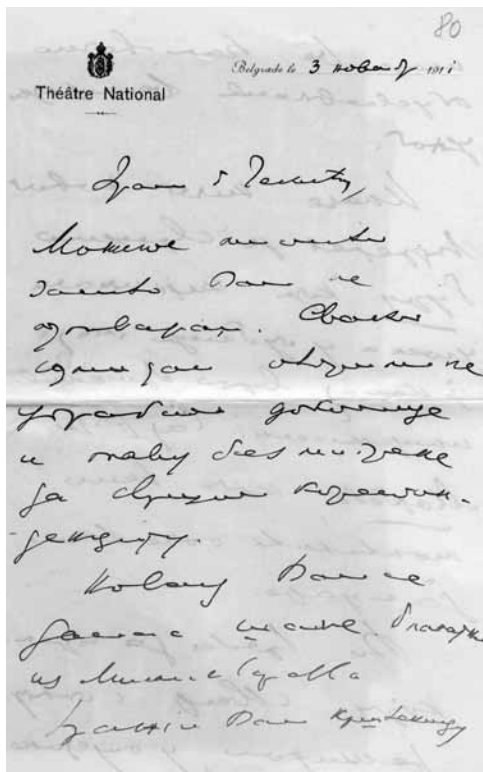
<sup>104</sup> Др Олга Милановић, *Неимари српског позоришта – прилози за историју српског позоришта XIX и XX века*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1997, 184–185.

<sup>105</sup> Праг, 28. август 1908.

<sup>106</sup> Др Олга Милановић, *Неимари српског позоришта – прилози за историју српског позоришта XIX и XX века*, 185.

<sup>107</sup> Берлин, 11. октобар 1908.

<sup>108</sup> Georg Fuchs, *Dio Schaubühne der Zukunft*, be Schuster: & Löffler, Berlin 1904.



### Прва страна писма Милана Грола Чекићу

сложеније дело. Уместо дотадашње конвенционалне позорнице, која је, налик кутији с кулисама и позоришном техником, Фукс је утврдио потребу амфитеатра уместо система ложа, јер се тако постижу добра акустика, угодност гледалаца и сразмеран поглед на позорницу. Реформисану позорницу чине три дела: просценијум, средња позорница (која је сразмерно ужа од предње и одвојена задњом, као просценијум средњом) и задња позорница (ужа је од средње, ограничена зидом који може бити погодан за сликаре, а ширина према дубини је у сразмери 6:10). Сценографи, тј. сликари, концентрисани су на задњу позор-

ницу (хинтергруд) под светлом које долази одозго, са стране, а никад са рампе<sup>109</sup>. Механизми бинске машинерије су сведени на минимум јер је акценат на уметничком карактеру представа који чине режија и глума. Естетички акценатована позорница постаје прави оквир за глумачке креације, јер може потпуно да обухвати велику грађу једног драмског дела. Покрет за реформу позорнице, који у то време освајао Немачку, управљен је против конвенционалног театра „велике публике“ са циљем преокрета у позоришној уметности, укључујући драматурге, редитеље, позоришне архитекте и писце. Патетичност на европској сцени уступила је место савреном садејству импресионизма у глуми и успешних стилизација сценске форме. Такође, нова епоха доноси прераде и прилагођавања обимних драмских дела, тзв. „удешавањима за позорницу“.

На крају есеја о реформи позорнице Милутин Чекић се осврнуо на домаћу сцену. Неизбежно и логично питање се односи на могућности примењивања ових реформи у српском позоришту. Технички, форму није могуће променити због архитектуре самог Народног позоришта јер је чине конвенционална сцена с дубоком перспективом и гледалиштем са системом ложа. Међутим, у чисто уметничком начину инсценације могу се применити идеје реформатора и прилагодити их нашим приликама, уз естетичност и логику стила, костима, декорација. То условљава интерпретирање старе домаће поезије на вишем културном нивоу: комедије Јована Стерије Поповића приказивале би се у таквој уметничкој режији да привуку наше интересовање, као што је било у време када је стварао своја дела. За Јакшићеву реторику ће се пронаћи адекватна драматско-сценична форма, кроз коју ће његова снажна романтична поезија утицати на наше модерно културно осећање, као да је велики лирски песник био упознат са свим законима драмске поезије. Тако се домаћа режија развија на делима наших песника и српско позориште се уздиже на културни степен *на коме би требало да је, после толико година свог опстанка и који би одговарао висини ступња наше опште културе*<sup>110</sup>.

Укратко, Чекић је сматрао да добром режијом и чисто уметничким начином интерпретирања наших песника можемо подићи српско позориште на висок културни ниво. Песимистички поглед на овакве прогнозе Милутина Чекића дочекује спремно у реторици, али нажалост не и у пракси, што се тек касније испоставило. Срж новог таласа је донео промене у инсценацијама, а улога редитеља постаје самосталнија и он даје своју „поетску визију“ као огледало атмосфере драме.

Уочи одласка у Берлин, априла 1911, Чекић у *Правди* објављује „Југосло-

<sup>109</sup> Идеју овог начина аранжирања светлости одозго, први је истакао Шинкел.

<sup>110</sup> Милутин Чекић, „Реформа позорнице“ (7), Књижевност и уметност, *Недељни преглед*, бр. 30, 9.XI 1908, 496–8.

венско уметничко позориште<sup>111</sup>, свој најзначајнији чланак, прво објављен у љубљанском *Јутру* 25. марта 1911. године.

Основна нит Чекићеве реформаторке мисли о улози и месту позоришне уметности у националној култури јесте у тврдњи да је југословенско позориште јединствено *по репертоарској политици, духу и уметничком стилу*<sup>112</sup>. Чекић се залаже за организовање потпуно уметничке позорнице на тадашњим просторима, захваљујући уметницима из свих делова словенског Југа чији таленти нису довољно коришћени, а који могу достићи висок уметнички ниво. Могли би да прикажу оригиналну и уметнички лепу форму на сцени са које би се *скинула шарена кора, под којом се сада дави природни инстинкт, а крије права лепота чистог, непосредног и потпуно уметничког израза*<sup>113</sup>. Декорације би биле вишеслојне, укључујући заједнички рад сликара, вајара и музичара. Принципи на којима би се ова идеја могла реализовати нису прецизирани, али је акценат стављен на уметничку тенденцију позоришта. Поменуо је и могућност стварања једне централне словенске позорнице у Прагу.

Промене у југословенском позоришном изразу подразумевају да декоративно шаренило буде надвладано унутарњом режијом, тј. акцентовањем лепоте говора која лежи у његовом изговору, *када се само уме говорити*<sup>114</sup>, верујући да ће се и на нашој сцени појавити глумац који ће лепоту језика подићи на ону висину *на којој је Кајнц држао немачки, а Коклен француски језик*<sup>115</sup>. Уз то, основно правило за интерпретације на модерној позорници – јачина драмског акцента – постиже се чисто уметничком режијом, јер је циљ да се види лепота уметности позорнице у њеној пречишћеној једноставној форми. Осавремењивање позоришног израза код нас највише је усмерно на режију која је преокупирана мизансценом, тј. кретањем на сцени.

Позитиван став према организовању југословенског уметничког позоришта произлазио је из Фуксових идеја *о свечаним позоришним играма као специјалним уметничким манифестацијама намењеним посебним круговима (...), панславистичких идеја*<sup>116</sup> у чешких круговима, као и из идеја о југословенској узајамности које су биле тада присутне у позоришним центрима – Београду, Љубљани, Загребу. *Хоћемо ли да добијемо, брзим погледом, општи утисак културног развића једног места, па можда чак и читавог*



**Теодора Арсеновић као Јелисавета у истоименој представи**

*народа, то ћемо, нема сумње, отићи у позориште...*<sup>117</sup>

Други текст, „О модерном позоришту“<sup>118</sup> је коментар истоименог предавања др Милана Беговића<sup>119</sup> одржаног у Народном позоришту 18. маја 1911. године приликом гостовања Опере Хрватског народног казалишта. Постоји потреба *за једним нашим позориштем, које*

<sup>111</sup> Милутин Чекић, „Југословенско уметничко позориште“, *Правда*, 25, 26. IV 1911.

<sup>112</sup> Драгана Чолић-Биљановски, „Сарадња у области позоришне уметности почетком XX века“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Матица српска, Нови Сад 2008*, 68

<sup>113</sup> Др Рашко Јовановић, „Милутин Чекић: следбеник рајнхартовске школе“, *Театрон*, бр. 2, 1974, 53.

<sup>114</sup> *Исто*, 52.

<sup>115</sup> *Исто*, 53.

<sup>116</sup> *Исто*, 53.

<sup>117</sup> Драгана Чолић-Биљановски, „Сарадња у области позоришне уметности почетком XX века“, 68.

<sup>118</sup> Милутин Чекић, „О модерном позоришту; Предавање г. др. Милана Беговића“, *Правда*, 21–23.V 1911.

<sup>119</sup> Милутин Чекић, „Југословенско уметничко позориште“, *Правда*, 25, 26. IV 1911.

би се уметнички тако усавршило, да би имало интереса и за културну Европу<sup>120</sup>. Беговић се сложио са Чекићем да је неопходно ново позориште како би се искористио пун потенцијал домаћих уметничких снага. Међутим, Чекић га је, бритким стилем, критиковао да се није довољно позабавио репертоаром, ни објашњењем одлика домаће уметничке режије, мада то ни он сам у тексту „Југословенско уметничко позориште“ није учинио. За обојицу су најважније њихове сугестивне анализе организације рада, стања у позоришту и истицање потребе за уједињењем уметничких позоришних снага у циљу остваривања југословенског уметничког позоришта.

Чекићево даље усавршавање је уследило 1911. године када је *Недељни преглед* престао да излази, а у Народно позоришту није постојало слободно буџетско место: 1. августа 1911. године Народно позориште је дало предлог Министарству просвете и црквених послова за одобрење студијског усавршавања Милутина Чекића у Берлину и Паризу<sup>121</sup>; 12. октобра 1911, Милутину Чекићу, писару Министарства Просвете, одобрено (је) шестомесечно одсуство ради студија позоришне уметности на страни<sup>122</sup>.

Чекићеве студије током 1911. године су интензивније у приближавању његовог редитељског дебија. Преписке са Гролом и Драгомиром Јанковићем се највише тичу прецизног и што бољег избора комада, како би Чекић показао стечено знање у складу са нашом сценом. Иако га је у ранијем писму 3. XI 1911. Грол упозоравао да избор комада буде у складу са свима околностима наше поделе, позорнице, материјалних средстава куће итд.<sup>123</sup> амбициозни Чекић, подстакнут драмским и оперским представама, предлаже *Јулија Цезара*, Шилерове драме *Сплетка и љубав* и *Вилхелм Тел*, чак нову режију *Ромео и Јулије* и једну немачку комедију. *При томе треба да одмах узмете у студију репертоар имајући у њему нарочито увид у нашу бинску технику (сликара имамо доброз) и*

*глумце за поделу. Данашњом поштом послаћу вам један примерак репертоара (можда га немате)*<sup>124</sup>.

Већ почетком наредне године Драгомир Јанковић шаљиво говори да је изашао из позоришних ствари, али да ће ради драгог младог господина дати своје мишљење, о чему је разговарао са Гролом који се у томе сложио. *Ваша прва режија (треба да) буде једног српског комада. (...) Не пада ми на ум ништа боље од „Кир Јање“ (...). Други комад исте вечери нека буде „Крчаг“ Клајстов. Сигурно је што би и једно и друго играо Чича. Али комбинујте Саву и Добриновића, Чича, колико знам, слабо би се третирао за неке новотарије у „Јањи“*<sup>125</sup>.

Јануара 1912. године, када се већ ближио повратак са студија, Грол му је упутио писмо сагласан да комади буду *Крчаг* и *Елга: Елга је већ у раду. Преписаће Вам се егзамплар за режију за недељу дана и послати на рад*<sup>126</sup>, а што се тиче глумачке поделе за *Елгу*, оставља Чекићу с пуним поверењем одрешене руке. Међутим, уз све детаљне припреме, Чекић режира *Елгу* годину дана касније у сопственом преводу, док ће Клајстов *Разбијени крчаг* остати неостварена жеља. Током кратке паузе студијских путовања током 1912. године Чекић је режирао *Јелисавету* (12. априла), потом је, по Гроловом предлогу у писму 27. XII 1911, поново отпутовао због продужетка студија.

Многе своје реферате током студија је уобличио у касније објављеној књизи *Позориште*: желео је да се сви напори усмере ка што бољој интерпретацији домаћих старих песника, јер су они у *нашој драмској поезији дали оно што је најбоље*<sup>127</sup>. Резултати Чекићевих студијских усавршавања испољили су се у његовим најавама модерних тенденције у складу с домаћим репертоаром и прилагођавањем нашој сцени, такође и великим очекивањима тадашње позоришне критике: Ранко Младеновић окарактерисао је Чекића као *кандидата без такмаца за овај положај, те се због свега тога с разлогом од њега може очекивати нова ера у српској*

<sup>120</sup> Милутин Чекић, „О модерном позоришту; Предавање г. др. Милана Беговића“, *Правда*, 21–23.V 1911.

<sup>121</sup> Архив Србије, Народно позориште, бр. 2871.

<sup>122</sup> Летопис, Годишњак Краљевског српског Народног позоришта 1911–1912, Београд 1912.

<sup>123</sup> Заоставштина Милутина Чекића, инв. бр. 15706.

<sup>124</sup> Заоставштина Милутина Чекића, инв. бр. 15713/1, 27.XII 1911.

<sup>125</sup> Заоставштина Милутина Чекића, инв. бр. 15693/1, Берлин 3. I 1912.

<sup>126</sup> Заоставштина Милутина Чекића, инв. бр. 15713/2, 19.I 1912.

<sup>127</sup> Милутин Чекић, *Позориште*, Београд 1925, 34–77.

режији<sup>128</sup>.

Указом Њ.В. Краља Милутин Чекић, писар Министарства просвете и питомац Народног позоришта, постављен је 14. априла 1912. године за редитеља Народног позоришта VI класе.

### РЕЖИЈЕ МИЛУТИНА ЧЕКИЋА

Од раније познат јавности као „позоришни човек“, велики љубитељ позоришта, широког општег образовања и стручних студија у европским центрима, Чекић је у тадашњој штампи сматран кандидатом без такмаца, коме је поверено да учини *преокрет у српској режији*<sup>129</sup>. Уметничка реформа Грота и Предића је подржана у *Звезди: Његовим се избором Управа достојно комплетира и сад се може рећи: да онима којима је судба Народног позоришта поверена, ништа не оскудева како у литерарном и артистичком образовању, тако и у социјалном васпитању и доброј вољи. Према томе, овако састављена управа може обележити један леп датум у Историји Српског позоришта. Ја искрено желим, да се у очекивањима не преваримо*<sup>130</sup>.

Павле Маринковић је с одушевљењем очекивао, због Чекићевог образовања и претходних стручних радова и ангажмана, *нову еру у српској режији*<sup>131</sup>.

Чекић је делимично остваривао своје теоријске замисли у практичном раду с глумцима. Разлог томе јесу врсте комада који су припремани, као и одјек међу сарадницима, односно глумцима. Због својих модернистичких схватања, иако у пракси нису имала прилике да буду примењена и временом утемељена, Чекић се сматра најдаровитијим и најкултурнијим српским редитељем до рата. Милутин Чекић је својим режијама, мање или више успешним, привукао доста пажње позоришне критике. Оно што је била посебна и драгоценост одлика његовог рада јесте да се у виду есеја, анализа, теорија

<sup>128</sup> Spectator, „О режији“, *Звезда*, 1912, св. VIII, 502.

<sup>129</sup> Исто, 502.

<sup>130</sup> Исто.

<sup>131</sup> Исто.



и редитељских књига могу реконструисати након сто година, иако, осим детаљних записа, нема сачуваних фотографија.

Непогодно тле за примењивање новина којима је желео да уведе београдско позориште у савремене токове, такође је било и у самом Народног позоришту – ограничене материјалне могућности и отпор ансамбла пуног великих индивидуалиста, навикнутих на одређени рад, пун импровизација у режији. Уз велике напоре и покушаје остварени су мањи резултати. Чекић је изгледа, према писању критике, обраћао нарочиту пажњу на унутарњу режију, лепе покрете, дикцију и психолошки изражај. Његове режије су окарактерисане као режије са доста духа и успеха, судећи по оценама позоришних критичара.



**Добрица Милутиновић играо је у Лазаревом васкрсењу**

За његова модернистичка схватања није нипошто пристајала наша сцена с дубоком перспективном декорацијом. Па ипак, иако у томе није могао дати пунију меру, Чекић се сматра најдаровитијим и најкултурнијим српским редитељем новијег времена све до рата, када су ту дужност вршили углавном глумци. Поред одабраних комплимената К.М. Луковића (*Политика*), Павле Маринковић („О режији“, *Звезда*, 1912) налази да је Чекић, по својој култури и надарености, за редитеља „кандидат без такмаца“ и да се од њега може много очекивати, а Пера Талетов (*Дело*, 1913) хвали Чекићев однегован укус и осећања и режију,

која је „суптилна и дискретна“. У сваком случају ово су запажања на која се може слободно ослонити, када се томе још дода и његово темељно познавање режије и даровитост уопште. Несумњиво, Чекић је заиста створио нов правац у српској режији, култивисао рђаве навике и прекинуо са старим традицијама.

Основне одлике Чекићевог позоришта су: хармоничност, упрошћеност у стилизацији, чистота и природност у дикцији, слобода у интерпретацији, искуство и сценска естетика, монументалност у општем изразу. Чекић, под снажним немачким утицајем, воли мирну, рељефну и импозантну линију, због чега је усмерен на унутрашњу режију, психолошки израз који је у овом периоду постао важно обележје модерног глумачког израза. Користећи метод Макса Рајнхарта, увек је имао детаљну и прегледну редитељску књигу, у којој су забележени атмосфера комада, мизансцен, психологија ликова, говор, костими, декор, осветљење и сл. Чекић је од Рајнхарта и Фукса, иако су они били различити, преузео оно што је нашем позоришту било одговарајуће. Чекић није свакако могао бити ни у теорији ни у пракси толико радикалан. Желео је симбиозу рајнхартовског и художественичког стила. Несумњиво, Чекићев целокупан рад је пут ка европеизацији српског позоришта. Режирао је шеснаест дела, од којих десет дела домаћих писаца, и једну оперу (Амроаз Тома, *Мињон*)<sup>132</sup>.

#### **Ћузепе Ђакоза: КАО ЛИШЋЕ, премијера 18. август 1912.**

*Лена Ђакозина, комедија, у преводу пок. Руцовића, једно од познатијих дела талијанске књижевности „Као лишће“ игра се сутра увече у Народном позоришту. Реприза овог комада била је у време мобилизације те се у овој сезони играо само један пут. Режију има Г. Чекић. Главне улоге имају Гђе Тодосић и Таборска и Г. Гавриловић*<sup>133</sup>.

#### **Адела Милчиновић: БЕЗ СРЕЋЕ, премијера 23. јануар 1913.**

На драмском стечају из позоришне сезоне 1912/1913, према објављеним условима, учествовала су дела чији су рукописи примљени до 1. фебруара 1912. године. Једно од њих је дело *Без среће* Аделе Милчиновић, премијерно приказано 23. јануара 1913. године у Чекићевој режији. Иако је више књижеван него драмски текст, јер преовладава приповедање над драмским законима, Грол је истакао *занимљив, живописан и јак други чин*<sup>134</sup>.

<sup>132</sup> Милутин Чекић је режирао следеће представе: Ј.М. У чистом зраку (28. април 1912); Срђан Туцић, *Низ стрмину*; Александар Илић, *Са својима* (28. април 1912); Анхел Гимер, *У долини* (10. мај 1912); Оскар Вајлд, *Саломе* (28. фебруар 1913); Алојз и Виљем Мршћик, *Мариша* (25. мај 1913); Октав Мирбо, *Посао је посао* (24. септембар 1913); Роберто Брако, *Дон Пјетро Карузо* (7. мај 1914).

<sup>133</sup> „Као лишће“, најава, *Вечерње новости*, бр. 30, 30. I 1913, 2.

<sup>134</sup> Др Олга Милановић, *Немари српског позоришта – прилози за историју српског позоришта XIX и XX века*, 194.

Ублажавајуће дејство имала је режија г. Чекића<sup>135</sup> која је пренела реалну слику сељачког живота пуног лукавства, примитивизма и врло драстичних показивања љубави и мржње. Сви су типови с толико верности снимани и уметнички приказивани, да нас интересују колико и типови Максима Горког... Игра глумаца била је добра, кад се одузму они који су били рђави. Публика је била на свој начин расположена, дакле, досадна. Управа Народног позоришта требала би да се не задржи само на успелој драми г-ђе Аделе Милчиновић<sup>136</sup>, већ да, по препоруци критичара, одомаћи дела Милана Беговића.

**Артур Шницлер: ЛИТЕРАТУРА / Герхард Хауптман: ЕЛГА, премијера 7. фебруар 1913.**

Увод у немачку романтику а наглашеност психолошких типова представљала је корак у модернизацију: Чекић је коначно режирао оно што је још раније желео, током студија у европским центрима. Независно од појединачних интерпретација, два добра комада су у Народном позоришту створила утисак великих позорница.

Хауптман је стварао под утицајима Золиног натурализма, а убрзо и под неодољивим утицајем Ибзена, социјалног критичара, и Метерлинка, тајанственог песника. Комад *Елга* осветљава његов драмски таленат у лепој грађи за ову трагедију страсти. Иако Коста Луковић није штедео Милутина Чекића у критикама, изузетно је похвалио његове режије *Елге* и *Литературе* 7. фебруара 1913. године, истичићи *добру позорницу* и *сачуван штимунг*. Чекић је и сâм био свестан расположивих могућности наше сцене, али га то није спутавало да доста својих теорија забележи у дневној штампи и есејима: *Који је систем сценичног аранжирања најпогоднији за наша позоришта? Теоријски дискутујући, свакако би се изразили за стилизовану сцену Рајнхартова типа, али за сценску уметност по угледу на художественике*<sup>137</sup>. Чекићева режија врло је интересантна и уметничка, суптилна и дискретна. Посебну драж даје стилизација комада као интимне породичне драме.

Међутим, редитељ не може глумцима да да ни таленат ни укус. *Госпођа Таборска није могла бити добра, јер јој недостају све особине потребне за овакве карактере. Њезина интелигенција је незнатна, њезин темперамент мали и буржоаски, њезина трансфигурација минимална. Г. Љ. Станојевић је, једва једном, почео ценити „смерност природе“, тај први и најузвишенији принцип у глумачкој уметности. Г. Божић се као у већини прилика, истакао само својом дирљивом, али непродуктивном марљивошћу*<sup>138</sup>. Критичар Миодраг Ибровац каже да би ова развијена мелодрама одлично прошла у кинематографији (ликови – достојанствена мајка, лукава жена, лепо рођак,



**Марија Таборска играла је у *Госпођици из Бел-Ила***

верни настојник и осветољубиви муж).

Постоје белешке о инсценирању с илустрацијама и текстуалним тумачењима.

Постоји шест сцена:

1, 6. Унутрашњост куле – постојећа у зиду која се затвара црним завесама, две столице и мали сто на коме су чинија, хлеб, бокал, златни пехар; поред камина су дрва за потпалу, покривач, узде за коње.

2, 4, 5. Замак Старшенског – сто и неколико столица готског стила поред стола, прозора и врата. Ћилими под столом и на степеницама. У дну орман са судовима, јеленски рогови и слика на зиду.

<sup>135</sup> П., „Без среће, драма Аделе Милчиновић“, Позориште, *Пијемонт*, бр. 25, 25.1 1913, 2–3.

<sup>136</sup> Исто.

<sup>137</sup> М. Чекић, „Три система“, *Позориште*, Београд 1925, 26.

<sup>138</sup> П(ера) С. Талетов, „Литература“, „Елга“, *Дело*, XVIII / 1913, књ. 67, св. 1, 157.

3. Елгина спаваћа соба – диван с прекривачем и јастуцима, испод животињска кожа или ћилим, тоалетни сто са цвећем, столица и параван.

Такође, неке напомене се односе на стил извођења *Елге* у немачким позориштима, а које се тичу позне ренесансе и барока. Главна завеса се не спушта након појединих сцена. Чекић је коначно остварио своје идеје, уз оцене критике да је успео у својим настојањима: Ибровац је похвалио доста добру инсценацију, Луковић је похвалио успех у иновацијама, добру сценографију и одржан штимунг инсценације, док је Талетов оценио режију интересантном и уметничком. Хауптманова *Елга* је променила тон вечери – уводи нас у страшну атмосферу романтичних догађаја, заклонивши црнилом један сан и оставивши утисак романтичне литературе.

*Литература* представља *заваравање речима у животу, лепо тумачење обичних нужних поступака, уживање у својој или туђој самообмани, и на послетку, цинично експлоатисање туђих болова ради списатељске позе*<sup>139</sup>. Шницлеров комад је одлично писан, пријатан, ведар и духовит, у чије је средиште ставио Маргарету и Жилбера који су *каботени као литератори*, а с друге стране, Клеменса који је *каботен као спортсмен*. *На томе је гледишту била и режија г. Чекића. Али, ни та ни таква режија није могла да пружи адекватно реализовање карактера. Г. Чекић, изгледа, није успео да Госпођи Таборској и Г. Богићу објасни суштину њихових лепих улога, јер, иначе, не би бежали од каботеског тона којим једино треба играти цео комад. Г. Гавриловић је местимице погађао тај тон, ма да му није ни најмање тешко да га погоди, али га је, при свем томе, опет напуштао. Темпо конверзације, после, треба да буде брз, врло брз. Између једног Schlagwort-а и другог, као што је говорио Лаубе, не треба да прође ни сунчана зрака*<sup>140</sup>. *Ја сам до сада штедео комплименте према г. Чекићу. Данас са задовољством бележим да његов синоћни успех није био обичан. Оба два комада имала су добру позорницу и сачу-*

*ван штимунг*<sup>141</sup>. Похваљени су Љуба Станојевић у *Елги* и Милорад Гавриловић у оба комада.

#### **Иво Војновић: ЛАЗАРЕВО ВАСКРСЕЊЕ, премијера 15. мај 1913.**

Позоришни критичар П.С. Талетов је након премијера *Лазаревог васкрсења* Иве Војновића и *Марише* Алојза и Виљема Мршћника у Чекићевим инсценацијама полагао велике наде у *два режисера од талента и укуса*<sup>142</sup>, сматрајући да ће уз неопходно стрпљење наше позориште даривати и глумце од талента и укуса. Драма *Лазарево васкрсење* је написана по завршетку балканских ратова, а премијерно изведена 15. маја 1913. године. Режија је изведена уз претходну сарадњу са писцем у којој је истицао психолошке и драматуршке основе око којих треба градити инсценацију: *Сретан сам, драги пријатељу, да Ви водите режију, јер ћете у чисто народном тону ставити ону линију стила и театра што диже*. Може се са сигурношћу рећи да је Војновић имао прецизну слику свог комада на сцени и сматрао је неопходним да глумци буду на нивоу Добрице Милутиновића у главној улози: у првом чину, у кључној сцени комада, призор тројице мушкараца треба довести до врхунца *тако бљесковито, хитро и тако изразито да публици нестане даха*<sup>143</sup>. Емилија Поповић улогу Стане треба да тумачи без патоса, потцртати све трагично и неизвесно, чега нема у речима, већ у покретима и немим радњама. Четврти чин мора да доминира масом и колоритом. *Морају еволуисати као балет – тако је то прецизно и прорачунато*, мислећи на прецизност свог комада, дидаскалија, јасноће свих његових хтења која експлицитно упућује Чекићу. Иако је П.С. Талетов видео добре стране инсценације, Миодраг Ибровац је сматрао да дело које се чита с узбуђењем на позорници губи штимунг због оскудних средстава. *Г-ђица Поповић у улози Стане има став и узвишену простоту патријархалних јунакиња, Г. Милутиновић је бујан Лазар, Г. Гавриловић увек добар ага.*

<sup>141</sup> К.МЛ, „Литература и Елга, две премијере у Народном позоришту“, Позориште, *Политика*, бр. 3288, 8.III 1913, 3.

<sup>142</sup> П.С. Талетов, „Лазарево васкрснуће“ / „Мариша“, Позоришни преглед, *Дело*, књ. 67, 1913, 478.

<sup>143</sup> Др Олга Милановић, *Неимари српског позоришта – прилози за историју српског позоришта XIX и XX века*, 196.

<sup>139</sup> К.МЛ, „Литература и Елга, две премијере у Народном позоришту“, Позориште, *Политика*, бр. 3288, 8.III 1913, 3.

<sup>140</sup> П(ера) С. Талетов, „Литература, Елга“, *Дело*, XVIII / 1913, књ. 67, св. 1, 154–155.

Г. Златковић је искрено тумачио улогу усташа-аскета Јована. Г-ђица Бандић је умела наћи дирљивих акцената у тешкој улози Косаре; њен је напредак осетан, и на њу се после ове улоге могу полагати озбиљне наде<sup>144</sup>. Цео комад је дело богате маште уопште, јако затегнут, с високом почетном нотом<sup>145</sup>, али никако народни комад, како се желело да буде. Али је цео Војновићев додатак уз недовољна техничка средства дао обрнут утисак, изведен друкчије од намере писца: Публика је остала у недоумици, где је то васкрсење, у чему је оно? Јер кад си се иза речи Исусове, глумцем погрешно речене, зачули потмули пуцњи, нико није осетио оно што је писац замишљао: да долази уређена војска, нова и јака снага, ... и да је васкрсење свих Лазара ту на празну<sup>146</sup>. Хроничар је похвалио извођење глумаца, истакавши да комад има поезију у довољној мери, и то је оно што Лазарево васкрсење ипак одваја од обичних комада<sup>147</sup>.

**Александар Дима Отац: ГОСПОЋИЦА ОД БЕЛ-ИЛА, премијера 26. август 1913.**

Једна од најзанимљивијих драма Диме Оца, „Госпођица од Бел-Ила“ је врло често на репертоару француских позоришта, нарочито Француске комедије. Код нас се играла последњи пут пре петнаест година. Сутра се игра у новој подели; главне улоге имају госпођа Таборска и господин Гавриловић и Н. Јовановић. Режија М. Чекића. Време Луја XV пуно је интереса и Дима Отац га је у својој драми оцртао необично вешто и с пуно карактеристичких занимљивости, тако да је комад увек изазивао најживље интересовање<sup>148</sup>.

**Милутин Бојић: КРАЉЕВА ЈЕСЕН / Милан Беговић: СТАНА БИУЧИЋА, премијера 10. октобар 1913.**

Као значајан друштвени догађај 10. октобра 1913. године обележене су две премијере домаћих писаца исте

вечери: *Краљева јесен* Милутина Бојића и *Стана Биучића* Милана Беговића, у режији Милутина Чекића. Публику су чинили прави љубитељи уметности, и партер и ложе и галерије заузела је публика којој је уметност потреба а не луксуз<sup>149</sup>. Како их је оценио Милан Предић, приказане су изворно, са доста књижевне отмености<sup>150</sup>. С једне стране, Чекић је приказао историјску слику у стиховима, а с друге, скицу живота у варошици, у дијалекту.

Режија и декор *Краљеве јесени* оцењену су добро: *Византијска декорација била је много богатија на двору Милутинову, а сабори су били много живљи и са више галаме. У томе случају завршна сцена поласка краљевог на сабор не би била тако монотона и без ефекта*<sup>151</sup>. *Стана Биучића* поседује одлике добре драме. *Игра глумаца, декор и режија чинили су све да комад пожње што више успеха (вече није разочарало)*<sup>152</sup>. Сликар није наведен ни у критикама, нити на плакату.

Међутим, с друге стране, П.С. Талетов није имао речи хвале за инсценацију *Краљеве јесени*: сматра да је највећи проблем што је у Бојићевом драмату (...) све песнички. Његови лепо стихови су звучни и пуни источњачке топлоте<sup>153</sup>. Самим тим, ни режија ни глумци нису постигли, према његовим речима, задовољавајући успех. Оштрим речима је критиковао глумце: *Г-ђа Таборска, која је сада постала девојка за све, ни издалека не располаже оним темпераментом који је потребан за Симонидину вулканску страст. (...) То је солидан, буржоаски темперамент који никада не сме да узаври. Г. Љ. Станојевић је комбиновао своју улогу од две савршено различите улоге: од једне врсте туробнога Хамлета и једне врсте Нарциса који угушује своју разорну снагу (разбијање пагоде). Г. Гавриловића није могла одушевити*

<sup>144</sup> Миодраг Ибровца, „Лазарево васкрснуће“, СКГ, бр. 11, књ. XXX, 1.М 1913, 868.

<sup>145</sup> Хроничар, „Лазарево васкрснуће“, Народно позориште, Хроника, Венац, 1913, св. 6, 383-385.

<sup>146</sup> Исто.

<sup>147</sup> Хроничар, „Лазарево васкрснуће“, Народно позориште, Хроника, Венац, 1913, св. 6, 385.

<sup>148</sup> „Госпођица од Бел-Ила“, најава, *Вечерње новости*, бр. 356, 26. XII 1912, 3.

<sup>149</sup> Кин, „Краљева јесен“, „Стана Биучића“, *Вечерње новости*, 1913, бр. 270, 3.

<sup>150</sup> Милан Предић, „Краљева јесен“, „Стана Биучића“, СКГ, 1913, књ. XXXI, бр. 8, 621-624.

<sup>151</sup> Кин, „Краљева јесен“, „Стана Биучића“, *Вечерње новости*, 1913, бр. 270, 3.

<sup>152</sup> Исто.

<sup>153</sup> П.С. Талетов, „Краљева јесен“, „Стана Биучића“, Позоришни преглед, *Дело*, бр. 69, св. 1, 1913, 150-152.



**Оштећена зграда Народног позоришта 1916.**

*једна тако лепа улога, као што је краљ, и отуда га, вероватно, улога није ни могла да савлада. Остали су били одиста бедни. Групе су биле мртве. То су били несимпатични кипови који су чекали знак да отпочну говор и време када ће се навити, да би их се позорница могла ослободити*<sup>154</sup>.

Критика није штедела режију комада *Стана Биучића*, чиме је одговорност за лошу инсценацију вешто написаног комада Милана Беговића, била управо на Чекићу који је, *изгледа, изгубио вољу да ствара уметничка дела*<sup>155</sup>. Како су се и глумци руководили његовом редитељском палицом, *г. Љ. Станојевић (...)* није био лола који ужива у женскињу. (...) *Г. Гошић је остао подофицир и када је скинуо своју подофицирску униформу. Најбољи су, нема сумње, били г-ђа Милутиновић и г. Сотировић. Мада је критикована компарсерија у трећем чину (...)* као *једна разуздана гомила која је испољавала свој протачки анархизам у укусу, радња није, због виртуозности компликована, и она, брзо и поуздано, иде својме циљу. Иако је позоришна сцена раскрстила с натурализмом, текст Милана Беговића, збијених и концизних чинова захваљујући виртуозности писца, пружала је једно ретко уживање.*

<sup>154</sup> П.С. Талетов, „Краљева јесен“, „Стана Биучића“, Позоришни преглед, *Дело*, бр. 69, св. 1, 1913, 150–152.

<sup>155</sup> Исто.

**Хуго фон Хофманстал: ЕЛЕКТРА / Артур Шницлер: КОД „ЗЕЛЕНОГ ПАПАГАЈА“, премијера 5. децембар 1913.**

Хуго фон Хофманстал, истакнути немачки песник свог доба, судећи по Милану Предићу, остварио је у највећем степену тежње око *Листа за уметност* који је обележио почетак симболизма у Немачкој. У његовој *Електри* поетски маниризам је тумачен истицањем психолошких ситуација. Критичар П.С. Талетов поново критикује. Сматра да је Чекићево виђење истицало перверзну ноту пишчеве садистичке драме, чак је и *г. Чекић био (...) већи садист од Хофманстала*<sup>156</sup>.

Поново је непознато ко је извео Чекићеву сценографску замисао, али је дефинитивно, иако је била скромна, коштала веома много. Чекићев циљ је био да следи узоре модерних немачких сценографа. Декор је био једноставан – сцена је углавном празна, уздигнута у средини, околу су неутрални четвртасти стубови с обе стране просценијума, на чијим унутрашњим странама су улазна врата; пред дворцем, са обе стране је по један жртвеник, а на стубовима су буктиње; код левих врата бунар. Декором су доминирале златножута и црна боја, а расвета је била прилично пригушена, углавном у мраку. Цртеж декора је пун инструкција за реализацију, није уметнички рад, али је сачуван. Сви глумци говоре тоном који најпоузданије ствара дисхармонију – *Изгледа да*

<sup>156</sup> П.С. Талетов, „Електри“, „Код Зеленог папагаја“, Позоришни преглед, *Дело*, бр. 70, св. 1, 1914, 149–153.

постаје манија уносити тепање у изговор. Оно на шта критичари посебно скрећу пажњу јесте да се неискусним глумцима дају велике улоге на премијерама, што би Управи Наодног позоришта требало ставити до знања да испољи максимум опрезности једног комада<sup>157</sup>. Госпођа Врбанићка, у главној улози још више наглашава своју перверсну ноту. Госпођица Брожова била је прилично добра – доказ да је супротно ирала од савета својег учитеља. Госпођа Милутиновићка, која у трагедијама пружа тако добру фигуру је била једна савршено припитомљена салонска хијена у класичном костиму, која у часу губи главу пред Електриним садистичким уживањем у проливању крви<sup>158</sup>. Електра је комад који је оличење противречне страсти – и паметна и тајанствена и језовито настрана. За постизање таквих психолошких супротности и нијанси, било је неопходно мање једностраног глумачког патоса, мање претераних покрета, јер настраност и противприродност психе не условљавају и неприродност игре. Оно што је било дисхармонично у извођењу драме јесу Чекићева настојања и глумачке креације<sup>159</sup>.

Исте вечери игран је комад *Код Зеленог папагаја* у којем Шницлер уноси једну филозофску идеју која је, додуше, интересантна, али, неприродна за драму. Између стварности и илузије не постоји, често, никаква разлика, тако да, без обзира на добру атмосферу комада, то што нам он прича није се никад догодило нити се икада може догодити<sup>160</sup>. Зато је и Чекићева режија била природно, по речима критичара, са мање уметности и поезије која не пружа историјску слику времена. Комад није имао позитивног одјека код публике због неразумевања. Уз то, њихова изражајна средства су од ликова правила карикатуре, а поенте, изговаране у општем метежу, нису биле довољно запажене. Изузетак је од тога била само г-ђа Тодосићка. *Г. Сотировић, један необично савестан глумац који схвата значај сваке "епизоде," био је одличан глумачки каботен и његово каботенство*

<sup>157</sup> Две премијере, „Електра“, Књижевност и уметност, *Новости*, бр. 324, 7.XI 1913, 3.

<sup>158</sup> Исто.

<sup>159</sup> Исто.

<sup>160</sup> П.С. Талетов, „Електра“, „Код Зеленог папагаја“, Позоришни преглед, *Дело*, бр. 70, св. 1, 1914, 151.

није никада ишло до карикатуре. Не мање је добра била и г-ђа Стокићка, једна глумица чију вредност управа, изгледа, не схвата<sup>161</sup>. Похвале је добила и Стокићка која је је била добра, и као нема и кад говори. *Боже мој, то је језик! Одиста костију нема, али кости ломе.*

#### Милош Р. Димитријевић: НА ПРАГУ, премијера 24. април 1914.

На прагу је комад који није довољно развијен и самим тим изискује да му се гледалац више посвети. Чекић инсистира на дискретној сцени без ефеката по интензитету, без спољњег блеска, тиха, јер ничим визуелним не жели да привуче пажњу. Индивидуална је ствар колико ће ко хтети да узме од њих. Али у тој малој слици, готово овлаш оцртаној, у том ајнактеру непретенциозних дијалога, у том чину који се (...) своди на једну сцену, има нечега што се полако, готово скромно, открива нашој свести што год се даље иде за дијалогом, нечега што се назире иза дискретно размакнуте завесе и што, добивши контуру у тој полутами, добија постепено у значају и осваја нашу пажњу и наше интересовање. Приказивање је овог пута било изузетно добро. Ретко је у нашем Позоришту дата тако складна целина, са толико финих нијанса, са тако тачном интерпретацијом у свим моментима, са толико паметном конверзацијом. Овог пута се догодио један од оних ретких случајева кад се за све може да каже да су били врло добри<sup>162</sup>.

#### Меспениес: БУРА, премијера 24. април 1914.

Бура је комад у којем редитељски ефекат као идеја доминира у комаду над свим осталим елементима<sup>163</sup>: сценом, гестом, свим средствима којих на хиљаде има бинска техника усмерени су ка том циљу. Игра је била релативно добра, Бандићева је успела да се одржи у оквиру улоге, иако она – није за сентименталне улоге, с мером и без претераности. Г. Богић је представио здравог и веселог човека, али је овај исправно схваћен контраст био код њега за неколико степени јачи... Велимир Живојиновић сматра да је то у оквиру одговорности реди-

<sup>161</sup> Исто, 152

<sup>162</sup> Велимир Живојиновић, „На прагу“, Народно позориште, *Новости*, бр. 115, 26.IV 1914, 3.

<sup>163</sup> Велимир Живојиновић, „Бура“, Народно позориште, *Новости*, бр. 116, 27.IV 1914, 3.

теља Чекића, јер му је дужност да води рачуна о складу.

**Аугуст Стриндберг: ОТАЦ, премијера 7. мај 1914.**

Стриндбергов *Отац* је добро оцењен у оквиру режије и извођења, што је не само ретко, већ и пријатно изненађење<sup>164</sup>. Међутим, пред публиком је суморна, нова тема, која пољубљује чврст ослонац склада свакодневног живота: драстично осветљено наличје жениног бића је истовремено горко признање да јој *ниједно средство није довољно ружно да га она не би употребила*<sup>165</sup>. Зато је Велимир Живојиновић, након премијере 7. маја 1914. године, проценио да ће публика и критика бити подељене и двојачко примити тему која ће *многима бунити мозгове*. У складу са општом редитељском идејом, Милутин Чекић се доста усмеравао на дочаравање атмосфере комада, чиме је на београдској сцени оживљавао основне принципе рајнхартовске режије и позоришта. Чекићева визија режије може се окарактерисати као инспирација достигнућа самог Рајнхарта.

**ПЕРИОД УОЧИ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА**

Модеран дух Србије, као ослобађање дуго *спутаних стваралачких снага и прогресивних амбиција српског народа*<sup>166</sup> имао је упориште и у Народном позоришту које се све више развијало у велику уметничку установу европске вредности.

Плодоносан рад најзначајније реформаторске управе током четрнаест година Грол–Предић (1911–1914) прекинут је у залету уметничких остварења и креирања чврстих темеља модерног позоришта. Успоставила је снажну унутрашњу организацију, боље инсценације захваљујући стручним редитељима, сликарима-сценографима и композиторима, добар и квалитетан глумачки ансамбл, уз подршку публике која је, од тадашњих стотну хиљада становника, делом несумњиво и градила позоришни укус.

<sup>164</sup> Велимир Живојиновић, „Отац“, Народна позориште, *Новости*, бр. 128, 10.V 1914, 3.

<sup>165</sup> Исто

<sup>166</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 412.

Узлет стваралачких снага и идеја прекинут је општом мобилизацијом 17. септембра 1912. године када је *пола особља позвано (...) под заставу. (...) Управник Милан Грол за све време, поред дужности у Позоришту, вршио је дужност војног цензора у Главном Телеграфу*<sup>167</sup>. Народна позориште је од 20. септембра 1912. године наставило рад са остатком трупе, државне установе и Влада одлазе за Ниш, привремену ратну престоницу Србије, где је део немобилисаних глумаца играо у „Синђелићу“, као и у Народном позоришту у Скопљу.

Позориште је уочи рата имало у плану рестаурацију позоришне сале са удобнијим и прегледнијим гледалиштем, и бетонским галеријама уместо дрвених, а фојеји би били широки и безбеднији, лакши за приступ сали. Међутим, рат је од септембра онемогућио довршавање радова, тако да су представе у прво време играле на отвореном, потом у хладној сали до пред крај новембра. Након прекида од месец дана (25.XI – 25.XII 1912), постављене су привремене зидане пећи и намештени су машински делови на таваници, како би представе играле у сали до Божића.

Од јануара 1913. године, други део сезоне је један од најактивнијих и приходом најјачих од свих претходних редовних година. *Срећна каријера Народног позоришта у ово тешкој години сведочи о животној снази ове националне установе, о месту које је она заузела у животу свога народа*<sup>168</sup>. Техничко особље је скоро комплетно кренуло са својим шефом Филипом Стојановићем. *Крајем јуна 1913. чланови који су били у Београду и све чланице Народног позоришта узимају у своје руке рад у болници и Теразијској Основној школи*<sup>169</sup>.

Током прве половине јуна 1914. године Народна позориште је и даље давало представе –18. јуна одржана је последња представа Војновићев *Allons enfants* и Нушићев *Обичан човек*, чиме је окончан 45-годишњи рад Позоришта и јубиларна година је протекла у ратном вихору. Последња дневна представа је била Драгашевићев *Хајдук Вељко* са Драгољубом Сотировићем

<sup>167</sup> *Летопис*, Годишњак Краљевског српског народног позоришта 1912-1913, Београд 1913, 33.

<sup>168</sup> Исто, 35.

<sup>169</sup> Исто, 37.

у главној улози, на сâм дан убиства Фердинанда 1914. године, пред мобилизацију.

Модернизација режије коју су успешно успоставили Андрејев и Чекић прекинута је и заустављена без изгледа да се с постојећим снагама обнови и настави развој. *Више од четири године после тога неће се палати рампа нити чути шумни аплаузи и поклочи у овој сали... Позориште је остало пусто*<sup>170</sup>.

### ДОБРОТВОРНО ПОЗОРИШТЕ 1917–1918.

Током 1917. године Милутин Чекић је покушавао да успостави позоришни живот у престоници. Уз помоћ Милана Огризовића, натпоручника у аустријској војсци, успео је да добије дозволу за рад, под условом да се представе изводе као добротворне и да део прихода припадне К.и.К. Karls-Fond-у. Формално оснивање Добротворног позоришта је подразумевало Чекићево ангажовање око уметничке управе, а Огризовићево решавање спољних послова око власти и финансија.

Тек јануара 1918. године добије на је дозвола да дилетанти прикажу две представе у добротворне сврхе. Рад са њима је донео неочекивано добар успех, *и најбољи део грађанства је симпатично предусрео ове представе*<sup>171</sup>. Чекић је на молбу младих дилетанта водио режију, а кас-



### Обновљено здање Народног позоришта после Првог светског рата

није су они сами преузели рад у свом позоришту.

Постоје различити подаци о датуму прве одигране представе: *Прво српскохрватско вече* одржано је 27. децембра 1917. са следећим програмом: *Прољетно јутро* Огризовића, *Школски надзорник* Трифковића и *Расејани* Коцебуа<sup>172</sup>, док други податак говори о првој представи 30. децембра 1917. године у дворани „Касине“<sup>173</sup>.

Убрзо потом Огризовић добија и дозволу за рад са професионалним глумцима Народног позоришта у сали „Касине“, приказавши *Кир Јању* и *Циганина*. Чекић је окупио бивше чланове Народног позоришта који нису били мобилисани, а Борисав Станковић их је описао у књизи *Под окупацијом* као уметнике који су некада боемисали у Скадарлији, а тих година су, због слабијих материјалних могућности, дане проводили у редовима за шећер, брашно и млеко из „реонских“ магацина. *Било је неминовно нужно доћи до једног активног живота, у коме би се колико-толико живело правим*

<sup>170</sup> Исто, 33.

<sup>171</sup> Милутин Чекић, *Углубу мржње*, Београд 1921, 32.

<sup>172</sup> Др Олга Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1864–1941*, 145.

<sup>173</sup> Верослава Петровић, „Позоришне представе у хуманитарне сврхе“, Из наше позоришне историје, *Театрон*, бр. 95, 55.



**Ансамбл Народног позоришта на турнеји 1920.**

*уметничким животом, који окрепљава и диже човека*<sup>174</sup>.

Репертоар „Народних добротворних представа“ из 1917. и 1918. године обухватао је седам комада (*Кир Јања*, *Циганин*, *Код белог коња*, *Коштана*, *Част*, *Ивкова слава* и *Хасанагница*), који су тридесетак пута приказивани у Београду. Програми и плакати су писани на три језика (српском, немачком и мађарском). Тако су изван Београда, на гостовањима у Ваљеву и Крагујевцу у лето 1918. године, подизали морални дух становништва и уједно им помагали. *Резултат добротворних представа био је сјајан. Чула се српска реч на сцени; манифестовала се српска култура на један отмен и достојан начин*<sup>175</sup>.

Представе су приказиване уз приступачне цене карата, са попустом за ђаке, тако да је за непуних шест месеци укупна зарада износила сто четрдесет хиљада круна, од чега је за глумце, режију и целокупан технички сектор утрошена осамдесет једна хиљада, а за добротворне сврхе педесет седам хиљада круна. Чист приход је подељен домаћој и ратној сиротињи, ратном фонду цара и краља Карла, Београдској општини за сиротињу, школској деци, Одбору госпођа за српске инвалиде, Азилу у Крагујевцу, домаћим сиротиштима, као и осиромашеној домаћој интелигенцији, породицама

<sup>174</sup> Милутин Чекић, *Углубу мржње*, Београд 1921, 35.

<sup>175</sup> *Исто*, 33.

књижевника, учитеља, уметника и свештеника.

Велику подршку њиховом труду и успесима пружао је Милан Грол у писму Милутину Чекићу: *Као што видим, успеси ваших позоришних представа све су већи. Моралне благодети веће су од материјалних, које видим такође као сјајне. (...) Не осврћите се на снебивања људи добрих воља, али узаних, искључивих и кратковидих погледа. Не сме се све гледати са стране узане и плитко сентименталне. Живот тече и гази мале разлоге. (...) Уопште, све што радите у сагласности с г. Миланом и његовима, добро је*<sup>176</sup>.

Овај период Чекићевог ангажмана се није односио на модернизацију или развијање наше сцене, али су заједничке заслуге с Миланом Огризовићем веома значајне из угла подизања морала народа у вихору ратне психозе, обезбеђивање редовних прихода пострадалима и сиромашнима и, као једна од најважнијих, да је њиховим радом сачуван фонд Народног позоришта у Београду. Морални успеси Добротворног позоришта, као једног од значајнијих догађаја у животу под окупацијом, дугују Огризовићу и Чекићу што су катарзично дејство позоришне уметности ујединили са осећањем за добротворство.

<sup>176</sup> Милутин Чекић, „Др Милан Огризовић (1877–1923)“, из рукописа, *Театрон*, бр. 84/5/6, 151.

### МИЛУТИН ЧЕКИЋ, УПРАВНИК НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА 1918.

Прва етапа другог доба модерног српског позоришта (1918–1933) почела је 3. марта 1918. године када је Министарство просвете и црквених послова поставило Милутина Чекића за управника Народног позоришта<sup>177</sup>. Предратна сезона је донела општу организацију и дисциплину, виши животни стандард глумаца, унапређење режије и ликовности представа, осавремењивање уметничког система рада, гостовања домаћих и страних трупа и појединаца, иницијативу за доношење позоришног закона.

Прва послератна сезона, због дуготрајног и потпуног прекида рада Народног позоришта, материјалних потешкоћа и непотпуног, а ослабљеног целокупног ансамбла, није могла да буде непосредни наставак последње предратне, завршене на Видовдан 1914. године. Ово је било време интензивног али нестабилног развоја и успостављања поновних темеља Народног позоришта. Чекићева позиција носила је велику одговорност у решавању наслеђених проблема у складу са напредним идејама и успостављањем равнотеже између предратних и садашњих тежњи: на истеку друге деценије XX века, за прилагођавање је требало наћи компромис између старе публике која је желела новине у позоришту и младе која је уз позориште подједнако желела нову, филмску уметност. Током деветомесечног управљања позориштем Чекић је задржао стари административни и финансијски систем, без обзира на све тешкоће у време када је требало и радити и градити све испочетка, као да се пре тога ништа није имало<sup>178</sup>. Непрестано је слао писма Министарству просвете да се код Врховне команде или војног министра ургира да се ослободе најпотребнији позоришни службеници – глумци и техничари<sup>179</sup>. То је представљало сложен и одговоран по-

сао, уз помоћ преосталих глумаца који су сачували дух српског *театра у субјективном памћењу, враћајући га у живот сопственом крвљу*<sup>180</sup>. Позоришни рад Милана Грота и Милана Предића у послератним годинама, иако изразито зналачки обележен, али и традиционалистичком културом и укусом из предратног времена, могао је само да буде доследан у континуитету, никако и у преображају наше позоришне сцене. Главне одлике њиховог рада су: *заинтересованост за социјалне истине, реалистичко схватање уметности, класична концепција драмске форме*<sup>181</sup>. С једне стране, позориште је имало задатак да мора да одбрани своје достојанство, упоредо с покушајима да се приближи финансијском успеху кинематографије.

**Прва сезона** је почела септембра 1918. године у биоскопској сали хотела „Касина“ пошто је стару зграду требало поправити. Прва представа *Зла жена* је изведена 29. децембра 1918. године. Репертоар као основна уметничка физиономија сваког позоришта је у послератној сезони показао шароликост, јер је предратна тековина уништена. Дела која су приказивана с прикупљеном трупом и тешко пронађеним рукописима служиле као основа репертоару тек у идућој сезони када је извршена потпуна обнова мале сцене у *Мањежу*. Послератни услови утицали су на развој режије и домаће драмске књижевности, што је утицало и на обликовање репертоара – комбинацијом *традиционалних естетских и модерних финансијских разлога*<sup>182</sup> са неколико дела из класичне светске драме (од Софокла до Стриндберга), *затим приближно исти број дела домаћих писаца и, најзад, у највећем броју, комади из страног репертоара новијег датума чији број извођења потврђује да су били најближи укусу широке, претежно грађанске публике*<sup>183</sup>.

---

1919–1934.

<sup>177</sup> У Годишњаку Народног позоришта (1918–1922) његово име се не појављује на списку редовних чланова ни под једном функцијом.

<sup>178</sup> Боровоје С. Стојковић: *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 572.

<sup>179</sup> Акт од 4. фебруара 1919, стр. 145. Архив Југославије, Персонална документа Народног позоришта, Позориште Београд. Персоналије

<sup>180</sup> Др Олга Милановић, *Немари српског позоришта – прилози за историју српског позоришта XIX и XX века*, 183.

<sup>181</sup> Мирјана Миочиновић, *Драма између два рата*, предговор, Нолит, Београд 1987, 6.

<sup>182</sup> *Исто*, 7.

<sup>183</sup> *Исто*.

Репертоар је усмерен на нове, премијерне комаде и обнове – поново увежбане предратне репризе класичних дела великих уметничких вредности. У годишњацима Народног позоришта, репризе улазе у списак премијера јер се изводе пред новом поратном публиком, чиме су многа дела у новим инсценацијама добила сасвим другачији израз. Чекић се у послератном обнављању репертоара доста посвећује класичним и новим делима домаћих писаца, приказујући М. Бана, Ј. Јовановића Змаја, Кочића, Глишића, Станковића, Јована Стерију Поповића и Нушића. Заједно с Миланом Предићем као директором Дrame, на сцену уводи Гогоља, Шекспира, Молијера, Гетеа, Метерлинка, Стриндберга, Ибзена. Током прве непотпуне сезоне до 24. јула 1919. изведена су четрдесет два комада<sup>184</sup> од чега петнаест домаћих и двадесет седам страних. Прилагођавање старој и новој публици резултирало је појавом позоришних сезонских атракција, на уштрб уметничког развоја репертоара и позоришта<sup>185</sup>. Од свих писаца издвајао се Ибзен који има сталну публику (и до 30 извођења) јер је третирао знаке кризе грађанског морала, кризе породице у првом реду, еротске прикраћености, трагична наслеђа...<sup>186</sup> Током пролећа и лета 1919. године Министарство просвете је два пута у кратком року одобрило кредите: 30. маја за набавку позоришне гардеробе у износу од 30.000 динара и 22. јуна од 900.000 динара за довршавање зграде Народног позоришта.

**Друга сезона** почиње обновом *Мањежа* и рестурацијом зграде Народног позоришта по предратним плановима архитекте Јосипа Букавца. Међутим, слаби услови – неудобност сале, слаба акустика, само три сценографска решења на располагању, лоша расвета мале позорнице, недовољно простора за кулисе, гардеробе смештене у дворишту и хладноћа – нису могли да одрже пажњу публике. На захтев Управе Народног позоришта, сцена је из „Касине“ премештена у *Мањеж*, још 1914. године реконструисан у угодну, акустичну салу која је при-

мала око четири стотине гледалаца, идеалну за интимне драме. Рат је још тада пореметио план, тако да је *Мањеж* изнова оспособљен од октобра до децембра 1919. године и позориште се у њега преселило из „Касине“ јануара 1920. године<sup>187</sup>. Како би избегли обнову позорнице у главној згради и корисно искористили време, Управа организује две паралелне турнеје. Тиме је друга сезона донела новине – делатност Народног позоришта се ширила по читавој земљи: Чекић је на челу прве групе глумаца (Гавриловић, Добриновић, Златковић, Таборска, Мила Димитријевић, Паранос) која изводи грађанске и романтичне драме из страног репертоара у Банату (Панчево, Велики Бечкерек, Вршац). Предић је на челу друге групе која изводи комедије и народне комаде с певањем у Босни, Херцеговини и Далмацији. Упркос тешким условима, турнеје су биле успешне и дале су довољно времена да се питање сале Народног позоришта реши – од октобра до децембра саграђена је удобна и акустична сала погодна за интимне драме.

...*Прошле сезоне, када сам, водећи привремено сâм управу, радио на обнови Народног позоришта, за шта ми је корисно послужила у неколико већ прикупљена трупа и припремљен технички материјал, као год и позорница, на којој смо раније доста боравили. Благодарети донекле томе, и успео сам, за релативно кратко време, да средим администрацију, изградим буџет и решим сва најпрешнија питања, и да онда позориште, у коме су владали дисциплина и ред, предам старој управи*<sup>188</sup>.

Како се наводи у *Летопису*, Годишњаку Народног позоришта 1918–1922: 3. септембра 1919. указом су унапређени по једном класом Милан Грол, управник, Милан Предић, секретар и Милутин Чекић, редитељ<sup>189</sup>. Смена Управе се одиграла крајем сезоне: Милан Грол је 5. августа 1919. године примио дужност управника од Милутина Чекића, дотадашњег вршиоца те дужности<sup>190</sup>. Поверење које је указано Милутину Чекићу

<sup>184</sup> Четрдесет два комада одиграна су у седамдесет четири представе, деведесет шест пута.

<sup>185</sup> У страном репертоару преовлађују француски комади – приказана су двадесет два дела у педесет пет представа.

<sup>186</sup> Мирјана Миоциновић, *Драма између два рата*, 8.

<sup>187</sup> У пролеће 1919. повремено су одржаване представе у „Касини“.

<sup>188</sup> Милутин Чекић, *Углуби мржње*, Београд 1921, 34.

<sup>189</sup> *Летопис*, Годишњак Народног позоришта 1918–1922, Београд 1922.

<sup>190</sup> *Исто*.

било је оправдано његовом стручношћу, посвеће-ношћу и сналажљивошћу да се обнови Позориште у послератним годинама које су избрисале све што је до тада изграђено. Грол је оценио његову изузетну предузимљивост и напоре да у првим данима, уз мали ансамбл и скоро без фондуса и расположиве расвете, у биоскопској сали „Касине“ покрене позоришни живот престолице. *Том напору првих дана има се захвалити што се у почетак прве редовне сезоне иза рата, у септембру 1919, могло ући с једним формираним језгром трупе и са извесном резервом репертоара*<sup>191</sup>.

Чекићево именованье је носило велику одговорност да успостави равнотежу с уметничким нивоом – између скромних предратних и садашњих смелијих тежњи и схватања, паралелно решавајући наслеђене проблема и развој својих напредних идеја – то је оно што је Чекића увек пратило: поправљање, успостављање нових модерних начела и недовољно времена да све то заједно темељно учврсти и заврши. Послератни период карактерисао је интензиван али нестабилан развој позоришне сцене, без система, са пуно заинтересоване нове публике, подмлађеним ансамблом и развојем репертоара, а позоришна организација усмерена већим делом ка техничком а не уметничком плану. У тим околностима од Чекићеве управе се није могло очекивати да буде оцењивана уобичајеним мерилима за репертоар, уметничка достигнућа, ликовно-техничке и опште статистичко стање.

Ово кратко али историјски значајно и динамично поглавље између два рата утемељило је уметничке иницијативе у стручној режији, бољој организацији глумачког ансамбла, увођењу сценографије и декоративних сликара, успостављању драмског, оперског и балетског сектора, самим тим и развијању општег нивоа Народног позоришта. Поред вишеструких промена у структури Позоришта, урађени су и архитектонски пројекти преправљања *Мањежа* и рестаурације порушене матичне зграде. Развијање техника и метода рада подижу на виши ново мерила за позоришну делатност у свим уметностима везаним за позориште, што подстиче талентоване људе да се с љубављу посвете режији и сценографији *до самопрегоревања – какву тражи позо-*

<sup>191</sup> Исто, 53.

*ришна уметност*<sup>192</sup>. Тако је за кратко време, уз поузданост и стручност Милутина Чекића на челу, Народно позориште нашло *равнотежу у времену које му је могло бити и наклоњено, или се понашати као лака барка потискивана ветром и разним струјама на отвореној морској пучини*<sup>193</sup>.

Како је Милан Грол закључио на крају *Летописа*, прва послератна сезона је дала добре темеље за развој српске сцене: (...) *амбиција Народног позоришта у овом периоду била је дати „добре представе“*. Зидајући даље на тој основи, *Народно позориште ће сваким даном бити више у стању да задовољи и све остале амбиције свога високог уметничког и националног позива*<sup>194</sup>.

\* \* \* \* \*

Октобра 1919. године Чекић даје оставку у државној служби после јавног објављивања његове ратне кореспонденције због које је оптужен за сарадњу са окупатором. Након две године је о томе објавио књигу *У глбу мржње*. Прекида своју редитељску делатност и посвећује се критичарском раду и есејистици: пише позоришне критике за *Време*, уређује *Нову штампу*, *Демократију*, *Одјек*.

Поново ступа у државну службу од 14. октобра 1924. као инспектор Уметничког одељења Министарства просвете, као референт за позориште учествује у стварању концепта, анализи продукције и законодавства позоришног живота на макроорганизационом плану Краљевине СХС. Актом је предложио полицији да се уведе превентивна цензура зарад уштеде новца и времена; Комисија за цензуру деловала је следећих десет година<sup>195</sup>. Током овог периода штампа збирку огледа и чланака

<sup>192</sup> Исто, 57.

<sup>193</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 573.

<sup>194</sup> Милан Грол, *Летопис*, Годишњак Народног Позоришта 1918–1922, Београд 1922, 58.

<sup>195</sup> Заложо се да се са репертоара скине представа *Проклетство* Аделе Милчиновић и Милана Огризовића (на интервенцију Каптола).

из области позоришне уметности под називом *Позориште* (1925). Тако на захтев Министарства просвете 1926. године, као члан комисије за израду извештаја о стању у државним позориштима, објављује књигу *Позоришно питање* са предлозима административних реформи у организацији, а у оквиру књиге је и Пројекат закона о народним позориштима. Министарство просвете у Београду именује га за комесара 24. септембар 1929, потом за интенданта Хрватског народног казалишта (1932–1933).

Већ од 1929. године у штампи се често помиње уметничка и финансијска криза у позориштима, иако су се стваралачке снаге на српским сценама већином развијале и достизале висок ниво. *Она што се односе на чисто уметничке послове – писао је Милутин Чекић – нису мање актуелна од питања која се тичу перманентних финансијских невоља у свим позориштима*<sup>196</sup>. Разлози и даље учесталих промена управа у Народном позоришту имали су различите корене, од недовољно дара, стваралачке снаге, преко знања о руковођењу позориштем, до незнања да их надахњују и покрећу у све сложенијој животној стварности. *Тражиле су се и налазиле спасоносне мере и решења, које нису биле много инвентивне, ни најпривлачније, јер су или погађале егзистенцију глумца или је позориште живело на рачун филмске уметности. (...) Економска депресија и друге невоље наметнуле су Народном позоришту у Београду озбиљније проблеме првенствено финансијске природе од којих се се неки јавили први пут у његовој дотадашњој историји*<sup>197</sup>.

Двадесетак одборника Београдске општине укинуло је субвенцију Народном позоришту на седници 29. априла 1930. протестујући против састава репертоара. Приређивачи су репертоар морали да ускладе, прецизно, процењујући потребе времена и захтеве цензуре. Публика постаје јавно мњење и активан чинилац у позоришту: протестовала је током представа због комада штетне садржине, погрешне или назадне идеје, а не

због слабих уметничких квалитета, нити слабих представа. Цензура је обухватила позоришне оквире и одразила се на критику у оцени идеја и тема позоришних комада, у *фаворизовању репертоара са демократским или хуманистичким тенденцијама, у оштријој осуди безидејности и режимске цензуре*<sup>198</sup>.

Неколико дана касније већина је изгласала помоћ Позоришту од 300.000 динара годишње. Након годину и по дана, 27. октобра 1931, Народно позориште напушта *Мањеж* да би се ту сместила Народна скупштина, без обзира на то што је због положаја<sup>199</sup> био идеалан за захтеве публике. Позориште је 2. октобра 1933. године узело под закуп од Хипотекарне банке салу у палати *Луксор* која, као ни сала на Коларчевом универзитету, није могла да замени *Мањеж*<sup>200</sup>. Међутим, финансијска криза је условила смањење плата у Позоришту, тако се прибегавало једној законској мери ради спасавања националне позоришне уметности: Уредбом о начину убирања позоришног динара за биоскопске улазнице у корист државних народних позоришта коју је министар просвете одобрио 1. априла 1934. године.

Због дубоке финансијске кризе Хрватског народног казалишта у Загребу, Милутин Чекић је постављен за његовог комесара септембра 1929, а 20. јула 1931. за управника (до 1932). Пензионисан је 4. фебруара 1933. године у Загребу, где остаје да живи до почетка Другог светског рата. Враћа се у Београд 1941. године где умире, скоро, заборављен 27. октобра 1964. године.

## РЕЖИЈА ИЗМЕЂУ ДВА РАТА

Током првих неколико година после Првог светског рата Управа Народног позоришта је, без много могућности, вратила веома актуелно питање режије на почетак: Милан Грол и Милан Предић поново су радили са глумцима-редитељима (Пера Добриновић, Сава Тодоровић, Чича Илија Станојевић, Витомир Божић) који су

<sup>196</sup> Милутин Чекић, „После десет година поратног позоришног живота“, *Време*, 3. IX 1929.

<sup>197</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, 694.

<sup>198</sup> Исто, 695.

<sup>199</sup> Далеко од центра града и централне зграде Позоришта.

<sup>200</sup> Представе су у тзв. Малом позоришту почеле 4. априла наредне године.

вратили Народно позориште у преткумановско доба. Режија се у првој етапи другог модерног доба најалост није ослањала на почетке модернизације које је Милутин Чекић успоставио у другој деценији XX века као темеље савременог српског позоришта.

Обновљени уметнички живот у Србији одликовала је обнова у традиционалном духу или довођење у сумњу старих вредности<sup>201</sup>. Европска авангарда је продубљивала разлику између традиције и модернизације уметности и стварала стилску хетерогеност: различите стилске инсценације под утицајем Рајнхарта и натурализма, до експресионизма и симболистичких стилизација, паралелно с романтичарском дикцијом – укрштали су се с модерним путевима европске режије. Тај „стилски синкретизам“ најизраженији је као резултат непрестаних метаморфоза, тражења личног израза, без обликовања стилских периодизација.

Основна одлика овог периода српске позоришне историје односи се на неопходност учвршћивања режије као стабилне и самосталне делатности, која би заменила недовољно развијену редитељску делатност, Чекићеву прекинуту модернизацију, сведену на поетику представе, чиме редитељ не ствара своје позориште него представе. Осећа се уметничка потреба за позориштем као јединственим стилским опредељењем, хомогеним глумачким и уметничким ансамблима који ће, са редитељем-водителем на челу, уобличавати своје креативности у оквиру једног стила и система.

Постоје две основне поделе тадашњег редитељског израза: ограничавање режије и позоришта на текст (литерарна режија) или представу, односно редитеље који *заступају књижевност у казалишту*<sup>202</sup>, оне који траже нови знаковни језик, симболе позоришта као аутохтоне и посебне уметности; наспрот њима су представници илузионистичког (имитативног) и антиилузионистичког (условног) позоришта.

Позоришна уметност се проширила изван великих градова на градску и обласну, што је отворило прос-

тор деловања и разноврснију публику. Обновљена и новостворена позоришта су радила у лошим и оскудним материјалним, техничким и уметничким условима – недовољна финансијска подршка друштва, глумачки ансамбл састављен од аматера и путујућих дружина, неодговарајуће сале и уметнички руководиоци. Највећи број позоришта која су опстајала у овом периоду су издржавана од хиперпродукције<sup>203</sup>.

Веома су важна два гостовања Московског художественог театра 1920. и 1924. године. Међутим, у раду на представама Народног позоришта у то време није било могућно следити начин њиховог рада због скромног глумачког ансамбла, свеопште ослабљености уметничког надахнућа услед последица ратовања и различитих позоришних тенденција<sup>204</sup>.

Током 1920. године ангажовани су Александар Вешчагин, Јуриј Ракитин и Михаило Исаиловић, редитељи великих уметничких амбиција, а већ наредне године им се придружују Велимир Живојиновић Massuka и Димитрије Гинић.

Михаило Исаиловић, редитељ у служби литературе, ступа на сцену јуна 1920. године као ученик старог реализма Давидова, потом Станиславског, да би се приклонио немачкој школи. Као и Чекић, комбинује рад Лудвига Кронегга, мајнингеновца са гвозденом дисциплином, спектакуларност Макса Рајнхарта у класици и преокупираност Јоце Савића Шекспиром. Дисциплина и озбиљност су се преносиле, без обзира на успешност његових режија, унапредивши систем рада, и успоставио је потребну позоришну етику која је, осим дисциплине, увела ауторитет режије и нови систем рада на представама: детаљна редитељска књига која омогућава прецизност и креативност, створивши свест о научној улози и готовој представи. Позива се, као и Чекић, на Рајнхарта, супротстављајући његовим тумачењима теорије Хагемана: режија је занат, *слушкиња литературе*, а

<sup>201</sup> Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, 333.

<sup>202</sup> Бранко Гавела у: Јосип Лешић, *Историја југославенске модерне режије (1861–1945)*, 115.

<sup>203</sup> Приказивано је по тридесет до четрдесет премијера што је омогућавало 80% неопходних средстава, док су град и држава учествовали са преосталих 20%. То се одразило и на структуру репертоара (забава, разонода), ниво извођења (уско везан за традиционалну поделу улога по фаховима и сценографска решења).

<sup>204</sup> Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта XIII–XXI век*, 344.

глумци морају оживети психологију коју је утаначио писац. Представа је занатска креација и даровита инспирација, она затева поштовање форме, склада, сценске дисциплине и занатске вештине.

Велимир Живојиновић Massuka је тежио режији људи, а не ствари, истичући говор као најважнији део представе (уз аудитивне психолошке вредности живе речи, све гестове и мимике). Ниједан сценски елемент не може спасти лоше написан текст. Његов приступ режији је оставио ликовне елементе у другом плану – окарактерисане су као конвенционално реалистичке, уз недостатак хармоније између илузије, декора и игре, без експресивне динамике модерне режије.

Димитрије Гинић је драстично прекинуо традиционално тумачење националног репертоара. Режирао је савременике (Бранислав Нушић, Петар Петровић Пеција), оживео је свет на сцени свакодневним животом, са што вернијим реализмом. У односу на предратна тумачења, реформисао је и модернизовао фолклорну драму, створивши темеље реалистичким приступом глумачком изразу и ликовности инсценација.

Прву деценију након Првог светског рата облежили су глумци-редитељи у жељи да репертоаром одрже наш драмски израз као наставак позоришне традиције или покушајима осавремењивања старијег драмског наслеђа. У односу на претходну генерацију глумаца-редитеља (Милорад Гавриловић, Илија Станојевић, Љуба Станојевић, Светислав Динуловић, Сава Тодоровић, Пера Добриновић и др.) који су били поборници романтичарске школе (шаблон мизансцена, фахови, стереотип ликовних елемената), послератни глумци-редитељи су извршили реалистичко чишћење глуме и декорација, мада су у почетку, највише из материјални разлога, задржавали и нешто из старе школе у декорацији.

Редитељи попут Ракитина и Исаиловић нису имали доољно афинитета према националном репертоару, такође су препустили импровизацијама популарни репертоар који је својим приходима омогућавао развој уметничког репертоара. Режија је у првој етапи другог модерног доба оживљавала и нове тежње *логиком и потребом природног уметничког развоја* у складу са природном сменом генерација и друштвено-политичких токова.

Питање режије националне драме почетком тридесетих година избија у први план – напуштањем традиционалистичког схватања по коме су за народне комаде довољни стандардни декоративни фондус и живописна глума.

## ЗАКЉУЧАК

Појавом симболистичког театра, што се везује за позоришну делатност Пола Форa (1891) и Орелијена Лиње-Поa (1893), створена је погодна клима која је поставила редитеља за главног творца представе.

У историји српског позоришта током пуне две деценије (од краја XIX века до 1911) режију су водили глумци који су богати сценским искуством и уметничким достигнућима одржавали одређени ниво Народног позоришта и едуковали неколико глумачких генерација. Њихов допринос је од изузетног значаја за историју нашег позоришта, али су њихове инсценације временом превазиђене пред таласима модерних европских тенденција. Полемике о недостацима домаће режије не оспоравају остварења и посвећеност глумаца-редитеља; међутим, послератно време потврђује да сложени редитељски посао захтева не само *једну специјалну ерудицију и технику посла, но сву енергију једног човека*<sup>205</sup>.

Милутин Чекић, који је указом Њ.В. Краља постављен 14. априла 1912. године за редитеља Народног позоришта VI класе, почео је да уводи новине и успоставља темеље модерне режије у историји српског позоришта по узору на савремене немачке ствараоце. Појава модерне режије у српском позоришту 1911. године као самосталне позоришне делатности променила је целокупан приступ у сценском приказивању. *Нови редитељ је креативни стваралац представе у тоталу, испред себе, 'створац целине' и јединственог мишљења и стила*<sup>206</sup>. Чекић се појављује на позоришној сцени у време неопходних реформи у уређењу, организацији, развоју

<sup>205</sup> Милан Грол, *Летонис*, Годишњак Народног позоришта 1918–1922, Београд 1922, 55.

<sup>206</sup> Јосип Лешић, *Историја југославенске модерне режије (1861–1945)*, 50.

## ЗАКЉУЧАК

репертоара и глумачког ансамбла и израза и успоставању режије као самосталне делатности.

Кроз своје позоришно интересовање (од режије, декора, до расвете и позоришног простора), студијско усавршавање, теоријске списе, краткотрајан али значајан редитељски рад, остаје веран симболизму који у то време узима предност над натурализмом. Критикује га као лажни уметнички израз *јер је срачунат на шаренило и блесак, који вређају племенитост и финоћу укусца*<sup>207</sup>. Репертоар се обогаћује класичним делима и актуелним драмама светске књижевности, међутим, модерни токови у самом позоришту односе се на практичну примену уметничких метода рада, по угледу на европска позоришта.

Чекићева заслуге у развијању модерне режије су несумњиве. Слабост домаће режије налази у истицању упадљивих црта појединих јунака, што узрокује занемаривање ансамбла и богатства детаља који су важни за психолошке тренутке у радњи. У студији ансамбла и сложеној изради детаља огледа се стил режије, јер се, како Чекић указује, *ту налази оно што сценски рад подиже до висине самосталне уметности*<sup>208</sup>. С обзиром на то да је уз глумачке индивидуе у престоничком Народном позоришту било тешко постићи жељени ауторитет и наменску сарадњу, Чекић се усредсредило на неговање сценског говора и култивисање сценског покрета. Желео је да српску драмску књижевност кроз добре редитељске поставке уздигне на виши уметнички ниво: домаћа драма и класици у модерној уметничкој режији би могли да нам развију *дискретне неискорићене и незапажене лепоте и учинити занимљивијим*<sup>209</sup>. Међутим, примењујући европске токове позоришних инсценација, већином је на домаћим текстовима преносио виђене поставке немачких уметника и тако запоставио сопствене изворе креативности. Најважнија одлика његових режија јесте – штимунг, којем је прилагођавао основни тон и дух позоришних костима, држећи се ос-

нове да *модерна уметност костима има сопствену психологију*. Његова најуспелија режија јесте *Елга*, коју је доста темељито припремао, *оставивши утисак „велике позорнице“ на нашој сцени*<sup>210</sup>.

Чекић је првенствено стекао свест о улози и значају режије – модерни редитељ је „образовани деспот“ с ауторитетом и дисциплином, широких погледа на уметност, који, уместо да се бави организационо-техничким окупљањем и усклађивањем хетерогених делова у целину, мора у свакој драми да осети и изрази посебан стил у неограниченој слободи уметничког стварања. Циљ редитеља је да пронађе сценску форму за песничко дело. Цитирајући Хагемана, рекао је да је *режисер (...) песнику помагач, уметнички саветник – извршни, одговорни министар Песничког Величанства*<sup>211</sup>. Предност у његовом раду јесте паралелно развијање и усавршавање спољне и унутрашње режије: инсценација (спољна режија) је могла дати све боље резултате уколико је акценат на интегралном тексту (унутрашња режија) као полазишту инсценације без обзира на врсту (поезија, проза), а све у циљу драматуршког очувања аутентичности пишећих мисли.

Суштина Чекићеве модернизације режије базира се на следећим принципима рада: стилска целина позоришне представе, редитељ је у служби текста с одговарајућом сценском формом, центар режије јесте радња коју глумци стилизовано остварују, на ритам радње утичу сценограф и композитор, и, по Рајнхартовом моделу, користи редитељску књигу у којој је протумачен сваки детаљ представе (атмосфера, говор глумаца, мизансцен, психологија ликова, костим, простор, расвета)<sup>212</sup>.

Значајно је да су иницијативе за успостављањем уметничке политике, законских уређења, функционалности Народног позоришта као узора макроорганизационог система – почетком XX века биле испред времена, а у односу на садашњост, сто година касније, остају

<sup>207</sup> Боровоје С. Стојковић, „Милутин Чекић као позоришни критичар“, *Живот и рад*, год. II, књ. III, св. 13, Београд, јануар 1929, 34.

<sup>208</sup> Милутин Чекић, „Глумачка школа“, 131.

<sup>209</sup> Боровоје С. Стојковић, „Милутин Чекић као позоришни критичар“, 34.

<sup>210</sup> Др Олга Милановић, *Неимари српског позоришта – прилози за историју српског позоришта XIX и XX века*, 202.

<sup>211</sup> Јосип Лешић, *Историја југославенске модерне режије 1861–1941*, 50.

<sup>212</sup> Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта XIII–XXI век*, 310.

актуелне и модерне, и даље углавном неостварене. Велике су сличности времена у којем делују три великана<sup>213</sup> и наше стварности коју *после 2000. године, обележавају национално-политичке и свеопште реформе у друштву*<sup>214</sup>. (...) *Зато је значајно да у прошлости, поготову у мисијама универзалних личности којима припадају Нушић, Грол и Чекић, можемо пронаћи темеље културне акције и мисије за будуност Југа Европе у новом светском културном поретку*<sup>215</sup>. У кризним временима простори балканских земаља, пустошених ратовима и унутрашњим сукобима, припадали су интелектуалцима који сматрају да је позориште пре свега друштвена потреба. Сва питања покушавали су да реше темељито и одговорно, применом умерених реформи, рестаурацијом, покушавајући да позоришни систем региона интерполирају у модерни европски културни простор<sup>216</sup>. Оснивањем уметничких и глумачких школа, микро и макроорганизацијом позоришног уређења и законодавством, професионализацијом режије, настојали су да уткају актуелна питања тадашњих европских позоришних тенденција у систем нашег позоришног организма.

Укупна делатност Милутина Чекића је много већа од појединачних, јер је у оствареним режијама учествовао и као *духовни творац сценографије*<sup>217</sup>. Његовом редитељском образовању претходили су теоријски и посматрачки рад, где показује изузетну способност повезивања у детаљним и веома прецизним белешкама, да би оне сликовитошћу могле и данас бити пренесене на сцену. Инспирисан немачким позориштима, објединио је редитељску и сценографску делатност, сматрајући их неодојивима у духу савременог времена.

Чекићева модернистичка схватања, иако у пракси нису имала прилике да буду примењена и временом утемељена, сматрају се за дело најдаровитијег и најкул-

турнијег српског редитеља свог времена. Неодојивост његовог значаја и предности у теоријском и сценском раду се потврђује у томе што је сценски рад био краткотрајан али плодоносан и, уз теоријски рад, деловао је реформаторски у правцу модернизације српске режије. Као немачки ђак, у теорије је увео немачки дух логичког, критичког посматрања, пуну стручност и теорије позоришне уметности. У својим огледима писао је о режији као посебном уметничком изражавању, потом о техничким стварима сцене као што су аранжирање и типови, затим о глумцима, страним уметницима, европским позорницама и њиховим одликама, о историји нашег позоришта. За собом је оставио више теоријских него практичних радова у којима је видљива суштина његовог кратког редитељског рада. У томе је први и велики значај Милутина Чекића – он је први сценски теоретичар и промотер тежњи модерне драматургије. Стручни и корисни савети Чекића усмерени су на карактер његовог позоришта – најлепши узор – узвишеност античке уметности, који би се могао применити за подизање уметничког нивоа наше сцене, а садашњи систем спутава процват глумачке, сценске и драмске уметности и увођењем мере, природности и укуности у стилзацији. Замерали су му да су његова схватања апстрактна, а глумачки идеал недовољно убедљив, ипак, опште гледано, такво позориште је *узоран оглед своје врсте*<sup>218</sup>.

Чекић је следио немачки симболизам и, по узору на Рајнхарта, преносио архитектонска решења у декору: уместо Рајнхартове ротационе позорнице, делио је сцену завесама на предњу и задњу, ради стварања ефекта симултаних различитих простора. У глуми заступа слободан израз који ће омогућити глумцу да његова стварност буде привидна, а у стварности свога изражаја мора најпре бити добар уметник. У предлозима домаћег репертоара неопходно је додати и класику у уметничкој режији како би нам распалила фантазију, укус и осећања. Хармоничност, упрошћеност у стилзацији, чистота и природност у дикцији, слобода у интерпретацији, искуство и сценска естетика, монументалност у

<sup>213</sup> Бранислав Нушић, Милан Грол и Милутин Чекић.

<sup>214</sup> Драгана Чолић-Биљановски, *Сањари српског националног театра*, 89.

<sup>215</sup> Исто.

<sup>216</sup> Исто, 104.

<sup>217</sup> Др Олга Милановић, *Неимари српског позоришта – прилози за историју српског позоришта XIX и XX века*, 201.

<sup>218</sup> Боривоје С. Стојковић, „Милутин Чекић као позоришни критичар“, 38.



**Читаћа проба у гардероби између два рата (с лева, горе): Душан Илић, Никола Гошић, Велимир Бошковић, Милан Стојановић, Витомир Богић; (с лева, доле) Димитрије Гинић, Јован Антонијевић, Михаило Миловановић, др Бранко Гавела.**

општем изразу – основне су одлике Чекићевог позоришта. У непосредном контакту са радом Макса Рајнхарта, Чекић надограђује своја теоријска и практична знања која покушава да примени у пракси у оквиру режије, исто и реорганизације позоришног система словенских и југословенских земаља, усклађујући реформе с европским актуелностима.

Боривоје С. Стојковић његове списе сматра *букваром за све позоришне људе*<sup>219</sup>, управо због педагошке мере која је карактеристична за Чекићево писање. Његове стручне и реформаторске идеје, погледе и предлоге, разбацане по огледима, есејима и критикама, Стојковић карактерише једноставношћу, укусном мером, искуством, јасноћом и разложношћу у педагошком маниру, вештином да лако увиди проблематику.

Све ово показује колико је био велики и разноврстан дијапазон Чекићевог позоришног рада. Међутим, његов допринос позоришту је најостваренији у улози редитеља у доба спровођења уметничке реформе на сцени пре рата, а у послератном периоду као најзаслужнијег организатора и обновитеља позоришног живота у Београду.

<sup>219</sup> Исто, 35.

# ЖИВОТОПИС МИЛУТИНА ЧЕКИЋА<sup>1</sup>

**1882.** 22. септембра рођен је Милутин Чекић у Горњем Милановцу у породици председника окружног суда.

**Деведесетих година XIX века** Породица Чекић се сели у Београд и настањује у Цетињској улици.

**Око 1900.** Током гимназије пише необјављену драму *Стрез*, која се чува у рукописном одељењу Музеја позоришне уметности Србије.

**1901.** Након завршене гимназије показује интересовање за праћење позоришног живота, двоумећи се између новинарства и позоришта.

**1903.** Појављује се у јавности у часопису *Покрет* преводом петог чина Игоове драме *Краљ се забавља*, у стиховима (у сарадњи са Симом Пандуровићем).

**1904.** Као критичар дебитује приказом *Гаврана* Анрија Бека у *Књижевној недељи* коју уређује са Симом Пандуровићем.

**1905.** Штампана чланке из области музичког стваралаштва у *Београдским новинама*.

**1906.** 28. јануара премијерно је изведена његова драма *Свадбено јутро* у режији Илије Станојевића.  
У јуну дипломира на Правном факултету у Београду.  
Објављује драмску трилогију *Прва бора*, која садржи три једночинке: *Прва бора*, *Свадбено јутро* и *Ноћ иза кулиса*.

**1906–1907.** Студира позоришну режију у Бриселу, Паризу и Минхену.

<sup>1</sup> У *Енциклопедији Југославије* и *Опћој енциклопедији* Лексикографског завода СФРЈ – нема енциклопедијских јединица под Чекићевим именом.

Просветина *Мала енциклопедија* – даје мало података.

*Лексикон писаца* Матице српске – његова делатност обрађена је непотпуно и претежно из литерарног аспекта, што је, уосталом, и била сврха овог издања.

*Енциклопедија Хрватског народног казалишта у Загребу* – не региструје једног од својих управника. Скерлић га не помиње у *Историји новије српске књижевности*, јер је она већ била написана у време када је Чекић ступао на сцену.

П.Поповић и други савремени историчари праве исти пропуст, о чему је писао још за Чекићевог живота и Боривоје Стојковић током 1933. године.

## ЖИВОТОПИС МИЛУТИНА ЧЕКИЋА

- 1907.** Написао драму *У својем дому* која показује његов снажан драмски израз и темперамент.  
Као позоришни критичар пише и под два псеудонима – Macready и Brutus. Прекида са француском импресионистичком критиком и прихвата немачки критички рационализам.
- 1908.** Стални сарадник од првог броја часописа *Недељни преглед* где објављује есеј „Реформа позорнице“ у седам наставака (бројеви од 24 до 31), што је касније објављено у књизи *Позориште* 1925. године.
- 1908–1909.** Студира позоришну режију у Берлину и на релацији Берлин–Праг.
- 1909–1910.** Први пут се помиње у *Летопису*, Годишњаку Краљевског српског народног позоришта као нови члан Књижевно-уметничког одбора (од 3. априла до 21. јуна).  
Уредник у часопису *Недељни преглед*.
- 1910.** Током управе Гавриловић–Костић често је консултован од стране драматурга Ристе Одавића.  
*Недељни преглед* престаје да излази.
- 1911.** Запошљава се 27. маја као писар у Министарству просвете због мањка буџетског места у Народном позоришту.  
1. августа Управа Народног позоришта даје предлог министру просвете и црквених послова за одобрење вишемесечних студија Милутину Чекићу у Берлину и Паризу.  
Чекић објављује чланак „Југословенско уметничко позориште“ у љубљанском *Јутру* 25. марта, потом у *Правди* 25, 26. априла 1911.  
Пише за *Правду*, *Јутро* и *Дневни преглед*.
- 1911, 1912, децембар 1913, јануар 1914.** Студира у Берлину са паузама.
- 1911 –1912.** Пише у дневном листу *Пијемонт*.  
Први пут се појављује у Годишњаку Краљевског српског народног позоришта на списку сталних чланова-редитеља уз Илију Станојевића и Саву Тодоровића.
- 1912.** 14. априла указом Њ.В. Краља, Милутин Чекић, писар Министарства просвете и питомац Народног позоришта, постављен је за редитеља Народног позоришта VI класе.  
Сарађује у *Звезди* под Нушићевим уредништвом.  
21. априла премијерно је изведена драма Ђуре Јакшића *Јелисавета кнегиња црногорска*, у Чекићевој режији.  
28. априла премијерно су изведене драме Ј.М.-а *У чистом зраку*, Срђана Туцића *Низ стрмину* и Александра Илића *Са својима*, у Чекићевој режији.

10. маја премијерно је изведена драма Анхела Гимера *У долини*, у Чекићевој режији.

18. августа премијерно је изведена драма Ђузепеа Ђакозе *Као лишће*, у Чекићевој режији.

**1912–1913.** Члан је сталног ансамбла, на списку редитеља у Годишњаку Краљевског српског народног позоришта.

Сарађује у чешком часопису *Јавно мишљење*.

**1913.** 23. јануара премијерно је изведена драма Андреје Милчиновића *Без среће*, у Чекићевој режији.

28. фебруара премијерно је изведена драма Оскара Вајлда *Саломе*, у Чекићевој режији.

7. марта премијерно су изведене драме Артура Шницлера *Литература* и Герхарда Хауптмана *Елга*, у Чекићевој режији.

15. маја премијерно је изведена драма Иве Војновића *Лазарево васкрсење*, у Чекићевој режији.

25. маја премијерно је изведена драма Алојза и Виљема Мршћика *Мариша*, у Чекићевој режији.

26. августа премијерно је изведена драма Александра Диме Оца *Госпођица од Бел-Ила*, у Чекићевој режији.

24. септембра премијерно је изведена драма Октава Мирбоа *Посао је посао*, у Чекићевој режији.

10. октобра премијерно су изведене драме Милутина Бојића *Краљева јесен* и Милана Беговића *Стана Биучића*, у Чекићевој режији.

5. децембра премијерно су изведене драме Хуга фон Хофманстала *Електра* и Артура Шницлера *Код „Зеленог папагаја“*, у Чекићевој режији.

**1914.** 24. априла премијерно су изведене драме Милоша Р. Димитријевића *На прагу* и Меспеинеса *Бура*, у Чекићевој режији.

7. маја премијерно су изведене драме Роберта Бракоа *Дон Пјетро Карузо* и Аугуста Стриндберга *Отац*, у Чекићевој режији.

Почетак Првог светског рата прекида његову редитељску активност.

**1917.** У јесен Чекић окупља бивше чланове Народног позоришта и уз помоћ др Милана Огризовића, натпоручника у аустријској војсци, добијају дозволу за рад под називом Добротворног позоришта, чији је део прихода обавезан за „К.и.К. Karls-Fond“. Чекић је ангажован око уметничке управе Добротворног позоришта.

27. децембра одржана је прва представа Добротворног позоришта : *Прољетно јутро* Огризовића, *Школски надзорник* Трифковића и *Расејани* Коцебуа.

Сарађује у загребачком часопису *Savremenik*, објављује чланак „Новија српска књижевност“.

**1917–1918.** Пише за *Београдске новине*.

**1918.** Почетком године Добротворно позориште добија дозволу за рад са професионалним глумцима Народног позоришта у сали „Касине”. Добротворно позориште током лета гостује у Ваљеву и Крагујевцу са репертоаром који обухвата седам комада (*Кир Јања, Циганин, Код белог коња, Коштана, Част, Ивкова слава и Хасанагиница*). Почиње прва етапа II доба модерног српског позоришта; Чекић у то време ученицима средњих школа држи предавања о животу и делима Јована Ст. Поповића. 3. децембра, према одлуци Министарства просвете, Милутин Чекић је постављен на место управника Народног позоришта, тачније в.д. управника у одсуству Милана Грола (до 5. августа 1919), мада се у *Годишњаку* не појављује на списку редовних чланова Позоришта, нити у поменутој функцији. Милутин Чекић и Милан Предић, на месту директора Дrame, приступају продуцентско-уметничкој обнови и реорганизацији Народног позоришта приказујући Гогоља, Шекспира, Молијера, Гетеа, Стриндберга, Метерлинка, Ибзена и др. Прва сезона почиње на Теразијама септембра 1918. у сали „Касине”. 5. августа на место управника долази Милан Грол који се вратио у Београд.

**1919.** Пошто су јавно штампана Чекићева писма која је током окупације упућивао страним официрима а потписивао у немачкој верзији свог презимена (Hammer), принуђен је да октобра да оставку због оптужби за сарадњу с окупатором. Прекида редитељску делатност, али наставља да се бави новинарством, пишући за *Време*.

**1921.** Објављује књигу *Углибу мржње*.

**1921–1922.** Уредник *Нове штампе*.

**1922.** У *Алманаху Краљевине СХС* штампа чланак о историјском развоју нашег позоришта.

**1922–1923.** Уредник *Нове демократије*.

**1924.** Уредник дневног листа *Одјек* и сарадник часописа *Будућност*. 14. октобра поново ступа у државну службу као инспектор Уметничког одељења Министарства просвете и као референт за позориште; посвећује се решавању позоришних проблема у земљи, нарочито у Београду.

**1925.** Штампа књигу *Позориште*, збирку есеја и чланака о сценској уметности и драмској књижевности. Штампан је Чекићев ранији превод Хауптманове *Елге* у издању *Мале библиотеке*, Мостар.

- 1926.** На захтев Министарства просвете, као члан комисије за израду извештаја о стању у државним позориштима, објављује књигу *Позоришно питање* с предлозима административних реформи у организацији, а у оквиру књиге је и Пројекат закона о народним позориштима.
- 1927–1929.** Стални позоришни критичар у листу *Време*.
- 1928.** Пише за *Књижевник*, *Нашу сцену* и за чешки лист *Јавно мишљење*.
- 1929–1932.** Септембра 1929. године, због дубоке финансијске кризе Хрватског народног казалишта у Загребу, постављен је за његовог комесара.
- 1931.** 20. јула је постављен за управника Хрватског народног казалишта у Загребу (до 1932).
- 1933.** 4. фебруара је пензионисан у Загребу, где остаје да живи до почетка Другог светског рата.
- 1939.** Објављује књигу *Jugoslawien am Scheidewege, das Serbo-croatische Problem und Jugoslawiens Aussenpolitik (Југославија на прекретници)* у Лајпцигу, у издању Felix Meinar Verlag, у којој се третира историјски развој југословенске идеје, као и проблематика српско-хрватских односа, због чега је забрањена.
- 1941.** Чекић се враћа у Београд.
- 1964.** 27. октобра умире у Београду, скоро заборављен.

# ТЕАТРОГРАФИЈА И БИБЛИОГРАФИЈА

## I ИСТОРИЈЕ СРПСКОГ ПОЗОРИШТА

1. Боривоје С. Стојковић, *Историјски преглед српске позоришне критике* (Милутин Чекић), Сарајево 1932.
2. Боривоје С. Стојковић, *Историјски преглед српске позоришне критике*, Сарајево 1933.
3. Боривоје С. Стојковић, *Дражи преко рампе*, Сарајево 1934.
4. Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта*, Ниш 1936.
5. Милан Грол, *Из позоришта предратне Србије*, СКЗ, Београд 1952.
6. „Андрија Фијан у Београду“, Зборник Музеја позоришне уметности Србије, I, 1962.
7. *Др Гаврило Ковијанић, Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*, Архив Србије, Београд 1971.
8. Синиша Јанић, „Театар пред историјом“, *Театрон*, бр. 8/9, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1977.
9. Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1979.
10. Др Петар Волк, *Позоришни живот у Србији 1835–1944*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд и Институт ФДУ, Београд 1992.
11. Др Петар Волк, *Писци националног театра – Позоришни живот у Србији 1835–1994*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995.
12. Др Олга Милановић, *Неимари српског позоришта – прилози за историју српског позоришта XIX и XX века*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1997.
13. Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005.
14. Драгана Чолић-Биљановски, *Сањари српског националног театра*, Народно позориште, Београд 2005.
15. Петар Марјановић, *Почеци српског професионалног националног позоришта (Уметнички развој СНП-а у Новом Саду 1861–1868)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009.

## II ТЕМАТСКИ ВАЖНА ЛИТЕРАТУРА ЗА ОВАЈ РАД

16. *Годишњак Краљевског српског народног позоришта 1909–1910*, Београд 1910.
17. *Закон и Уредба о Народном позоришту*, Београд, 1911.
18. *Годишњак Краљевског српског народног позоришта 1911–1912*, Београд 1912.
19. *Годишњак Краљевског српског народног позоришта 1912–1913*, Београд 1913.
20. *Годишњак Народног позоришта 1918–1922*, Београд 1922.

21. Милутин Чекић, *Три система*, Позориште, Месни одбор Удружења глумаца СХС, Београд 1925.
22. Милутин Чекић, *Сцена у рељефу*, Позориште, Месни одбор Удружења глумаца СХС, Београд 1925.
23. Милутин Чекић, *Позоришно питање*, Нови Сад 1926.
24. Велибор Глигорић, „Етапе у развоју Народног позоришта 1868–1893. и 1894–1919“, у: *Један век Народног позоришта 1868–1968* (зборник), Београд 1968.
25. Боровоје С. Стојковић, „Руководиоци Народног позоришта у току једног века (1868–1969)“, Годишњак града Београда (књ. XIV – 1967), Београд 1969.
26. Огњенка Милићевић, „Станиславски и Мејерхољд (1898–1905)“, *Театрон*, бр. 2, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1974.
27. Др Рашко Јовановић, „Милутин Чекић: следбеник рајнхартовске школе“, *Театрон*, бр. 2, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1974.
28. Др Олга Милановић, „Почетак уметничке реформе Народног позоришта у Београду уочи Првог светског рата“, Годишњак града Београда, књ. XXVII, Београд 1980.
29. Др Олга Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*, Музеј позоришне уметности Србије и Универзитет уметности у Београду, Београд 1983.
30. Јосип Лешић, *Историја југославенске модерне режије (1861–1945)*, Стеријино позорје, Нови Сад 1986.
31. Мирјана Миочиновић, *Драма између два рата* (предговор), Нолит, Београд 1987.
32. Др Живојин Петровић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1914*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1993.
33. Милутин Чекић, „Др Милан Огризовић (1877–1923)“, (из рукописа), *Театрон*, бр. 84/5/6, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994.
34. Верослава Петровић, „Позоришне представе у хуманитарне сврхе“, Из наше позоришне историје, *Театрон*, бр. 95, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1996.
35. Мр Ксенија Шукуљевић-Марковић, „Јакшићева Јелисавета, кнегиња црногорска‘ на сцени Народног позоришта у Београду“, у: *125 година Народног позоришта у Београду* (зборник радова), Београд 1997.
36. Олга Марковић, *У своме дому*, (поговор), Драмска баштина, коло VII, књ. 5, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000.
37. Александра Милошевић, *Витомир Богић*, каталог изложбе, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000.
38. Драгана Чолић-Биљановски, „Сарадња у области позоришне уметности почетком XX века“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Матица српска, Нови Сад 2008.
39. Александра Милошевић, *Хуманитарне представе и концерти у српским позориштима до 1945*, каталог изложбе, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2009.
40. Милутин Чекић, *Углубу мржње*, Београд 1921.
41. *Лексикон писача Југославије*, Матица српска, Нови Сад 1972.
42. Велимир Живојиновић, „На раду у београдском Народног позоришту“, (аутобиографски записи), *Театрон*, бр. 2, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1974.
43. Борисав Станковић, *Забушанти*, Хеликон, Београд 1980.

### III ЧЕКИЋЕВИ ДРАМСКИ ТЕКСТОВИ, КЊИГЕ И ПРЕВОДИ

44. Виктор Иго, *Краљ се забавља* (превод са Симом Пандуровићем са француског), Београд 1906.
45. Милутин Чекић, *Прва бора*, три једночинке (*Прва бора*, *Свадбено јутро* и *Ноћ иза кулиса*), Београд 1906.
46. Герхарт Хауптман, *Елга* (превод са немачког), Сарајево 1920.
47. Милутин Чекић, *Jugoslawien am Scheidewege, das Serbo-Kroatische problem und Jugoslawien am aussenpolitik*, Leipzig 1939.
48. Милутин Чекић, *У своме дому*, Драмска баштина, коло VII, књ. 5, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000.

### IV РАСПРАВЕ, ЧЛАНЦИ И ПОЗОРИШНЕ КРИТИКЕ

#### 1906.

У: „Изашло из штампе: *Прва бора*, *Свадбено јутро*, *Ноћ иза кулиса*“, Позориште, Политика, бр. 998, 23.X 1906, 3.

#### 1908.

Др Бож. С. Николајевић, „Разматрања о Народном позоришту“, Књижевност и уметност, *Недељни преглед*, бр. 24, 28. IX 1908, 397–399.

Манојло Сокић, „Може ли се затворити Народна позориште?“ (поводом чланка Милутина Чекића, „Криза у Народном позоришту“ из *Недељног прегледа*, бр. 33 / 1908), *Београдске новине*, бр. 338, 14 / 1908, 1–2.

Милутин Чекић, „Криза у Народном позоришту“, Књижевност и уметност, *Недељни преглед*, бр. 33, 30.XI 1908, 541–542.

Милутин Чекић, „Подмладак у Народном позоришту“, *Недељни преглед*, *Недељни преглед*, бр. 1, 2. III 1908, 29–31.

Милутин Чекић, „Реформа позорнице“, Књижевност и уметност, *Недељни преглед*, бр. 24, 28.IX 1908, 397–399.

Милутин Чекић, „Реформа позорнице“ (2), Књижевност и уметност, *Недељни преглед*, бр. 25, 5.X 1908, 416–418.

Милутин Чекић, „Реформа позорнице“ (3), Књижевност и уметност, *Недељни преглед*, бр. 26, 12.X 1908, 430–434.

Милутин Чекић, „Реформа позорнице“ (4), Књижевност и уметност, *Недељни преглед*, бр. 27, 19.X 1908, 446–9.

Милутин Чекић, „Реформа позорнице“ (5), Књижевност и уметност, *Недељни преглед*, бр. 28, 26.X 1908, 462–464.

Милутин Чекић, „Реформа позорнице“ (6), Књижевност и уметност, *Недељни преглед*, бр. 29, 2.XI 1908, 478–480.

Милутин Чекић, „Реформа позорнице“ (7), Књижевност и уметност, *Недељни преглед*, бр. 30, 9.XI 1908, 496–8.

Милутин Чекић, „Субвенција“, Позоришни преглед, *Недељни преглед*, бр. 3, 4. V 1908, 64–65.  
Милутин Чекић, „Хамлет‘ са г. Богићем“, Позоришни преглед, *Недељни преглед*, бр. 36–37, 25.XII 1908, 597–598.

**1909.**

Аноним, „Нови члан Позоришног одбора“, *Пролеће*, год. I, бр. 7/8, 1909/1910.  
Аноним, „Ушао у комисију за израду новог закон“, *Београдске новине*, бр. 93, 5.IV 1909.  
Милан Грол, „Глумачка школа“, Позоришни преглед, СКГ, бр. 12, 16.XII 1909, 944–951.  
Милутин Чекић, „Позоришно питање“; Недељна хроника, *Недељни преглед*, бр. 4, 21.I 1909, 52–54.  
Милутин Чекић, „Продана невеста“, Позоришни преглед, *Недељни преглед*, бр. 7, 1909, 109–110.

**1910.**

Аноним, „Чекић постао члан Одбора НП“, *Одјек*, бр. 77, 3.IV 1910.

**1911.**

Аноним; „Једна новина“, *Трибуна*, бр. 352, 2 / 1911, 3.  
Аноним, „Позоришне ‘реформе’ г. Милана Грола“ (о укидању Књижевно-уметничког одбора у Народном позоришту у Београду), *Мали журнал*, бр. 189, 18 / 1911, 1.  
Аноним, „Учешће Милутина Чекића у изради позоришног закона 1909“, СКГ, 1911, 27 / 57.  
Божидар Ђермановић, „Пред позоришним реформама; Глас једног глумца“, *Правда*, бр. 116, 8 / 1911, 15.IV 1911, 3.  
*Закон о Народном позоришту, Ново време*, бр. 125, 7.V 1911, 2.  
Милутин Чекић, „Југословенско уметничко позориште“, *Правда*, 26. IV 1911, 25.  
Милутин Чекић, „О модерном позоришту; Предавање г. др. Милана Беговића“, *Правда*, 21–23. мај 1911.  
*Позоришни закон* (о новом закону у Краљевском српском народном позоришту), *Правда*, 8 / 1911, бр. 131, 1.

**1912.**

Аноним, „Јелисавета кнегиња црногорска“, *Вечерње новости*, 1912.  
Аноним, „Милутин Чекић постављен за редитеља, ово је први увозни редитељ по новом закону“, *Звезда*, 1912, 510.  
Аноним, „Нов редитељ“ (најава), Позориште, *Звезда*, св. 8, 25.IV 1912, 510.  
Аноним, „Чекић ће режирати у НП-у *Јелисавету* Јакшићеву у стилу модерне режије Шекспирових комада), *Звезда*, 1912 / 382.  
Аноним, „Госпођица од Бел-Ила“ (најава); Позориште, *Вечерње новости*, бр. 356, 26.XII 1912, 3.  
Коста М.Луковић, „Јелисавета“; Позориште, *Политика*, бр. 2968, 9 / 1912, 3.  
М., „Глумац и школа“, Уметнички преглед, *Звезда*, св. 15. 10.VIII 1912, 955–6.

- М, „Репертоар идуће сезоне“, Позоришни преглед, *Звезда*, св. 12, 25.VI 1912, 755–756.
- Масреадy<sup>1</sup>, „Декорација на позорници“ (о опреми декорација у српским комадима), *Звезда*, св. 6, 1912, 379–380.
- Милош Ђорић, Позоришна писма – о репертоару Народног позоришта у Београду у сезони 1912/1913, *Босанска вила*, бр. 19–20, 27 / 1912, 279–280.
- Милутин Чекић, „Декорација на позорници“, Уметнички преглед, *Звезда*, св. 6, 25.III 1912, 379–380.
- Милутин Чекић, „О проблему режије – ревизија Грубеових концепција о режији, Шекспир и режија“, *Звезда*, 1912, 175–178.
- Милутин Чекић, „О режији“, *Звезда*, св. 3, 10. I 1912, 175–178.
- Милутин Чекић, „Три система – поводом приказа Гетеовог *Фауста*“, *Звезда*, 1912, 361–6.
- „Милутин Чекић студирао режију у Берлину“, *Пијемонт*, бр. 49, 21.II 1912.
- Народно позориште* (Закон о Народног позоришту се не примењује у пракси), *Политика*, бр. 2901, 10 / 1912, 1.
- П., „’Јелисавета’ у режији М. Чекића“, Позориште, *Вечерње новости*, бр. 113, 23.IV 1912, 3.
- П.М.П., „Пут у новине“, *Борба*, бр.17, 1 / 1912, 3.
- Spectator<sup>2</sup>, (о значају Чекићевог доласка у НП и о задацима који га чекају на новој режији), *Звезда*, 1912, 502–3.
- Spectator, „О режији“, Позоришни преглед, *Звезда*, св. 8, 25.IV 1912, 502–503.
- Spectator, „У новој ери“, *Звезда*, св. 12, 1912, 57–60.
- У., „Наши критичари“ (поводом чланка Бранка Лазаревића из *Српског књижевног гласника* за јуни 1912. год. о премијери три једночинке *У чистоме зраку*, *Низ стрмину* и *Са својима* у београдском Народног позоришту), *Вечерње новости*, бр. 155, 20 / 1912, 3.

## 1913.

- Аноним, „Без среће“, *Вечерње новости*, 24.I 1913.
- Аноним, „Госпођица од Бел-Ила“, *Вечерње новости*, 26.XII 1913.
- Аноним, „Као лишће“ (најава), Позориште, *Вечерње новости*, бр. 30, 3.I 1913, 2.
- Аноним, „Као лишће“, *Вечерње новости*, 30.I 1913.
- Аноним, „Краљева јесен“, *Вечерње новости*, 11.X 1913.
- Аноним, „Лазарево васкрсење“, *Народни лист*, бр. 45, 1913.
- Аноним, „Лазарево васкрсење“, *Правда*, бр. 124, 1913, 3.
- Аноним, „Лазарево васкрсење“, *Србобран*, бр. 45, 1913.
- Аноним, „Мариша“, *Правда*, бр. 148, 1913, 3.
- Аноним, „Чекић отишао у Берлин на студије два месеца са С. Тодоровићем, а Богић у Париз“, *Одјек*, бр. 240, 16.XII 1913.
- Аноним, „Салома“, *Одјек*, бр. 84, 1913.
- Аноним, „Салома“, *Пијемонт*, бр. 260, 1913.
- Аноним, „Стана Биучића“, *Вечерње новости*, бр. 270, 1913.

<sup>1</sup> Милутин Чекић

<sup>2</sup> Павле Маринковић

- Аноним, „Стана Биучића“, *Политика*, 11.X 1913.
- Велимир Живојиновић, „Две премијере – ‚Електра‘, трагедија у једном чину од Хуга фон Хофманстала. – ‚Код зеленог папагаја‘, комад у једном чину од Артура Шницлера“, *Новости*, бр. 324, 21 / 1913, 7.XII 1913, 3; бр. 325, 8.XII 1913, 3.
- Г.Н., „Драма задовољене правде“ (о дејству драме задовољене правде на примитивнију позоришну публику), *Одјек*, бр. 32, 12 / 1913, 1–2.
- Julius: „Репертоар нашег позоришта“ (о припремама и репертоару Народног позоришта у Београду у сезони 1913/1914), *Правда*, бр. 257, 10 / 1913, 1.
- К.Л.М., „Без среће“, *Политика*, бр. 3242, 1913.
- К.М.Л., „Литература“ и „Елга“, две премијере у Народном позоришту“, *Позориште, Политика*, бр. 3288, 8.III 1913, 3.
- Милан Грол, „Без среће“, СКГ, бр. 4, 1913.
- Милан Предић, „Електра / Код, Зеленог папагаја“, СКГ, бр. 11–12, 1913.
- Милан Предић, „Стана Биучића“, СКГ, бр. 8, 1913.
- Милутин Бојић, „Елга – поводом лошег декора“, *Пијемонт*, бр. 68, 1913, 2.
- Милутин Чекић, (подаци о постављању за редитеља), СКГ, 1913, 30, 145–9.
- Миодраг Ибровац, „Елга“ по Грилпарцеровој новели од г. Г. Хауптмана“, *Позоришни преглед, Дело*, 30 / 1913, 534–535.
- Миодраг Ибровац, „Лазарево васкрсење“, СКГ, књ. 30, 1.VI 1913, 868.
- П., „Без среће“ Драма Аделе Милчиновић, *Позориште, Пијемонт*, бр. 25, 25.I 1913, 2–3.
- П.С. Талетов, „Електра, Код, Зеленог папагаја“, *Позоришни преглед, Дело*, књ. 69, св. 1, 1913, 150–152.
- П.С. Талетов, „Краљева јесен“, „Стана Биучића“, *Позоришни преглед, Дело*, књ. 69, св. 1, 1913, 150–152.
- П.С. Талетов (О значају појаве Чекића за домаћу режију), *Дело*, 1913, 67, 457–8.
- П.С. Талетов, „Лазарево васкрсење“, *Позоришни преглед, Дело*, књ. 67, 1913, 475–478.
- П.С. Талетов, „Литература, Елга“, *Позоришни преглед, Дело*, бр. 67, св. 1, 1913, 154–157.
- Хроничар, „Лазарево васкрсење“, *Венац*, књ. 4, св. 6, 1913, 383–385.
- Ц., „Један успех г. Чекића“, *Правда*, 12.III 1913.

## 1914.

- Аноним, „Дон Пјетро Карузо“, *Радничке новине*, бр. 109, 2, 1914.
- Аноним, „Електра“, *Дело*, 70 / 150–1, 1914.
- Аноним, „Електра“, *Штампа*, бр. 90, 3, 1914.
- Аноним, „Отац“, *Радничке новине*, бр. 109, 2, 1914.
- Аноним, „Отац“ (најава), *Пијемонт*, бр. 127, 8.V 1914.
- Велимир Живојиновић, „Бура“, драма у три чина од Н.Н. – Редитељ г. Чекић“, *Новости*, бр. 116, 22 / 1914, 27.IV 1914, 3.
- Велимир Живојиновић, „Г. Чекићеви назори. Задачи позоришта“, *Епоха*, бр. 37, 2 / 1919, 14.II 1914, 2.
- Велимир Живојиновић, „Дон Пјетро Карузо“, драма у једном чину од Роберта Брака – „Отац“, драма у три чина од А. Стриндберга. – редитељ г. Чекић. У Народном позоришту 7. маја 1914“, *Новости*, бр. 127, 22 / 1914, 9.V 1914, 3.

## ТЕАТРОГРАФИЈА И БИБЛИОГРАФИЈА

Велимир Живојиновић, „На прагу, комад у једном чину од М. Димитријевића“ – „Бура, драма у три чина од Н.М. – Редитељ г. Чекић“, *Новости*, бр. 115, 22 / 1914, 26.IV 1914, 3.

Велимир Живојиновић, „Отац, драма у три чина од А. Стриндберга. Редитељ г. Чекић. У Народном позоришту 7. маја 1914“, *Новости*, бр. 128, 22 / 1914, 10.V 1914, 3.

Велимир Живојиновић, „Последње вече. И. Војновић, Allons enfants“, 18. јун 1914, *Новости*, бр. 168, 22 / 1914, 20.VI 1914, 3.

Милутин Чекић, „Нова режија у комаду Ромео и Јулија“, *Новости*, бр. 155, 7.VI 1914.

П.С. Талетов, „Електра, Код Зеленог папагаја“, Позоришни преглед, *Дело*, 70, 1914, 149–153.

Стеван Галожа, „Београдско позориште у 1912–1913. (приказ Годишњака Краљевског српског народног позоришта), *Књижевне новости*, Загреб, бр. 7, 1 / 1914, 111.

### 1919.

А. „У служби непријатељу“. Документи о једном штићенику демократском, *Самоуправа*, 19,20,23,25,26,28. XI; 21,24,26,28. XII 1919.

Аноним, „Један из београдских новина“, *Политика*, 21.XI 1919.

Аноним, „Турнеја Народног позоришта“, *Политика*, 26.IX 1919.

Велимир Живојиновић, „Одбор за изразу позоришног закона“, *Епоха*, бр. 126, 2 / 1919, 20.V 1919, 2.

Велимир Живојиновић, „Отац, трагедија у три чина од А. Стриндберга. Редитељ г. Чекић. 'Касина', 11. марта 1919“, *Епоха*, бр. 64, 2 / 1919, 13.III 1919, 2.

Ј.В. Несторовић, „На издајникове клевете“, *Самоуправа*, 26.XII 1919.

### 1920.

А. „Један рапорт Милутина Чекића. Односи политичких група и личности у Србији“, *Самоуправа*, 9–12.VII 1920.

Д.С. Николајевић, „Изјава“ (о Милутину Чекићу), *Самоуправа*, 1.I 1920.

### 1922.

Ранко Младеновић, „Реприза *Елге* Г. Хауптмана“, *Мусао*, VIII / 1922, 226–227.

### 1925.

Милан Предић, „Позориште“, СКГ, књ. XV, бр. 7, 1.VIII 1925, 558–9.

### 1926.

Teatralis, „Милутин Чекић“, Позориште, ЛМС, бр. 307, 1926, 313–315.

### 1929.

Милутин Чекић, „После десет година поратног позоришног живота“, *Време*, 3.IX 1929.

### 1938.

Душан Крунић, „Васа Железна“, *Правда*, 24. I 1938.

**1959.**

Аноним, „Иво Војновић на београдској сцени“, *Књижевност*, 1959, 2, 157–174.

**1964.**

А., „Умро Милутин Чекић (1882-1964)“, *Политика*, 29.X 1964.

Сима Пандуровић, „Сећање које вида“, *Књижевност*, XXX / X, 9, 10, 1964, 185-207, 282–324.

**1969.**

Станислав Бајић, „Народно позориште у Београду током времена (поводом стогодишњице)“, *Сцена*, 1969, 6, 575–584.

# ПОПИС ЕКСПОНАТА<sup>1</sup>

Милорад Гавриловић и Светислав Динуловић, 1880.  
(фотографија)

Зграда Народног позоришта у Београду крајем XIX века.  
(фотографија)

Чича Илија Станојевић, глумац и редитељ – портрет.  
(фотографија)

Редитељи-глумци Народног позоришта у Београду: Чича Илија Станојевић, Милорад Гавриловић и Сава Тодоровић, почетком XX века.  
(фотографија)

Зграда Народног позоришта у Београду с почетка XX века.  
(фотографија)

Редитељи-глумци: Сава Тодоровић (други слева) и Светислав Динуловић (трећи здесна), новинари, министри и Пера Талетов, критичар (стоји, десно).  
(фотографија)

Ансамбл Краљевског српског народног позоришта у Београду, с управником Браниславом Нушићем, 1901.  
(фотографија)

Чланови Књижевно-уметничког одбора Краљевског српског народног позоришта у Београду (слева надесно, седе): Милован Глишић, руски глумац Александар Иванович Сумбатов-Јужин, Бранислав Нушић (управник) и Стеван Сремац; (стоје) Драгомир Брзак и Јанко Веселиновић, 1901.  
(фотографија)

Позоришни закон, 1. март 1901.

Изглед првобитне зграде Народног позоришта подигнуте 1868. године на рушевинама код Стамбол капије, по пројекту архитекте Александра Бугарског, почетком XX века, 1900–1902.  
(фотографија)

Редитељи-глумци Народног позоришта у Београду: Чича Илија Станојевић и Милорад Гавриловић испред ресторана „Коларац“, 1902.  
(фотографија)

<sup>1</sup> Плакати обележени звездicom (\*) нису премијерни.

**АЛЕКСАНДРА МИЛОШЕВИЋ: МИЛУТИН ЧЕКИЋ, ЗАЧЕТНИК МОДЕРНЕ РЕЖИЈЕ У СРПСКОМ ПОЗОРИШТУ**

Милорад Гавриловић и Чича Илија Станојевић, 1902.  
(фотографија)

Милорад Гавриловић, глумац и редитељ – портрет.  
(фотографија)

Групна фотографија (слева, средина): Милорад Гавриловић, Чича Илија Станојевић,  
Светислав Динуловић.  
(фотографија)

Драгомир Јанковић, управник Народног позоришта у Београду (1903–1906) – портрет.  
(фотографија)

Трилогија Милутина Чекића *Прва бора* која садржи три једночинке: *Прва бора*, *Свадебно јутро*  
и *Ноћ иза кулиса*, 1906.  
(књига)

Милан Грол, управник Народног позоришта у Београду – портрет.  
(две фотографије)

Милан Грол, управник и Милан Предић, драматург Народног позоришта у Београду.  
(фотографија)

Милан Предић, драматург Народног позоришта у Београду – портрет.  
(две фотографије)

Милан Предић у канцеларији за радним столом као драматург Народног позоришта у Београду, 1909.  
(фотографија)

Чича Илија Станојевић, глумац и редитељ, у кафани „Три шешира“, омиљеном састајалишту  
књижевне и глумачке бојнице у Београду, 1910.  
(фотографија)

Милутин Чекић, редитељ – портрети уочи Првог светског рата.  
(две фотографије)

Управник и чланови Народног позоришта (слева): Димитрије Гинић, Нада Ризнић, Милорад  
Гавриловић, П. Павловић.  
(фотографија)

Групна фотографија (слева надесно): Јован Скерлић, Наум Димитријевић, Риста Одавић,  
Миле Павловић и Милорад Митровић.  
(фотографија)

Скица декора за представу *Ромео и Јулија* за време студија код Рајнхарта.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15823-10)

Скица декора за представу *Разбијени крчаг*.

## ПОПИС ЕКСПОНАТА

Скица декора за представу *Пигмалион* у Лесинг театру, током студија.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр. 15823-15)

Скица декора за представу *Хамлет*.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15823-16)

Скица декора за представу *Елга*.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15823-12)

Скица декора за представу *Јулије Цезар*.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15823-8)

Писмо Милана Грола упућено Милутину Чекићу током његовог студијског усавршавања, 27. јануар 1911.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15713-1)

Закон о Народном позоришту, 27. мај 1911.

Писмо Милана Грола упућено Милутину Чекићу током његовог студијског усавршавања, у којем га упозорава да избор комада буде у складу са "*свима околностима наше поделе, позорнице, материјалних средстава куће итд.*", 3. новембар 1911.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр. 15706)

Писмо Драгомира Јанковића упућено Милутину Чекићу током његовог студијског усавршавања, поводом избора првог комада за редитељски деби на сцени Народног позоришта у Београду, 3. јануар 1912.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15693-1)

Писмо Милана Грола упућено Милутину Чекићу током његовог студијског усавршавања, поводом сагласности да први комади за режију буду *Разбијени крчаг* и *Елга*, 19. јануар 1912.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15713-2)

Ђура Јакшић, *Јелисавета*, 26. април 1912.\*  
(плакат)

Редитељска експликација за представу *Јелисавета*, 1912.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15823-1)

Ансамбл Народног позоришта пред зградом Народног театра на гостовању у Софији, 1912.  
(фотографија)

Теодора Арсеновић као Марта у представи *Јелисавета кнегиња црногорска* Ђуре Јакшића, у режији Милутина Чекића, 1912.  
(фотографија)

Теодора Арсеновић, глумица – портрет.  
(фотографија)

**АЛЕКСАНДРА МИЛОШЕВИЋ: МИЛУТИН ЧЕКИЋ, ЗАЧЕТНИК МОДЕРНЕ РЕЖИЈЕ У СРПСКОМ ПОЗОРИШТУ**

Ана Паранос, глумица – портрет.  
(две фотографије)

Дон Анхел Гимера, *У долини*, 10. мај 1912.\*  
(плакат)

Ђ. Ђакоза, *Као лишће*, 8. септембар 1912.\*  
(плакат)

Редитељска експликација за представу *Као лишће*.  
(из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр. 15823-7)

Александар Дима, *Госпођица од Бел-Ила*, 20. јануар 1913.\*  
(плакат)

Брахфогл, *Нарцис*, 5. фебруар 1913.\*  
(плакат)

Артур Шницлер, *Литература*, Герхард Хауптман, *Елга*, 22. март 1913.\*  
(плакат)

Иво Војновић, *Лазарево васкрсење*, 15. мај 1913.  
(плакат)

Антон Павлович Чехов, *Просидба*; Оскар Вајлд, *Салома*, 6. јун 1913.\*  
(плакат)

Октав Мирбо, *Посао је посао*, 24. септембар 1913.\*  
(плакат)

Милутин Бојић, *Краљева јесен*; Милан Беговић, *Стана Биучића*, 10. октобар 1913.  
(плакат)

Виљем Шекспир, *Ромео и Јулија*, 7. јун 1914.\*  
(плакат)

Чланови Одбора Народног позоришта у Београду (слева): Стеван Христић, Милан Марковић  
Ера, Милан Предић, Милан Грол, Станислав Бинички и Милутин Чекић, април 1914.  
(фотографија)

Добрица Милутиновић, глумац – портрет.  
(две фотографије)

Добрица Милутиновић и Марија Таборска тумачили су различите улоге у Чекићевим режијама  
уочи Првог светског рата.  
(фотографија)

Пера Добриновић, глумац – портрет.  
(фотографија)

Јелена Милутиновић, глумица – портрет.  
(фотографија)

## ПОПИС ЕКСПОНАТА

Марија Таборска, глумица – портрет.  
(фотографија)

Витомир Богић, глумац и редитељ – портрет.  
(фотографија)

Оштећена зграда Народног позоришта у Београду, 1916.  
(фотографија)

Impfkarte (карта за пелцовање) на име Милутина Чекића, 20. фебруар 1916.  
(архивски документ, из заоставштине Милутина Чекића, инв. бр.15614/3)

Легитимација Милутина Чекића, К.у.К. Polizeikommissariat Belgrad; 25.фебруар1916.  
(архивски документ у рукопису, из заоставштине Милутина Чекића, инв. бр.15614/1)

Vorladung (судски позив) на име Милутина Чекића, 6. јул 1916.

Vorladung (судски позив) на име Милутина Чекића, 9. октобар 1916.

Aerztliches- zeugnis К.у.К. Kreiskmmando Belgrad-staft (лекарско уверење) на име Милутина Чекића, 25. септембар 1917.

Vorladung (судски позив) „*Позивате се под претњом законских последица да се дана 27.XII 1917. нефаљено код ц.и.кр. окружног заповједништва Београд-Град, Краља Алек. Улица број 5, ради преслушавања*“, 19. децембар 1917.

Издаци Добротворног позоришта Милана Огризовића и Милутина Чекића, 1917.  
(архивски документ у рукопису, из заоставштине Милутина Чекића, инв. бр.15616/1)

Хонорари редитеља и глумаца Добротворног позоришта Милана Огризовића и Милутина Чекића, 1917.  
(архивски документи у рукопису, из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр. 15616/2, 15717/2)

Народне добротворне представе, Београд, *Код бијелог коња*, 1917, „*чист приход намијењен је домаћој и ратној сиротињи*“, Велика дворана „Касине“.  
(тројезични програм, из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15629/2)

Српске народне добротворне представе београдских глумаца, *Код бијелог коња*, 1917, „*чист приход намијењен је ратному фонду цара и краља Карла и домаћим сиротиштима*“, Велика дворана „Касине“.  
(програм, из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр. 15628/2)

Народне добротворне представе, Београд, *Коштана*, 1917, „*чист приход намијењен је осиромашеној српској интелигенцији*“, Велика дворана „Касине“.  
(тројезични програм, из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15630/2)

Народне добротворне представе, Београд, *Хасанагиница*, 1917, „*чист приход намијењен је домаћој и ратној сиротињи*“, Велика дворана „Касине“.  
(програм, из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр. 15634)

Народне добротворне представе, Београд, *Част*, 1917, „*чист приход намијењен је домаћој и*

*ратној сиротињи*“, Велика дворана „Касине“.

(тројезични програм, из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15631)

Српске народне добротворне представе београдских глумаца, *Част*, 1917, „*чист приход намијењен је ратному фонду цара и краља Карла и домаћим сиротиштима*“, Велика дворана „Касине“.

(тројезични програм, из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр. 15633/1)

Програм добротворне дилетантске представе, Београд, *Прољетно јутро / Школски надзорник / Расејани*, 30 (17) децембар 1917, „у корист београдске сиротиње“, Велика дворана „Касине“.

(тројезични програм, из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15627)

Musterungsbefund (анкета) Чекић Милутин, Пиварска улица 34, Београд; позоришни редитељ, 36 година, К.у.К. Musterungskommission, 16. јул 1918.

(архивски документ у рукопису, из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр.15614/2)

Текст Милана Огризовића, „Краљевско српско народно позориште“, *Авала*, 22. септембар 1918, на немачком језику.

(новински чланак)

Писмо Милутина Чекића министру просвете за повратак позоришне имовине која је приликом евакуације 1915. године остала у Нишу, Скопљу и Косовској Митровици, а потом однесена делом у Бугарску; 15. децембар 1918.

Писмо Милутина Чекића министру просвете о почетку сезоне 1918/1919. и с молбом да се ослободи број службника Народног позоришта без којих је онемогућен нормалан рад; 4. фебруар 1919.

Писмо Управи Народног позоришта поводом незаконитог објављивања његових писама у листу *Самоуправа* упућена током 1916. године аустријском капетану Цанклу, 2. август 1920, у потпису „Милутин Чекић, редитељ у оставци“.

Фељтон о Милану Огризовићу, аутор Милутин Чекић.

(архивски документи у рукопису, из заоставштине Милутина Чекића, инв.бр. 15721, 2 странице)

Изглед зграде Народног позоришта у Београду после Првог светског рата.

(фотографија)

Зграда Народног позоришта у Београду након реконструкције 1919–1922. по пројекту архитекте Јосипа Букавца. После ових радова зграда је потпуно изменила свој изглед, и споља и изнутра, у односу на здање из 1868. године.

(фотографија)

Група чланова Народног позоришта у Београду на турнеји по Србији, јул 1920.

(фотографија)

Насловна страна књиге Милутина Чекића *Углубу мржње*, 1921.

## ПОПИС ЕКСПОНАТА

*Позориште*, збирка есеја и чланака о сценској уметности и драмској књижевности, 1925.  
(књига)

*Позоришно питање*, радећи као члан комисије за израду извештаја о стању у државним позориштима на захтев Министарства просвете објављује предлоге административних реформи у организацији, а у оквиру књиге је и Пројекат закона о народним позориштима, 1926.  
(књига)

Читаћа проба у гардероби између два рата (слева, горе): Душан Илић, Никола Гошић, Велимир Бошковић, Милан Стојановић, Витомир Богвић; (слева, доле) Димитрије Гинић, Јован Антонијевић, Михаило Миловановић, др Бранко Гавела.  
(фотографија)

Зграда Народног позоришта у Београду пред Други светски рат.  
(фотографија)

Тестамент Милутина Чекића, 12. октобар 1945.  
(архивски документ, у рукопису, из заоставштине Милутина Чекића, инв. бр.15533)

Тестамент Милутина Чекића, 9. новембар 1956.  
(архивски документ, у рукопису, из заоставштине Милутина Чекића, инв. бр.15533/1)

Објава о смрти Милутина Чекића, *Политика*, 23. октобар 1964.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије , Београд

792 . 071 . 2 . 027 : 929 Чекић М . ( 083 . 824 )  
792( 497 . 11 ) "19" ( 083 . 824 )

МИЛОШЕВИЋ , Александра , 1972 -

Милутин Чекић : зачетник модерне режије у  
српском позоришту / [ аутор каталога и изложбе  
Александра Милошевић ] . - Београд : Музеј  
позоришне уметности Србије , 2012  
(Петроварадин : Алфаграф) . - 64 стр. :  
фотогр. ; 30 см

Податак о аутору преузет из колофона . -  
Тираж 500 . - Животопис Милутина Чекића : стр.  
41/45 . - Напомене и библиографске референце  
уз текст . - Театрографија и библиографија :  
стр. 46-53

ISBN 978-86-80629-62-9

а) Народно позориште ( Београд ) - 1900-1918  
- Изложбени каталози б) Чекић, Милутин  
( 1882 - 1964 ) - Изложбени каталози с )  
Позоришна режија - Србија - 206 - Изложбени  
каталози  
COBISS . SR - ID 193440524



