



Mr Немања Савковић

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Београд, 2021.



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ
ПОЗОРИШТА, ФИЛМА, РАДИЈА И ТЕЛЕВИЗИЈЕ

Теоријска мисао о глуми у српском културном простору
до 1944. године

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: проф. др Ксенија Радуловић
Коментор: проф. емеритус Светозар Рапајић

Кандидат: мр Немања Савковић
Број индекса: 15/2016

Београд, 2021.

САДРЖАЈ:

УВОД

Предмет истраживања	3
Циљеви истраживања	5
Појмовно-хипотетички оквир истраживања	6
Методи истраживања	7
О литератури	8

ПРВО РАЗДОБЉЕ: ОД КРАЈА ТРИДЕСЕТИХ ДО ПОЧЕТКА СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА 19. ВЕКА

Јован Суботић	18
Василије Суботић	28
Јован (Стерије) Поповић	35
Огњеслав Утјешеновић Острожински	43
Ђорђе Малетић	51
Михаил Христифор Ристић	64

ДРУГО РАЗДОБЉЕ: ОД ПОЧЕТКА СЕДАМДЕСЕТИХ ДО СРЕДИНЕ ДЕВЕДЕСЕТИХ ГОДИНА 19. ВЕКА

Јован Ђорђевић	87
Милан Савић	104
Хајим Давичо.....	116
Ђорђе Малетић.....	126

ТРЕЋЕ РАЗДОБЉЕ: ОД СРЕДИНЕ ДЕВЕДЕСЕТИХ ГОДИНА 19. ВЕКА ДО ПОЧЕТКА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА	140
Богдан Поповић	158
Божидар Николајевић	168
Милутин Чекић	179
Бранко Лазаревић	194
ЧЕТВРТО РАЗДОБЉЕ: ОД КРАЈА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА ДО 1944. ГОДИНЕ	213
Бранко Гавела	237
Небојша Ћосић	256
Александар Илић	267
Боривоје Јевтић	276
ЗАКЉУЧАК	288
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	296
SUMMARY	336

САЖЕТАК

У овом раду покушали смо да истражимо и критички просудимо теоријску мисао о глуми у српском културном простору од њеног настанка с краја четврте деценије 19. века до 1944. године. За тих стотинак година знатан број аутора окушао се у теоријском сагледавању глуме. Међу њима било је позоришних критичара, драмских писаца, естетичара, позоришних руководилаца, редитеља, историчара позоришта, глумаца и професора филозофије, а њихове мисли о глуми налазимо у чланцима из дневних и периодичних публикација и књигама (студијама, расправама, уџбеницима). Разликујемо четири раздобља повести промишљања глуме у наведеном временском опсегу. Прво раздобље траје од краја тридесетих до почетка седамдесетих година 19. века, тј. од појаве новосадског Летећег дилетантског друштва и рађања домаће позоришне публицистике до оснивања првих професионалних позоришта (Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позоришта у Београду) и покретања првог позоришног часописа (новосадско *Позоришње*). Друго раздобље траје до средине деведесетих година 19. века, колико траје и оснивачка фаза у раду ових двају позоришта и колико траје доминација старог – „догматичког“ – стила наше позоришне критике, заснованог углавном на принципима немачке естетике и теорије позоришта. Треће раздобље окончава се избијањем Првог светског рата; главне су му карактеристике почетак процеса модернизације српског позоришта и преваленција импресионистичког стила и француског духа у позоришној критици, при чему водећу улогу у ширењу мисли о позоришту преузима београдски *Српски књижевни гласник*. Четврто раздобље траје од свршетка Првог светског рата до ослобођења Београда у Другом светском рату и гашења позоришног часописа *Српска сцена*, а обележено је, испрва, настојањима да се позоришни живот и позоришно мишљење обнове, размахну и осавремене у измењеном друштвено-политичком и културном контексту (стварање нове државне заједнице, долазак руске позоришне емиграције, експанзија модерне књижевности и филма, идеологизација уметности), а потом и настојањима да позориште и мисао о позоришту опстану у условима поновне окупације и немачке културне колонијализације.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: глума, глумац, глумачки стил, глумачко стваралаштво, теорија глуме.

УВОД

ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА

У овом раду покушали смо да истражимо мисао о глуми у српском културном простору од њеног настанка до 1944. године и да критички просудимо оне мисли које имају теоријски капацитет. Појам теорије узели смо у ширем, етимолошком значењу *лѐдања, размајрања, йромишљања* (грч. θεωρία), што нам је омогућило да истраживањем обухватимо не само мисли о начелима и методима глумачког стварања (теорија глуме), већ и мисли о примени ових начела и метода у глумачкој пракси (поетика глуме). Српски културни простор разумемо у духу актуелног Предлога стратегије развоја културе Републике Србије, где се он одређује као „географски и историјски простор обележен активним присуством српске културе и културног наслеђа, обухватајући и повезујући све носиоце српског културног идентитета, без обзира на то да ли живе у Републици Србији, подручјима које је српски народ историјски насељавао или насељава, као и у расејању“.¹

Наша критичка и теоријска позоришна оставштина до 1944. године богатија је него што то обично мислимо, а дневне и периодичне публикације представљају њену

¹ Цитат доноси др Владимир Коларић. Он сматра да ова дефиниција подразумева уважавање чињенице о националним културама као и даље актуелној историјској реалности, односно националном контексту у ком се и даље развијају културе, што, по њему, суштински, макар и невољно, није оспорено ни у транснационалној идеологији Европске уније, заснованој на принципу „јединства у разноликости“. Таквим се ставом, по себи, не негира право појединца на избор сопственог идентитета или постојање различитих мањинских идентитета, додаје он, нити се национална култура сматра једином врстом културе, која би искључивала постојање и упоредност са другим облицима културе. (Владимир Коларић, „Српски културни простор и културна политика“, *Српски културни йросйор: усйројсйиво, йроблеми, вредности*, Зборник радова, 1, Матица српска, Нови Сад, 2020, 165-166)

највреднију ризницу. Највећи део ове оставштине тиче се драмске књижевности, мањи део глуме. Међу написима о глуми доминирају кратки описи и оцене игре појединих глумаца у позоришним рецензијама и сумарни осврти на глумачке каријере у пригодним споменицама или некролозима. Аналитичких написа о феномену глуме знатно је мање, разумљиво, као и данас, пошто је предмет те анализе готово неухватљив. Ипак, пажљивији осврт на овај сегмент домаћег позоришног наслеђа открива изненађујући број значајних мисли о глуми, чему наша театрологија досад није поклањала дужну пажњу.

Истраживање смо омеђили 1944. годином понајвише због тога што је домаћа теоријска мисао о глуми након Другог светског рата далеко познатија у стручној и научној јавности и доступнија у библиотекама и књижарама од оне која јој претходи. Штавише, преовладава мњење да наша традиција у овој области театрологије и отпочиње после тог рата, објављивањем *Елемената глуме* Радомира Плаовића 1950. године. Међутим, ова традиција, видећемо, сеже знатно даље у прошлост и доноси не мали број оригиналних и инспиративних мисли о глуми које и данас могу нешто да значе драмским ствараоцима, критичарима и театролозима, и то како у теоријском тако и у практичном смислу.

Први написи који садрже општа разматрања о глуми јављају се крајем четврте деценије 19. века у пештанским часописима *Нови сербски леџопис* и *Сербски народни лист*, а последњи које смо обрадили објављени су за време Другог светског рата у београдском часопису *Српска сцена*. За тих стотинак година знатан број аутора окушао се у промишљању глуме. Међу њима било је позоришних критичара, драмских писаца, естетичара, позоришних руководилаца, редитеља, историчара позоришта, глумаца и професора филозофије, а њихове мисли о глуми налазимо у чланцима из дневних и периодичних публикација и књигама (студијама, расправама, уџбеницима). Напомињемо да има аутора који су у разматраном периоду били критичко-теоријски активни али су мисли о глуми и глумачком стварању објавили тек након 1944. године, попут Радомира Плаовића [*Елементи глуме* (1950), *Обрада драмске улоге* (1950), *Режија и глума* (1953)], Милана Грола [*Из позоришних предрајине Србије* (1952)], Јосипа Кулунџића [*Фрагменти о театару* (1965)] и Мате Милошевића [*Моја глума* (1977)]. Такође, треба рећи да у овом раду нисмо приказали мисли о глумачкој педагогији, пошто оне спадају у другу стваралачку област коју смо обрадили у својој

магистарској тези (*Развој мисли о њумачкој њедајојџи у Србији*, Факултет драмских уметности, 2016); аутори најзначајнијих мисли те врсте до 1944. године били су Ђорђе Малетић, Милан Грол, Милутин Чекић, Јуриј Ракитин (Јуриј Ракитин) и Десанка Дугалић.

Разликујемо четири раздобља повести промишљања глуме у српском културном простору до 1944. године. Прво раздобље траје од краја тридесетих до почетка седамдесетих година 19. века, тј. од појаве новосадског Летећег дилетантског друштва и рађања позоришне публицистике до оснивања првих домаћих професионалних позоришта (Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позоришта у Београду) и покретања првог позоришног часописа (новосадско *Позоришње*). Друго раздобље траје до средине деведесетих година 19. века, колико траје оснивачка фаза у раду ових двају позоришта и колико траје доминација старог – „догматичког“ – стила наше позоришне критике, заснованог углавном на принципима немачке естетике и теорије позоришта. Треће раздобље окончава се избијањем Првог светског рата; главне су му карактеристике почетак процеса модернизације српског позоришта и преваленција импресионистичког стила и француског духа у позоришној критици, при чему водећу улогу у ширењу мисли о позоришту преузима београдски *Српски књижевни ѓласник*. Четврто раздобље траје од свршетка Првог светског рата до ослобођења Београда у Другом светском рату и гашења позоришног часописа *Српска сцена*, а обележено је, испрва, настојањима да се позоришни живот и позоришно мишљење обнове, размахну и модернизују у измењеном друштвено-политичком и културном контексту (стварање нове државне заједнице, долазак руске позоришне емиграције, експанзија модерне књижевности и филма, идеологизација уметности), а потом и настојањима да позориште и мисао о позоришту опстану у условима поновне окупације и немачке културне колонијализације.

ЦИЉЕВИ ИСТРАЖИВАЊА

При изради дисертације руководили смо се овим истраживачким циљевима:

1) пронаћи у расположивим изворима и концизно приказати теоријски релевантне мисли о глуми и глумачком стварању у српском културном простору,

2) критички анализирати ове мисли, утврдити степен њихове оригиналности и одредити им театролошки значај,

3) испитати утицај глумачке праксе на ове мисли и, *vice versa*, утицај ових мисли на глумачку праксу,

4) проверити постоји ли утицај аутора и њихових мисли једних на друге, тј. постоји ли континуитет одређеног типа теоријског мишљења о глуми у назначеном временском распону,

5) сагледати ове мисли и њихове ауторе у контексту историјског развоја нашег позоришта и науке о позоришту.

ПОЈМОВНО-ХИПОТЕТИЧКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

Општа хипотеза: постоји континуитет теоријске мисли о глуми у српском културном простору од четврте деценије 19. века до 1944. године. У том периоду бројни аутори различитих занимања и духовних оријентација окушали су се у промишљању глуме, глумца и глумачког стварања и у томе су постигли, укупно узевши, значајне резултате.

Посебне хипотезе:

1) ова мисао најчешће је самородна,

2) самостална је и онда када се надахњује страним узорима,

3) квантитативно и квалитативно обогаћује српску науку о позоришту,

4) каткад је релевантна и у контексту ширем од националног,

5) употребљива је и данас.

Кључни појмови: глума, глумац, глумачки стил, глумачко стваралаштво, теорија глуме.

МЕТОДИ ИСТРАЖИВАЊА

Користили смо следеће методе научног истраживања:

- 1) документарно-архивско-истраживачки метод,
- 2) метод анализе садржаја,
- 3) историјски метод,
- 4) компаративни метод.

Документарно-архивско-истраживачки метод послужио нам је да прикупимо неопходну научну грађу, у коју спадају серијске и монографске публикације, зборници, споменице, позоришни уставни закони, уредбе и правилници, архивска документација, библиографије, лексикони, докторске дисертације, магистарске тезе, каталози изложби, хемеротечки материјал и др. Најобимније и најважније подручје претраживања представљале су дневне и периодичне публикације у српском културном простору из 19. века и из прве половине 20. века, и то не само позоришне већ и све остале серијске публикације у којима су објављивани позоришни прилози. Важно је истаћи да је већина значајних написа о глуми објављена управо у таквим публикацијама, од чега је само мањи део штампан касније у књигама. Претрагу старијих серијских публикација, нарочито позоришних, отежавали су нам непотпуни и неажурирани фондови наших библиотека, мали обим дигитализоване и микрофилмоване штампане грађе и оскудне библиографије (часописа, аутора).

Изворе смо користили непосредно, трагајући за њима по библиотекама и архивима. Највише извора пронашли смо у Народној библиотеци Србије, а остатак у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“, Библиотеци Матице српске, Библиотеци Српске академије наука и уметности, Библиотеци Факултета драмских уметности, Музеју позоришне уметности Србије, Позоришном музеју Војводине,

Народном позоришту у Београду, Српском народном позоришту, Архиву Србије, Архиву Југославије и Архиву Војводине.

Прикупљену и одабрану грађу обрађивали смо примарно методом анализе садржаја ради остварења постављених истраживачких циљева. Историјски метод био нам је вишеструко од користи, на пример при проучавању прошлости српског позоришта у 19. веку и у првој половини 20. века, или при истраживању живота и дела аутора који су писали о глуми, или при реконструкцији рада појединих старих позоришних трупа (Летеће дилетантско друштво) итд. Компаративни метод показао се, пак, нарочито сврсисходним при тумачењу оних написа о глуми који се реферишу (директно или индиректно) на туђе ставове, било да их приказују афирмативно или да са њима полемишу.

О ЛИТЕРАТУРИ

Списак литературе на крају рада поделили смо у три целине:

- 1) примарна литература,
- 2) секундарна литература,
- 3) серијске публикације.

Списак примарне литературе обухвата оригиналне написе који садрже мисли о глуми и сложен је према редоследу аутора тих написа назначеном у садржају рада. У списку секундарне литературе налазе се, одвојено, цитирани и нецитирани написи о ауторима и делима са списка примарне литературе (посебно на српском и хрватском, а посебно на страним језицима); међу нецитираним написима налазе се такође и референтна дела из домена историје и теорије позоришта, естетике, књижевне критике и културне историје (укључујући и лексиконе, енциклопедије и библиографије). Серијске публикације разврстали смо у две групе: на позоришне периодичне публикације из Београда, Новог Сада, Ниша, Шапца, Скопља, Сарајева и Бањалуке и

на дневне и периодичне публикације с позоришним прилозима из Београда, Новог Сада, Сремских Карловаца, Пеште, Будима, Скопља, Сарајева, Бањалуке и Мостара.

ПРВО РАЗДОБЉЕ: ОД КРАЈА ТРИДЕСЕТИХ ДО ПОЧЕТКА СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА 19. ВЕКА

Прво раздобље повести промишљања глуме у српском културном простору траје од времена Летећег дилетантског друштва и рађања позоришне критике, с краја тридесетих година 19. века, до оснивања првих народних позоришта у Новом Саду и Београду и покретања првог позоришног часописа (*Позоришће*), током шездесетих и с почетка седамдесетих година истог века.² Мисли о глуми које су обележиле ово раздобље налазе се претежно у књигама из хуманистичких наука (у студијама и расправама из естетике и уџбеницима из реторике и теорије поезије), а у мањој мери у позоришним чланцима и критикама.

Написа о позоришту било је и раније – др Божидар Ковачек датира најстарији од њих у 1793. годину – али то су биле само новинске вести о изведеним школским и дилетантским представама.³ Међутим, развој позоришта (Књажевско-србски театар, Летеће дилетантско друштво) и штампе (*Новине србске*, *Србски народни лист*, *Нови србски листић*, *Магазин за художество, књижевство и могу*) у четвртој деценији 19. века дао је крила позоришној публицистици и учинио да се у српској периодици убрзо појаве први позоришни огледи и критике. Управо у таквим чланцима наћи ће своје место и прве теоријске мисли о глуми, најпре као покушај дефинисања појма глуме и упутство за унапређење глумачке игре, а потом као поука о суштини и циљу позоришта и глуме, намењена и позоришницима и публици.

² Повест промишљања осталих позоришних феномена и облика стваралаштва у српском културном простору (режија, драматургија, сценографија ...), такође занимљива и недовољно позната, није предмет овог истраживања.

³ Божидар Ковачек, „Прве новинске вести о позоришним збивањима и рађање позоришне критике код Срба“, *Зборник Машице србске за сценске уметности и музику*, бр. 34-35, Нови Сад, 2006–2007, 7-18.

У овом раздобљу мисли о глуми нашле су се и на страницама посвећеним појединим теоријским дисциплинама: естетици, реторици и теорији поезије. Већ први преглед једног естетичког система код Срба (1838–1839) – система немачког филозофа кантовске оријентације Вилхелма Траугота Круга (Wilhelm Traugott Krug) – садржи параграф о *представљању на позоришту*, где се глумачка уметност означава као *говореће художество позоришта*. Други уџбеник из реторике (1844) има поглавље о *усменој излози* – вештини да се схватања и осећања изразе говором и покретима тела, што није само беседничка већ и глумачка проблематика; говор обрађује *наука о произношењу* (declamatorica), а покрете тела *наука о телодвижењу* (mimica). Глума се разматра и у првом уџбенику из теорије поезије (1854, друго издање 1868), у поглављу о драмској поезији, под именом *вештине у представљању драме*. Прва расправа (1845, друго издање 1871) и прва студија (1860) из естетике такође имају параграфе о *казалишћу* (глумству) односно о *вештини позоришној*, у којима се глумачка уметност назива *казалишном умешношћу* (драматичном умешношћу) односно *драматиком*, а извођач *казалишним умешником* (глумцем) односно *позоришником*.

Раздобље о којем говоримо обележено је настојањем Срба да створе професионално позориште, како у Војводини,⁴ где су били под апсолутистичком хабзбуршком влашћу, тако и у Кнежевини Србији, тада вазалној држави Османског царства. Овај подухват у Војводини је био уско повезан са борбом Срба за политичку еманципацију унутар Аустријског царства, отежаној након гушења Српског народног покрета 1849. године, и стога је, истиче Боривоје Стојковић, имао превасходно *националну* димензију, док је у Србији, због већег степена политичке аутономије у односу на поробљивача, нарочито од усвајања хатишерифа из 1830. године, имао

⁴ Године 1849. јужноугарски део Аустријског царства издвојен је у засебну круновину под називом Војводство Србија и Тамишки Банат, са седиштем у Темишвару. По својим границама, етничкој структури становништва, политичком положају Срба и надлежностима које су произлазиле из њеног статуса, ова круновина била је битно другачија од Српске Војводине, истиче др Дејан Микавица, „коју су прогласили и због које су свесно и пожртвовано страдали пречански Срби у претходном, ратном и револуционарном времену“. (Дејан Микавица, „Војводство Србија и пречански Срби у време Баховог апсолутизма 1849–1860.“. Дејан Микавица, Ненад Лемајић, Горан Васин, Ненад Нинковић, *Срби у Хабзбуршкој монархији 1526–1918.*, 1, Прометеј – Радио-телевизија Војводине, Нови Сад, 2016, 455-456)

поглавито *културну* димензију.⁵ Од тридесетих година 19. века интензивира се укупна духовна активност српског народа, што је знатно утицало на токове позоришних збивања: оснивају се бројне културно-просветне установе (државна штампарија 1831, гимназија 1833, Лицеум и Текелијанум 1838, Дружтво србске словесности 1841, Музеум србски 1844, Читалиште београдско 1846. итд.), све више Срба школује се у иностранству (известан број о државном трошку почев од 1839),⁶ покрећу се новине и часописи, јача панславистичка идеологија, довршава се језичка реформа Вука Караџића, књижевност улази у плодотворну епоху романтизма, домаћа оригинална драма доживљава експанзију... Средиште српског духовног деловања премешта се из Пеште у Нови Сад, који стиче епитет „Српска Атина“. Стварању и успешном деловању наших првих професионалних позоришта допринели су не само сценски извођачи, драмски писци и разноврсни позоришни ентузијастички и културни прегаоци, нарочито они који су непосредно упознали европско позориште, него и публика по већим градовима, претежно из трговачког, занатлијског и чиновничког сталежа, која је позориште помагала и на чије је потребе и укус оно било понајвише усмерено.

Први облик полупрофесионалне позоришне делатности створили су чланови тзв. Летећег дилетантског друштва из Новог Сада (тј. Новосадског дилетант-содружества),⁷ основаног 1838. године. У првој години рада давали су представе само у

⁵ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњега века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 41.

⁶ Прву групу од десет питомаца – младих државних чиновника – послали су на школовање у иностранство уставобранитељи (тј. њихова намесничка влада) 1839. године, након абдикације кнеза Милоша Обреновића. Четворица су упућена у Шемниц (у данашњој Словачкој), а остали у Беч, где им је татор био Вук Караџић. Међу њима су били и неки од потоњих истакнутих интелектуалаца и политичара: Филип Христић, Јован Мариновић, Константин (Коста) Николајевић, Димитрије Црнобарац и други. [Јован Милићевић, „Прва група србијанских студената, државних питомаца школованих у иностранству (1839–1942)“, *Историјски часопис*, књ. IX-X, Београд, 1960, 363-374]

⁷ Назив „Летеће дилетантско друштво“ ушао је у употребу 1874. године, након што је Максим Брежовски, један од оснивача ове позоришне дружине, у новосадском *Позоришту* објавио чланак о њеном историјату. Др Ковачек аргументовано је оспорио неколико тврдњи аутора чланка, између осталог и тврдњу о називу дружине, указавши на називе које спомињу историјски извори. Назив „Новосадско дилетант-содружество“ налази се на плакату представе изведене у Панчеву 15. августа 1839. године. (Божидар Ковачек, „Почети прве јужнословенске професионалне позоришне дружине“, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, бр. 3, Нови Сад, 1988, 90)

Новом Саду, у другој су кренули и на турнеје (Земун, Панчево), у трећој су на позив Илирске читаонице отишли у Загреб и тамо, појачани неколицином нових чланова, годину и по дана наступали под именом Домородно театрално друштво,⁸ да би почетком 1842. године прешли у Београд и шест месеци чинили окосницу ансамбла првог престоничког позоришта – Театра на Ђумруку. Вишегодишња глумачка пракса одигла их је од нивоа просечних дилетаната и учинила способним да у Театру одговоре и на захтевније репертоарске задатке [нпр. *Анђело, њиранин од Падује* Виктора Игоа (Victor Hugo)],⁹ што оновремена позоришна критика није пропустила да примети. Истицали су се: Јован Капдепорт, Тома Исаковић, Никола Бадлај, Катарина (Катица) Јовановић и Јулијана Штајн-Маретић. Две представе Летећег дилетантског друштва, изведене на гостовању у Панчеву 1839. године, узроковале су појаву првих заокружених теоријских мисли о глуми; наиме, у опширној позоришној критици поводом ових извођења, објављеној исте године у пештанском *Сербском народном листу*, Јован Суботић разматрао је и основна начела глумачке игре, наменивши те редове „представљачима“ као „упутствованије“ за њихов будући рад.

Позоришну делатност сличну новосадском содружеству развило је и Панчевачко добровољно театрално друштво на челу са предузимљивим Николом Ђурковићем. Друштво је основано у Панчеву 1844. године, а стваралачки врхунац доживело је током десетомесечног гостовања у Београду 1847. и 1848. године. За потребе овог гостовања, организованог од стране Читалишта београдског, Влада је основала „позоришно заведеније“ у адаптираној сали хотела „Код јелена“, названо Позориште „Код јелена“, и уступила извођачима на коришћење солидан фондус гардеробе и реквизите заостао од Театра на Ђумруку.¹⁰ Континуираним играњем у Београду, у условима бољим од претходних и уз помоћ искусних позоришних

⁸ Друштво је јуна 1840. године у Загребу извело прву хрватску представу на матерњем језику под називом *Јуран и Софија или Турци код Сиска*, по истоименом комаду Ивана Кукуљевића Сакцинског. Своје представе припремали су „просјечно по 15 дана“. [Павао Циндрић, „Новосадско Летеће дилетантско позориште у Загребу (1840–1842)“, *Зборник њрилоја истјорији јуословенских њозоришња*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1961, 136-137. (приредили: Лука Дотлић и др.)]

⁹ *Анђело, њиранин из Пагове* (Angelo, tyran de Padoue, 1835) игран је те 1842. године у преводу Јована (Стерије) Поповића.

¹⁰ Петар Марјановић, *Мала истјорија срјској њозоришња: XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, 201-202.

прегалаца Атанасија Николића и Јована (Стерије) Поповића, панчевачка трупа узнапредовала је у глумачкој вештини и стекла уважавање престоничке публике и позоришних критичара. То их је осмелило да у репертоар Позоришта, сачињен претежно од национално-историјских, сентименталних и забавно-дидактичних комада, уврсте и неколико уметнички вреднијих дела, попут Волтерове (Voltaire) трагедије *Заира*.¹¹ Уз Ђурковића, најбољег глумца дружине и свестраног позоришника (бавио се још режијом, драматургијом, превођењем, компоновањем, певањем и организацијом), повољне оцене за глумачку игру добијали су најчешће Јаков Крчединац, Марија Крчединац, Петар Протић и Олга Поповић. Представе овог позоришта подстакле су Ђорђа Малетића да се у београдској периодици два пута огласи теоријским написима о глуми (мимо позоришних вести и критика): први пут у *Србским новинама* 1847. године, излажући сопствене мисли о „актеру“, а други пут у *Просветним новинама* 1848. године, објављујући скраћени превод Гетеових (Johann Wolfgang von Goethe) *Правила за глумце* (1803–1824).

Следећи корак у правцу професионализације позоришног рада учинила је путујућа дружина Јована (Цаце) Кнежевића, Србско театарско дружество, основана у јесен 1860. године након распада дружине коју су раније исте године основали млади дилетанти из Српског Чанада.¹² Кнежевић је био позоришно активан још од 1840. године – бавио се глумом (између осталог, у Ђурковићевој дружини), режијом, позоришним руковођењем и драмским писањем. Дружество је радило озбиљно и амбициозно, упризоривши за кратко време већи број комада (нарочито оних са националном тематиком) и приказујући их на гостовањима по Војводини.¹³ Имали су

¹¹ *Заира* (Zaïre, 1732) је играна у преводу Давида Рашића, објављеном 1843. године у Новом Саду под насловом *Заира или Заробљени Французи у крстоносним војнама*.

¹² Кнежевић је више од пет година мукотрпно покушавао да добије дозволу за оснивање позоришне дружине. Било је то време Баховог (Alexander von Bach) апсолутизма и строге контроле друштвеног, политичког, привредног и културног живота, у којем су Срби плаћали цех за своје учешће у револуцији 1848. године и пробуђену националну самосвест. Видети у: Софија Кошничар, *Решорика њозоришне историје Срба*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2007.

¹³ У репертоару Дружества преовладала су жалосна и весела позорја Јована (Стерије) Поповића, а играни су и *Пријатељи* Лазара Лазаревића, *Зидане Раванице* Атанасија Николића итд. [Петар Марјановић, *Почеци српској професионалној националној њозоришња. Уметнички развој Српској народној њозоришња (1861–1868)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009, 36]

сопствени фондус гардеробе и декора, чак и библиотеку позоришних дела. Кнежевић је бирао и обучавао глумце, разврставао их по фаховима и на основу тога одређивао им плате. Убрзо по оснивању два пута су гостовали у Новом Саду. На првом гостовању, с краја 1860. године, наишли су на топао пријем публике; уредник и издавач часописа *Даница* Ђорђе Поповић написао је тим поводом у свом листу први пропагандни чланак за оснивање српског професионалног позоришта, у којем је изразио наду да ће „родољубиви Новосађани“ знати да оцене „важност народнога театра по развитак народни и по крепљење народнога чувства“, те да ће помоћи опстанак ове позоришне дружине не би ли од ње временом дошли до „сталне србске глумнице по примеру других народа“.¹⁴ После другог гостовања, у лето 1861. године, дошло је до новчаних несугласица између Кнежевића и деветоро глумаца, који су потом напустили Дружество. Знајући да група интелектуалаца из Српске читаонице у Новом Саду – др Светозар Милетић, Јован Ђорђевић, Јован Јовановић (Змај), Ђорђе Поповић, др Јован Андрејевић (Јолес), Стеван Брановачки и други – планира оснивање професионалног позоришта, ови глумци поднели су молбу Читаоници да се на њих рачуна за будући глумачки ансамбл.¹⁵ Већ сутрадан, 16. јула 1861. године, Читаоница је основала Српско народно позориште и ових деветоро глумаца примљено је у ансамбл, а неколико дана касније Позоришту је приступило још четворо глумаца из Кнежевићеве дружине.¹⁶ Међу првим члановима ансамбла били су: Димитрије Ружин (Ружић), Драгиња Поповић (Ружић), Димитрије Марковић, Љубица Поповић (Коларовић), Никола Недељковић, Константин Хацић, Никола Зорић и други. Кнежевић је наставио да води Дружество, допуњујући га новим члановима, до јесени 1862. године. Неки од новопридошлих глумаца играли су касније у народним позориштима у Новом Саду и

¹⁴ *Даница*, бр. 29, Нови Сад, 1860, 568. Чланак није потписан и налази се у подлиску, на последњој страници наведеног броја. У њему се даје и приказ двају изведених представа Кнежевићеве дружине – *Ајдука* и *Владислава* од Јована (Стерије) Поповића – уз похвале на рачун игре Димитрија Ружића, Драгиње Поповић и Димитрија Марковића и оцену да је другу представу одликовало „сложно играње свију чланова“.

¹⁵ Петар Марјановић, *Почеци српског професионалног националног позориштва. Уметнички развој Српског народног позориштва (1861–1868)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009, 39.

¹⁶ Лазар Мечкић сматра да је овај пребег глумаца подстакао Јован Ђорђевић да би онемогућио учешће Кнежевића у оснивању и раду Српског народног позоришта. (Лазар Мечкић, „Јован Кнежевић и српско позориште“, *Театрон*, бр. 45-46, Београд, 1984, 6-8)

Београду, попут Лазара (Лазе) Поповића, Милоша Цветића, Ђуре Рајковића и Емилије (Миле) Рајковић.

У Кнежевини Србији позоришни професионализам заживео је седам година касније, оснивањем Народног позоришта у Београду, иако је иницијатива за покретање сталног позоришта и подизање позоришне зграде у престоници покренута још 1851. године. Елемената професионализма било је и у раду београдских глумачких дружина које су претходиле оснивању Народног позоришта: Омладинском позоришту (1857–1863)¹⁷ и дружини при Одбору за стално народно позориште (1863–1865). То је пре свега била заслуга позоришних трудбеника који су се бавили поучавањем глумаца у овим дружинама, Стевана Тодоровића и Ђорђа Малетића у првој, односно Адама Мандровића у другој. Нарочито је била значајна делатност дружине при Одбору, састављене од професионалних глумаца из Загреба и Новог Сада и бољих дилетаната из Београда, која је квалитетом игре освојила наклоност гледалаца, па и оних образованијих и пробирљивијих, и утрла пут оснивању Народног позоришта.¹⁸ Најистакнутији међу њима били су: Адам Мандровић, Марија Перис (Акачић), Стеван Миховилов, Тодор Марковић, Милица Иличић (Биберовић), Алекса Савић и Марија Т. Марковић.

Прво раздобље у повести промишљања глуме, о којем ћемо говорити на следећим страницама, траје отприлике колико и приказано претпрофесионално раздобље у историји српског позоришта. Мисао о глуми у вези је са глумачком праксом, њоме је подстакнута и њој служи, чак и када није директно упућена драмским ствараоцима. Несталност позоришног живота у Срба до седме деценије 19. века

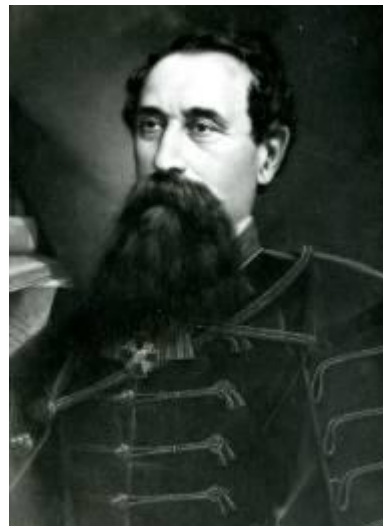
¹⁷ *Омладинско позориште* је уобичајени заједнички назив за Омладинско србско позориште (1857–1860), којим су руководили Лазар Прапорчетовић (1857–1859) и Ђорђе Малетић (1859–1860), и Друштво за србско позориште у Београду (1862–1863), којим је руководио Матија Карамарковић. Назив је одомаћен у стручној литератури зато што су већину дилетаната у обема дружинама чинили омладинци (студенти Лицеја, чиновници и занатлије) и што су Карамарковић и још петоро дилетаната из друге дружине играли и у првој. О раду Омладинског позоришта видети у: Синиша Јанић, „Српско позориште 1857–1868. Глумци и театри у светлу мало познатих извора“, *Театрон*, бр. 4, Београд, 1975, 36-48.

¹⁸ На репертоару ове дружине налазили су се, између осталих, комади *У лажу је илићко дно* (заправо *Лажљивац – Il bugiardo*) и *Рагознале јосје* Карла Голдонија (Carlo Goldoni), *Силејка и љубав* Фридриха Шилера (Friedrich Schiller) и *Марија Тјугор* Игоа.

учини́ла је да се ова мисао јавља само споради́чно и да буде без знатнијег утицаја на токове тог живота. Оснивањем Српског народног позоришта у Новом Саду 1861. године и Народног позоришта у Београду 1868. године успостављен је континуитет глумачке праксе у овим нашим првим позоришним центрима, па је и мисао о глуми почела чешће да се јавља и више да значи у простору српске драмске културе.

ЈОВАН СУБОТИЋ

Аутор првих наших теоријских мисли о глуми је др Јован Суботић (1817–1886),¹⁹ истакнути књижевник и политичар који је важио за једног од најобразованијих Срба у 19. веку. Позоришту је посветио добар део стваралачких снага: писао је драме с историјском тематиком (*Немања*, *Бодин*, *Милош Обилић*, *Краљица Јакинџа*),²⁰ позоришне критике и теоријске радове о позоришту, био је члан Позоришног одсека Друштва за Српско народно позориште у Новом Саду (1862–1863), председник Казалишног одбора Хрватског земаљског казалишта у Загребу (1863–1867) и, заједно с Антонијем Хацићем, прочелник (председник) Друштва за Српско народно позориште и редитељ Позоришта (1868–1871). У пољу књижевности огледао се још у лирској и епској поезији (*Краљ Дечански*), приповеци, роману (*Калуђер*) и мемоарима; осим тога, писао је језичке, књижевнотеоријске и историјске расправе и чланке (*Наука о србском сѣихошворенију*,



¹⁹ Јован Суботић рођен је у Добринцима, код Руме. У Сремским Карловцима завршио је гимназију, у Сегедину дипломирао филозофију, а у Пешти дипломирао право, докторирао филозофију и право и стекао адвокатску лиценцу. Поред многоврсног књижевног рада, бавио се адвокатуром, радио као цензор за српске и румунске књиге у Пешти, уређивао Матичин *Србски летопис* и лист *Народ*, активно учествовао у Српском народном покрету 1848–1849, био секретар јужнословенске секције на Првом свесловенском конгресу у Прагу 1848, службовао као поджупан Сремске жупаније и већник Краљевског стола седморице (Врховног суда) у Загребу, био председник Народне самосталне странке, потпредседник Хрватског сабора, председник Матице српске (1868–1872), члан Друштва српске словесности од 1844, члан ЈАЗУ од оснивања 1866. итд. За рад на књижевном и културном пољу одликован је 1863. руским орденом Св. Ане II степена.

²⁰ Суботићеве драме нису жанровски хомогене. Др Зорица Несторовић разврстава их на историјске драме (*Херцеџ Владислав*, *Милош Обилић*, *Бодин*), драме завере (*Немања*, *Звонимир*), историјске мелодраме (*Прехвала*), историјске трагедије (*Краљица Јакинџа*) и пригодне драме (*Сан на јави*, *Крст и круна*). Видети у: Зорица Несторовић, *Јован Суботић – грамски њисац*, Матица српска, Нови Сад, 2000.

Теорија ејоса і. Борђа Малетића), уџбенике (*Србска драматика, Србска чиница за гимназије*), књижевну критику, некрологе, беседе итд. Преводио је с немачког и руског језика. Његове драме чиниле су својевремено окосницу домаћег позоришног репертоара и биле прилично популарне, највише због националних тема и наглашене родољубиве тенденције, али су касније пале у заборав услед анахроности њихове драмске конструкције, помањања радње и недовољне психолошке уверљивости ликова.²¹ Суботић је био писац прелазног периода у српској књижевности и као такав настојао је да споји стари класицистички књижевни концепт, прожет морално-педагошким космополитизмом, са новим романтичарским, национално-родољубивим концептом. Сматрао је да је главни задатак савремених српских писаца да стварају дела која ће разумети и прихватити *народ* и стога је, као једини од чланова Матице српске, прихватио језичко-књижевну реформу Вука Караџића.²² Књижевна слава избледела му је у потоњим временима, али је свестраним и преданим културно-просветним и национално-политичким радом оставио видљив траг у историји Срба у 19. веку.

Већ смо рекли да се Суботићево размишљање о начелима глумачке игре налази у једној позоришној критици из 1839. године. Међутим, он се глумачке проблематике накратко дотакао и две године раније, у опширном огледу о националном позоришту, па ћемо се стога најпре осврнути на ове опаске а потом прећи на разматрање поменутих начела. Важно је нагласити да у Суботићевом случају године нису представљале сметњу аналитичкој амбицији; иако млад, у доби од двадесет година, имао је већ довољно гледалачког искуства у европским професионалним позориштима и довољно знања о позоришту, драми и естетици да би се подухватио расправљања о

²¹ Суботићеве драмске личности су достојанствене и говоре свечаним језиком, али речи су им, оцењује др Јован Скерлић, „тешке, ладне, усиљене“. (Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Издавачка књижара С. Б. Цвијановића – Задужбина И. М. Коларца, Београд, 1914, 195) Управо језик тих драма, сматра др Марта Фрајнд, знатно умањује њихов ефекат. [Марта Фрајнд, „Драме Јована Суботића на сцени Српског народног позоришта“. *Српском народном позоришту: 1861–1986 (зборник радова)*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1986, 554. (приредили: Божидар Ковачек, Петар Марјановић, Мирослав Ранков)]

²² Ова Суботићева либерална оријентација, настала под утицајима из Европе, потиснула је опречну конзервативну оријентацију претежног дела српске интелигенције у Аустрији. (Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности. Романтизам*, 2, Нолит, Београд, 1972, 85)

глуми.²³ Додајмо још да је између ова два написа објавио и превод чланка непознатог аутора под насловом „Позоришно дејствије“,²⁴ где се испитује стваралаштво „драматическог стихотворца“, што све скупа Суботића чини најозбиљнијим позоришним теоретичарем који се дотад појавио код Срба.

Оглед под насловом „Позориште, народње позориште, Србско народње позориште“ објављен је у пештанском *Новом сербском лейојису* 1837. године.²⁵ Суботић ту разматра три питања: значаја позоришта уопште, задатка „народњег“ тј. *националног* позоришта и потребе Срба да створе такво позориште. Варирајући стару римску метафору, он каже да је свет „једно прегрдно позориште (Theatrum), у ком се бесконачно позорије (Schauspiel) игра“²⁶ и где сваки појединачни човек има час трагичну час комичну улогу. Та улога, „у призренију на његово тело“, никада не може да буде тако велика да све друге искључи из позоришта или се преко његових граница рашири, али човек уз помоћ свог безграничног ума може да упозна збивања читавог света и створи позорницу као место где се та збивања приказују у малом. Разлике у способности одражавања светског збивања веће су између појединих народа него између појединаца у оквиру једног народа, код којих се опажа извесна „равновидност“ (истоветност) одражавања – на тој особини Суботић гради појам „народњег“ (националног) позоришта. Надахнуће за ову своју концепцију нашао је у Шилеровој

²³ Солидно познавање драмске теорије било је карактеристично за већину наших драмских писаца из 19. века, али оно, на жалост, није увек кореспондирало са квалитетом њиховог драмског стваралаштва. Др Фрајнд сматра да је у случају Суботића „знање сметало инспирацији“. (Марта Фрајнд, *Историја у драми – драма у историји. Огледи о српској историјској драми*, Прометеј – Стеријино позорје – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1996, 86)

²⁴ Суботић је делио уверење аутора тог чланка да свако „драматическо дело“ може бити савршено како „поетически“ тако и „позоришно“, при чему ова два аспекта драмског стваралаштва могу „једно без другог добро обстати“. („Позоришно дејствије“, *Нови сербски лейојис*, част втора, год. XII, књ. 43, Пешта, 1838, 32)

²⁵ Оглед није потписан, али је др Драгиша Живковић 1957. године у својој књизи *Почеци српске књижевне критике (1817–1860)* доказао да је аутор огледа Јован Суботић. Оглед је поново штампан 1983. године у књизи *Заснивање националне критике*, коју је приредио др Живковић а објавили је Матица српска и Институт за књижевност и уметност.

²⁶ [Јован Суботић], „Позориште, народње позориште, Србско народње позориште“, *Нови сербски лейојис*, част друга, год. XI, књ. 41, Пешта, 1837, 1.

тези о утицају позоришта на дух нације²⁷ и њеним разрадама у теорији позоришта немачког романтизма, нарочито код Аугуста Шлегела (August Schlegel). Др Несторовић скреће пажњу на то да је идеју о позоришту као институцији која највише може да допринесе јачању националног идентитета Суботић први увео у нашу културу, препознајући драмску уметност као „најангажованији тип уметничке праксе“.²⁸ Што се тиче трећег питања – потребе оснивања „народњег“ позоришта у Срба – Суботићеве аргументи нису само утилитарно-моралистички, као што су били код Јоакима Вујића, Милована Видаковића и Јована (Стерије) Поповића, него још и више друштвено-политички јер он ову потребу сагледава у контексту утврђивања *националној хабитуса* српског народа. Др Драган Јеремић истиче да је Суботић сматрао – иако због цензуре то није смео дословно да напише – да позориште и драма треба да помогну испуњењу националног задатка окупљања српског народа у Аустријском царству и очувања његове посебности пред експанзијом немачке и мађарске културе.²⁹ Да би се такво национално позориште основало неопходно је имати, каже он, „своје *собствене* *ипредставајелје*, *собствено* *ипредстављања месџо* (Theater Bühne) и *собствене* *акџере* (представљаче)“.³⁰ За „предстатеље“ (драмске писце) не треба да бринемо, пошто Срби неоспорно имају „дар поетически“ – најбољи доказ томе су наше народне песме. Оно што треба да нас забрине, међутим, јесте чињеница да „јошт ни једног честитог грађанског позоришта немамо“, а без тога нећемо имати ни драмских дела ни „представљача“ (глумаца). Суботић истиче да се „народње представљање“ – народна глума, заправо национални дух глумачког стварања – рађа тек пошто се глумачки израз искали у ватри народног искуства и критике и сроди с бићем позоришта.

²⁷ У предавању из 1784. године под насловом „Позориште посматрано као морална установа“ Шилер, између осталог, говори о „огромном“ утицају који би позориште могло да има на „дух нације“, и закључује: „(...) ако бисмо доживели да имамо национално позориште, онда бисмо заиста били и једна нација.“ [*Теорија драме. XVIII и XIX век*, Универзитет уметности, Београд, 1985, 401. (приредио: Владимир Стаменковић; превод: Иван Ивањи)]

²⁸ Зорица Несторовић, „Књижевник у мундиру’ и/или уметник фрагмента: Јован Суботић“, *Јован Хаџић. Јован Суботић. Василије Суботић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2019, 111. (приредила: Зорица Несторовић)

²⁹ Драган Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњег века до Светозара Марковића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 372.

³⁰ [Јован Суботић], „Позориште, народње позориште, Србско народње позориште“, *Нови сербски леџопис*, част друга, год. XI, књ. 41, Пешта, 1837, 13.

Мора дакле и ово представљање да народу повољно буде, по народњем укусу бити, од куд народње представљање постаје које већма изображено, све се већма и већма са внутреним позорија духом срођава, док најпосле обоје, у свом пуном развитију тесно сојужено, душа и тело једног целог непостане, и живи образ народа непредстави.³¹

Као што смо већ напоменули, главне Суботићеве мисли о глуми налазе се у позоришној критици под насловом „Писмо из Панчева. (Србско позорије)“, објављеној новембра 1839. године у пештанском *Србском народном лисћу*.³² Критика се односи на две представе Летећег дилетантског друштва из Новог Сада, које су чланови ове дружине извели два месеца раније приликом гостовања у Панчеву. То су: *Агелауга, алијска њасџирка*³³ Жан-Франсоа Мармонтела (Jean-François Marmontel) и *Владимир и Косара* Лазара Лазаревића. Иако је Суботић на ова извођења пошао нестрпљив да чује „први пут Талију Србским слогом беседити“, наумио је да сачува критичку непристрасност не би ли о представама изрекао „што пунији, чистији, и совершенији суд“.³⁴ Износећи на почетку чланка свој критичарски *credo*, први за који знамо у историји српског позоришта, он тврди да се лако дају у „согласије“ довести чулни и рационални ниво критичке перцепције у позоришту, чак и онда када неки аспекти позоришног чина критичара доводе у „восхишченије“. До ове ограде особито држи јер не жели да читаоци помисле како су позитивни критички судови које износи производ занесености и „од туд изтицајућег призренија“ (попустљивости), него, напротив, да су „пород строгог, ладно крвног испита“. Суботић не крије да га је слушање „сладки народни звукова“ итекако усхитило, чак довело до суза и нагнало крв у „хитро движеније“, али да то није поколебало његову критичарску вољу која је била и остала –

³¹ Исто („Позориште, народње позориште, Србско народње позориште“), 15-16.

³² Дугогодишње недоумице историчара позоришта око ауторства овог текста разрешио је др Божидар Ковачек. (Божидар Ковачек, „Прве новинске вести о позоришним збивањима и рађање позоришне критике код Срба“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, бр. 34-35, Нови Сад, 2006–2007, 15)

³³ Реч је о драмској адаптацији Мармонтелове приповетке *Алијска њасџирка* (*La bergère des Alpes*, 1761), коју је под насловом *Агелауга, алијска њасџирка* превео Доситеј Обрадовић 1793. године.

³⁴ Јован Суботић, „Писмо из Панчева. Србско позорије“, *Србски народни лисћ*, год. IV, чис. 47, Пешта, 23.11.1839, 365.

„воља крепка истину познати“. Једнако му је стало и до тога да се правилно разумеју његове примедбе и сугестије у вези глумачке игре, не као „хулење овог или оног“ него као пријатељско „упутствованије“ о глуми које се представљачима предлаже на „подражаније“ а осталом „читајућем публикуму“ као ободрење за даље размишљање о тој ствари.

Суботићеве похвале, када је реч о глуми, иду на рачун двоје чланова Летећег дилетантског друштва. Имена им не помиње, принципијелно, јер су то дилетанти „који себе ничијем суду подвергли нису“, али ми данас, захваљујући истраживању др Ковачека, знамо да се ради о Катарини (Катици) Јовановић и Томи Исаковићу. Јовановићева је била најмлађа чланица дружине и наступала је у фаху љубавница и младих девојака; касније је играла у Домордном театралном друштву и Театру на Ђумруку, а рецензенти су најчешће истицали њену способност преображавања, пријатан глас и лепу фигуру. У првој представи играла је насловну улогу, Аделаиду, у другој, по свему судећи, Анђелију; у обема улогама имала је и певачких деоница, које су Суботића нарочито дирнуле и о којима је изговорио низ похвала. Њена Аделаида била је она аутентична Мармонтелова јунакиња „која само у сановима живи, будна сања“, а за изражавање тог „магновенија“, достојно „палме художественог совершенства“, Јовановићевој је помогло само „природно чувство“.³⁵ Тома Исаковић био је међу најистакнутијим извођачима у дружини, играо је главне улоге и повремено режирао; и он је доцније био члан Домордног театралног друштва и Театра на Ђумруку, хваљен у штампи због природне игре, крепког гласа и наочитог стаса. Пишући о његовој интерпретацији Асена из *Владимира и Косаре*, Суботић наглашава да је доста вешто „внутрења движенија спољским знацима оживотворити умео“ и нада се да ће „почитајем и г. представљач“ у будућности имати прилику да честим играњем коригује „у свом изложенију“ неке ситне недостатке и тако „себе у тој струки што већма усовершенствовати“.³⁶

У овим позитивним критичким оценама већ назиремо неке Суботићеве начелне мисли о глумачкој игри, али оне ће добити свој пуни облик тек када проговори о извођачким манама новосадских дилетаната. Заправо, након прве мане коју је

³⁵ Исто („Писмо из Панчева. Србско позорије“), 366.

³⁶ Исто, 368.

споменуо, а која се односи на слабо знање текста улога у *Владимиру и Косари* и отуд насталих пауза у дијалогским деоницама, Суботић у текст критике умеће мали трактат о основним „законима“ представљања где се више не реферише на мане извођача које је гледао у Панчеву већ на глумачке мане уопште. По њему, основно „изискивање“ на коме целокупно позоришно „дејствије“ почива јесте „неки род обмане (Täuschung)“ или „обсене“. Међутим, гледаоци не могу да се препусте и поверују овој „обсени“ када их „ћутање и муцање“ представљача подсећају да је свеколико сценско збивање пред њима „тек само измишљено“. Ако представљач самог себе „изчекава“ док говори не познајући добро текст своје улоге, или, пак, касни с репликама јер не зна добро шлагворте из текста туђих улога, гледаоци остају ускраћени за „услажденије“ због којег су дошли у позориште и то их озлојеђује. Довољно је да један глумац у подели не зна своју улогу како треба, напомиње Суботић, „па с Богом остај театрално дејствије, с Богом позоришно увеселеније“. Због тога он знање текста улоге узима за први закон представљања у свом канону: „*сваки ваља своју ролу добро на изуст̄и да научи*“.³⁷ Овом бисмо се закону можда и насмејали, пошто се данас подразумева да професионални глумац беспрекорно познаје текст улоге коју тумачи, али у време ницања првих глумачких дружина и формирања извођачких стандарда у нашем позоришту то се није подразумевало и било је изнимно важно да позоришне личности од ауторитета о томе јавно проговоре.

Следећи корак у овладавању глумачком вештином тиче се развијања способности правилног „изговарања“ улоге. Од представљача се очекује да говори онако како би говорила личност коју тумачи када би била на његовом месту. То је други закон представљања у Суботићевом канону: „*сваки ваља ролу своју добро да одговори*“. Овај закон изискује, с једне стране, познавање правила „декламирања“, и, с друге стране, познавање правила по којима човек „у различним душе стањаманутреност своју у речма изражава“, односно да се зна који је начин говорног „израженија“ најприроднији и најделотворнији за одређено људско „магновеније“. Естетски ужитак гледаоца знатно слаби када глумац не обраћа довољно пажње на душевно стање лица којег тумачи, већ само говори научени текст. Говор без унутарњег доживљаја празан је и монотон; Суботић нарочито критикује навику ондашњих представљача да вештачки обликују говорни ритам.

³⁷ Исто („Писмо из Панчева. Србско позорије“), 367.

Нити ваља пржити у говору, ни свукди отезати, него онако говорити као што природа и нужност положенија у ком се представљано лице налази захтева.³⁸

Унутрашњи живот човека, поред говора, има и друге путеве и знаке помоћу којих прелази „из внутреног света у спољски“. То су: „движеније“ (покрет) тела и његових појединих делова, „управленије черта на образу“ (мимика) и „ватра ока“. С обзиром на то, Суботић установљује трећи закон представљања: „*сваки ваља роли својој сходно шелом да дејствује*“. Он истиче, опет у духу свог времена, да позориште има извесна правила пристојности која налажу *како* и *докле* треба телом деловати. Представљач мора познавати ова правила не само зато да би обезбедио наклоност гледалаца, него и зарад сопственог „художническог изображенија“ и „совершенствованија“. Суботић не побраја сва правила, помиње само опште правило да треба *бежати од крајности* и наводи четири примера пролонгираног телесног „дејствовања“ које није лепо видети на сцени: када представљач стоји на једном месту „подобно цепаници“, када трчкара „тамо амо“, када држи главу оборену ка земљи или када гледа увис као да „звезде брои“. Он признаје да је целисходно деловање телом у глумачкој игри тежак задатак, особито када треба наћи одговарајући телесни израз за сложена људска „магновенија“, али да овладавање том вештином представљачу може донети „безсмртије“. Усавршавање у тој „струки“, напомиње Суботић, захтева *слободу* без које глумачка игра губи чаролију уметничког стварања и постаје „тежачким послом“.

Након излагања закона представљања Суботић се позабавио проблемом *критичке* у позоришту. Оног тренутка када представљач ступи на позорницу он постаје јавна личност чија „преимущества“ и „недостатци“ улазе у сферу јавног занимања и расправљања. Ако неко од представљача одустане од глуме због неповољног а праведног критичког суда, за њим не треба жалити, сматра Суботић, јер он у себи извесно није осетио „праву вољу к художеству и истинну жељу к совершенству“. Критичар само треба да пази да некога неправедно не осуди. Многе глумачке мане и недостаци, међутим, нарочито у почетку изградње позоришног живота једне средине, већем делу публике не чине се уопште таквима, штавише, они их држе за драгоцене

³⁸ Исто („Писмо из Панчева. Србско позорије“), 368.

способности. Због тога је одговорност позоришних зналаца – нас, каже Суботић, „кои ствар у својој светлости видимо“ – веома велика, јер уколико они на време не кажу „како то или оно ваља узети“ публика ће остати при свом „мненију“ и утврдити се у „предразсуденијама“. А када се укусу публике једном поквари јако га је тешко исправити, упозорава Суботић, и даје пример неконтролисане употребе певања у нашим представама. Позоришници излазе у сусрет жељи Срба да са сцене чују песму па је стављају и тамо где не треба, и оне које не треба, и онако како не треба. На овај начин чини се штета и делу и гледаоцу: делу, јер се његово природно „теченије“ зауставља, а гледаоцу, јер му квари способност „за право драматическог целог поњатије“ и навикава га на „лакрдјашке изроде“.³⁹

Суботићев мали канон глумачке игре производ је самосталног промишљања проблема глумачког стварања, настао на основу гледалачког искуства аутора у великим европским театрима. Били су му познати и ондашњи теоријски написи о позоришту, у којима, међутим, није могао наћи исцрпније обрађену проблематику глуме, већ само теорију драме.⁴⁰ Изузетак у том смислу представља одломак о уметности глуме из трећег тома Хегелових (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) *Предавања из естетике*, издатих постхумно у Берлину 1835. године, али упоредна анализа указује на то да се Суботић није реферисао на ове Хегелове мисли – по свему судећи, није имао прилике ни да их упозна до тренутка објављивања свог чланка. Канон је конципиран сасвим сажето, у три „закона“, не зато што аутор није имао више шта да каже о тој теми или што је био ограничен врстом публикације и обимом чланка, већ због тога што је обликом и садржином био намењен специфичној читалачкој групи – почетницима у глуми. Уопште узевши, циљеви овог чланка били су *национално-просветни*: промовисати идеју сталног позоришта на српском језику, поучити глумачке аспиранте, садашње и будуће, основним правилима сценске игре и указати на значај исправљања рђавог укуса публике. Велику корист од отварања сталног

³⁹ Исто („Писмо из Панчева. Србско позорије“), 369.

⁴⁰ Највише су га привукла разматрања Аугуста Шлегела, којег је и цитирао у раније поменутом чланку из 1837. године. Шлегелова *Предавања о драмској уметности и књижевности*, одржана у Бечу 1808–1809. а штампана у Хајделбергу 1809–1811. године, у три тома, имала су снажан одјек у Европи и убрзо по објављивању била су преведена на француски, енглески и италијански језик.

позоришта Суботић предвиђа и српској драмској књижевности, која ће својим најбољим делима укус публике „од заблужденија сахранити моћи“.⁴¹

На крају овог приказа, имајући у виду маргинални положај Суботића у српској театрологији, поменућемо и његова последња два теоријска прилога о позоришту и драми. Први је расправа под насловом „Драматичка уметност и светско историјски живот народа“, објављена 1871. године у новосадском *Српском леџопису*, у којој он још једном, као у поменутом чланку из 1837. године, драмску књижевност (без комедије, само „тако звану озбиљну драму, дакле драму у ужем смислу и трагедију“) и позориште анализира као друштвено-историјске феномене и заступа тезу да је њихова појава знак историјског успона неког народа. Након што је ову тезу образложио и богато илустровао примерима (стари Грци, Енглези, Французи, Шпанци, Немци, Италијани, Пољаци, Руси, Чеси, Мађари), Суботић закључује да иста сила „у политици живот народа ствара, а у драматици то стварање репродуцира“.⁴² Други прилог је његова поетичка самоекспликација, настала пред крај живота, која се налази у постхумно објављеној аутобиографији под насловом *Живот Д^{ра} Јована Суботића* (у пет књига). Суботићева анализа сопственог драмског поступка, изложена у четвртој књизи, а посебно уводни део анализе драме *Милош Обилић*, спада, по мишљењу др Петра Милосављевића, међу значајније домаће теоријске написе о трагедији.⁴³ Најзанимљивијим се чини његово одступање у односу на Аристотелову (Ἀριστοτέλης) теорију с обзиром на јунакову несвесну кривицу из прошлости: Суботић сматра да јунак трагедије може бити и личност без такве кривице, пошто савремена теорија драме допушта да мотив за трагичко делање, поред страсти, буде и *идеја*. Када човек има две природе у себи – једну нижу, телесну, и другу вишу, духовну – мотиви из обеју ових природа равноправно могу да га побуде на трагички чин.

⁴¹ Исто („Писмо из Панчева. Србско позорије“), 370.

⁴² Јован Суботић, „Драматичка уметност и светско историјски живот народа“, *Српски леџопис* (за године 1867, 1868. и 1869), год. ХLI, књ. 112, Нови Сад, 1871, 24.

⁴³ Петар Милосављевић, „Књижевнотеоријска мисао Јована Суботића“, *Liber amicorum: зборник радова у почаси академику Радомиру В. Ивановићу*, Филозофски факултет – „Змај“, Нови Сад, 2001, 190-193. (приредио: Миодраг Радовић)

ВАСИЛИЈЕ СУБОТИЋ

Из четврте деценије 19. века потиче још један прилог теоријској мисли о глуми, из пера Василија Суботића (1807–1869),⁴⁴ свештеника и песника, старијег брата Јована Суботића. Иако потцењен од тумача српске књижевности (Јован Скерлић, Младен Лесковац) и мање познат од свога брата, Василије Суботић био је занимљива књижевна појава у нашој предромантичарској епохи,⁴⁵ са поетским нервом тананијим од неких признатих песничких ауторитета тога доба, па и од братовљевог. Песме су му, сматра Миодраг Павловић, „несумњиво надахнуте, тематски разноврсне и формално ван наших тадашњих конвенција“,⁴⁶ али су их историчари књижевности олако сместили у оквир једне прецизне и нормиране поетике каква је класицистичка и сходно томе оценили.⁴⁷ Живећи скромно изван тадашње јавне сцене, на књижевној маргини, изградио је, по суду др Несторовић, „свој микрокосмос прожет метафизичким чувством“, који ми данас не препознајемо као „искуство маргине“ већ као „искуство

⁴⁴ Василије Суботић рођен је у Буђановцима, код Руме. Основну школу учио је у суседном селу Добринцима. Завршио је гимназију и богословију у Сремским Карловцима. Учитељевао је у Панчеву, Сремској Митровици и Руми, потом је служио као војни свештеник у Петроварадину (у аустроугарском пуку „Надвојвода Леополд“) и, најзад, као парох у Стејановцима (код Руме) и Земуну. Објављивао је песме у *Новом сербском летопису*, *Сербском народном листу* и *Драгољубу*, као и преводе песама са латинског и немачког језика. Издао је четири књиге поезије, од којих једну посвећену деци (*Образи живојиа или Совети брижљивој оца неवेशијој деци*), и две расправе (*Прејлед Бишке косовојољске и јуначка дела Обилићева*, *Језик књижевства и ојхожденија*).

⁴⁵ Милана Мразовић уочила је везу између Суботићеве и Његошеве поезије на тематском плану, у њиховим жанровским склоностима, и доказала стилску подударност и сродност репертоара њихових песничких поступака. (Милана Мразовић, „Медитативна лирика Василија Суботића и Петра Петровића Његоша“, *Научни сасџанак славистиа у Вукове дане, 18/2, Њејошево јесничко дело*, Међународни славистички центар на Филолошком факултету, Београд, 1990, 203)

⁴⁶ Миодраг Павловић, „Предговор“, *Антолоија српској јесничкива (XIII–XX век)*, Српска књижевна задруга, Београд, 1964, 32.

⁴⁷ Александар Дунђерин, „На раскршћу. Заборављени песник Василије Суботић (1807–1869)“, *Сџање сџвари*, бр. 7, Нови Сад, 2004, 270.

центра“.⁴⁸ Од особености његове поезије др Петар Милошевић издваја екстатичност, рефлексивност, религиозну мисаоност и широку историјску имагинацију.⁴⁹ Ни у црквеној хијерархији Суботић није достигао место које му је припадало по мери његових способности и заслуга; четири пута у току свештеничког службовања предлаган је од конзисторијума за протопрезвитера и сва четири пута је одбијен, што његов брат приписује самовољи митрополита и разлозима политичко-персоналне природе.⁵⁰ Међутим, томе је делом допринео и Суботићев карактер – „чврст и скоро ригорозан“, истиче др Алојз Шмаус. За напредовање у црквеној хијерархији тога доба нису биле довољне поштене намере и озбиљно схватање дужности, него се тражило много покорности и дворјанске савитљивости, чега он није имао.⁵¹ Након многих животних разочарања, закључује Лазар Чурчић, опростио се од књижевности вапајем пустињака (поема *Пустиник*) „жељног бољег и духовно чистијег света“.⁵²

Глумачке уметности Суботић се дотакао у оквиру излагања основа естетике, објављених у три дела током 1838. и 1839. године у будимском *Новом сербском леџојису*. То нису биле његове изворне мисли, већ скраћен и сажет превод трећег дела *Система теоријске филозофије* кантовца Вилхелма Траугота Круга (1770–1842), издатог у Кенигзбергу 1810. године под насловом *Учење о укусу или Естетика*.⁵³ Суботић ту чињеницу није крио, пошто је испод наслова првог дела свог превода додао напомену „из В. Т. Круга“. Његова намера била је просветитељска а не аналитичка; у примедби трећег параграфа „Увода“ он каже да читаоцима само жели „представити“ извод из Кругове естетике, док „совершено обработање овог дела“ препушта ученим

⁴⁸ Зорица Несторовић, „Искуство књижевне маргине: Василије Суботић“, *Јован Хаџић. Јован Суботић. Василије Суботић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2019, 346. (приредила: Зорица Несторовић)

⁴⁹ Петар Милошевић, *Сторија српске књижевности*, Службени гласник, Београд, 2010, 176.

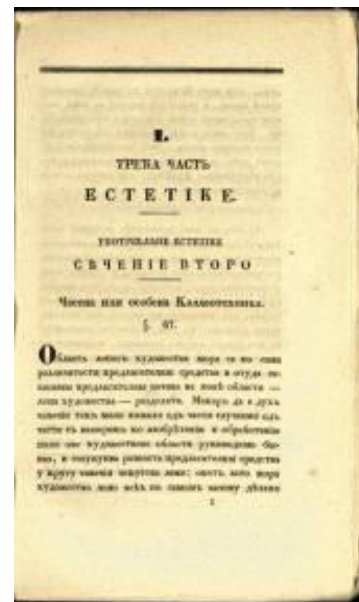
⁵⁰ *Живот Д^{ра} Јована Суботића. Автобиографија*, 1, Матица српска, Нови Сад, 1901, 41. (приредио: Тихомир Остојић)

⁵¹ Алојз Шмаус, „Василије Суботић“, *Венац*, књ. XVII, св. 8, Београд, 1932, 595.

⁵² Лазар Чурчић, „Класициста Василије Суботић“, *Књижевна историја Панчева*, Градска библиотека Панчево – Институт за књижевност и уметност, Панчево – Београд, 2001, 43.

⁵³ Суботић је скратио Кругово излагање тако што је превео само основни текст књиге, обележен параграфима, док је примедбе које иду уз сваки параграф изоставио. Том тексту придодео је и извештај број властитих примедби.

српским професорима.⁵⁴ Суботићева расправа-превод изашла је у *Летопису* у три наставка: 1838. године изашли су „Основи чисте Естетике“ (књига 45), а 1839. године „Втора част Естетике“ (књига 47) и „Трећа част Естетике“ (књига 48). Првобитно је планирао да изложи само најопштије теоријске принципе естетике (тзв. „чисту“ естетику), без њихове примене на уметност, али када је расправа наишла на повољан пријем код читалаца одлучио се да у нешто ширем облику изложи и принципе „обраћене“ (примењене) естетике. Посебну вредност овог написа чини мали латинско-немачко-српски естетички појмовник – први филозофски речник у новијој српској филозофији; појмовник се налази на крају првог наставка и у њему је обрађено осам термилошки најспорнијих естетичких појмова.



Вилхелм Траугот Круг био је професор филозофије на универзитетима у Франкфурту на Одру, Кенигзбергу [где је наследио Имануела Канта (Immanuel Kant)] и Лајпцигу. Његова филозофија није оригинална – по речима др Драгана Јеремића, она представља епигонско систематизовање Кантових филозофских идеја, формалистички разводњених и раздељених у дисциплине, поглавља и параграфе.⁵⁵ Међутим, Кругов ауторитет у српској интелектуалној средини овог раздобља био је велики. Његова предавања у Лајпцигу слушали су Вук Караџић, Сима Милутиновић Сарајлија и, претпоставља се, Константин Бранковић. Кругова филозофија била је код Срба готово три деценије владајућа филозофска оријентација, о чему сведочи и чињеница да је управо та филозофија предавана у двама најпознатијим српским школама – Лицеју (касније Великој школи) и гимназији у Сремским Карловцима.⁵⁶ Ондашњим нашим

⁵⁴ Василије Суботић, „Основи чисте Естетике“, *Нови српски летопис*, част четврта, год. XII, књ. 45, Будим, 1838, 2.

⁵⁵ Драган Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњега века до Свешозара Марковића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 221-222.

⁵⁶ У Лицеју и Великој школи по Кругу је предавао Константин Бранковић, а у карловачкој гимназији Михаил Христифор Ристић. Први је под својим именом објавио два слободнија превода Кругових дела из опште филозофије и логике, *Основно мудрословље* (1848) и *Мислословље* (1849), док је други објавио *Систему целокујне филозофије* (1858–1860), у десет томова, по узору на Кругов *Систем теоријске филозофије* (додуше, за неке филозофске дисциплине користио је и друге изворе осим Круга).

критичарима и естетичарима блискији су били епигони значајних филозофа него сâми филозофи, пре свега због ступња на коме су се налазили свеколико уметничко стваралаштво и теоријска мисао. Тако су се и популаризатори Кругове естетике (Јован Стејић, Василије Суботић, Огњеслав Утјешеновић Острожински, Михаил Христифор Ристић) радије окретали њему него његовом узору Канту, чији естетички погледи (из *Критичке моћи суђења*) захтевају високу филозофску спрему.⁵⁷ Ипак, у случају Канта постојао је још један разлог: његови списи доспели су већ 1795. године у аустријски индекс забрањених књига зато што, по мишљењу царске цензуре, воде „до неосноване сумње у врло важне истине, чак и до скептицизма“⁵⁸, те су стога војвођански и крајишки Срби оног времена могли да их упознају само посредно преко Кантових следбеника и тумача.

Мисли о глуми налазимо у трећем наставку Суботићевог чланка, који се бави *йосебном калеотехником*, тј. теоријом појединих уметности. Први наставак бави се општим естетичким разматрањима и теоријом „чисте“ естетике, а други „обраћеном“ (примењеном) естетиком, тј. филозофском теоријом уметности или „калеотехником“.⁵⁹ Кругов систем уметности дели се на три „царства“: на тонске, пластичне и мимичке уметности. Свако царство има два „реда“: апсолутно и релативно лепе уметности („у

⁵⁷ „Кант је своју естетику створио да би решио једну тешкоћу свог филозофског система: да би премостио супротност између света нужности и света слободе, па је и разумевање и излагање његових естетичких погледа захтевало претходно разумевање и излагање њених филозофских, спекулативних основа.“ (Драган Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњега века до Светозара Марковића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 484)

⁵⁸ Васа Стајић, „Нови Сад, његов магистрат и културна прегнућа новосадских Срба“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. VI, св. 3, Сремски Карловци, 1933, 131.

⁵⁹ Укратко, Круг естетику одређује као науку о законитости људског духа у односу на осећање задовољства и незадовољства и, истовремено, као науку о укусу, тј. о предмету који изазива то осећање. Њен предмет је укус као способност суђења о уметности и геније као способност стварања уметности. „Чиста“ естетика дели се на „идеологију“ (науку о естетичким идејама) и „криматологију“ (науку о естетичким судовима); идеје се односе на *ствари* које причињавају естетско задовољство, а судови на *својства* тих ствари. Идеологија се дели на „калеологију“ (науку о лепом), „ипсеологију“ (науку о „визиреном“, тј. узвишеном) и „сингенејологију“ (науку о естетичком „средству“, тј. о „мањим“ естетичким категоријама). *Целисходност* је предмет не само телеолошке него и естетичке моћи суђења, с тим што је у другом случају она субјективна и бива „не по *йоњатијама*, него по *чувствовањима* суђена“.

себи лепе“ и „возносително лепе“). Сваки ред има два „рода“: просте и сложене уметности; род простих уметности дели се на два „вида“, с обзиром на то да ли се оне служе непосредно датим или накнадно створеним, људским средствима; род сложених уметности обједињује просте уметности истог реда. Према раздеоби лепих уметности на три царства, посебна калеотехника дели се на тонску, пластичну и мимичку калеотехнику, тј. на науке о тонским, пластичним и мимичким уметностима.

„Представљање на позоришту (Schauspielkunst)“, тј. *уметности позоришне игре*, налази се у оквиру мимичке калеотехнике. Царство мимичких уметности садржи све оне уметности које се служе „значителним движенијама“ као изражајним средством. Видимо да се у Круговом естетичком систему позоришна игра примарно везује за *покрећ*, а не за *говор*, који, пак, припада тонској калеотехници.⁶⁰ У хијерархији мимичких уметности позоришна игра заузима најистакнутије место; налази се у реду „у себи лепих“, заједно са „мимиком (Geberdenkunst)“ и „играњем (Tanzkunst)“, али док ове две припадају роду простих позоришна игра припада роду сложених мимичких уметности.⁶¹ Просте мимичке уметности постижу естетски ужитак служећи се „менама“ људског тела: мимика оним менама које представљају „непроизвољни“ (несвесни, инстинктивни) израз „внутрењег“, а играње „произвољним“ (свесним, осмишљеним) покретима помоћу којих тело мења своје место у простору. Када се ове две уметности зарад новог естетског ужитка „сложе“ настаје уметност представљања на позоришту или, како је Круг још назива, „театрика“.

Суштество сиреч овог художества состои се у лепом само по себи допадајућем се изложенију човечијег карактера чрез живо дело, у ком смотренију назива се оно *Драмајика* или *драмајическо художество*. Изложеније пак ово може бити: 1) чрез саму мимику и поместно движеније, одкуда *Панјомимика* и *мимическа орхестика* или *театрално художество играња* проиходи; 2) помоћу говора и песме, одкуда *говореће* или *декламирајуће* и *певајуће* или *мусикално художество позоришња* проистиче, чрез које се

⁶⁰ Међу „возносително лепим“ тонским уметностима налазе се „лепо говорење“, „леп говор“ и „лепо красноречије“; прве две су по роду просте, а трећа сложена.

⁶¹ У реду „возносително лепих“ мимичких уметности налазе се „лепо борење“, „лепо јашење“ и „лепо водење боја“ (тј. такмичење на турниру); прве две су по роду просте, а трећа сложена.

мимическо убожество са тоническим за обштествено произведеније
художественог дела сојужава.⁶²

Дакле, суштину позоришне игре чини *излајање људској карактера кроз живо дело*, тј. приказивање *лика* у живој, непосредној игри глумца пред гледаоцима, што позоришну игру сврстава међу *грамске уметности*. Ово приказивање може да се оствари или путем мимике и покрета у простору (пантомима и позоришна уметност играња), или путем говора и песме (говорна и музичка позоришна уметност), у ком случају се мимичка уметност сједињава са тонском. Круг не рангира вредносно ова четири начина глумачког изражавања, само их разврстава и описује, иако се у његово време, као и данас, под *глумачком уметношћу* у ужем смислу сматрала само говорна позоришна уметност, тј. „говореће или декламирајуће убожество позоришта“.⁶³ По жанру, позоришна игра може да буде „жалостна (трагедиа) или шалвива (комедиа) или само озбиљна (ernsthaft)“, али да би се уопште могла назвати *грамом* она мора да буде „драстическа (делајућа)“. *Радња* лежи у основи сваког драмског испољавања, па тако позоришна игра и глума тек кроз радњу (делање) стичу драмски легитимитет. Видимо да је Кругово одређење драме посве аристотеловско, али треба нагласити да се оно разликује од одређења које је дао његов узорник Кант. Наиме, говорећи о удруживању лепих уметности Кант одређује драму као уметничку творевину у којој се беседништво удружује са „сликовитим приказивањем својих субјеката као и са приказивањем предмета“, без постављања услова да приказивање мора бити „делајуће“.⁶⁴ Он се није нарочито удубљивао у проблеме „посебне калеотехнике“, више га је занимало да истражи природу лепе уметности као такве и разлучи врсте уживања које она изазива.

Суботићев чланак имао је знатан утицај на млађи нараштај наших књижевника, који су одатле црпли основна теоријска знања о естетици и уметности.⁶⁵ Оправдано је

⁶² Василије Суботић, „Трећа част Естетике“, *Нови сербски лејопис*, част трећа, год. XIII, књ. 48, Будим, 1839, 21-22.

⁶³ Сам појам *глуме* (глумачке игре) у преводу Василија Суботића исти је као и код Јована Суботића: „представљање“.

⁶⁴ Имануел Кант, *Критика моћи суђења*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1991, 213. (превод: Никола Поповић; редакција превода: Милан Дамњановић)

⁶⁵ Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике (1817–1860)*, Рад, Београд, 1957, 105.

претпоставити да су га читали и образованији позоришници, нарочито параграфе о мимичкој калеотехници. Били су то први редови о позоришној игри и глуми у једној научној расправи на српском језику, где су се ове вештине, код нас још у повоју и са хипотеком морално сумњивих делатности, третирали као уметничке дисциплине достојне да буду предмет озбиљног естетичког разматрања. У наредних шест година, до објављивања књиге Острожинског, није се појавио нови напис са (директним) мислима о глуми. Терминологија коју су користила браћа Суботић у својим чланцима из 1839. године задржала се дуго у домаћем теоријском дискурсу о позоришту, па је тако централни појам овог дискурса – *лума* – означавао као „*представљање*“ више од две деценије након тога, све до Ристићеве *Естетике* из 1860. године.

ЈОВАН (СТЕРИЈЕ) ПОПОВИЋ

Пре Острожинског, о глуми је индиректно писао Јован Поповић (1806–1856),⁶⁶ постхумно по оцу прозван Стерија, најважнији српски драмски писац из прве половине 19. века. Поповић је писао не само за позориште, већ и о њему. У такве написе спадају предговори издањима сопствених драмских дела и чланци о позоришту у београдској штампи. Међу чланцима највише је позоришних критика, у којима Поповић иде даље од већине оновремених рецензената: он читаоцу даје не само информацију о позоришном догађају или оцену приказаног драмског дела, већ описује и квалитет глумачког извођења и упућује педагошке савете глумцима.⁶⁷ Појачано интересовање за проблеме глумачке игре исказао је први пут приликом оснивања и рада београдског Театра на Ђумруку (1841–1842), када се, поред драмског писања за ово позориште, бавио и обучавањем глумаца (заједно с Атанасијем



⁶⁶ Јован Поповић учио је гимназију у родном Вршцу, Сремским Карловцима и Темишвару, филозофију у Пешти и права у Кежмарку. Радио је с почетка у Вршцу као наставник латинског језика и адвокат, да би 1840. прешао у Кнежевину Србију за професора права на Лицеју (Крагујевац и Београд). Као начелник Министарства просвете (1842–1848) свесрдно се ангажовао на ширењу просвете и културе у Срба: реформисао је школство, писао уџбенике и законе, преводио, учествовао у оснивању и раду Театра на Ђумруку, Позоришта „Код јелена“ и Дружтва србске словесности, затим у оснивању Народне библиотеке, Србско-народног музеума итд. Остварио је значајан књижевни опус који чине песме, романи, историјске драме, трагедије, комедије и др.

⁶⁷ Нарочито је у том смислу значајна критика представе *Анђело, ѿиранин од Пагује* Театра на Ђумруку, у којој Поповић напомиње да „име вештака“ заслужује само онај глумац који „списатеља добро разуме, с њим говори, и по његовом духу дејствује“, а да би то остварио он мора „мислити и докучивати тежње сочинитеља“. [Ј. П. „Виктор Иго: *Анђело, ѿиранин од Пагује*“, *Новине србске (Догађај к Србским новинама)*, бр. 17, Београд, 25.04.1842, 68]

Николићем).⁶⁸ Општије мисли о глуми, међутим, не налазе се у поменутом корпусу критичких текстова, већ у Поповићевом недовршеном уџбенику из реторике објављеном тек у новије доба. Пре него што их размотримо, задржаћемо се накратко код двају његових чланака из којих је могуће сазнати ко су му били критичко-теоријски узори и како је разумевао смисао позоришта.

У полемичком чланку под насловом „Нешто о критики“ из 1839. године Поповић истиче да свако ко хоће да постане „судиом књига“ мора претходно да проучи одређену критичко-естетичку литературу.⁶⁹ Списак аутора и дела које том приликом препоручује указује, између осталог, и на изворе његовог властитог позоришног образовања: од античких писаца ту су Аристотел и Хорације (Quintus Horatius Flaccus), а од модерних Боало (Nicolas Boileau-Despréaux), Лесинг (Gotthold Ephraim Lessing) са *Драматургијом*, Виланд (Christoph Martin Wieland) са критикама у часопису „Немачки Меркур“ и Шлегел са *Предавањима о драмској уметности и књижевности*. Будући критичар морао би, по њему, претходно да „изобрази“ и свој књижевни укусу, што ће најбоље учинити уз дела Ксенофонта (Ξενοφών), Ариоста (Ludovico Ariosto), Шекспира (William Shakespeare), Волтера, Лихтенберга (Georg Christoph Lichtenberg) ... али и нашег Доситеја Обрадовића.⁷⁰ Од свих наведених аутора највећи утицај на Поповићево схватање позоришта имао је Лесинг, који је разлог постојања позоришта, сасвим у просветитељском духу, видео у томе да оно буде општекорисна народна установа. Др Радмило Димитријевић истиче да је ову утилитаристичку тенденцију у тумачењу

⁶⁸ У својој недовршеној аутобиографској скици, објављеној постхумно, Поповић каже: „Кад се следећу године Лицеум премести у Београд, и трудом истог Николића театар заведе, Поповић нађе мило поље за своју делатност. Не само што је дела за представљање сочињавао, него се трудио и позоришнике обучавати.“ (Тихомир Остојић, „О Јовану Ст. Поповићу“, *Летопис Матице српске*, књ. 241, св. 1, Нови Сад, 1907, 4)

⁶⁹ Чланак је писан као одговор на критичке речи о *Тврдици* и *Покондиреној шикви* изнесене у комаду *Невини син или Федор и Марија* Константина Поповића Камераша, објављеног 1838. године у Новом Саду. Тај комад заправо је посрба комада *Сиротиња и њеменишоси* Аугуста фон Коцебуа (August von Kotzebue) из 1795. године. Камерашева критика тиче се моралних неподобности које се, по њему, налазе у поменутих делима, али је ниво примедби упућених аутору непримерено низак и више личи на „сокачко оговарање“. (Драгиша Живковић, *Бидермајерски усамљеник Стерија*, Матица српска, Нови Сад, 1983, 115)

⁷⁰ Јоан С. Попович, „Нешто о критики“, *Сербски народни лист*, год. IV, чис. 11, Пешта, 18.03.1839, 85.

здатка позоришта Поповић делом примио и од савременика Лудвига Бернеа (Ludwig Bögne), немачког публицисте и критичара, чије су позоришне критике, по суду др Димитријевића, биле својеврсна платформа за ширење моралних и слободарских идеја у смислу просвећивања, васпитања и уздизања друштва у Немачкој.⁷¹

У чланку под насловом „О театру и театралним делима“, објављеном у *Србским новинама* 1852. године, Поповић је позориште одредио као „школу“ којој су циљ „наука и исправленије“.⁷² Позориште је „лек за болести моралне“, оно треба да лечи људе од моралних мана и учи их врлинама; ипак, позориште не може да буде само поука, оно је исто тако и забава, али забава којој је сврха да болеснику оследи горки лек и помогне му да га лакше прогута.⁷³ Ако, пак, забава изгуби ову функцију и постане једини циљ позоришта, убрзо ће свакакве „прелести и скаредности“ ступити на сцену и учинити је местом „разврата срдца и нарави“. Развијенији и просвећенији народи, сматра Поповић, могу себи да дозволе и комаде који „саблазан подижу“ и у којима дефилију разне „нагрде, лудости и прави изроди ума и ћуди“, али ми Срби то никако не бисмо смели да допустимо јер наш народ тек треба образовати и васпитавати. „Безобзирно подражаније“ страних узора у том погледу, особито француских и немачких, нанело би огромну штету и промашило циљ, па уместо да народ помоћу позоришта поправљамо и образујемо ми бисмо га на тај начин кварили. Стога он саветује строг избор комада за позоришно извођење; чак и када је реч о тзв. класичним драмским делима треба бити обазрив, пошто сваки народ има сопствене болести и не прија свима одређени лек који је „у књигама познат као целителан“. У овом чланку Поповић је изнео дихотомно поимање позоришта, које је нашло одраза и у његовом драмском писању; с једне стране, залаже се за просветитељско, наднационално позориште утемељено на

⁷¹ Радмило Димитријевић, *Светислав Вуловић*, Филолошки факултет, Београд, 1966, 65-66.

⁷² Ј. С. Поповић, „О театру и театралним делима“, *Србске новине*, год. XIX, бр. 50, Београд, 01.05.1852, 181.

⁷³ Др Зоран Константиновић скренуо је пажњу на сродност идеја изнетих у овом чланку са идејама из расправе аустријског драматичара Едуарда фон Бауернфелда (Eduard von Bauernfeld) под насловом „Летимичан поглед на позориште“ (1849). Бауернфелд је припадао бечком бидермајеру, који, по Константиновићу, представља онај друштвени, идејни и уметнички контекст из којег се могу објаснити и Поповићев уметнички поступак и његов став према позоришту. (Зоран Константиновић, „О театру и театралним делима. Бечко позориште у Стеријино доба“, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ. XXIX, св. 2, Нови Сад, 1981, 284)

класицистичкој идеји моралности и лечења људи од неких општих мана и слабости, а са друге стране, промовише идеју националног позоришта с репертоаром који одговара само српском народу и који води рачуна о српским националним специфичностима. Првом поимању одговарају комади написани пре овог чланка, попут *Лаже и њаралаже*, *Тврдице* и *Покондирене њикве*, а другом комади написани касније, као што су *Родољубци* и *Београд некад и сад*. Ова двосмерност у Поповићевом позоришном мишљењу и стварању последица је, увиђа др Драган Јеремић, колебања његових начелних естетичких схватања између доситејевских (класицистичких, просветитељских) и вуковских (националистичких, романтичарских), с тим што се код њега у схватању позоришта као критике моралних слабости налази и антиципација критичког реализма, која надилази хоризонт романтичарских схватања.⁷⁴

Општије мисли о глуми Поповић је изнео посредно, бавећи се разматрањем беседничке вештине. Налазимо их у његовом уџбенику из реторике, писаном 1844. године за ученике виших разреда београдске гимназије. (Треба напоменути да је то други наш уџбеник из реторике; први уџбеник – *Руководство к славенском уџбенику красноречију* – написао је Аврам Мразовић 1821. године, на славеносрпском језику.) Уџбеник је из непознатих разлога остао недовршен и за ауторовог живота необјављен, иако је позитивно оцењен од стране надлежног тела при Друштву српске словесности.⁷⁵ Постхумно је објављен двапут; у изворној графици приредила га је за штампу Иванка Веселинов (*Зборник историје књижевности*, књ. 9, Српска академија наука и уметности, Београд, 1974), а у преносу на савремени језик др Сима Аврамовић (Службени лист СРЈ, Београд, 1995). За Поповића реторика није само наука о беседништву, као код старих Грка и Римљана, већ теорија целокупне прозе, по узору на новије писце – Михаила Ломоносова (Михаил Васильевич Ломоносов), Јозефа Григелја (Grigely József) и нашег Аврама Мразовића. Дели је на „Обшту реторику“,

⁷⁴ Драган Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњег века до Светозара Марковића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 115.

⁷⁵ „Због тога је, например, на десетом ванредном састанку Друштва српске словесности од 1 децембра 1844, пошто је Поповић читао своју Реторику, закључено: „... да је иста као прва част целе Реторике, с учињеним неким изменама, доиста тако израђена, да ће се згодно учећој се Гимназијалној младежи јавно и редовно, као учебни предмет, предавати моћи.“ (Владимир Грујић, *Школско реформаторски рад Ј. Св. Поповића у Србији 1840–1848. Педагошко-историска студија*, Научно дело, Београд, 1956, 124)

„Почастну (посебну) реторику“ и „Декламаторику“; прва се бави општим правилима доброг писања у прози и стиху (проналажење теме, распоред грађе и примена стилских средстава), друга правилима важећим само за поједине прозне врсте (разговори, писма, описанија, повести, учевни састави и слова, тј. беседе), а Декламаторика тиме како прозне саставе „устмено произносити, са обзиром на движење тела“.⁷⁶ Трећи (недовршени) део уџбеника, најзанимљивији из перспективе промишљања глуме, сачуван је у старијој верзији рукописа и насловљен другачије – „О устменом излогу“ (О усменом излагању).

Човек поседује дар да своје мисли и осећања саопштава другоме, каже Поповић, а то чини речима и покретима тела. Способност да се мисли и појмови представе повезаним речима називамо говор. Дакле, устмени излог је вештина изражавања „поњатија и чувства“ (схватања и осећања) говором и покретима тела и због тога се још зове „спољашње красноречије“. Говором се бави декламаторика или „наука о произношенију“ (казивању), а покретима тела мимика или „наука о телодвижењу“.⁷⁷ Поповић разматра ове две науке имајући у виду беседништво, сходно намени уџбеника, али чињеница да је њихово поље примене шире и да залази у област глуме чини ово разматрање релевантним и за глумачку вештину. Приређивач другог издања *Реторике* др Сима Аврамовић наглашава (у предговору) да је за науку о беседништву познавање глумачке вештине „благородан предуслов“; још је славни Демостен (Δημοσθένης) схватио, подсећа он, да сваки беседнички наступ садржи у себи понешто од елемената глуме, због чега је својевремено у наступу беседничке кризе затражио помоћ од глумца Сатира (Σάτυρος).⁷⁸

Декламаторика излаже правила како беседу, састављену и написану, уз помоћ говорних средстава учинити разумљивим другима. По Поповићу, казивање је тројако:

⁷⁶ „Реторика Јована Стерије Поповића“, *Зборник историје књижевности*, књ. 9, Српска академија наука и уметности, Београд, 1974, 547. (приредила: Иванка Веселинов)

⁷⁷ „Устмени излог“ је Поповићев корелат за латински термин *pronuntiatio*, којим су реторичари од Цицероновог (Marcus Tullius Cicero) времена обухватили и област казивања и област покрета. Термин *declamatorica* није антички, јавља се тек у нововековним латинским уџбеницима реторике. (Војислав Јелић, *Стерија и Квинтилијан*, Матица српска – Филозофски факултет, Нови Сад – Београд, 1988, 252)

⁷⁸ Сима Аврамовић, „О Стеријиној ‚Реторизи‘“. Јован Стерија Поповић, *Природно право. Реторика*, Службени лист СРЈ, Београд, 1995, 225-226.

„језиковно“, „означително“ и „олицетворно“. Језичко казивање односи се непосредно на саставне делове беседе и његову општу лепоту, независно од садржаја, тј. на „изговор“ и „језичке почивке“. За добро изговарање беседник мора имати извесне природне предиспозиције – „јаке звонеће прси“, чист, пријатан и изражајан глас и „одрешен језик“; такође, мора умети правилно да акцентује речи. Језичке почивке (, ; : .) служе за означавање различитих ставова и одељака беседе; беседнику су оне потребне да би се одморио, а слушаоцу да би размислио о ономе што је чуо. Означавајуће казивање односи се на умеће да се беседа изложи онако као што то беседник осећа или хоће, чиме речи добијају украс, важност и живост а беседа свој „други живот“. Предуслови за овакво казивање су: 1) благозвучан, јак и изражајан глас који се према различитим душевним покретима прегиба час тихо, час јасно и оштро, 2) природна употреба различитих „пригласа“ (тонова) за различита осећања (пријатан за тихост, нежност и љубав, брз и јак за гнев, раван и течан за задовољство, скакутав за радост), што понајвише зависи од богатства осећања и фантазије сâмог беседника, и 3) коришћење „гласоударенија“ (наглашавања), које се састоји у томе да истакнутији део става изговоримо јачим и изразитијим гласом и тиме га слушаоцу означимо као важног и достојног памћења. Не знамо шта је Поповић подразумевао под „олицетворним казивањем“, јер та глава уџбеника, нажалост, није сачувана.

Мимика проучава људско тело у стању мировања и кретања: начин стајања, мицање руку, изглед лица (особито чела, очију и уста). Ако покрети ових делова тела одговарају једни другима, телодвиженије је „соразмерно“ (складно). Покрети, као и гласови, споља показују стање наших осећања; из њих се види какве утиске на нас производи нешто велико, ниско, љупко, презриво или достојно поштовања, и колико нас се предмети дотичу. Разликујемо *природне* покрете, које врши сваки човек услед неког утиска, и *обичајне*, које врше само неки људи или народи (нпр. прекрштање и ширење руку, прегибање или сакривање главе при молитви, различити начини клањања или показивања учтивости). И сама осећања изражена спољним знацима разликују се према полу, темпераменту, достојанству, васпитању, узрасту, стању здравља итд. У свом настајању, расту и опадању осећања имају различиту снагу, па се и телодвиженије, попут произношенија, по њима управља. При бесеђењу треба посебно водити рачуна о телесном ставу (*altitudo*) и покрету (*gesticulatio*). Добар беседник ступа на своје „мало местанце“ усправним, неусиљеним ставом, мирних и опуштених руку, и ногу постављених тако да тело лако може направити неопходне мале покрете. Према

садржају дела и под разним утисцима од осећања, он или нагиње тело према слушаоцима, или га нагиње од њих, или им окреће бок истурањем ноге; ови покрети, напомиње Поповић, морају се предузимати са предострожношћу и бити у складу са карактером изражених мисли и осећања. Покрети руком или ногом могу да буду инстинктивни и хотимични. О првима беседник и не размишља, јер он као и сваки „дејствујући“ има неке произвољне „дејствија знаке“ помоћу којих придаје живост својим речима. Важнији су, међутим, ови други, који проистичу из садржаја предмета и осећања беседника (нпр. отварање или затварање руку, подизање или спуштање руку, пружање руку на страну, подизање прста); они могу да се изводе с једном или са две руке, и у различитом темпу.

Ако наведена правила декламаторике и мимике ставимо у контекст поетике сценске уметности, увиђамо да она важе не само за беседника него у великој мери и за глумца. Сценски говор изискује исте изражајне одлике као беседнички говор кад је реч о дужини даха, квалитету гласа, говорној артикулацији, акцентуацији, коришћењу паузе (као једном од најмоћнијих средстава за стварање драмске напетости), логичком наглашавању и емоционалном нијансирању говора (тзв. *немерљиве инфлексције* гласа). Такође, сценски покрет кореспондира са беседничким телодвижењем у многим стваралачким захтевима,⁷⁹ као што је узајамна усклађеност постуре тела, покрета удова и мимике лица, гестуална експресивност, узрочно-последична саобразност осећања и покрета, диференцирање покрета према индивидуалним и колективним специфичностима или према интензитету емоционалног доживљаја. Као што видимо, у уџбенику из реторике Поповић је дао и својеврсну сажету *iproiegeuyиiku lлume*, за шта је свакако био позван по мери свог теоријског и практичног позоришног знања и искуства. Можемо жалити што је она остала тако дуго недоступна овдашњем позоришном „публикуму“, али данас је морамо узети у обзир када се осврћемо за пионирима у промишљању глуме и успостављамо мост са традицијом. Изгледа да је то први схватио Предраг Бајчетић, професор глуме на Факултету драмских уметности у Београду, који је *Реторику* два пута са студентима сценски упризорио и јавно приказао као испитну представу на другој години студија глуме – 1981. и 1985. године. Овим уџбеником Јован Поповић покушао је својевремено да пружи допринос развоју школства у Срба и уздигне нашу књижевну и правну културу, али је, испоставља се,

⁷⁹ Мисли се на захтеве који се тичу стајања на једном месту, што је правило код бесеђења.

њиме посредно обележио и почетке теоријског мишљења о глуми, уз остале прилоге које смо поменули, чиме његова улога у историји наше драмске културе постаје још значајнија. Циљ реторике, онако како га је он одредио у уводу ове књиге, може се *tale quale* узети и за циљ глуме и драмске уметности уопште: „поучавати, и занимати разум, или трогавати срдце и дејствовати на вољу“.⁸⁰

⁸⁰ „Реторика Јована Стерије Поповића“, *Зборник историје књижевности*, књ. 9, Српска академија наука и уметности, Београд, 1974, 545. (приредила: Иванка Веселинов)

ОГЊЕСЛАВ УТЈЕШЕНОВИЋ ОСТРОЖИНСКИ

У другом домаћем естетичком напису, објављеном шест година након расправе-превода Василија Суботића, такође налазимо мисли о глуми. Аутор овог написа, касније проширеног и ревидираног за потребе другог издања, био је Огњеслав Утјешеновић Острожински (1817–1890),⁸¹ Србин из Војне крајине, књижевник, политичар и аустријски управни чиновник. Био је учесник Илирског покрета и уважена личност јавног живота Крајине и Хрватске од почетка илиризма до устоличења бана Куен-Хедерварија



(Khuen-Héderváry Károly) 1883. године. Сарађивао је и пријатељевао са грофом Јанком Драшковићем, Људевитом Гајем, Петром Прерадовићем, Иваном Мажуранићем, Станком Вразом, Иваном Кукуљевићем Сакцинским, бискупом Јосипом Јурајем Штросмајером и другима.⁸² Заслужан је за многе подухвате од националног значаја, између осталог за подизање српских православних цркава у Бечу и Вараждину и за

⁸¹ Огњеслав Утјешеновић рођен је у селу Острожину на Кордуну, по коме је касније задржао надимак Острожински. Са 12 година пошао је у немачку основну школу у Вргинмосту и завршио три разреда. Потом је радио као писар у Глини и Ријечи и образовао се самоучки. У Загребу је положио испит за граничарске административне официре и дипломирао на Правној академији. Службовао је у Карловцу и Рујевцу (административни поручник), Загребу (саветник бана Јосипа Јелачића, посланик у Сабору), Вараждину (први поджупан, велики жупан) и Бечу (министарски секретар, саветник у Хрватској дворској канцеларији). Цар га је 1884. одликовао Витешким крстом царско-аустрискога реда Леополдова. Мимо поезије, естетике и критике, писао је чланке и књиге на политичке, историјске, војне, економске и друге теме (*Пројам за конституисање Аустријског царства на начелима уставне слободе и националне равноправности, Загрује Јужних Словена*).

⁸² Утјешеновић је сахрањен у заједничкој гробници „Илираца“ на гробљу Мирогој у Загребу.

издавање књижевне оставштине Вука Караџића.⁸³ Како у својим службеним активностима тако и у списатељском раду Утјешеновић је пред очима увек имао „практичне потребе народа“. Није размишљао као апстрактни доктринар нити је инспирацију за писање тражио у књигама. Био је одушевљени Вуков присталица и љубитељ народне поезије. Иако прожет снажним српским националним осећањем и духом православља, у бурном времену у којем је живео потврдио се као искрени поборник слоге између Срба и Хрвата. Јединство „народа србско-хрватскога“, нарочито у политичком, друштвеном, књижевном и економском аспекту, сматрао је неопходним зарад опстанка тог народа „у сред толико њему непријатељскијех живаља“.⁸⁴

Утјешеновићев књижевни опус, не рачунајући написе проистекле из његовог управно-административног и политичког ангажмана, чине три књиге поезије, две естетичке и једна књижевно-критичка расправа. Поетска дела су: *Вила остџрожинска*, у два издања, збирка лирских и епских песама, *Негјељко*, епски спев у десетерцу, и *Псалми Давидови*, спевани по Светом писму „попут србскијех народнијех пјесама“. Критика је најповољније оценила Утјешеновићеве младалачке стихове из прве књиге којима је опевао злосрећну судбину народа и славио „светле појаве и наде наше нације“.⁸⁵ Премда је претрпео утицај класициста, нарочито Лукијана Мушицког, у већини својих песама звучао је као народни романтик. Први је од „Илираца“ предност давао акценту речи у односу на квантитет слогова, па је и класицистичке оде писао чистим народним језиком и народним акцентом.⁸⁶ Нарочито је занимљив Утјешеновићев књижевно-критички спис *Мисли о важносџи, љравцу и средсџивима унаџређења књижевносџи србско-хрваџске*, у којем је као први у српској и хрватској

⁸³ Одбор за издавање Вукове књижевне оставштине чинили су: Утјешеновић (председник), др Фрањо Миклошић, слависта и професор Универзитета у Бечу, и др Јован Суботић. Одбор је издао седам књига, а приход од продаје помогао је Вуковој породици, заборављеној од свих, да преброди тешку новчану ситуацију насталу након његове смрти.

⁸⁴ Огњеслав Утјешеновић Острожински, „Златна књига породице Утјешеновића“. [Приредили: Огњеслав Аранички, Василије Крестић]. *Зборник о Србима у Хрваџској*, 3, Српска академија наука и уметности, Београд, 1995, 278.

⁸⁵ Ognjeslav Aranicki, *Ognjeslav Utješenić Ostrožinski*, Izdanje autora, Zagreb, 1933, 28.

⁸⁶ Ante Petavić, *Treće studije i portreti*, Knjižara Vinka Jurića, Split, 1917, 134-135.

књижевности промишљао однос између књиге и читалачке публике.⁸⁷ За њега није било важно само оно што сâм може да уради у пољу књижевности, него и оно што други раде. Ношен просветитељским идеализмом веровао је да од богатства књижевности зависи духовни и морални напредак народа, његова политичка зрелост, па чак и материјално благостање.

Естетичке расправе Утјешеновић је објавио у додатку двају издања своје *Виле остџрожинске*. Прва од њих, под насловом *Misli o krasnieh umietnostih (Uvod za naše krasoslovje)*, појавила се 1845. године у Бечу, у малом броју примерака; штампана је на латиници јер је била намењена ауторовим хрватским пријатељима који су тада слабо познавали ћирилицу. Знајући да у нашем народу постоји доста „благородјенијех душах“ које су кадре и вољне да сазнају шта је то уметност, шта јој је сврха, које су њене врсте и како се оне могу употребити у народном животу, и знајући да на нашем језику не постоји књига овакве садржине, Утјешеновић је одлучио да напише општеприступачно дело о проблемима уметности намењено онима који нису у могућности да читају сличне расправе „у иних језицих“. Сматрао је да ће популаризација естетике допринети култивисању домаћег уметничког укуса, што би требало да буде основна намера „проклијавајуће умиетности наше“. У складу с тим, он научно расправљање о уметности не назива уобичајеним међународним термином естетика већ кује домаћи неологизам *красословје*, уз објашњење да та наука говори о „красоти, украшавању и узвишењу природе, и наравских припетјењах (догађаја)“.⁸⁸ Музе са грчког Хеликона код њега су постале виле наших шума и гора. У метафори коју нам предочава у уводу књиге лепе уметности наликују великом дрвету са седам грана, израслом из „зернца паднувог с неба“; на његовом врху седи богиња Уметност и теменом додирује небеса, а на гранама седи седам Вила уметница са жртвеницима у рукама и приносе жртве паљенице у славу богиње. Ових седам вила заправо је грчких седам слободних уметности, које Утјешеновић раздељује на *сликоџворне*, *џласоџворне* и *диелоџворне*. У прву групу спадају *наимарсџиво*, *киџоџворсџиво* и *сликарење*, у другу *џласничџиво* (музика), *џоворничџиво* и *џиесничџиво*, а у трећу *казалишџиво* и „њему сличне

⁸⁷ Станко Кораћ, „Огњеслав Утјешеновић Острожински (1817–1890)“. *Вјешром вијани. Сџоменџца Срџскоџ кулџурноџ друшџтва „Просвјета“*, Главни одбор Српског културног друштва „Просвјета“, Загреб, 1971, 106. (приредио: Станко Кораћ)

⁸⁸ Ognieslav Utiešenović-Ostrožinski, *Misli o krasnieh umietnostih (Uvod za naše krasoslovje)*, Ueberreuter, Веџ, 1845, 8.

умиетности“⁸⁹. Пошто уметност има способност да људски род води на „ниеку племениту сверху битја земаљскога, на уљудност, човиечност“, њен је задатак, сматра он, „ганутје сердца човиечанскога на сверхе племените“⁸⁹. По свом естетичком опредељењу Утјешеновић стоји на размеђи класицизма и романтизма, са јачим упливом класицистичких идеја претежно црпљених из књиге *Пушовање младої Анахарсида ѿо Грчкој* (1787) опата Бартелемија (Jean-Jacques Barthélemy).⁹⁰ У време појављивања *Мисли о красних умиетностих* ова оријентација била је анахрона не само у односу на актуелну романтичарску естетику и наступајући романтизам у српској књижевности, него и у односу на кантовску естетику, код нас доступну у Круговој интерпретацији Кантовог естетичког система и у преводу Василија Суботића.⁹¹ Књига је упркос томе одиграла важну улогу у информисању и едуковању хрватске и српске јавности – посебно оног дела те јавности који се служио само латинцом – о основним проблемима естетике. Нарочито је значајан мали српско-немачки естетички речник с почетка књиге, јер је Утјешеновић доследно избегавао стандардне међународне термине и за сваки немачки појам тражио нашу одговарајућу реч. Неки од тих термина остали су и до данас у употреби, попут *умиетности* (Kunst), *ѿеснишѿва* (Dichtkunst), *ѿоворнишѿва* (Redekunst), *сликарсѿва* (Malerei) и других.

Делотворним уметностима Утјешеновић сматра оне које „живими, диелујућими особами какво диело умиетничко нагледнице представљају“⁹². Он је под *делоѿворним* у ствари мислио на *грамско*, што потврђује и одредница у речнику („диелотворно: dramatisch, handelnd“), али је желео да пронађе подесну домаћу реч и уведе је у научни дискурс. Исто је учинио и при разврставању поезије, називајући драмска песничка дела „драматичким или диелотворним“ и описујући их као дела у којима се личности „диелатељно саме од себе представљају“. Једина делотворна уметност коју наводи јесте

⁸⁹ Исто (*Misli o krasnih umietnostih*), 49-50.

⁹⁰ Утјешеновић није слепо копирао своје узор, већ је писао имајући у виду домаће литерарне прилике. (Antun Barac, *Hrvatska književna kritika*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1938, 23)

⁹¹ Драган Јеремић, *Естетѿика код Срба. Од средњеї века до Свеѿюзара Марковића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 232-233.

⁹² Ognieslav Utiešenović-Ostrožinski, *Misli o krasnih umietnostih (Uvod za naše krasoslovje)*, Ueberreuter, Веѿ, 1845, 9.

казалиштво („Theaterkünste, Schauspiele“), тј. позоришна уметност. Казалиштву припадају све врсте уметности које се „особом на позоришту показују“, а то су *театралне игре, танац и пантомима*. Дакле, оно што повезује позоришну игру, плес и пантомиму и што представља дистинктивно обележје казалиштва јесте живо извођење на позорници. Позоришни уметник изражава се помоћу говора, покрета, мимике, плеса и „казалишне игре“. Утјешеновић користи једно име за глумца, плесача и пантомимичара, не бавећи се извођачким специфичностима сваке од побројаних позоришних врста. Овој теми посветио је, међутим, пажњу у својој другој естетичкој расправи, написаној на истој основи као прва али прерађеној, проширеној и систематичније устројеној. Она се појавила у другом издању *Виле оспројинске* 1871. године под насловом *Основа естетике*. У односу на прву расправу, карактерише је израженији еклектицизам и утицај новијих естетичких тенденција, од хегеловца Фишера (Friedrich Theodor Vischer) до хербартовца Цимермана (Robert Zimmermann). Ипак, Утјешеновић се највише ослањао на Лемкеа (Carl Lemcke) и Шрера (Tobias Gottfried Schröer), познатијег под псеудонимом Хр. Озер (Chr. Oeser), мање оригиналне али радо читане и превођене естетичаре тога доба; први му је углавном пружио инспирацију за опште теоријске ставове и ступњевање естетичких категорија, а други за разматрање о посебним уметностима.⁹³

Иако је и у *Основи естетике* за трећу групу уметности задржао назив *гјелотворне*, Утјешеновић је променио називе припадајућих уметничких дисциплина. Казалиштво је сада постало *глумство* или *драматична умјетност*, танац *плесна игра* а пантомима *мимика*. Театрална игра је изостављена, јер појам глумства у новој систематизици обухвата и сценску уметност уопште и глуму наполе. Плесна игра и мимика нису више врсте глумства као што су раније биле врсте казалиштва, већ су само са глумством „сродне“. Стављање тежишта на *глуму* као основу сценске уметности видљиво је и у естетичком речнику; Утјешеновић означава позориште и казалиште као неприкладне нове речи уместо старе словенске речи *глумство* („Theater“), а естетички легитимитет даје још само терминима *глумац* („Schauspieler“), *глумство*

⁹³ Слободан Жуњић, *Историја српске филозофије*, Завод за уџбенике, Београд, 2014, 110.

(„Schauspielkunst, Mimik“), *мӣ* („Miene“) и *мӣовна ӣра* („Mienenspiel“).⁹⁴ Глумство као уметност глуме представља „тјеловни говор са или без ријечи“, говор чије средство, поред речи, може да буде и смешак уста, игра очију, гримаса на лицу, покрет руком или ногом... На Шреровом трагу Утјешеновић изналази сопствену дефиницију глумства:

Оно је умјетност, која представља живот људски властитијем његовијем изражајима, племенитијем кретањем, мигом, карактерисањем кадикад уз говор људски, а кадикад и без њега (пантомимика). На глумишту указују се нутарња осјећања не само бесједом него и изражајима у облику, особито у очима, и у кретању, гибању и држању читава тијела.⁹⁵

Глумчева игра мимиком и покретом треба да буде природна, живахна, пластична, „естетична“, и то како при (релативном) мировању на позорници тако и при кретању. Убедљив глумачки израз изискује мноштво различитих елемената игре повезаних одређеним начелом јединства и узајамно усклађених. Нарочито су важне брзе мимичке трансформације сходно промени осећања, јер је то оно што очарава у глуми и за шта је потребан природни дар. Ту понајбољи узор могу да буду деца – „наравни глумци“ – код којих мимика и покрет хитро следе помисао, као гром муњу. Деца се образовањем још нису удаљила од природе и стога „разумни глумци“ настоје да уче од њих. Мимика и покрет ваља да одговарају духу и смеру драме; особито у трагедији глумац треба да зарони дубоко у „дубљину узбујане страсти“, да кроз њене таласе заплива свесно и сигурно и научи да мимоиђе опасне хридине претеривања и изопачења. Међу глумачким способностима и умењима Утјешеновић посебан значај придаје емпатији и саживљавању са искуством других људи и сценском оваплоћењу њиховог менталног и физичког хабитуса.

⁹⁴ Данас бисмо за немачко „Miene“ рекли *израз лица*, а за „Mienenspiel“ *мимика*. (Светомир Ристић, Јован Кангрга, *Енциклопедијски немачко-српскохрватски речник*, II, Просвета, Београд, 1963, 90-91)

⁹⁵ Огњеслав Утјешеновић-Острожински, *Вила острожинска. Сићне ијесме и Основа естетике*, [Наклада списатеља], Беч, 1871, 314.

Глумац мора да буде прикладан и кадар, да лако изражава нутарње чувство миговном и кретном игром облика и читава тијела. Мора да пазљиво прати душевне појаве у борби људској са страшћу. Треба му чувства за красно и пристojно, осјећања за туђу срећу и несрећу, за радост, тугу и жалост, да је кадар ставити се духом и тијелом у туђ положај.⁹⁶

Утисак доброг глумства живљи је од утисака који производе све остале лепе уметности, али уједно и најпролазнији. Сценско уметничко дело не може се ухватити „ни у какво знамење“, као што у музици може глас у ноту или у књижевности реч у слово. Опажамо га у трену ока, док је у „савршеној радњи“, попут муње која само што је синула и већ нестаје. Њиме влада, закључује Утјешеновић, „сретан такт и гениј часа“. Глумству је сродна плесна игра, нарочито балет и пантомима, у којима се „красно и појетично указује кретањем и гибањем тијела, и мигом облика“. Циљ свих ових уметности је исти – оплемењивање природе.

Своје промишљање глуме Утјешеновић је желео да подупре и мислима неког позоришног ауторитета, па је посегао за Шекспиром и цитирао одломак из Хамлетовог говора глумцима; у томе је, претпоставља др Јеремић, следио Шреров пример из *Писама о главним предметима естетике*.⁹⁷ Намеран да пружи путоказ радозналим читаоцима, у подбелешци је сугерисао и додатну лектуру о овом питању, као и о проблемима драме уопште. Том приликом навео је *Хамбуршку драматургију* Лесинга, *Игеје о мимици* др Јохана Јакоба Енгела (Johann Jakob Engel) и *Драматуршке лисћове* Лудвига Тика (Ludwig Tieck), што нам говори да је имао добар увид у теоријску позоришну литературу на немачком језику и да га је ова тема занимала више него што би занимала обичног љубитеља позоришта. За крај поглавља о глумству оставио је омиљену просветитељску тему односа између уметности и морала, и с тим у вези приложио обиман цитат либералног немачког теолога Весенберга (Ignaz Heinrich von Wessenberg) о „худоредном упливу глумишта на народ“. У време објављивања *Основе естетике* размишљања о моралној димензији позоришта била су веома актуелна у нашем јавном мњењу, пошто су тек била отпочела с радом прва стална народна

⁹⁶ Исто (*Вила остројинска. Сићне њесме и Основа естетике*), 314.

⁹⁷ Драган Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњег века до Светозара Марковића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 242.

позоришта у Новом Саду и Београду. Окосницу ставова које наводи Утјешеновић чини уверење да глумиште има моралну сврху; ту људско срце „на мучилу страсти изповиједа најтање покрете своје“, падају маске и суди неподмитљива истина. Од свих уметности само драмска може да представи живот у целости, у његовој дубини и висини, у сваком положају и промени, али то не би било могуће да глумство нема моћ „свој силни дух, поучавајући и опомињући, свима живо да предочи“.⁹⁸

⁹⁸ Огњеслав Утјешеновић-Острожински, *Вила остѝрожинска. Сиѝне ѝјесме и Основа естѝетѝике*, [Наклада списатеља], Беч, 1871, 318.

ЂОРЂЕ МАЛЕТИЋ

Међу истакнутим личностима нашег позоришног живота у 19. веку налази се и Ђорђе Малетић (1816–1888),⁹⁹ књижевник и професор београдске Гимназије. Малетић је био полиграф старинског кова: писао је лирску и епску поезију, драме, приповетке, гимназијске уџбенике (*Примери њоеџииски сасџава за младеж*, *Теорија њоеџије*, *Риџорика*), позоришну, ликовну и књижевну критику (*Криџиическиј њреџлед наџрагом увенчаноџ дела „Краљ Дечанскиј“*), написе из естетике, политичке и културне историје, есеје о црквеном живописању, рецензије за научна дела и преводе, беседе, некрологе, спомене, итд. Преводио је поезију [Шилер, Гете, Хердер (Johann Gottfried von Herder)], естетичке написе (*Различна смаџрања о разним есџеџиическим њредмеџиима* од Шилера) и драме (*Параџиџи* од Шилера).¹⁰⁰ Највеће књижевне амбиције имао је као песник. Припадао је школи такозване „објективне лирике“ или „мирнога чувства“, предромантичарској и антиромантичарској, чији су протагонисти, по речима др Јована Скерлића, писали не да би олакшали душу и изразили своје Ја, него да би поучили и посаветовали; осећања



⁹⁹ Георгије (Ђорђе) Малетић рођен је у Јасенову крај Беле Цркве. Похађао је гимназију у Оравици (Румунија) и Сремским Карловцима и дипломирао филозофију у Сегедину. Радио је испрва као књажевски чиновник (у Крагујевцу, Београду и Србској агенцији у Букурешту) и приватни учитељ, да би 1848. године био постављен за професора београдске Гимназије. Ту је провео наредних 30 година предајући књижевност, естетику и реторику, уз то вршећи 20 година и дужност директора. Био је редовни члан Дружтва србске словесности (Српског ученог друштва), посланик у Народној скупштини, покретач и члан Просветног савета, председник Одбора Чупићеве задужбине, уредник часописа (*Подоунавка*, *Родољубац*) и др. Одликован је Таковским крстом III степена за заслуге у просвети и књижевности.

¹⁰⁰ Овај комад је у Малетићевом преводу постављен 1842. године у Театру на Ђумруку. Две године касније објављен је у Новом Саду под насловом *Параџиџи или Веџиџина себе сређним учиниџи*.

су чврсто држали под контролом разума и стога њихова поезија, без ичега интимног, има карактер „неке укочене, готово тужне озбиљности“.¹⁰¹

Малетић се позориштем бавио готово пола века. Већ 1843. године основао је позоришну трупу с намером да настави рад угашеног Театра на Ђумруку, али није добио одобрење за рад од надлежних органа. Касније је био члан и секретар Позоришног одбора, основаног 1851. године, који је радио на оснивању сталног позоришта и подизању позоришне зграде у Београду, па руководилац, редитељ и глумачки педагог у Омладинском србском позоришту (1857–1860) у Београду, потом члан и председник Књижевно-уметничког одсека Позоришног одбора, основаног 1868. године, који је био задужен за изградњу зграде и организацију рада Народног позоришта у периоду до 1870. године, и, најзад, управник Народног позоришта током 1871. године. Међу његовим драмама најпопуларније су својевремено биле *Ајоџеоза великом Карађорђу*, *Преодница србске слободе или Србски аидуци*,¹⁰² *Смрт цар Мијаила* и *Посмртна слава кнеза Мијаила М. Обреновића III*, чијим је извођењем свечано отворена зграда Народног позоришта 1869. године. Дrame су му, ипак, остале заборављене; по суду критике, писане су свечаним, неприродним стилем, с израженом морализаторском претензијом и склоношћу ка мудровању.¹⁰³ Најзначајнији позоришни траг оставио је као писац књиге *Грађа за историју србског Народног позоришта у Београду*, издате 1884. године, али и бројних критичких, стручних, театрографских и пригодних чланака, објављиваних у *Србском народном листу*, *Србским новинама*, *Просветним новинама*, *Видовдану*, *Гласнику Србског ученог друштва*, *Световиду*, *Позоришту* и другде. Досад се у нашој науци о позоришту сматрало да је Малетић највише пружио као позоришни критичар; Боривоје Стојковић означао га је у свом *Историјском иреледу србске позоришне критике* из 1932. године као творца и корифеја

¹⁰¹ Јован Скерлић, „Школа ‘објективне лирике’. Прилог историји српске уметничке поезије“. *Листици и књије*, 1, Просвета, Београд, 1964, 263-264.

¹⁰² На Малетићеве песме из драме *Преодница србске слободе* Корнелије Станковић компоновао је две композиције: „Ево деснице верне“ и „Радо иде Србин у војнике“. (Живан Иштванић, *Георије – Борђе Малетић (1816–1888). Прилози за монографију*, Центар за културу, Бела Црква, 1996, 39-40)

¹⁰³ Боривоје Стојковић, *Историја србског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 363.

„догматичке“ позоришне критике.¹⁰⁴ Истраживачи се слажу да је његова несумњива заслуга у томе што је, солидно познавајући своје позоришне узоре [Лесинга, Шилера, Бернеа, Хајнриха Лаубеа (Heinrich Laube)], додуше хладно, учено и круто, али нимало дилетантски прилазио позоришним проблемима, што је развио нашу позоришну критику [Матија Бан, Јован Ђорђевић, Јован Бошковић, др Милан Јовановић (Морски)] ослободивши је конвенционалног белешкарења, подигао јој углед и утврдио је као значајну књижевну и научну област.¹⁰⁵ Међутим, данас нам се чини да је оно мало његових теоријских мисли о позоришту, а нарочито мисли о глуми, изнетих изван периодичких позоришних рецензија, у театролошком смислу вредније од критичарских прилога. Пре него што се окренемо овим мислима, неопходно је да укратко изложимо Малетићеве опште естетичке погледе, будући да се он, као први међу Србима, континуирано и систематски трудио да своје критичке судове и теоријске поставке утемељи на одређеној естетици.

Духовно-историјски гледано, оцењује др Слободан Жуњић, Малетић је произашао из доситејевске космополитске („европејске“) традиције која сматра да српска култура вреди само у оквиру европске културе, те да је треба и оцењивати искључиво према европским критеријумима.¹⁰⁶ Насупрот Вуку и народњачко-романтичарском покрету, он је претпоставио просветитељске, општечовечанске идеале националним тежњама, а основни задатак уметности видео у „изображенију и облагорођенију душе и срца“.¹⁰⁷ Није веровао, као романтичари-мистичари, у стваралачку моћ „народног духа“, већ у опште стваралачке моћи човека и човечанства. Због тога се, напомиње др Драган Јеремић, супротстављао некритичком уздицању народног стваралаштва, нарочито квазиуметничком опонашању народних песама, и

¹⁰⁴ Стојковић је догматичку критику схватао на начин др Јована Скерлића, који у једном есеју каже да догматичка књижевна критика „узима укус и идеје једне извесне епохе, једне извесне књижевности и примењује их као апсолутне законе духа људског, као непромењива правила лепога која важе за све људе, за сва места, за сва времена“. (Јован Скерлић, „Догматичка и импресионистичка критика“, *Српски књижевни гласник*, књ. V, св. 4, Београд, 1902, 290)

¹⁰⁵ Радмило Димитријевић, *Светислав Вуловић*, Филолошки факултет, Београд, 1966, 96-97.

¹⁰⁶ Слободан Жуњић, *Историја српске филозофије*, Завод за уџбенике, Београд, 2014, 108.

¹⁰⁷ Ђорђе Малетић, „Нешто о нашим књижевницима“, *Голубица с цвићом књижевства србског*, књ. III, Београд, 1841, 15.

због тога је све до наших дана третиран као конзервативац и догматски класициста.¹⁰⁸ У одређивању естетичких правила и просуђивању уметничких дела – књижевних, позоришних и ликовних – био је еkleктичар: служио се многоврним изворима и усвајао различите ауторитете, не кријући њихова имена. Највише се ослањао на Шилера и Лесинга, теоретичаре који су означавали размеђе класицизма и романтизма, спајајући њихове ставове са различитим начелима класицистичке, просветитељске, па чак и романтичарске естетике [Шелинг (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling)].¹⁰⁹ Међутим, у својим систематски заокруженим делима – *Теорији поезије* (1854, друго издање 1868) и *Риџорици* (1855–1856) – овај конгломерат идеја настојао је да обједини на основама Хегелове естетике и да га изложи његовим појмовним апаратом.

Малетић је уметност („вештину“) схватао као духовну „делателност“ уметника („вештака“) у неком материјалу (камен, платно, речи ...). Предмет уметности је лепота, али не „јестествена“ лепота, ограничена и несавршена, већ „идеална“ лепота, од природних недостатака очишћена и стога неограничена и савршена. Узор за овакво одређење предмета уметности лежи у једној Хегеловој мисли из *Предавања из естетике* (I, 3): пошто оно што је у осталом постојању упрљано случајношћу и спољашњошћу уметност враћа у хармонију са његовим истинским појмом, она оставља по страни све што појму у појави не одговара и тек тим *чишћењем* ствара идеал.¹¹⁰ Малетић наглашава да прави уметник не копира већ ствара; његово дело одговара идеалном свету и од природе позајмљује само „саставне спољашње части“, које потом саставља „изцела“ и оживљава снагом свог духа. Дакле, *лепо* је духом произведени и у спољашњи материјал положени преображај „чувствено-ограничене“ појаве за чисти израз идеје. Одатле произлази да лепота има идеју и спољашњи „образ“ (лик), које се савршено спајају у уметничком делу; идеја је *садржај* уметности, а „образ“ њена *форма*. Пошто је идеја, по Хегеловој дефиницији, „савршено јединство поњатија и стварности“, она у уметности постаје *идеал* који стварају људи са ретким даром („жениј“). Захваљујући томе објекти уметности могу приказивати бесконачност, иако

¹⁰⁸ Драган Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњег века до Светозара Марковића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 271-272.

¹⁰⁹ Исто, 282.

¹¹⁰ Ђорђе Малетић, *Теорија поезије, из различних извора црпљена*, Правителствена књигопечатња, Београд, 1854, 1.

се она не да приказати преко појединачних објеката већ само преко целине света. (Ове идеалистичке поставке, којима је, како каже др Слободан Жуњић, „шилеровско првенство маште уравнотежено корективном надлежношћу умности“,¹¹¹ Малетић је донекле ублажио у другом издању *Теорије поезије* из 1868. године, где је битну улогу у уметничком стварању доделио осећању.) Идеја се на највишем ступњу појављује у неограниченој духовној слободи, а на нижем ступњу у свесном тежењу духа ка „добродетељи“ (врлини); лепоту придајемо и несвесним стварима зато што им, по Малетићу, придајемо личност и посматрамо их као „производе вештине“ које је стварала слободна воља. У стварању идеала учествују две силе духа: ум и фантазија. Ум рађа идеје; да би се оне „чувствима у вештини представиле“ у помоћ притиче фантазија и позајмљује им „тело и одело“. Фантазија не сме да се отргне од руководства ума и покаже као „самостварајућа сила“: обе силе морају узајамно да дејствују и да буду у „согласију“.¹¹² Поред неопходног дара, од уметника се тражи и свестрано знање, „многостручно изкуство“, размишљање – једном речју, уметност потребује *целої* човека. Своје идеале уметности могу да оваплоте у „вештественом образу и звуку“, и по томе се деле на *образне* или *иласџичне* (ликорезање, живописање и зидање) и *звучне* или *џонске* (музика, певање, реторика, поезија).¹¹³ Глума или *вешџина* у *џредсџављању драме* потпада под драмску поезију.

Први Малетићев напис који садржи теоријске мисли о глуми појавио се 1847. године у београдским *Србским новинама*, службеном листу Кнежевине Србије. Био је то ненасловљен чланак о позоришту, у рубрици „Дневник домаћиј“, потписан псеудонимом Талисман. Објављен је и у *Грађи за исџорију срџскої Народної џозоришџија у Беоџраду* тридесет седам година касније.¹¹⁴ Дуго се није знало ко је аутор чланка, али је Живко Милићевић средином прошлог века аргументовано разрешио ову

¹¹¹ Слободан Жуњић, *Исџорија срџске филозофије*, Завод за уџбенике, Београд, 2014, 108.

¹¹² Ђорђе Малетић, „Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића“, *Подунавка*, бр. 3, Београд, 1844, 12.

¹¹³ Ђорђе Малетић, *Теорија џоезије, из различни извора црџљена*, Правителствена књигопечатња, Београд, 1854, 6.

¹¹⁴ Ђорђе Малетић, *Грађа за исџорију срџскої Народної џозоришџија у Беоџраду*, Чупићева задужбина, Београд, 1884, 18-20.

недоумицу.¹¹⁵ Како се истиче на почетку чланка, повод његовом настанку је почетак рада позоришта у Београду, два месеца раније; реч је о другом професионалном позоришту у престоници – Позоришту „Код јелена“. Пошавши од тога да већина наших људи не зна шта је то „театар“ и чему служи, Малетић је у просветитељском маниру покушао сажето да објасни суштину и циљ позоришта и глуме. Позориште је „јавна школа“ где се образује ум, развија естетско чуло, усавршава укус, где се пред нама откривају тајне људског срца и решавају важни задаци живота, судбине и људи. Циљ позоришта је „нравственост“ (моралност), али не теоријска, често „мртва“, већ практична, жива моралност, изведена из живота представљеног на сцени, моралност која не делује само на главу него „проницава целог човека“. Малетићу је нарочито било важно да отклони сумње конзервативнијег дела наше јавности у то да би позориште могло „убиточним начином“ деловати на морал грађанства. Оно може тако деловати само на неморалног човека, наглашава он, али не и на врлог, као што пролеће оживљава здравог, а усмрћује болешљивог човека. Није лепота крива ако „развраћена душа“, по свом „худом својству“, налази у њој штету за себе; нису Шекспир и Шилер криви што њихова бесмртна дела могу да распале нечије „нечисто уображење“. Након ове апологије позоришта, Малетић се окреће „актеру“ (глумцу) и у двама реченицама даје најпотпуније естетичко тумачење глумачког стваралаштва које можемо наћи у читавом првом раздобљу српске повести промишљања глуме.

Шта је то актер? Актер је воплоћена лепота, идеја прекраснога, узевша телесност. Живописац, вајатељ, музикант оствествовавају своју идеу лепоте у чему год почастном – у бојама, у камену, у звуцима; актер појављује ту идеу на себи самом, тако, да је он и мисао и скупа материјал за израженије мисли, он и дејствује и дејствован бива.¹¹⁶

Сходно својим естетичким уверењима, Малетић у глумцу види отеловљену лепоту, тј. *идеју* лепоте која преко глумца постаје *шелесна*. Ликовни и музички уметници идеју лепоте остварују посредно, помоћу боје, камена или звукова, док је

¹¹⁵ Живко Милићевић, „Малетић и Стерија“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. XXII, св. 1-2, Београд, 1956, 42-48.

¹¹⁶ Талисман, *Српске новине*, бр. 52, Београд, 04.07.1847, 206.

гумац остварује непосредно, самим својим чином глуме. Он је истовремено и грађа за стварање уметничког дела и готово уметничко дело, инструмент и музика. Малетић је тачно уочио и прегнантно изразио суштину парадокса глуме: гумац *дејствује*, тј. врши глуму као *субјект* стварања, и у исти мах *бива дејствован*, тј. трпи глуму као *објект* стварања. Овакав субјект-објект однос у стваралачком поступку представља *differentia specifica* глуме у односу на остале уметности и стога само у тој уметности идеју лепоте инкарнира сâм уметник у тренутку стварања. Истичући ову особеност глуме у први план и јасно је описујући, Малетић је показао теоретичарску умешност и истанчан осећај за драмску уметност.

Следеће године појавио се још један његов чланак о глуми. Реч је о првом нашем глумачком приручнику под насловом „Основи. Правила за позоришнике“. Чланак је објављен у београдским *Просветним новинама*, у шест наставака, потписан знаком теразија – Малетићевим тадашњим псеудонимом. Био је то превод, у скраћеним изводима, Гетеових *Правила за глумце*, праћен преводиочевим уводом и завршном напоменом. И овај напис, као и претходни о којем смо говорили, подстакнут је оснивањем и радом Позоришта „Код јелена“, само што је сада Малетић више мислио на позоришну струку – глумце, руководиоце и критичаре – него на учеснике јавног живота и позоришну публику. У уводу се истиче да посебна одговорност за развој нашег позоришта лежи на позоришним критичарима, како због „слабе јошт вештине“ наших глумаца тако и због „младолетства нашег публикума“. Произвољно оцењивање глуме у новинским приказима није од користи ни једнима ни другима и зато Малетић апелује на критичаре да обавезно консултују *Правила* као неку врсту оријентира у свом аналитичко-васпитном раду. Олако изрицање „пресуда“ глумцима, у свега неколико речи, треба да уступи место брижљивијим приказима глумачке игре и саветима утемељеним како на *Правилима* тако и на психологији, познавању људи и драмским законима. Рећи глумцу-почетнику да је одређени драмски лик „зло представио“, а не рећи му „зашто и како би *шребало*“, нема никаквог значаја. Друкчије би ствари стајале да се ради о „правим“ глумцима – даровитим, дисциплинованим и технички обученим професионалцима; њима би чак и таква површна критика могла бити од користи, јер би их опоменула да је потребно преиспитати своју игру и кориговати је према усвојеним методичким начелима.

Кад би наши позоришници били *їрави* позоришници, кои су и најмању промену у својој и туђој природи с пажњом пратили, испитивали и узроке дознали, и кои би имали урођене и прибављене вештине, да све те промене и преливања чувства свима спољашњим знацима представе: онда би таква критика опет у нечем и могла обстати, што би позоришници, таквим судом опоменути, и *сами* своју вештину испитивали, своје погрешке откривали и исправљали; ал' овако код слаби њиови сила не може никако обстати.¹¹⁷

Пошто су сви учесници у нашем позоришном животу у својим струкама још „новајлије“, Малетић сматра да они морају један другом „у помоћ притицати“. Многа драмска дела могла би да изгубе своју „заслужну цену и важност“ у народу услед извођачке недостатности, па је стога нужно да сваки познавалац вештине глумцима укаже на уочене грешке и упути их како да их исправе, те тако „вештини крила позајми, с којима ће некад својој висини узлетети“. Осим бриге о праведној судбини драмске литературе и естетско-образовном дејству позоришта на публику, Малетић је овде изложио и неку врсту протопрограма будуће драмске школе у којој глумац стиче знања и усавршава вештину уз помоћ различитих стручњака.

Гетеова *Правила за глумце* резултат су његовог дугогодишњег рада са глумцима у вајмарском Дворском позоришту, где је у периоду 1791–1817. године деловао као управник, редитељ и драматург. Мисли о глумачкој вештини записивао је у последњих четрнаест година позоришног рада. Приручник је уобличен 1824. године, на иницијативу његовог секретара Екермана (Johann Peter Eckermann), а објављен постхумно 1833. године. Гете је у Вајмару створио не само национални позоришни центар, којег дотад у Немачкој није било, него и национални глумачки и редитељски стил који се временом проширио по свим позорницама на којима се говорио немачки језик. Тај стил грађен је по француском класицистичком узору, али са одређеним модификацијама према особеностима немачког уметничког сензибилитета и Гетеовим стваралачким прекупацијама. Малетић није случајно изабрао да преведе овај спис; попут осталих наших људи школованих у Аустријском царству и он је стицао позоришну културу гледајући представе у којима је тај стил преовладавао, па је

¹¹⁷ „Основи. Правила за позоришнике“, *Просветне новине са државо-народним їраїишоцем*, бр. 4, Београд, 22.01.1848, 25.

разумљиво зашто је сматрао да би управо њега требало препоручити као узор нашем младом позоришту. Текст Гетеових правила, скраћен и сажет, Малетић је изложио у девет одељака: „Изговор“, „Рецитација и декламација“, „Стојање и мицање тела“, „Држање и мицање руку“, „Мицање тела уопште“, „Чега се треба на огледу (проби) придржавати“, „Наука (обичај), коју треба избегавати“, „Држање позоришничког тела у обичном животу“ и „Положење тела и скупљање у гомиле (групирање) на бини“.¹¹⁸ Два одељка је изоставио: „Дијалект“, први по реду, и „Ритмичко казивање“, четврти. Предочићемо укратко најважније ставове из преведених одељака.

Задатак глумца није само да подражава природу већ и да је идеално представља, што значи да он у свом приказивању треба да сједини истинито са лепим. Чист и „достаточан“ (потпун) изговор сваке поједине речи представља основни предуслов успешног глумачког извођења. Узрок погрешног изговарања код многих глумаца је погрешно учење напамет; пре меморисања текста улоге, потребно га је полако и са „разсуждавањем“ читати. Рецитовање је казивање без „страстног подизања гласа“, при којем слушалац треба увек да осети да се ради о трећем објекту; налази се у средини између мирног и крајње узбуђеног говора. При декламавању, пак, глумац напушта свој „урођениј характер“, поништава своју природу и поставља себе у положај и расположење особе коју тумачи; ту се речи казују енергично и с најживљим изразом, тако да свако страсно „побуђење“ изгледа као да га баш сада осећамо и испољавамо. Глумац треба да влада сваким делом свог тела да би удове на сцени могао употребити слободно, хармонично и „љубко“, сходно ономе што гестом жели да истакне. При извођењу се увек мора узети у обзир публика, било у вези са положајем тела било у вези са усмереношћу говора. Да би се почетник извештио у мимици и гесту потребно је да стане пред огледало и изговори текст улоге тихо, или, још боље, да не говори ништа већ само да „речи *мисли*“; подразумева се да је пре тога присвојио карактер и „цело стање“ лика којег тумачи и да је снага његове уобразиље грађу добро прерадила. Да би стекао „окретност у рукама“, од велике му је користи ако улогу покуша да учини

¹¹⁸ Називе 3, 4, 5. и 8. одељка свог чланка Малетић је превео непотпуно или недовољно прецизно. Потоњи преводилац Бранимир Живојиновић дао је адекватнија решења: „Положај и покрет тела на бини“ (Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne), „Држање и кретање руку и шака“ (Haltung und Bewegung der Hände und Arme), „Мимика, гест“ (Gebärdenspiel), „Понашање глумца у обичном животу“ (Haltung des Schauspielers im gewöhnlichen Leben). [Јохан Волфганг фон Гете, *Одабрана дела*, 7, Рад, Београд, 1982, 173-182]

разумљивом само пантомимом, јер је онда принуђен да одабере најприкладније гестове. Важно је правило за глумца да свом телу, понашању, па и свим осталим радњама у обичном животу треба дати такав смер као да се тиме стално налазимо у стању вежбања. Позорница и сала, глумци и гледаоци, чине, тек заједно, „цело“ (целину). Позориште се може посматрати и као слика без фигура на којој глумац „цело оживљава“ и заузима место фигура; стога није пожељно играти сувише близу кулиса нити на просценијуму. Када глумац остане сâм на позорници требало би да има на уму да је и он позван да је украси, тим пре што је пажња уперена само на њега. Сва наведена „техничко-граматичка“ правила глумац ваља да усвоји у њиховом правом значењу и да их тако увежбава да му пређу у навику. Њих треба узети у обзир првенствено кад се приказују „благородни и достојни“ карактери; кад се приказују недостојни карактери треба чинити све оно што је „пристојном противно“, али увек с извесном мером пошто је глума ипак само подражавање а не пука „дејствителност“ (стварност). У закључку Малетић истиче да се *Правила* мора придржавати сваки позоришник „ако жели, да с временом на већиј степен вештине ступи, и да похвалу гледеоца заслужи“.¹¹⁹

Шест година након овог чланка – 1854. године – изашао је Малетићев гимназијски уџбеник под насловом *Теорија ѿезије, из различни извора црѣљена*, одобрен од стране државне школске комисије, где је „драмској вештини у представљању“ посвећен посебан простор. Као и други његов књижевнотеоријски уџбеник – *Риѣорика*, у два тома, из 1855–1856. године – и овај је у знатној мери богатији од грађе примерене гимназијалцима. Да је у то време у Србији било универзитета они би се с правом могли схватити, сматра др Петар Милосављевић, и као универзитетски уџбеници.¹²⁰ Прво издање књиге писано је старим предвуковским правописом, а друго, измењено и проширено, под насловом *Теорија ѿезије, ѿ најновијим ѿисцима*, појавило се четрнаест година касније у новом Вуковом правопису. У оба издања Малетић се потрудио да стави до знања да књига представља савремени

¹¹⁹ „Основи. Правила за позоришнике“, *Просветне новине са државно-народним ѿраѣиоцем*, бр. 9, Београд, 26.02.1848, 66.

¹²⁰ Петар Милосављевић, „Књижевнотеоријска мисао Ђорђа Малетића“. *Зборник радова у частѣ академика Славка Леовца*, Академија наука и умјетности Републике Српске, Бањалука – Српско Сарајево, 1999, 188-189. (приредио: Радован Вучковић)

результат науке у овој области. Аутор је онај који те резултате познаје, међу њима врши одређену селекцију и прави сопствену комбинацију тих резултата. Мисли о глуми налазимо у поглављу о драмској поезији, на крају уводног разматрања; у првом издању тај део текста није издвојен и насловљен, а у другом је постао засебан параграф под називом „Вештина у представљању“.

По Малетићу, спољашња форма драме је разговор, било разговор лица једних са другима било са самима собом (монолог). У позоришту драма изискује живо и тачно представљање, што се не може учинити само помоћу говора; неопходно је да у томе припомогну и друге вештине: вештина у „двизању“ тела, вештина у „подражавању страстни чертиј на лицу“ (у другом издању: вештина у „физиологијском изразу“), „живопис места“ (позоришно сликарство) и др. Оно што у другим „струкама песмоторства“ допуњава наша уобразиља, драма мора сама да обави – отуд је настала *грамска вештина у представљању*. Малетић, дакле, под „представљањем“ подразумева не само вештину глуме, него и друге вештине које служе сценском упризорењу драмског дела; међутим, у наставку одељка он се више не осврће на те друге вештине и наведени појам идентификује са глумом, а уметника који се њоме бави назива *позоришником* (у другом издању *глумцем*). Представљање се остварује помоћу *декламације* и *мимике*. Декламација се бави говором и његовим поетским изразом, а мимика покретом тела. Свако душевно дејство изазива покретање тела, свако осећање испољава се „телесним знацима“. У историјском развоју глуме однос декламације и мимике није увек био равноправан. Код старих Грка, на најнижем ступњу развоја ове вештине, мимике није ни било јер су глумци носили маске, док је декламација била заснована само на „разумителности“ (разумљивости). У савремено доба, када глума достиже свој процват и стиче легитимитет уметности, мимика по значају сустиже говор, чак га неретко и надмашује „што овога недостатке у изразу надокнађава“. Стваралачке задатке, способности и неопходна својства глумца Малетић је одредио на следећи начин:

Оно лице, које пред нама место упокојеног или измишљеног лица ради, мора савршено имати оног лица карактер, мора се, као и певац у његово стање преместити и за онај тренутак своје природе одрећи. Позоришник мора певца савршено разумети, мора онако исто као и певац људе и појавленија страстиј познавати, па често својом вештином и оно допунити, што је певац само

наговестио или и изоставио. Јасан и пријатан глас, окретност, чувствителност, проницателност – својства су доброг позоришника.¹²¹

Ово тумачење глуме засновано је, како видимо, на премисама реалистичког позоришта, иако је на европским позорницама тога доба преовладавао романтичарски глумачки стил. Основни је задатак глумца да поприми карактер лика којег тумачи, тј. да се с њим *поистовети* (принцип идентификације); да би то постигао, неопходно је да се у стваралачком процесу одрекне властите природе и пренесе се у стање лика којег тумачи (у другом издању: да удеси своју индивидуалност у унутрашњости и спољашњости према лицу које представља), тј. да се у њега *преобрази* (принцип трансформације).¹²² Исто то чини и драмски песник, само другим средствима. Од глумца се очекује да буде готово *конјенијалан* са песником и да у потпуности разуме његове стваралачке намере, да као и песник добро познаје људе и начине испољавања људских страсти, те да буде способан да у односу на њега делује *комплементарно*, допуњујући оно што песник није рекао до краја или што није рекао уопште. Стога Малетић у главна глумачка својства убраја не само она која се односе на физички и емотивни аспект глумачког бића – глас, покрет, осећајност – него и она која се односе на његов интелектуални хабитус и способност аналитичког захвата у проблематику света драме. Иако цитирани одломак у целини одаје инспирацију Хегеловим размишљањима о глуми и глумцу, посебно у вези с уподобљавањем глумчеве унутрашње и спољашње индивидуалности духу улоге,¹²³ управо ово проширивање опсега стваралачких захтева који се постављају пред глумца недвосмислено говори о томе да Малетић није био тек обични преносилац туђих позоришних идеја у нашу средину. Његове формулације прожете су сопственим мисаоним прегнућем и

¹²¹ Ђорђе Малетић, *Теорија поезије, из различни извора црпљена*, Правителствена књигопечатња, Београд, 1854, 91.

¹²² У другом издању Малетић каже да глумац има задатак да се „подпуно подудари“ са карактером којег треба да представи и да због тога мора да постане „тако рећи, сунђером, који све боје у себе упија и опет их непромењене враћа“. (Ђорђе Малетић, *Теорија поезије, по најновијим исцима*, Државна књигопечатња, Београд, 1868, 293)

¹²³ Георг Вилхелм Фридрих Хегел, *Естетика*, 3, Култура, Београд, 1961, 567-569. (превод: Никола Поповић)

практичним позоришним искуством, те стога носе видљив печат самосталности чак и онда када се, уосталом нескривено, реферишу на формулације других.

МИХАИЛ ХРИСТИФОР РИСТИЋ

И трећи естетички напис у Срба, настао петнаест година након Утјешеновићевог, донео је мисли о глуми. Овога пута радило се о систематској естетичкој енциклопедији под насловом *Естетика*, првој на нашем језику, коју је написао гимназијски професор Михаил Христифор Ристић (1829–1897).¹²⁴ Он је по струци био правник еклектичног филозофског образовања, стеченог у мађарском духовном кругу (Сегедин, Пешта). У периоду 1853–1861. године бавио се педагошким радом у гимназији у Сремским Карловцима, коју је и сам похађао. Предавао је „повесницу“ (историју), са „земљеписом“ (географијом), од 3. до 8. разреда, и „филозофско предуготовленије“ (филозофску пропедеутику) у 8. разреду; у последњим трима годинама професуре предавао је и немачки језик. Наставу филозофске пропедеутике, са предметима логиком, психологијом и метафизиком, држао је по законом прописаним уџбеницима немачких и аустро-угарских професора филозофије.¹²⁵ За време свог професорског ангажмана написао је и објавио *Систему целокупне филозофије* (1858–1860) у десет томова, први домаћи филозофски систем, чији је *Естетика* интегрални део. Поред тога, објавио је неколико чланака (на српском и немачком језику), међу њима и чланак о филозофским погледима Јохана Лихтенфелса (Johann Lichtenfels). Схвативши узалудност проповедања своје филозофске концепције

¹²⁴ Михаил Христифор Ристић рођен је у Белој Цркви. Завршио је четири разреда основне школе (српске и немачке) и прва два разреда гимназије у Вршцу, следећа четири разреда гимназије у Сремским Карловцима, а последња два разреда гимназије („филозофију“) на Лицеју у Сегедину. Студирао је право у Пешти и стекао докторат. Предавао је историју (са географијом) и филозофску пропедеутику у гимназији у Сремским Карловцима (1853–1861), а потом је до краја живота радио као адвокат у Белој Цркви. Покушао је 1856. године да покрене први српски филозофски часопис (*Мнемосина*), али у томе није успео. Био је градски одборник у Белој Цркви и посланик у Српском црквено-народном сабору 1869, где се истакао као говорник. Бавио се и нумизматиком.

¹²⁵ Андрија Стојковић, „Михаило Ристић као професор Карловачке гимназије“, *Зборник за друштвене науке*, бр. 76, Матица српска, Нови Сад, 1984, 138.

међу сународницима, напустио је филозофију и професуру и животни пут завршио као адвокат и народни посланик уважених говорничких способности.¹²⁶

Своју *Систему* Ристић је писао с намером да српски народ подробније упозна са филозофијом како се она „обделава“ у цивилизованој Европи, поглавито међу Немцима, и да допринесе њеном „пресађивању“ у поље српске књижевности.¹²⁷ Најснажнију инспирацију пронашао је у Кантовом учењу, али не толико у изворном облику тог учења колико у интерпретацијама Кантових следбеника и тумача чије је списе проучавао још од гимназијских дана.¹²⁸ Нарочито му је била блиска она струја у неокантовству која је спајала критицизам и синтетизам, а чији је најистакнутији представник био Вилхелм Траугот Круг. Иако је грађу за своју *Систему* пабирчио из списка више аутора – Лихтенфелса, Бека (Joseph Beck), Кизеветера (Johann Gottfried Kiesewetter) и других – главни извор био му је Кругов *Систем теоријске филозофије* (1806–1810), у три тома, којег је опонашао и садржински и формално.¹²⁹ Најјачи утицај видљив је управо у домену естетике; Ристић се, међутим, није задовољио само тиме да преведе Кругов естетички спис (*Учење о укусу или Естетика*) и томе евентуално придода неколико коментара, попут Василија Суботића двадесетак година раније, него је самостално изложио његове идеје за које је нудио и сопствене примере, често одступајући од свог узора и позивајући се на друге ауторе.

¹²⁶ Андрија Стојковић, *Развићак филозофије у Срба: 1804–1944.*, Слово љубве, Београд, 1972, 132.

¹²⁷ Михаил Христифор Ристић, *Система целокупне филозофије. Књ. I: Енциклопедија и методологија филозофије*, Митрополитско-гимназијална типографија, Карловци, 1858, 3.

¹²⁸ Кантовска критика открила му је да људске сазнајне моћи и на њима заснована знања поседују универзалност која представља основу једнакости свих људи. Утолико Европа, која је у сазнању и самосазнању највише унапредовала, показује осталим људима слику њиховог будућег развоја. Зато је Европа узор који треба следити и зато је за Ристића цивилизовање једног народа његова европеизација. (Милена Деретић, „Разумевање филозофије Михаила Христифора Ристића“, *Филозофски јодушњак*, бр. 3, Београд, 1990, 114)

¹²⁹ Ристићево окретање Кругу било је, историјски гледано, анахроно, пошто је у то доба и на нашој Великој школи, као на немачким универзитетима, већ доминирао хегелизам, па и позитивизам. (Мирко Аћимовић, „Теоријска филозофија Михаила Христифора Ристића“, *Филозофски јодушњак*, бр. 7, Бањалука, 2009, 108-109)

Ристићева *Естетика* издата је 1860. године у Сремским Карловцима као шести том *Системе*. То је једини наш естетички напис у 19. веку који је написао неки професор филозофије, сви остали потичу од књижевних критичара и теоретичара уметности. Улажење у подручје начелних естетичких разматрања, истиче др Слободан Жуњић, био је знак теоријског сазревања српске уметничке критике, која је пре тога била „одсечена од високе теорије, остајући у практичној изведби потпуно сапета својим непосредним поводима и ниским нивоом опште теоријске културе“.¹³⁰ Ристићева естетичка



концепција била је прва чисто кантовска концепција у нашој средини. Видели смо да је већ Суботић преко Круга усвојио кантовску формалну естетику, али он је то учинио непотпуно, мешајући са кантовским ставовима и старе класицистичке идеје – идеје с којима је пештански професор Лудвиг Шедијус (Ludwig Schedius) преко Лукијана Мушицког и Јована Хацића утицао на српску естетику и књижевно стваралаштво.¹³¹ Потпуно превладавање класицистичке естетике и истинско усвајање кантовске позиције остварио је тек Ристић. Он већ у уводу своје *Естетике* одлучно критикује Шедијусову замисао естетике као „филокалије“, јер то није естетика већ „соматологија динамична т. е. ученије о одношења сила (потенција), која нам се допадају“, а да се нама не допада однос сила него „строј, вид самог тела“.¹³² Попут Суботића, он преузима Кругову поделу естетике као науке о укусу („гевматологија“) на чисту и примењену, с обзиром на начин одношења према предмету естетског, а такође и даљу потподелу обе ове естетичке гране. Сâму естетику дефинише као науку која излаже законе по којима нам се предмети, природни или уметнички, допадају, док лепо тумачи етимолошки као оно „што се прилепљује“, тј. оно што нас „због дражести своје

¹³⁰ Слободан Жуњић, *Историја српске филозофије*, Завод за уџбенике, Београд, 2014, 108.

¹³¹ Драган Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњеј века до Светозара Марковића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 245.

¹³² Михаил Христифор Ристић, *Система целокупне филозофије. Књ. VI: Естетика*, Митрополитско-гимназијална типографија, Карловци, 1860, 6.

необузвано к' себи привлачи".¹³³ Уз етимолошко он нуди и појмовно одређење, по којем је лепо „све, што је у јединство такво спојена различност, да се целисходност њена у смотрењу на хармонично поспешавање целокупне дејателности наше, лако и без велике напреге сватити може".¹³⁴ Осим општих одређења, Ристићева *Естетика* посвећена је разним темама посебне калеотехнике, краткој историји појединих уметности и историјском прегледу естетичких теорија, првом у Срба.

Као што смо већ рекли у одељку о Василију Суботићу, Кругов систем уметности дели се на тонске, пластичне и мимичке (по Ристићу: мимичне) уметности.¹³⁵ Прве су временске, друге просторне, а треће временске и просторне. Сходно томе, посебна калеотехника као теорија посебних уметности дели се на тонску, пластичну и мимичну калеотехнику. Изражајна средства мимичне калеотехнике су „естетична движенија“, која се „савршавају“ на самом телу уметника.¹³⁶ Производи мимичних уметности брзо ишчезавају, али су веома живи, истиче Ристић, па зато не могу да се опишу „већ угледно се монштрирати морају“. Мимичне уметности су „вешто телесно двизање“ („die Geberdekunst“), „плес“ („Tanzkunst“) и „вештина позоришна“ („Schauspielkunst“). Све три су „абсолютне“, што значи да „у себи цель носе“, за разлику од „относителних или украшавајућих“ које имају „спољашњу цель“. Телесно двизање и плес су „јединствене“ уметности, пошто се служе само са једним изражајним средством, док је позоришна уметност „сложена“ јер се служи са више њих. Телесно двизање користи се „неодвољним“ покретима „живог тела“, а плес „одвољним“ покретима целог тела. Неодвољни покрети могу бити „лїчни“ („Geberden“) и „образни“ („Mienen“); у лїчне покрете спадају смешење или „крутиј поглед“, ширење или склапање руку, обарање или подизање главе, сагибање или испупчивање тела, а у образне спадају покрети мишића лица, нарочито очију. Основу ове вештине представља „патогномика“ или, како је Ристић дефинише, „наука о променителним појавама човеческог тела по

¹³³ Ристић указује на етимолошку паралелу у немачком језику: „Schön“ („лепо“) долази од „scheinen“ („што у очи пада“). Исто (*Система целокупне философије. Књ. VI: Естетика*), 10.

¹³⁴ Овом дефиницијом Ристић се донекле супротставио Кругу који је, по њему, лепо дефинисао као оно што се „чрез форму своју свеобште допада“. Исто, 15.

¹³⁵ Ристић напомиње да поједини естетичари другачије одређују мимичне уметности, нпр. као „преносне“ („Uebergangskünste“) или као „смешане“ („gemischte Künste“).

¹³⁶ Исто, 84-85.

важести их и значају“; она је део „физиогномике“ и зове се још „хејрономија“, јер су за време кретања посебно активне руке.¹³⁷ Он се овде очито не реферише на медицинско значење патономике као науке о симптомима болести и постављању правилне дијагнозе, пошто је изједначује са хирономијом – науком о покретима руку и гестикулацији. Ристић пре свега има у виду опште одређење физиогномике као науке о тумачењу душевних особина појединца на основу његовог телесног изгледа и црта лица, уз тумачење извесних телесних „променителних појава“ и укупне гестикулације. Вештином телесног двизања бави се „мимик“. Поред стицања стручних знања, мимик мора научити да влада својим осећањима и да их у чину стварања контролише, јер ако се глумећи заборави и дозволи да га осећања преплаве постаће „превећ трагичним или превећ смешним“. Што се тиче особености позоришне уметности и глуме, Ристић их одређује на следећи начин:

Вештина позоришна спојава природно, неодвољно движеније, са одвољним и художним, зовесе и *тхеатриком* и може бити комична, трагична или важна. Даље или само чрез движеније говори (Пантомимика) или са движенијем и певање или разговор спојава. Свагда пак мора бити *граситична*, т. је. делајућа театрика. Може њу и музика да прати н. пр. у операма и опереттама. Може у помоћ узети и живопис. Персонал, кои театрику дела, зовесе *Орхестер*. У Орхестру једни музицирају, други декламирају, трећи певају и цр. Орхестер дакле више их сагласно к' целости принадлежећи персоне сватћа. Театрика може само трогателно и дражестно с' успехом изразити. *Драмашојеју* саставља поета, а њу театриком представља позоришник (*der Schauspieler*) и његова се вештина зове: *Драмашика*.¹³⁸

Дакле, позоришна вештина или театрика спаја у себи две врсте телесног двизања које су карактеристичне за поменуте „јединствене“ мимичне уметности. Стваралачки израз у театрици може проистећи или само из покрета, у ком случају говоримо о пантомими, или се покрету могу придодати певање и (или) разговор. Театрику на позорници реализује орхестер, чији су чланови не само глумци него и

¹³⁷ Исто (*Система целокујне философије. Књ. VI: Естетика*), 85.

¹³⁸ Исто, 86.

певачи, свирачи итд.¹³⁹ Вештина која се бави само говором као изражајним средством у театрици зове се декламирање. Као што смо рекли поводом Суботићевог превода Круговог дела, позивање на неопходност да театрика буде драстична или делајућа односи се аристотеловско становиште да у основи сваког драмског испољавања лежи радња (делање, чињење). Театрика као начин инсценације драмских дела и начин глумачке игре може бити комична, трагична и важна (озбиљна, „ernsthaft“), а с успехом може изразити само онај садржај драмских дела који је трогателан (дирљив) и дражестан. Драматопеју (драмско дело)¹⁴⁰ саставља песник, а сценски је оваплоћује позоришник (глумац); по угледу на Круга Ристић глумачку вештину назива драматика, чувајући појмовну везу са драмом као радњом (делањем) и имплицирајући да глумац својим сценским делањем чини исту ствар као драмски песник, само другим средствима. Ово високо уважавање указано позоришту уопште, а глумачкој уметности напосе, проистекло је из Ристићевог уверења да позоришна уметност има посебну улогу у оплемењивању људске заједнице. Она не само што у себи спаја све мимичне уметности, него је сродна и с осталим двама „струкама“ уметности: преко декламације сродна је са тонским, а преко мимике са пластичним уметностима. Управо због те особине да у себи спаја све „естетичне умешности“, позоришна уметност сматра се у цивилизованом свету као средство „к’ култивирању народа“ и као „мерило његове културе“.¹⁴¹

У додатку главном тексту *Естетике*, у поглављу које се бави историјом појединих уметности („Естетични уметности обшта повест“), Ристић је дао и кратак преглед историје „позоришне игре“, тј. глуме, први текст те врсте у нашој литератури о позоришту.¹⁴² Ту он полази од става да глума има своје порекло у религиозним свечаностима „и код древни и код Христиана“. Већ су грчки рапсоди били нека врста глумаца, а први који је унапредио глуму био је Фриних (Φρύνιχος) и то увођењем у

¹³⁹ Ристић под орхестром подразумева оно што ми данас зовемо *позоришним ансамблом* у кућама које под једним кровом имају драмску и оперску сцену, те према томе имају и засебне ансамбле (глумци, хористи, чланови оркестра).

¹⁴⁰ Ристић под *драматопејом* подразумева драмско дело, иако се ова реч изворно односи на вештину писања драма.

¹⁴¹ Исто (*Система целокупне философије. Књ. VI: Естетика*), 88.

¹⁴² Исто, 101-102.

трагедију глумца који води разговор са хоровођом. У Грчкој су добри глумци могли да стекну славу и зараде пристојан новац, док је рђавим глумцима публика звиждала, гађала их, тукла, чак су морали и казне да плаћају. Од добрих глумаца учили су и беседници, као на пример Демостен (Δημοσθένης) од Неоптолема (Νεοπτόλεμος). Код Римљана глумци су били равни робовима „по достојанству“, али су у тзв. „ателланима“ глумили и римски грађани. И Јевреји су у време краља Ирода (Ηρώδης) „театер сазидали“, приказујући у манастирима и школама библијске приче и легенде у дијалозима. Одатле се и код хришћана развила позоришна игра. Упркос отпорима у Цркви [Тертулијан (Tertullianus)] и забранама, неки црквени учитељи заљубили су се у „позоришницу“ и сами писали позоришне комаде, као Григорије Назијанзин (Γρηγόριος Ναζιανζηνός).¹⁴³ С отварањем сталних позоришта „у 18. столетију и мало пре“ глумци су се по достојанству изједначили са државним чиновницима и стекли плату и пензију. Иако непоуздан и произвољан, овај осврт на историју „позоришне игре“ говори о томе колико је Ристић ценио глуму и позориште у време када код нас још није било позоришних институција и кад је бављење глумом у путујућим позоришним дружинама углавном изазивало подозрење тзв. обичног света.

¹⁴³ Григорије Назијанзин, познатији ван теолошке литературе као Григорије Богослов (Γρηγόριος ο Θεολόγος), дуго је сматран аутором прве хришћанске драме под насловом *Христово сѝрадање* (Christus patiens). Новија театролошка истраживања, међутим, указују на то да је аутор ове компилаторске драме, која садржи мноштво Еурипидових (Ευριπίδης) и изванредних Есхилових (Αἰσχύλος) и Ликофронових (Λυκόφρων) стихова, непознати Византинца из 11. или 12. века.

ДРУГО РАЗДОБЉЕ: ОД ПОЧЕТКА СЕДАМДЕСЕТИХ ДО СРЕДИНЕ ДЕВЕДЕСЕТИХ ГОДИНА 19. ВЕКА

Друго раздобље повести промишљања глуме у српском културном простору обухвата прву етапу рада наших професионалних позоришта, дакле време од оснивања ових позоришта (Српског народног позоришта у Новом Саду 1861, а Народног позоришта у Београду 1868. године) до отприлике средине деведесетих година 19. века, када отпочиње процес њихове модернизације. Из перспективе наше позоришне критике (и публицистике уопште) то је тзв. „догматичка“ етапа, по периодизацији Боривоја Стојковића, у којој владају начела немачке естетике и критике, са прелазним периодом ка „импресионистичкој“ етапи, по духу галофилској.¹⁴⁴ Док се у првом раздобљу већина мисли о глуми налази у књигама (студијама, расправама и уџбеницима из естетике, реторике и теорије књижевности), у другом раздобљу ове мисли затичемо превасходно на страницама новосадске и београдске културне периодике (1871. године основан је први позоришни часопис). Континуирана позоришна делатност подстакла је, поред развоја драмске књижевности и позоришне критике, буђење теоријске мисли о позоришту.¹⁴⁵ За разлику од периода који је претходио оснивању ових позоришта, када је теоријски приступ претежно био у функцији борбе за афирмацију позоришта као културне и националне установе, сада се фокус померио ка *стваралачкој* проблематици, а највише пажње поклањано је управо феномену глуме, професији глумца и проблемима глумачке игре. У овом раздобљу усталио се термин *глумац* за позоришног посленика који практикује *глуму*; за означавање глумачког стваралаштва коришћени су још термини *позоришна вештина*,

¹⁴⁴ Боривоје Стојковић, *Историјски преглед српске позоришне критике*, Штампарија „Босанска пошта“, Сарајево, 1932, 7-8.

¹⁴⁵ Две паузе у раду Народног позоришта у Београду нису суштински нарушиле овај континуитет. Од јуна 1873. до марта 1874. године Позориште је било затворено због финансијске кризе, док је од јуна до децембра 1876. рад био обустављен због рата са Турском.

їлумачка веїїїина, їлумовање и їлумарење, а за уметност глуме термини їлумаїїїво и їлумсїїво.

Оба позоришта пролазила су током овог раздобља кроз различита искушења у борби за опстанак и подизање квалитета свог рада. Теже је било новосадском, јер је радило под туђинском управом и то као приватна установа.¹⁴⁶ Након формирања Аустроугарске монархије 1867. године стање се знатно погоршало: осокољени добијањем веће политичке аутономије у новом државном савезу, Мађари су већ следеће године свим поробљеним народима на „својој“ територији законом одузели статус нације и прогласили их националним мањинама.¹⁴⁷ У складу с тим, власти су појачале притисак на српске институције да се одрекну сваке српско-националне тежње и манифестације, а главна мета било им је Српско народно позориште. Цензура је помно пратила рад Позоришта, па чак и забрањивала поједине представе; 1882. године забрањен је *Пера Сеїединац* др Лазара (Лазе) Костића, додуше, на подстицај српског патријарха.¹⁴⁸ Осим тога, новчане невоље Позоришта биле су у овом раздобљу готово непрекидне и одражавале су се на његов уметнички развој. Силом прилика оно је било више путујуће него стајаће позориште – већи део времена проводило је на турнејама по Војводини и околним областима него у Новом Саду, месту оснивања и

¹⁴⁶ Пошто Позориште вољом власти није могло да постане државна установа, основано је 1862. Друштво за СНП као приватна установа. Друштвом су руководили начелник, подначелник, секретар, Скупштина и Управљајући одбор. Одбор је имао Позоришни и Економски одсек; први је био надлежан за „књижевно-вештачку струку“, а други за управљање позоришним Фондом. (*Усїав груїїїва за србско народно їозориїїїе*, Епископска штампарија, Нови Сад, 1865, 5-12)

¹⁴⁷ Основно обележје Закона о народностима, изгласаног на Угарском сабору 1868. године, било је у томе што у угарском делу Монархије није признавао ниједну другу нацију сем мађарске, иако је тада у Угарској било 48% Мађара, а 52% припадника других народа. (Никола Петровић, *Свеїїозар Милеїїїћ (1826–1901)*, Нолит, Београд, 1958, 118-119)

¹⁴⁸ Поједине српске установе нису биле постојано наклоњене Позоришту, међу њима и Српска православна црква. Многе велике црквене општине [Нови Сад, Сремски Карловци, Сомбор, Велики Бечкерек, Земун, Сентомаш (Србобран)] никад нису постале чланице Друштва за Српско народно позориште, нити су на неки други начин материјално помагале Позориште. (Миховил Томандл, *Срїско їозориїїїе у Војводини*, 2, Матица српска, Нови Сад, 1954, 127). Једини црквени великодостојник који је у овом периоду био члан Друштва јесте епископ бачки Платон Атанацковић, познати културно-просветни прегалац и добротвор. (Љубомир Лотић, „Српско Народно Позориште“, *Позориїїїе*, год. XXVI, бр. 5-6, Нови Сад, 1901, 40)

сталног боравка.¹⁴⁹ Два су разлога томе, сматра Боривоје Стојковић. С једне стране, као једино српско позориште под Аустроугарима оно је морало да обилази градове и села са српским живљем и врши националну и културну мисију због које је и основано, а са друге стране, како није могло да се ослони на државну субвенцију и прилоге дародаваца, морало је да путује и ради обезбеђивања прихода. Међутим, зарада од представа, укупно узевши, није успевала да надомести трошак организације извођења и припреме нових представа. Понекад, нарочито у неродним годинама, финансијска криза попримала је такве размере да су руководиоци Позоришта ради спасавања установе упућивали очајничке апеле за материјалну помоћ Српском народно-црквеном сабору у Сремским Карловцима, имућним појединцима, црквеним општинама, градским представништвима и друштвима, сталешким удружењима итд.¹⁵⁰

Ипак, највећа недаћа задесила је Српско народно позориште 1868. године, када су га напречац напустили управник Јован Ђорђевић, *spiritus movens* Позоришта и његов седмогодишњи брижљиви руководилац, и половина глумачког ансамбла прешавши у тек основано Народно позориште у Београду. Осим организационих послова, Ђорђевић је у СНП-у састављао репертоар, режирао представе, поучавао глумце, преводио и посрбљивао стране комаде, писао позоришне правилнике и статуте, итд. Међу глумцима који су напустили СНП значајан стваралачки траг оставили су Милица (Милка) Гргурова (Алексић), Лаза Поповић, Марија Аделсхајм (Поповић), Љубица Поповић (Коларовић) и Димитрије (Мита) Коларовић. У руковођењу Позориштем Ђорђевића је наследио Антоније (Тона) Хаџић – секретар и председник Матице српске, уредник *Лейоуиса Мајинце српске* и других листова, књижевник и преводилац. Он се о Позоришту старао све до почетка Првог светског рата као управник, подначелник и председник Позоришног одсека у Друштву за СНП.

¹⁴⁹ Гостовања СНП-а у периоду од оснивања до почетка Првог светског рата уверљиво означавају, по речима др Петра Марјановића, тадашњи српски културни простор изван Кнежевине (од 1882. Краљевине) Србије. У Војводини највише гостовања остварено је у Панчеву, Вршцу, Сомбору, Кикинди, Земуну и Сремској Митровици, а изван Војводине у Темишвару, Чакову, Баји, Осеку (Осијеку), Вуковару, Винковцима, Новој Градишки, Славонском Броду, Загребу, Сушку, Мостару, Сарајеву, Тузли и Бањој Луци. (Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, 239-240)

¹⁵⁰ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 295-296.

Иако није све време формално био управник, и мимо те функције *de facto* је управљао Позориштем и одлучујуће утицао на његову уметничку политику.¹⁵¹ Релативно брзо успео је да обнови глумачки ансамбл и реорганизује Позориште (1872. основан је и Пензиони фонд за глумце), а потом и да га умешно води путем даље професионализације и оспособљавања за сложеније и стваралачки амбициозније подухвате. У томе су му помагали поједини истакнути српски интелектуалци из Војводине – писци, преводиоци, привредни стручњаци –, пре свега учешћем у раду Друштва за СНП. Њихов однос према Позоришту није био бирократски конвенционалан, истиче Стојковић, већ присан и несебичан, а међу њима највећи траг оставили су др Јован Суботић, др Михаило Полит-Десанчић, др Лазар (Лаза) Станојевић, др Милан Савић, Јован Грчић и Милош (Миша) Димитријевић. Најснажнији уметнички успон у овом раздобљу Позориште је доживело почев од 1881. године, за време управе Хацића и др Станојевића као начелника Друштва, што се огледало у критички боље одабраном репертоару, запаженијим глумачким достигнућима, солиднијој режији, инвентивнијим сценографско-костимским решењима, успелијим музичким аранжманима у коадима с певањем и др.¹⁵²

Више од једне деценије Позориште није имало своју зграду у Новом Саду, пошто мађарске власти нису хтеле да доделе земљиште за изградњу нити, пак, да дозволе градњу на откупљеном земљишту. Представе су извођене у неприкладним изнајмљеним просторима – с почетка у сали на спрату кафане „Код сунца“, потом у сали хотела „Код царице Јелисавете“ (данашњи хотел „Војводина“) и лети у арени кафане „Зелени венац“.¹⁵³ Године 1872. Друштво за СНП откупило је, уз помоћ једног добротвора, зграду за забаве и игранке („Грађанска дворана“) на данашњем Тргу Косте Трифковића, и ту се Позориште удомило за наредне две деценије. Зграда је срушена 1892. године, по налогу мађарског министарства унутрашњих послова, наводно због склоности паду, па је ансамбл морао да оде на трогодишњу турнеју чекајући нову зграду. Репертоар Позоришта који је конципирао Јован Ђорђевић задржао се и након

¹⁵¹ Због бројних Хацићевих обавеза, 1875. уведено је звање заступника (помоћника) управника. Наредних 28 година ту функцију обављао је глумац Димитрије Ружин (Ружић).

¹⁵² Исто [*Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба ...*], 307.

¹⁵³ Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, 245-246.

његовог одласка, а чинили су га комади са бечких и будимпештанских позорница, највише немачки, мађарски и француски, затим посрбе, нарочито мађарских народних комада са певањем, и, на крају, дела националне драматургије. Жанровски профил комада био је шаролик: претезали су „лакши“ жанрови – водвиљ, мелодрама, лакрдија, комад са певањем, шаљива игра –, али се окушавало и у оним стваралачки захтевнијим – комедији карактера, социјалној драми, трагикомедији, трагедији итд. По мишљењу Боривоја Стојковића, репертоар је представљао компромис између тежње да се задовољи укус широке публике и обезбеди приход и тежње да се подигне уметнички ниво Позоришта и изврши његова васпитна национална мисија. Осим тога, морало се водити рачуна о конзервативним схватањима војвођанског становништва (из комада су брисане све речи и реченице којима се одступа од норми патријархалног морала) и о подозрености мађарске цензуре спрам домаћих комада са родољубивом, односно страних комада са социјалном тенденцијом.¹⁵⁴ Од значајнијих српских драмских писаца извођени су комади Јована (Стерије) Поповића (*Покондирена шиква*, *Кир Јања*, *Београд некад и сад*, *Зла жена*, *Женидба и угадба ...*), Георгија (Ђуре) Јакшића (*Сеоба Србаља*, *Јелисаветица*, *кнеиња црногорска*), Лазе Костића (*Максим Црнојевић*, *Пера Сејединац*) и Константина (Косте) Трифковића (све шаљиве игре и драмолети), а од страних драматичара комади Шекспира (*Укроћена тороиад*, *Млеиачки тиріовац*, *Краљ Лир*, *Ромео и Јулија*, *Ошело*), Молијера (Molière) [*Помодар*, *Уображени болесник*, *Силејкашевић*, *Помодарке*], Калдерона де ла Барке (Pedro Calderón de la Barca) [*Живој је сан*], Голдонија (*У лажи је илито дно*), Лесинга (*Емилија Галоти*), Гетеа (*Фауст*), Шилера (*Силејка и љубав*, *Марија Силјуаршова*, *Разбојници*, *Дон Карлос*, *Виљем Тел*), Александра Грибоједова (Александр Грибоедов) [*Ко мноо зна мноо и иаиш*], Хенрика Ибзена (Henrik Ibsen) [*Нора*]...¹⁵⁵

Током првих деценија рада новосадског позоришта не би се могло говорити о стварању глумачког стила с особеним и уметнички изразитим својствима, оцењује др Петар Марјановић, али је Позориште све време било и остало расадник даровитих

¹⁵⁴ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњега века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 308-309.

¹⁵⁵ *Помодар* је, заправо, *Грађанин илито* (Le bourgeois gentilhomme), *Силејкашевић* су *Скајенове подвале* (Les fourberies de Scapin), *Помодарке* су *Смешне прециозе* (Les précieuses ridicules), *Ко мноо зна мноо и иаиш* је *Невоља због илито* (Горе от ума) а *Нора* је *Луштина кућа* (Et Dukkehjem).

глумца.¹⁵⁶ Уопште узевши, глумачки израз оптерећивали су патетично-декламаторска дикција и извештаченост у покретима и мимици, обрада ликова није се базирала на дубљој психолошкој анализи, а сама игра била је индивидуална и једнодимензионална, усмерена више ка публици него ка партнеру. Др Марјановић скреће пажњу да ове извођачке мане – а посебно неприродна дикција – нису настале само као резултат опонашања немачког („вајмарског“) стила глуме, што је био општеприхваћени став у нашој театрологији, нарочито не у првој фази рада Позоришта (1861–1868), већ да је то у већој мери последица скромног општег знања из многих дисциплина које творе уметност позоришта и плаћање дуга уметничком почетништву.¹⁵⁷ Под ауторитетом старијих глумаца млађи нараштај епигонски је прихватао тај стил, напомиње Тодор Манојловић, и он се временом просто стандардизовао; ретки су они који су успевали да га се ослободе, а то им је полазило за руком захваљујући, пре свега, њиховом „снажном самониклом таленту“.¹⁵⁸ Оновремена позоришна критика (*Матица, Застава, Позориште, Браник*) указивала је на мане овог стила и саветовала глумце да играју реалистичније и природније, а чинила је то и управа Позоришта у мери у којој је то могла и знала (једна од мера било је и слање одређених глумаца у Будимпешту и Беч да гледају представе). Чини се да је по том питању од веће користи била сарадња са позориштима из Београда и Загреба, која се остваривала не само узајамним гостовањима позоришта, него и узајамним радним гостовањима појединих глумаца и заједничком припремом представа. Тако су у СНП-у играли Тодор (Тоша) Јовановић, Адам Мандровић, Аугуста (Вела) Нигринова, Илија (Чича) Станојевић и други глумци Народног позоришта, док су новосадско и београдско позориште 1892. године удруженим снагама реализовали две представе (једна од њих била је *Краљ Лир*).¹⁵⁹ Од глумаца који су деловали у првих тридесетак година постојања СНП-а, не рачунајући оне које смо већ поменули у вези са преласком у београдско позориште, нарочите резултате остварили су Петар (Пера) Добриновић, Димитрије Ружић, Велимир (Веља)

¹⁵⁶ Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, 257.

¹⁵⁷ Петар Марјановић, *Почеци српског професионалног националног позоришта. Уметнички развој Српског народног позоришта (1861–1868)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009, 294.

¹⁵⁸ Тодор Манојловић, „Политичка улога старог новосадског Народног позоришта“, *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Н. Сад, 1961, 66. (приредили: Лука Дотлић и др.)

¹⁵⁹ Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини*, 2, Матица српска, Нови Сад, 1954, 56.

Миљковић, Драгиња Поповић (Ружић), Лазар (Лаза) Телечки, Јелисавета (Јеца) Поповић (Добриновић), Сава Рајковић, Јелена (Ленка) Хацић, Андрија Лукић, Софија Поповић (Максимовић, Вујић), Марко Суботић, Милош (Миша) К. Димитријевић и Марија Дитмајер (Рајковић, Димитријевић). Што се тиче осталих позоришних облика стваралаштва, само је режија имала какву-такву самосталност, али није битније унапредовала од оснивања Позоришта до краја раздобља о којем говоримо. До 1868. године режијом се углавном бавио Јован Ђорђевић, и поред њега у једном периоду још Димитрије Михајловић, глумац и књижевник, и Лаза Телечки. Након одласка Ђорђевића режију су преузели Антоније Хацић и Димитрије Ружић, а уз њих извесно време режирани су и др Јован Суботић (једини који је имао практичног редитељског искуства, стеченог у Загребу уз Јосипа Фројденрајха млађег), потом Пера Добриновић и Веља Миљковић. С обзиром на популарност комада са певањем и потребу за музичким образовањем глумаца, већ 1862. године основани су при Позоришту хор и оркестар; највећи допринос унапређењу музичке културе у ансамблу дао је капелник Аксентије Максимовић, који је, осим тога, с успехом компоновао музику за представе (неке од песама из представа стекле су популарност и изван сцене).

Друштво за СНП покренуло је 1871. године часопис *Позоришње*, први позоришни часопис у Срба, који је до гашења 1908. уређивао Хацић.¹⁶⁰ Ту су се објављивали написи домаћих и страних аутора (у преводу) – расправе о позоришту и драми (теоријске, историјске, аналитичке), одломци из драмских текстова, позоришне критике, биографије, некролози, информативни прилози, анегдоте – али и одређени документи, нпр. извештаји о раду и пословању Друштва, репертоари, итд. Већина значајних теоријских мисли о позоришту у раздобљу које разматрамо објављена је у овом часопису. Није било премијере у Позоришту коју није пропратила позоришна критика, било у виду кратког коментара било у виду озбиљне литерарне и позоришне анализе. Ову критику у целини карактерише, оцењује др Фрајнд, „добронамерност без

¹⁶⁰ Рад часописа након тога два пута је обнављан: у периоду 1909–1910. године, са Јованом Грчићем као уредником, у издању Српског деоничарског друштва „Натошевић“ и под називима *Позоришње* (првих 8 бројева) и *Ново позоришње*, и у периоду 1968–2015, с паузом 2009–2012, у издању СНП-а и под називом *Позоришње* (у последње три године излазио је само у електронском облику). Податке за последњи период рада добили смо од љубазних службеника Библиотеке СНП-а.

претераних похвала и критичност без ароганције и жучи“,¹⁶¹ а писали су је Лаза Костић, Коста Трифковић, др Милан Савић, Јован Грчић, др Милан Јовановић, Јован Бошковић и други. Друштво за СНП покренуло је 1872. године и вредну едицију „Зборник позоришних дела“, где је објављено 48 домаћих и страних (преведених) драмских дела, и то само оних која су била на репертоару СНП-а.¹⁶²

Народно позориште у Београду било је једино професионално позориште у Србији у раздобљу о којем говоримо. Почело је с радом у подвојеној друштвеној атмосфери, прожетој снажним националним заносом због коначног повлачења турске војске из српских градова 1867. и општим жалом и неизвесношћу насталим након трагичне смрти кнеза Михаила Обреновића 1868. године. Управо је Кнез, надахнут просветитељским идеалима и личним уметничким афинитетима, пружио одлучујућу подршку оснивању Позоришта и подизању позоришног здања (првог у Срба), и то како моралну тако и материјалну. Значај који је он као владар придавао позоришној уметности утицао је на то да и његови династички наследници (и намесници) уважавају Позориште као установу од националног интереса. Срећним стицајем околности, и међу државним чиновницима из оперативних органа власти, а пре свега из надлежног министарства просвете и црквених дела, било је истинских љубитеља и познавалаца позоришне уметности који су, у складу са својим ингеренцијама, свесрдно помагали Позориште.¹⁶³ Упркос бурним политичким догађајима – Српско-турски рат, Берлински конгрес, Тимочка буна, Српско-бугарски рат, абдикација краља, владавина Другог намесништва, преврат престолонаследника – и сталним финансијским проблемима Позоришта у првој етапи његовог развоја, оно је успевало да опстане и

¹⁶¹ Марта Фрајнд, *Оледи о српској позоришној периодизи (1871–1941)*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 2015, 92.

¹⁶² Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, 258.

¹⁶³ Помоћ је, ипак, изостала 1873. године, када је Позориште затворено због финансијске кризе. Одлуку о томе донео је министар Константин (Стојан) Новаковић, који је у младости глумио у дилетантској трупи, био члан Одбора Омладинског позоришта у Београду, учествовао у оснивању Народног позоришта, написао једну драму и већи број позоришних критика. Иначе, ова криза није била само последица неадекватног планирања прихода, зато што је део дефицита потицао још из времена градње Позоришта. (Александар Радовановић, *Прејед историје Народног позоришта у Београду 1868–1993.*, Народно позориште – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, 32)

задржи свој друштвени углед. То се читовало и променом назива Позоришта у години проглашења Краљевине Србије (1882), када је оно званично преименовано у Краљевско српско народно позориште. Правни оквир односа државе и Позоришта, као и општа структура организације рада, регулисани су од самог почетка посебним законом – првим из 1868. године (*Закон о уређењу Народној позоришћу у Београду*) и другим, потпунијим, из 1870. (*Закон о Народној позоришћу у Београду*) – док су ближе одредбе о уређењу и руковођењу, као резултат десетогодишње позоришне праксе, прописане *Уредбом о Народној позоришћу у Београду* из 1879. У прве две године рада Позориштем је, равноправно с управником, руководио Позоришни одбор; од 1870. управник постаје самостални руководилац коме помажу драматург, редитељ, благајник и Књижевно-уметнички одбор (као саветодавно тело).

Управничку дужност у овом раздобљу обављало је петоро личности, али стварна управа припадала је само двојици од њих: Јовану Ђорђевићу и Милораду Поповићу (Шапчанину). Ђорђевић је чак дуже времена провео на месту драматурга него на месту управника, али је за све време свог запослења у Позоришту (1868–1877) имао важан утицај на креирање уметничке и организационе политике. С истим обимом задужења и с истом посвећеношћу као у Новом Саду деловао је и у Београду, само уз више административних обавеза и не увек у срдачном радном окружењу. У Ђорђевићеве нарочите заслуге – мимо активности у вези са оснивањем Позоришта, опремањем зграде и формирањем ансамбла – спадају израда нацрта другог позоришног Закона (1870), заједно са Јованом Бошковићем, покретање школе за глумце (1870), заједно са Александром (Алексом) Бачванским,¹⁶⁴ форсирање националног репертоара, брига о чистоти и правилности језика и дикције на сцени и обиман преводилачки рад. Његов позоришни узор био је бечки Бургтеатер, као и за већину оновремених позоришних људи. Треба напоменути да је утицај Бургтеатра на београдско Позориште до краја овог раздобља био неприкосновен: из Бургтеатра су се набављали преписи

¹⁶⁴ *Позоришна школа Народној позоришћу у Београду* радила је од јануара до октобра 1870. године. Уз подршку Одбора, школом су руководили Бачвански и Ђорђевић, који су осмислили и програм наставе по узору на програме Конзерваторијума у Бечу и Глумачке школе Народног позоришта у Пешти. Бачвански је предавао Теорију глуме и режију, а Ђорђевић Српску и светску (француску и немачку) књижевност, с освртом на драму и позориште и Историју. Предавани су још Српски језик и књижевност (Јован Бошковић, потпредседник Одбора), Певање (Драгутин Реш, капелник Позоришта), Мачевање и Јахање. Најпознатији ученик Школе је Пера Добриновић.

нештампаних драма, тамо је управа слала поједине глумце да гледају пробе и представе, у Бечу се куповала стручна литература, декорације, костими, завесе, софите, компликованија реквизита, чак и формулари за администрацију.¹⁶⁵ Милорад Шапчанин – богослов, чиновник министарства просвете и књижевник – био је позоришни ентузијаста и вредан прегалац који је за време свог мандата (1880–1893), између осталог, обновио фондус костима, декора и реквизите,¹⁶⁶ регулисао питање превозиња страних драмских дела (поверивши надзор Одбору), помогао добре путујуће дружине у унутрашњости, усталио исплаћивање тантијема драматичарима, преводиоцима и композиторима, започео са издавањем службених публикација и др. Нарочито је био indulgentан према глумцима: повећао им је плате у неколико наврата, упркос новчаној оскудици, награђивао их за посебне резултате у раду, регулисао им питање пензија, основао фонд за удовице и децу глумаца итд.

За првих четврт века постојања Позоришта функцију драматурга вршили су, поред Ђорђевића, књижевници Змај и Милован Глишић. Змај се задржао релативно кратко и међу његовим заслугама треба издвојити поступно увођење реалистичке драме у репертоар, дотад претежно романтичарски, и повратак Тоше Јовановића у ансамбл, после шест година проведених у загребачком Казалишту. Глишић је радио осамнаест година, бодро и посвећено; поред своје главне бриге да, упркос бројним тешкоћама, одржи репертоарску равнотежу између уметничке и комерцијалне продукције и промовише домаћу драму, утицао је на глумце да играју природније и говоре правилније и лепше, започео њихово разврставање по глумачким фаховима, бринуо о пензијском фонду глумаца, превео близу педесет драма, приредио драгоцени *Поменик о двадесетипетогодишњици Краљевској српској народној позоришћу*, писао чланке о раду Позоришта итд.¹⁶⁷ Међу члановима Позоришног одбора (од 1871. године

¹⁶⁵ Боривоје Стојковић, *Историја српској позоришћу од средњега века до модерној доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 183-184.

¹⁶⁶ Особито је била важна Шапчанинова обнова српског историјског костима, по студијама и скицама стручњака, остварена уз подршку краљице Наталије. (Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народној позоришћу у Београду: 1835–1914*, Архив Србије, Београд, 1971, 321)

¹⁶⁷ Глишић је претходно приредио још две књиге: *Репертоар Народној позоришћу у Београду од 1868. до краја 1881. године* и *Преглед Краљевско-српској народној позоришћу за годину 1886*. Од његових чланака најзанимљивији је подужи полемички чланак под насловом „Народно Позориште“, објављен у београдској *Отаџбини* (књ. 13, св. 49-52, 1883, 427-441).

Књижевно-уметничког одбора),¹⁶⁸ поред Ђорђевића и Шапчанина, било је више угледних културних трудбеника који су одано и пожртвовано помагали Позоришту, попут др Филипа Христића, др Димитрија Матића, Јована Бошковића, Ђорђа Малетића, Матије Бана, др Милана Јовановића, Стевана Тодоровића и других.

Репертоар Позоришта у овом раздобљу прилагођаван је у знатној мери очекивањима широке публике, жељне лаке забаве и срцепарајућих заплета и неспремне да перципира садржаје изван оквира патријархалног морала.¹⁶⁹ Од интелигенције, тада у Србији малобројне, није могло да се формира језгро публике и стога је Позориште, ограничено малом субвенцијом и великим издацима, морало да чини уступке претежнијем делу публике, оном који није имао више образовање, развијен укус и аутентичне уметничке потребе. Ипак, позоришне управе успевале су током четврт века да у репертоару одрже тенденцију приказивања уметнички релевантних драмских дела, чак и по цену слабе посете и малог броја извођења. Кад је реч о домаћој драматургији, окосницу репертоара чиниле су, с једне стране, родољубиве историјске драме и романтичарске трагедије моралистичко-сентименталног смера, а са друге стране, наивни и весели народни комади са певањем и реалистичке комедије из сеоског живота. У иностраној драматургији преовлађивали су немачки и француски предромантичарски и сентименталистички комади (често у виду посрба), водвиљи и „добро скројени комади“; осим тога, изведено је више класичних драмских дела у распону од ренесансе до романтизма, као и изванредан број значајних реалистичких драма новијег датума. Од важнијих драмских писаца на репертоару Позоришта нашли су се, из домаће драматургије, Поповић (*Кир Јања*), Јакшић (*Јелисавета, кнегиња црногорска*, *Сћаноје Главаш*), Костић (*Максим Црнојевић*), Трифковић (све шаљиве

¹⁶⁸ На основу првог Закона формиран је 1868. године Позоришни одбор, који је имао одређена управљачка овлашћења. На основу другог Закона овај одбор је укинут и формиран је 1871. Књижевно-уметнички одбор, са саветодавном функцијом, чији су председник и потпредседник по правилу били управник и драматург Позоришта. Овај, пак, одбор укинут је 1911. године.

¹⁶⁹ Патријархалне предрасуде стварале су у првим деценијама рада велике тешкоће и у погледу женског глумачког кадра. Позориште је морало да издржи борбу са ставом неповерења и нетрпељивости према појави жене на позорници и њеном учешћу у позоришном животу. Велибор Глигорић напомиње да су се готово сви управници Позоришта у 19. веку тужили на овај проблем у својим мемоарима и кореспонденцији. [Велибор Глигорић, „Етапе Народног позоришта“, *Један век Народног позоришта у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 53. (приредио: Милан Ђоковић)]

игре и драмолети), Милован Глишић (*Погвала*) и Јанко Веселиновић [*Ђуго* (коаутор Драгомир Брзак)], а из стране драматургије Шекспир (*Млејачки њрџовац*, *Укроћена џороџац*, *Краљ Лир*, *Ромео и Јулија*, *Ојело*, *Мајбеј*, *Кориолан*, *Хамлеј*, *Јулије Цезар*, *Мноџо вике ни за шџа*), Калдерон (*Живој је сан*), Молијер (*Тврџица*, *Силом болесник*, *Силом лекар*, *Тарџиф*, *Мизанџрој*), Жан Расин (Jean Racine) [*Федра*], Голдони (*У лаџи је џлијко дно*, *Раџознале џосје*), Бомарше (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) [*Севилски берберин*, *Фијарова свадба*], Лесинг (*Дамон или Исџинниџо џријаџељсџиво*, *Наџан Мудри*, *Емилија Галџи*), Гете (*Клавиџо*, *Фаусџ*), Шилер (*Силејка и џубав*, *Виљем Тел*, *Марија Сџјуарџова*, *Разџојници*, *Фијескова завера у Ђенови*, *Дон Карлос*, *Орлеанка девојка*), Николај Гогољ (Николай Гогољ) [*Ревизор*, *Жениџба*], Иван Тургењев (Иван Тургенев) [*Месеџ дана на селу*], Александр Островски (Александр Островский) [*Бура*, *Писарско месџо*, *Кола мудросџи двоја лудосџи*, *Шаљивци*], Ибзен (*Сџубови друџџва*, *Нора*) итд.¹⁷⁰

Реџијом су се у првој етапи рада Позоришта бавили искуснији глумци, од којих су Алекса Бачвански и Адам Мандровић оставили значајан редитељски траг. Они су реџирали у периоду од 1869. до привременог затварања Позоришта 1873. године, с тим што је Бачвански био главни редитељ и „артистички настојник“ ансамбла, а Мандровић његов заменик. Бачвански је напустио каријеру реномираног глумца Народног позоришта у Будиму [наступао је под именом Шандор Вархиди (Várhidi Sándor)] и дошао у отаџбину да помогне при стварању престоничког професионалног позоришта. Са својим искуством, умећем и ренемеом, представљао је несумњиви ауторитет у ансамблу и његов рад са глумцима имао је и педагошки значај. Енергично се супротстављао увреженим романтичарским клишеима које је затекао у Београду, усмеравајући глумце ка природнијем и спонтанијем изразу, продубљеној психолошкој обради ликова и подвргавајући их принципима заједничке игре. Повредио се 1874. године и услед тога неповратно је почео да губи вид, што га је напрасно одвојило од позоришта. Мандровић је 1869. дошао у Народно позориште из загребачког Казалишта, као цењени глумац и ученик Јосипа Фројденрајха млађег; рекли смо већ да је и пре тога био ангажован у Београду, у периоду 1863–1865, као глумац, редитељ и „артистички настојник“ у глумачкој друџини коју је формирао Одбор за стално

¹⁷⁰ *Силом болесник* је, заправо, *Уображени болесник* (Le malade imaginaire), а *Писарско месџо* је *Уносно месџо* (Доходное место).

народно позориште. По Стојковићевим речима, он је складно допуњавао Бачванскову реформаторску уметничку делатност и много допринео усавршавању глумаца у домену реалистичне игре.¹⁷¹ Након затварања Позоришта, Мандровић се вратио у Загреб и тамо наставио и довршио своју узорну позоришну каријеру. Остали редитељи у овом раздобљу били су Лаза Поповић, Ђура Рајковић, Милош Цветић, Тоша Јовановић и Милорад Гавриловић, представници тзв. „глумачке режије“, који су се махом старали о техничко-сценском изгледу представе.¹⁷²

Ни у Београду током овог раздобља није створен посебан стил глуме. Школованих глумаца није било, с изузетком Мандровића, а тек неколицина гледала је представе у страним позориштима. Пошто ни покушај с Позоришном школом није успео, почетници су могли само да се угледају на старије колеге у ансамблу, да следе упутства редитеља, драматурга, управника и чланова Одбора, да слушају савете критичара и утиске публике и да размењују међусобна искуства. У првих десетак година рада доминантан је био, као и у СНП-у, патетично-декламаторски манир сценског говора, пореклом с аустроугарских и немачких позорница, праћен шаблонизованом сценском кретњом и илустративном гестикулацијом. Оновремена публика, већински још недовољно позоришно култивисана, позитивно је реаговала на такав начин игре и својим одобравањем, понекад егзалтираним, учвршћивала је самопоуздање глумаца. То је нарочито важило за носиоце већих улога, који су, по опробаном романтичарском рецепту, без бриге савести и „солирали“ на позорници.¹⁷³ Разуме се, поједини глумци успевали су да се снагом свога дара и уметничке интуиције

¹⁷¹ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 273.

¹⁷² Др Марјановић наводи задужења глумаца-редитеља: одређивали су простор за игру и основна кретања на сцени, бирали делове декора, начињене према типском обрасцу, постављали сценско осветљење (плинско светло) и одлучивали које ће се „нумере“ користити у представи. Избора костима зависио је најчешће од постојеће приватне гардеробе глумаца. (Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, 308)

¹⁷³ Мр Александар Радовановић сматра да се Позориште у читавој првој етапи рада може окарактерисати као „театар глумачких звезда“, с обзиром на то да заједничка игра није било обавезујуће глумачко начело и да је успех већине представа био заснован на креацијама најпопуларнијих протагониста. (Александар Радовановић, *Прејед историје Народне позоришта у Београду 1868–1993.*, Народна позориште – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, 43-44)

отргну из окова овог манира и да глумачки израз учине природнијим и уверљивијим. Високе уметничке домете проистекле из таквог приступа глуми први је на београдској позорници досегао Алекса Бачвански.¹⁷⁴ Судајући по извештајима позоришних критичара, већ крајем осме деценије појавила се у глумачком ансамблу тенденција га другачијем начину коришћења изражајних средстава: одустаје се од романтичарски наглашене дикције и типизираних гестике, нарочито у тзв. конверзационим (или салонским) комадима, и тежи се, с једне стране, обликовању природнијег израза, сведенијег, без емоционалне распојасаности у доживљавању и с јачим мисаоним фокусом, и, с друге стране, постизању уверљиве спољашње и унутрашње трансформације у задати лик. Треба истаћи да ова промена кореспондира с репертоарским отварањем за савремену страну драму реалистичког смера, жанровски и вредносно шаролику, која је сама по себи изискивала промену циљева и метода глумачког рада. Поред Бачванског, уметнички вредне улоге у овом раздобљу креирали су Адам Мандровић, Тоша Јовановић, Милка Гргурова, Марија Аделсхајм, Марија Ферко (Јеленска), Лаза Поповић, Љубица (Поповић) Коларовић, Вела Нигринова, Светислав Динуловић, Веља Миљковић, Ђура Рајковић, Милош Цветић, Јулка Степић (Јовановић), Милева Мишковић (Рашић, Радуловић), Емилија Поповић, Лазар Лугумерски, Катица Лугумерски, Зорка Тодосић, Милорад Гавриловић, Илија (Чича) Станојевић, Љубомир (Љуба) Станојевић и Сава Тодоровић.¹⁷⁵ Осим тога, многи истакнути глумци из позоришта у Новом Саду и Загребу гостовали су или играли у ангажману у Београду и допринели подизању квалитета глуме; посебно је био успешан ангажман Андрије Фијана из загребачког Казалишта, као глумца и редитеља, у сезони 1894/1895.

¹⁷⁴ Анонимни рецензент писао је 1871. године: „А кад још гледамо Бачванскога у улогама које страх или грозу улевају, ми се још дуго времена не можемо да сакријемо од његове појаве која нас непрестанце прати. Код њега не треба праске, не треба силовита покрета, један само укочени поглед очију, па нас прође језа.“ (*Млага Србадија*, год. II, бр. 4, Београд, 1871, 63)

¹⁷⁵ Др Рашко Јовановић с правом истиче да је на квалитет глумачких остварења тога доба утицала и прекомерна учесталост наступања глумаца. Многи од њих сваког месеца играли су упоредо по шест или седам улога, од којих су бар половина увек биле нове, тако да је и најсавеснији глумац правио „киксеве“, било у погледу владања текстом, било у односу на саму креацију. (Рашко Јовановић, „Како су они глумили“, *Сцена*, год. IV, бр. 6, Нови Сад, 1968, 598-599)

Позоришни оркестар установљен је већ при оснивању Позоришта, с почетка од 12 чланова, да би се касније тај број повећавао. Потом је основан и хор. Српска публика одувек је волела комаде с певањем и, уопште, музику и певање у позоришту; због тога је врло брзо уведена пракса свирања или певања разних композиција и оперских арија између чинова. Међу капелницима најдуже и најплодоносније у овом периоду радио је Словенац Даворин Јенко: компоновао је песме за певање, музичку пратњу за игру глумаца и комплетну музику за представе (водвиље, мелодраме, оперете), адаптирао је туђу музику, припремао оркестар и хор и учио глумце да певају. Својим музичким аранжманима и композицијама, од којих су неке стекле популарност широм Србије, много је учинио за култивисање музичког укуса публике и њено приближавање Позоришту. Он је и аутор музике за српску химну. Главни носиоци певачких партија на београдској позорници до пред крај века били су Марија Голубић (Цветић), Анка Фрасинели, Стеван Дескашев, Радован (Раја) Павловић и Зорка Тодосић. Што се тиче декоративно-техничке и костимске опреме сцене, она није била у пуној мери „динамичко-суиграчки чинилац“ у представи, сматра Боривоје Стојковић, већ је служила као „мање или више складна, стална, мирујућа слика средине, времена и општег штимунга радње“.¹⁷⁶ Декор је с почетка набављан у Бечу (као и стилски костим), а потом је делимично прављен и у Позоришту; запажене резултате на том плану остварили су сликари-сценографи Антоније Ковачевић и Доменико Д’Андреа (Domenico D’Andrea).¹⁷⁷ Многи декори и костими за домаће комаде направљени су на основу цртежа и слика гимназијског професора Владислава Тителбаха, археолога Михаила Валтровића и инжењера Драгутина Милутиновића, насталих на основу њихових истраживања из српске етнографије, сликарства и архитектуре.

Позоришне критике у овом раздобљу излазиле су у више београдских новина и часописа, а највише утицаја на живот Позоришта имале су критике објављиване у *Видовом дану*, *Јединству*, *Младој Србадији*, *Оштрабини* и *Виделу*. Аутори ових критика,

¹⁷⁶ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњега века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 277.

¹⁷⁷ Антоније Ковачевић први је српски уметник који је посебно изучавао сценско сликарство – код Карла Бриоскија (Carlo Brioschi), сликара Бечке државне опере, и код Адолфа Метенлајтера (Adolf Mettenleiter), сликара минхенског Краљевског дворског и националног позоришта. (Вања Краут, „Сценографи Народног позоришта у Београду до 1914. године“, *Годишњак града Београда*, књ. XIV, Београд, 1967, 318)

како смо већ рекли, припадају „догматичкој“ етапи у историји наше позоришне критике, са постепеном инклинацијом према „импресионистичкој“ критици како се приближава крај века. Догматичке преокупације биле су најизраженије, оцењује Стојковић, код Ђорђа Малетића, Јована Бошковића, Матије Бана и Јована Ђорђевића, нешто блаже код Стојана Новаковића, др Милана Јовановића и Јанићија (Милана) Кујунџића (Абердара), док се наговештаји критичког импресионизма назиру у написима нове генерације позоришних критичара – Светислава Вуловића, Хајима Давича и Данила Живаљевића.¹⁷⁸ Вуловић је део својих критика 1879. године штампао у засебној књизи (*Из позоришња. Прве белешке из животоа једне државне и друштвене установе наше*), што је чини првом књигом те врсте у нашој позоришној литератури и једином у 19. веку. Осим критика позоришних представа, у српској периодици овог раздобља појавио се и изванредан број теоријских позоришних чланака; већином је реч о преводима из страних часописа и књига, али међу њима има и написа домаћих аутора, о чему ће бити речи на наредним страницама. Рекли смо већ да се 1884. године појавила Малетићева *Грађа за историју српског Народног позоришња у Београду* – прва наша позоришна књига у којој се, поред осталог, налазе и теоријске мисли о позоришту.

¹⁷⁸ Стојковић схвата критички импресионизам као „индивидуализам у критици, изванредан дубљи доживљај лишен крутог и свирепог формализма претходних праваца, и делимичне књишкости“. (Боривоје Стојковић, *Историјски преглед српске позоришне критике*, Штампарииа „Босанска пошта“, Сарајево, 1932, 8)

ЈОВАН ЂОРЂЕВИЋ

Друго раздобље у развоју српске мисли о глуми отвара Јован Ђорђевић (1826–1900)¹⁷⁹ – позоришни руководилац, професор, публициста, књижевник, новински уредник – један од наших најсвестранијих интелектуалаца у 19. веку. У својим многоврним културно-просветним активностима увек је проналазио, по речима Андре Гавриловића, „полазну тачку за рад на корист народну“,¹⁸⁰ док су о њему као професору остала сведочанства као о великом хуманисти и узорном педагогу, који је ђачкој и студентској омладини приступао увек са пуно разумевања и широкогрудости.¹⁸¹ Био је изврстан зналац матерњег језика и књижевности – одушевљени Вуков присталица – и низа страних језика и књижевности: латинског, старогрчког, немачког, француског, руског, пољског и мађарског.¹⁸² О позоришту и позоришницима много је писао – историографске, полемичке и



¹⁷⁹ Јован Ђорђевић рођен је у Сенти. Ту је завршио основну школу, а гимназију је учио у Сегедину, Новом Саду и Темишвару. Завршио је три године студија медицине у Пешти. Радио је у Н. Саду као професор латинског језика, историје и географије у гимназији, у Шапцу као директор полугимназије и у Београду као директор Прве гимназије, професор и директор Учитељске школе, професор Више девојачке школе, професор историје на Великој школи и на Војној академији. Поучавао је и престолонаследника Александра Обреновића. Мимо позоришних послова, био је активан као секретар Матице српске и уредник *Србског летиописа* у Пешти, коуредник *Србског дневника* у Н. Саду, министар просвете, члан Дружтва српске словесности, члан Главног просветног савета, саоснивач Српске књижевне задруге, аутор школских уџбеника, речника, научних чланака, биографија, рецензија, путописа и др. Одликован је орденима Св. Саве (сва три реда) и Белог орла.

¹⁸⁰ Андре Гавриловић, *Знамениџи Срби XIX. века*, 2, Српска штампарија, Загреб, 1903, 21.

¹⁸¹ Коста Милутиновић, „Јован Ђорђевић“, *Позоришџиџе*, год. X, бр. 6, Тузла, 1968, 735.

¹⁸² Јован Туроман, „Јован Ђорђевић“, *Годишњак Српске академије наука*, књ. XIV, Београд, 1901, 328.

пропагандне чланке, портрете, некрологе, стручне елаборате, позоришне критике, законске предлоге, беседе, правилнике о раду, статуте итд. Аутор је бројних превода и посрба комада са немачког, француског и мађарског језика,¹⁸³ као и сценске алегорије *Маркова сабља*, написане 1872. године поводом ступања на кнежевски престо Милана Обреновића. У комаду се налази и песма „Боже правде“, која ће десет година касније, приликом проглашења краљевине, постати српска химна.¹⁸⁴ Треба рећи да је Ђорђевић имао и два неостварена издавачка плана у Београду: 1870. године позоришни часопис (*Позорница*), а 1872. едицију изабраних домаћих и страних драма с репертоара Позоришта (*Зборник Београдској народној позоришћу*).¹⁸⁵

У домаћој театрологији Ђорђевић је с правом назван „оцем“ новосадског и београдског народног позоришта, пошто је у њихово оснивање уложио највише труда и љубави од свих који су у томе учествовали и пошто је својих шеснаест понајбољих година посветио (као управник и драматург) стасавању ових позоришта у респектабилне културне установе. По својој спреми, радиности и пожртвованости, оцењује др Миховил Томандл, он спада у онај низ војвођанских трудбеника који су својим романтичарским заносом, либералним погледима и националним одушевљењем много допринели културном развоју српског народа с обе стране Саве и Дунава.¹⁸⁶ Његовом делатном родољубљу дневно-политички рад није био подстицајан, више му је погодновало да осмишљава и реализује конкретне културне и просветне пројекте. У Војводини је најагилније од свих спроводио политичку платформу др Светозара Милетића у културној сфери – врхунац те активности представља историјски подухват стварања Српског народног позоришта. Када је прелазео у Београд био је вођен интуицијом, примећује др Гаврило Ковијанић, да престоница Србије под Кнезом Михаилом преузима вођство не само у ослободилачкој борби, већ и у мисији

¹⁸³ У новосадском и београдском позоришту изведена су двадесет три комада по његовим преводима. Међу њима је и Молијеров *Тартиф*, изведен 1873. године.

¹⁸⁴ Као државна химна песма је штампана први пут 1875. године у часопису *Ошарбина* (књ. 2, св. 7, 321-325), заједно са музиком Даворина Јенка компонованом за праизведбу комада.

¹⁸⁵ Божидар Ковачек, *Јован Ђорђевић*, Матица српска, Нови Сад, 1964, 298-299.

¹⁸⁶ Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини*, 1, Матица српска, Нови Сад, 1953, 184.

националног и културног успона свеколиког српског народа.¹⁸⁷ У тој мисији он је видео смисао свог живота и могућност крајњег личног домета, подредивши јој остале своје стваралачке капацитете. Веровао је да ће у Народном позоришту имати више простора да примени стечена знања и умења у руковођењу позориштем и да ће својим ангажманом, уз допринос осталих позоришних прегалаца, учинити да оно постане најснажније упориште српске културе. Његов племенити идеализам био је, међутим, противстављен многим препрекама и отпорима који су искрсавали како у политичком и државном животу Србије тако и у сâмом Позоришту.¹⁸⁸ Какве је све „дезилузије“ претуррио преко главе кад је морао да се одрекне позоришта, пита се Јован Грчић, и подсећа да је и Лаубе, Ђорђевићев узор међу позоришним руководиоцима, такође „много препатио“ током своје позоришне каријере, али да је само четири године – у односу на његове двадесет три – био принуђен да „протавори“ без утицаја на прилике, које је, уз јединствен самопрегор, сâм створио и учврстио.¹⁸⁹ Ђорђевић о томе није јавно говорио и одлазак из Позоришта правдао је умором и жељом за поновним педагошким радом, али је у мемоарским записима признао да је у Београду доживео „разочарање“ којем се није надао: „Место да управљам с позориштем по мом најбољем уверењу и могућству, морао сам гледати, како се баш они утискују, да ми положај отежају и огорче, од којих је требало да имам помоћи, а не сметње.“¹⁹⁰

Као аутентични романтичар Ђорђевић је позориште држао за преку духовну потребу Срба, доказ њихове националне самобитности и залог будућности, чувара матерњег језика и народних обичаја, будиоца свести и поноса народа. Позориште нам даје „и забаву и поуку“, говорио је, „облагорођава“ нам срце, „припитомљава“ нас.¹⁹¹

¹⁸⁷ Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду: 1835–1914.*, Архив Србије, Београд, 1971, 174.

¹⁸⁸ „Намесништво и меродавне личности правили су Ђорђевићу непрестано сметње, јер су хтели да они сами управљају свачим, те су Ђорђевића све већма потискивали.“ (Милан Савић, „Јован Ђорђевић“, *Брасиво*, књ. XVIII, Београд, 1924, 210)

¹⁸⁹ Јован Грчић, *Три светила лика у анализама новосадској народној позоришња: Јован Ђорђевић, Лаза Станојевић, Димитрије Ружић*, Југословенски дневник, Суботица, 1930, 10.

¹⁹⁰ Милан Шевић, „Автобиографске белешке Јована Ђорђевића“, *Летопис Матице српске*, књ. 272, св. 12, Нови Сад, 1910, 56.

¹⁹¹ Навод је из концепта једног неадресираног писма из 1873. године. (Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду: 1835–1914.*, Архив Србије, Београд, 1971, 253)

По речима Антонија Хацића, његовог блиског пријатеља, „из темеља“ је познавао свет на даскама, имао је истрајности у раду, поштења, такта у општењу и био је савестан, тачан, непристрасан и праведан у вршењу дужности.¹⁹² Ђорђевић је несумњиво био наш најзначајнији позоришни руководилац у 19. веку. Поред љубави и ентузијазма за позориште, поседовао је и друге квалитете неопходне за руковођење позоришним колективом: био је ерудита, имао је поуздано позоришно образовање, теоријско и практично, пратио је страну позоришну и књижевну сцену, стекао је ауторитет међу позоришницима, умео је сажето и убедљиво да образложи своје замисли и ставове. Сматрао је да управник позоришта који жели много да постигне а не располаже великим средствима мора, уз све друго, имати и три „ретка својства“: енергију, одлучност и организаторски таленат.¹⁹³ Управник треба да буде „душа свему“, да буде „конац, који се кроз све листове провлачи и не да књизи да се распадне“, да свуда буде присутан, свуда да суделује и помаже, да даје „импулс“ целокупном раду и да све засебне радове „у међусобну хармонију доводи“. ¹⁹⁴ Он треба да буде „отац и мати“ позоришту, те да му глава и срце уз њега буду, „а не на другој страни“. ¹⁹⁵

О позоришним ауторима које је највише ценио и који су, извесно, утицали на обликовање његових позоришних назора сазнајемо, између осталог, из једне његове иницијативе. Наиме, на седници Одбора Народног позоришта од 26. јуна 1869. године једногласно је усвојен Ђорђевићев предлог да се из Беча за библиотеку Позоришта набаве две књиге: *Бурџезајтер*, од Хајнриха Лаубеа, и *Умешности њосџајања џлумцем*, од др Рафаела Хелбаха (Rafael Hellbach).¹⁹⁶ То су уједно прве две стручне позоришне књиге које се помињу у неком званичном документу Народног позоришта. С обзиром на то да су набављене за интерну употребу, оправдано је претпоставити да су их

¹⁹² Антоније Хацић, „Јован Ђорђевић 1826–1900“, *Бранково коло*, год. VII, бр. 29-30, Сремски Карловци, 1901, 956.

¹⁹³ Јован Ђорђевић, „У спомен Јовану Бошковићу“, *Лейџоис Маџице срџске*, књ. 177, св. 1, Нови Сад, 1894, 98.

¹⁹⁴ Јован Ђорђевић, „Грађа за историју српског народног позоришта“, *Позоришџе*, бр. 28, Нови Сад, 1896, 109.

¹⁹⁵ Навод је из „Меморандума о Позоришту“ из 1871. године. (Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народној џозоришџу у Беоџрагу: 1835–1914.*, Архив Србије, Београд, 1971, 227)

¹⁹⁶ *Извод из заџисника Позоришноџа одбора 1869 џодине*, Државна штампарија, Београд, 1870, 90-91.

чланови Одбора препоручивали глумцима као теоријско образовно штиво – разуме се, онима који су знали немачки језик. Лаубе – популарни, мада осредњи драмски писац и приповедач – био је један од најзначајнијих позоришних управника у 19. веку и Ђорђевићев главни узорник. Прославио се руководећи бечким Бургтеатром у периоду 1849–1867. године, уздигавши га педесетих година на европски позоришни трон. Касније је водио и градска позоришта у Лајпцигу и Бечу, а о својим управничким и редитељским искуствима написао је три књиге: *Бурџеатер: њрилој истџорији немачкој њозоришџа* (1868), *Севернонемачко њозоришџе* (1872) и *Бечко градско њозоришџе* (1875). Док је управљао Бургтеатром, истиче Лидија Лопко (Лидия Лобко),¹⁹⁷ водио је борбу против привидне сценске раскоши и излишних режијских ефеката. У репертоар је, поред класичне, увео савремену немачку и француску драму. Спадао је у редитеље-педагоге: обраћао је много пажње на откривање идејне садржине комада, увео је читаће пробе за столом и радио је на развоју природнога говора код глумаца.¹⁹⁸ Његови ученици били су потоњи прослављени немачки глумци: Адолф Зонентал (Adolf Sontenthal), Јозеф Левински (Joseph Lewinsky) и Шарлота Волтер (Charlotte Wolter). Слично је поступао и Ђорђевић, нарочито у Београду, и по питању репертоара (са додатком савремене мађарске драме), и по питању едукације глумаца,¹⁹⁹ и по питањима метода редитељског рада (пробе за столом, тумачење дела и психологије ликова,²⁰⁰

¹⁹⁷ Лидия Лобко, „Лаубе (Laube), Генрих“, *Театральная энциклопедия*, III, Советская энциклопедия, Москва, 1964, 417. (главный редактор: Павел Марков)

¹⁹⁸ Лаубе није имао успеха у свим својим подухватима. Др Марјановић подсећа да је пропао његов покушај, усамљен у свом времену, да се у Бургтеатру супротстави глумачком монополу у фаховима. [Петар Марјановић, *Почеци српској њрофесионалној националној њозоришџа. Умеџнички развој Српској народној њозоришџа (1861–1868)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009, 271]

¹⁹⁹ Ђорђевић је три пута покретао и водио глумачку школу, једном у Вршцу – 1866. године, за глумце СНП-а с којима је био на дужој турнеји у том граду – и двапут у Београду, за глумце Народног позоришта – 1868. самостално и 1870. заједно с Алексом Бачванским. Ниједна од тих школа није успела дуже да се одржи, али не његовом кривицом. (Немања Савковић, *Развој мисли о глумачкој њедаџоџији у Србији*, магистарска теза, Факултет драмских уметности, Београд, 2016, 8-10).

²⁰⁰ Др Марјановић с правом претпоставља да Ђорђевић на пробама у Српском народном позоришту није улазио у озбиљније драматуршке анализе комада, највише због скромног образовања глумачког ансамбла, и да је ту могло бити речи само „о темељној поруци драмског дела, о најбитнијим особинама ликова и односима у основним сукобима“. [Петар Марјановић, *Почеци српској њрофесионалној националној њозоришџа. Умеџнички развој Српској народној њозоришџа (1861–1868)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009, 312]

пажљива дикцијска обрада текста). Што се тиче друге књиге коју је Ђорђевић предложио за набавку у Народном позоришту, њен пуни назив је *Умећности њосџајања ѓлумцем, искуствени водич за самообучавање у умећности драмској ѓпредсџављања с обзиром на декламацију, мимику и маску, за будуће чланове ѓозорнице, ѓријашеље ѓлуме и амаџере* (1869). Аутор књиге је др Рафаел Хелбах, који је две године касније код истог издавача („А. Хартлебен“, Беч-Пешта-Лајпциг) објавио још једну књигу сродне тематике: *Умећности декламације, искуствени водич за самообучавање у умећности есџејској усменој изражавања у друшџвеим круџовима, концерџној сали и на ѓозорници*. О др Хелбаху, нажалост, нису доступни ближи подаци.²⁰¹ Ипак, у једном чланку с почетка 20. века о односу народне карактерологије и типизиране гестикулације – аутора Фрање Ксавера Кухача, хрватског фолклористе, музиколога и композитора – нашли смо два навода из књиге *Умећности њосџајања ѓлумцем*. Ту видимо др Хелбаха као заступника романтичарског глумачког стила, који подразумева да се осећања и афекти на сцени изражавају клишетираном мимиком и гестом. Ево како, по њему, треба играти одвратност: „Тиело треба да одскочи од предмета огавности тако, као да га је поглед одурног предмета у страх натџерао; руке треба да глумац пружи наприед, главу да одвраћа, очи да затвори, тада да си лице обадвјема рукама покрије, а након тога да се удаљи тетурџућим корацима од предмета огавности“.²⁰²

Осим књига ових двају аутора, др Марјановић указује на још три стручне позоришне књиге које се помињу у Ђорђевићевој сачуваној кореспонденцији: *Игеје о мимици* (1785–1786) др Енгела, у два тома, *Правила за ѓлумце* (1803–1824) Гетеа и *Умећности драмској ѓпредсџављања* (1841–1846, друго издање 1864) др Хајнриха

²⁰¹ Установе које смо контактирали у Републици Аустрији и Савезној Републици Немачкој (Позоришни музеј у Бечу, Институт за позоришне, филмске и медијске науке у Бечу, Аустријска народна библиотека, Немачки позоришни музеј, Немачка народна библиотека) немају податке о др Хелбаху, ни у својим електронским базама ни у лексикографској литератури. Поуздано се зна само да је, поред наведених дела, у Бечу објавио више путописних књига и бедекера о аустријским пределима и градовима, неколико историјских приповетки и адаптацију Гетеовог *Еѓмонџа*.

²⁰² Franjo Ksaver Kuhač, „Narodne osebine u gestima i karakteristika pojedinih naroda“, *Hrvatsko kolo*, knj. III, Matica hrvatska, Zagreb, 1907, 227.

Речера (Heinrich Theodor Rötcher), у три тома.²⁰³ Енгел, доктор филозофије, гиманзијски професор етике и књижевности, једно време и управник Краљевског народног позоришта у Берлину, покушао је у својим *Идејама* да утврди, по речима Џорџа Бранта (George W. Brandt), „еквивалентност између унутрашњих (емоционалних) стања и њиховог спољашњег (физичког) израза исцрпним испитивањем начина испољавања емоција“.²⁰⁴ Речер, доктор филологије, естетичар, универзитетски и гимназијски професор, дугогодишњи позоришни критичар у Берлину, изнео је у својој књизи интерпретацију уметности глуме у духу хегеловске филозофије. Његов је основни став, истиче др Јенс Розелт (Jens Roselt), да „непосредно осећање“ може глумцу послужити за „први приступ лику којег треба представити“, али да се осећање потом мора размотрити „са становишта рефлексije“. Овај „диференцирани став“ захтева од глумца да се дистанцира од својих емоција како би их учинио „свесним објектом представљања“, тако да тек „дијалектичко кретање осећања и дистанцирања води до трећег, стварно уметничког становишта“.²⁰⁵ Др Розелт, савремени немачки теоретичар позоришта и стручњак за историју глумачких теорија, сматра поменуте три књиге, уз *Хамбурику драматургију* Лесинга, најзначајнијим написима из немачке теорије глуме 18. и 19. века.²⁰⁶ Ако узмемо у обзир да је Ђорђевић високо ценио Лесинга као драмског писца,²⁰⁷ оправдано је претпоставити да је читао и његову *Драматургију* – што значи да је имао увид у магистрални ток немачке теорије глуме новијег доба.

У Ђорђевићевим позоришним написима мисли о глумцу и глуми су кратке и јављају се махом успутно, осим у једном чланку из 1874. године где их налазимо у

²⁰³ Петар Марјановић, *Почеци српског професионалног националног позоришта. Уметнички развој Српског народног позоришта (1861–1868)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009, 326-327.

²⁰⁴ *German and Dutch Theatre, 1600–1848.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 155. (Edited by George W. Brandt, compiled by George W. Brandt and Wiebe Hogendoorn)

²⁰⁵ Jens Roselt, „Schauspieltheorie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 2014, 313. (Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat)

²⁰⁶ *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Alexander Verlag, Berlin, 2005. (Herausgegeben und mit einer Einführung von Jens Roselt)вучетић

²⁰⁷ У полемици с Матијом Баном о вредности Лесингове драме *Најан Мугри* (у београдском листу *Јединство* 1873. године), Ђорђевић је Лесинга узносио међу прве драматичаре света. (Божидар Ковачек, *Јован Ђорђевић*, Матица српска, Нови Сад, 1964, 295)

развијеном облику и заокружене у целину. Но, пре него што размотримо тај чланак, прегледаћемо мисли из претходних написа. Прву идеју о томе шта глумац треба да буде Ђорђевић је обзнанио у једној позоришној рецензији.²⁰⁸ Била је то критика представе *Фернандо и Јарика*,²⁰⁹ изведене на првом гостовању Србског театарског друштва Јована Кнежевића у Новом Саду 1860. године. Износећи свој принципијелни став да позориште у погледу језика треба да буде на истој висини као „народна белетристика“, те да глумац пред публиком треба да говори језиком којим певају „најбољи песници којег доба“, он напомиње да се тиме у исто време испуњава сврха глумачког рада и да глумац само тако може да буде „оно што треба да буде – апостол народног језика и народног духа“.²¹⁰ Мисију глумца у културном животу народа он разуме на сличан начин као и Јован Суботић, који је, видели смо, о „народњем представљању“ писао знатно раније (1837) и с већим теоријским амбицијама. Следеће његове мисли о глумцу налазе се у *Правилма за друштину србско-народнога позоришћа*, штампаним у Новом Саду 1863. године. Иако Ђорђевић није потписан као аутор ове публикације, др Ковачек је утврдио да је то у целости његово дело, сачињено на основу личног позоришног искуства и проучавања сличних аустроугарских правилника. *Правила* су врло детаљна (садрже 174 параграфа) и прецизна, па су се у Српском народном позоришту задржала на снази двадесет три године.²¹¹ Три параграфа садрже општије закључке о глумцу. У 20. параграфу Ђорђевић каже да сви чланови позоришта (мисли се на глумце у ансамблу) треба да се међусобно сматрају за чланове једне породице и да живе у слози и љубави. Од њих се нарочито тражи да у међусобном опхођењу и у „спољашњем дотицају“ са публиком преовлада она пристојност, учтивост и углађеност у говору и понашању „која је плод правога светскога изображења“ и која се мора тражити

²⁰⁸ Његове су позоришне рецензије, оцењује др Ковачек, „типични новински извештаји, писани набрзину, без студије“. Поједине напомене имају и општији теоретски карактер, али највећи значај им је у томе што представљају први покушај да се позоришни рад прати из представе у представу, чиме се позоришту обезбеђује „шири, општенародни публицитет“. (Исто, 261)

²⁰⁹ Реч је о првом комаду Јоакима Вујића – посрби оперског либрета *Фернандо и Јарико* Карла фон Екартсхаузена (Karl von Eckartshausen) из 1784. године. Вујићев комад штампан је у Будиму 1805. године.

²¹⁰ *Србски дневник*, бр. 97, Нови Сад, 1860, 4. Чланак се налази у рубрици „Театар“, непотписан и ненасловљен.

²¹¹ Божидар Ковачек, *Јован Ђорђевић*, Матица српска, Нови Сад, 1964, 230.

од људи позваних да „просвету, образованост и углађеније обичаје по народу распростиру“.²¹² Дакле, поред *националне*, Ђорђевић уочава и *просветишељску* мисију глумца, позваног да у народу шири образовање и културу говора и понашања. Колико је било важно упозорити чланове глумачког ансамбла на значај етикеције у интерној (позоришној) и јавној (друштвеној) комуникацији постаје јасно ако се узме у обзир да је новосадски ансамбл с почетка био, по речима др Ковачека, „скуп некултивисаних људи који нису били у стању да се у условима тешког, материјално слабо обезбеђеног скитачког живота солидаришу један с другим у дугом заједничком животу“. Као управник Ђорђевић је морао да обуздава међусобну нетрпељивост коју су рађале глумачка завист и амбиција и да посредује у сукобима. Није му било лако да створи и сачува углед чланова ансамбла код публике, истиче др Ковачек, јер ту је било и људи „склоних пићу, картама, кавгама и неразумном трошењу зараде“. *Правила* су, између осталог, имала томе да послуже, и Ђорђевић је стога инсистирао на њиховом строгом поштовању.²¹³ Параграфи 129. и 130. дефинишу услове које морају да испуне „стални“ чланови глумачког ансамбла да би задржали своју категорију, највишу у глумачкој хијерархији.²¹⁴ По питању српског језика, позоришне вештине (заправо, глумачке вештине) и „нужнога за овај позив изобраења“ они морају толико да напредују да се могу упоредити са глумцима „други изобраењени народа“ (Ђорђевић пре свега мисли на аустријске и мађарске глумце), или бар да могу дати „основане надежде“ да ће озбиљном вољом и трудом тај степен савршенства за кратко време постићи. Што се тиче глумачког „изобраења“, оно подразумева, с једне стране, познавање српске драмске и новије „белетристичне“ литературе, српских народних песама, најзнаменитијих страних драмских дела, српске историје и „колико толико“ важнијих догађаја и личности из „свемирне историје“, а са друге стране, „точно“ знање српског

²¹² *Правила за дружину српско-народнога позоришиа*, Епископска печатња, Нови Сад, 1863, 3.

²¹³ С друге стране, трудио се да обавезе према глумцима буду на време подмирене, да им побољша материјални положај и да им буде ослонац у невољи (бринуо се о болеснима, позајмљивао новац дужнима). Међу глумцима важио је за објективног и оданог Позоришту – због тога је стекао надимак „Фотер“. (Божидар Ковачек, *Јован Ђорђевић*, Матица српска, Нови Сад, 1964, 258-259)

²¹⁴ Осим категорије сталног члана дружине, коме су се гарантовали „по једно или више представљења преко године у његову корист“, уговор на годину дана и највиша плата (131. параграф), постојале су и категорије привременог члана и статисте. Чланови обеју ових категорија могли су да напредују за по један степен, први под условом да се истакну „трудом, способношћу, знањем и владањем“ (142. параграф), а други „ако успех покажу“ (149. параграф).

језика, „у говору и у писању“, и знање бар једног од „изображенији“ европских језика.²¹⁵

Наредне мисли налазимо у двама Ђорђевићевим „меморандумима“, тј. позоришним елаборатима упућеним носиоцима државне власти. Први, под називом *Меморандум у сивари Народној ѿозоришиѿа у Беоѿраду*,²¹⁶ потиче из 1868. године и требало је да послужи, по речима аутора, као „грађа при устројењу народног позоришта у Београду“.²¹⁷ Био је намењен Кнезу Михаилу Обреновићу, по чијем је налогу и писан, али је због кнежевог убиства које се у међувремену збило упућен трочланом Намесништву кнежевог достојанства. Подељен је у три „главна раздела“ под следећим насловима: 1. Потреба позоришта као земаљског института; потреба и могућност да се позориште што скорије оствари, 2. Управа народног позоришта и 3. Позоришна дружина. Мисли о глумцима налазе се у трећем разделу. Ђорђевић најпре констатује да су ретка позоришта у којима су глумци „одиста оно што треба да буду“, те да су обично „у изображењу и у моралу“ испод оне мере која се од њих мора захтевати.²¹⁸ Овде он понавља свој закључак из *Правила*, али сада тражи и узроке томе: прво, мало ко својевољно и „из унутрашњег позива“ ступа у глумачки ансамбл, већ онда када га на то „гвоздена спољашња нужда нагони“, друго, мало ко је за позив глумца „иоле спреман“ и, треће, публика додатно упропашћује глумце тако што их „више презире“ или „више одликује“ него што заслужују, па од њих прави „сад парије, сад опет деспоте“. Народно позориште би требало „да ово зло искорени“, закључује Ђорђевић, и то тако што ће глумачки сталеж подићи „интелектуално и морално“. По његовој визији, образовање глумца треба да буде „задатак позоришне школе“, а моралност „задатак строге позоришне дисциплине“.

²¹⁵ *Правила за гружину србско-народноја ѿозоришиѿа*, Епископска печатња, Нови Сад, 1863, 17.

²¹⁶ Оригинал *Меморандума у сивари Народној ѿозоришиѿа у Беоѿраду* чува се у Архиву Војводине, у Фонду Српског народног позоришта. Први га је поменуо др Миховил Томандл у својој књизи *Срѿско ѿозоришиѿе у Војводини* 1953. године, а приредио га је и објавио Сениша Јанић у свом раду под насловом „Организовање Народног позоришта у Београду 1868. године“, објављеном у *Годишњаку ѿрада Беоѿрада* 1971. године (књ. 18, 211-216).

²¹⁷ Сениша Јанић, „Организовање Народног позоришта у Београду 1868. године. Прилог студији о утемељењу Народног позоришта и грађи за биографије глумца“, *Годишњак ѿрада Беоѿрада*, књ. XVIII, Београд, 1971, 211.

²¹⁸ Исто, 215.

Други елаборат – *Меморандум о Позоришћу* – Ђорђевић је послао намеснику Јовану Ристићу децембра 1871. године.²¹⁹ Писао га је у времену озбиљне кризе у Народном позоришту, са намером да аргументовано расправи сва горућа питања, укаже на грешке у раду управника Ђорђа Малетића и Одбора и предложи „радикалан лек“ не би ли се избегла „катастрофа“. Кад је реч о односу према глумцима, Ђорђевић наводи да их актуелни управник држи „све за једнаке“, али не у смислу да према њима жели да буде „једнако правичан“, већ да му је „један глумац као други“, допуштајући само да „године службе“ праве међу њима некакву разлику. Такво размишљање извор је многих неправди и опасно је у својим последицама, наглашава Ђорђевић, јер „изједначити медиокритет са талентом, рад с нерадом, ревност са индоленцијом, незнање са знањем“ не значи више делити правду него „казнити врлину, а награђивати порок“. У глумцу треба умети раздвојити „човека и вештака“ и праведно оценити и једно и друго, чиме се он „морално подиже“ и чвршће везује за интересе Позоришта. Међутим, актуелни управник не само што све чланове ансамбла држи за једнаке, он „презире“ читав глумачки сталеж.²²⁰ Презирање је, сматра Ђорђевић, једнако лоше као и „идолатрија“, а оба приступа произлазе из погрешног разумевања глумачког сталежа.

Глумачки сталеж је увек само производ онога друштва у ком је постао; дакле, просечно нити је бољи нити је гори од самога друштва. Као и у друштву тако и међу глумцима има и бисера и кукоља. Бисер ваља чувати и неговати; кукољ ваља требити; који су у средини, те ваља свим средствима дотеривати.²²¹

Главни допринос теоријској мисли о глуми Ђорђевић је дао у чланку под насловом „Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“ – свом

²¹⁹ Оригинал *Меморандума о Позоришћу* налази се у Архиву Србије, у Фонду Ристе Одавића (XV, бр. 70). Објавио га је др Гаврило Ковијанић 1971. године у својој књизи *Грађа Архива Србије о Народном позоришћу у Београду: 1835–1914.* (202-229).

²²⁰ Упркос Ђорђевићевом неспорном моралном интегритету, овај суд требало би примити с резервом. Малетић као управник Народог позоришта доиста није имао добру комуникацију са глумачким ансамблом, али све оно што је током живота учинио за глумце и што је о њима написао указује на то да је имао другачији став о глумачкој струци од оног који овде износи Ђорђевић.

²²¹ Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришћу у Београду: 1835–1914.*, Архив Србије, Београд, 1971, 219.

„позоришном тестаменту“, како га је звао – објављеном у новосадском часопису *Позоришће* 1874. године. Др Ковачек указује да је повод за овај чланак било десетак других чланака на исту тему, објављених у *Позоришћу* као резултат иницијативе коју је сâм Ђорђевић покренуо годину дана раније преко Матице српске.²²² Његова намера била је да се прикупе сви релевантни подаци и документи о српском позоришту (новијег доба), како од стране старих позоришника тако и од стране појединаца из публике који се сећају детаља из прошлости позоришта. Резултат није био у складу са очекивањима, па се Ђорђевић подухватио да ту грађу допуни и коригује у складу са својим знањима и доступном документацијом. Уз то, желео је да овим историографским белешкама придода и извесна теоријска разматрања о позоришту, која би садашњим и будућим позоришницима могла да послуже као „кажипут у гдекојем позоришном питању“.²²³ Та разматрања одељена су од осталог текста, заправо уметнута су у њега у виду једне „подуже дигресије“ смештене у осам од укупно двадесет девет наставака целог чланка. Управо ових осам наставака Ђорђевић је имао на уму када је говорио о свом „тестаменту“, јер је у њима покушао да систематизује и теоријски артикулише богато лично позоришно искуство. У „тестаменту“ се најпре говори о позоришту као таквом, потом „о народу и о позоришној управи као заступнику народа“, а у последњих пет наставака о глумцима. Део чланка посвећен глумцима први је и досад једини покушај у нашој позоришној литератури да се изврши карактерна типологизација глумаца, са циљем да се стекне што јаснији увид у оно „у чему може глумац да погреша против цели народног позоришта“.²²⁴ Аутор наглашава да њега занима утврђивање „*ишћова*“ глумаца, а не сликање „*иориреша*“ глумачких личности које је сусретао током свог позоришног рада. Због тога се ограничио да наведе „*црше, које карактеришу иоједине ишћове*“, без претензије да те црте буду „потпуно на броју“, да буду „савршено развијене“ или да буду ексклузивне, тј. да осим њих не би могла постојати још нека црта, чак и „*иرويивна*“.²²⁵ Он је свестан да у природи ништа није ни сасвим „*сјајно*“ ни сасвим „*ишамно*“, да свуда има „*ирелазака*“, те да и најбољи човек може каткада да „поклизне“, а зликовац да учини добро дело – и

²²² Божидар Ковачек, *Јован Ђорђевић*, Матица српска, Нови Сад, 1964, 296.

²²³ Јован Ђорђевић, „Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“, *Позоришће*, бр. 29, Нови Сад, 1874, 113.

²²⁴ Исто („Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“), бр. 25, 97.

²²⁵ Исто, бр. 29, 113-114.

управо због тога сматра да је најподеснији метод за аналитички подухват ове врсте „да се води *шахан рачун*“, тј. да се бележе и „*добре*“ и „*зле*“ стране, па кад се на крају све сабере и одузме добиће се „*резултат*“, позитиван или негативан.

Ђорђевић разликује три основна типа глумца: „идеалисту“, „материјалисту“ и „рутинисту“. Првима је циљ „*добро позоришћа и народа*“, а себе сматрају као средство за остварење тог циља; другима је циљ „*добар животи*“, а позориште им је средство којим долазе до тог циља; трећи стоје између ова два типа, као „*ембриони*“ из којих се може развити „шарени лептир идеалисте, или гадна гусеница материјалисте“.²²⁶ Да би глумац стекао „ловор-венац“ у својој уметности, потребни су му извесни природни дарови тела и духа, снажна и постојана воља, дуго вежбање и многа знања, али изнад свега потребни су му „*језица и идеализам*“, као и сваком другом уметнику. Идеализам треба да му остане „пратилац до гроба“ и да га ниједна „пега материјализма“ не окаља.²²⁷ Никад се код њега не сме угасити „свети пламен одушевљења“, па и у старости треба да дотраје нешто од „прве млађане ватре“. „*Идеалиста*“ или „*права глумац*“ није користољубив и не сања о великој плати, већ жели да све своје снаге посвети позоришту; први је на послу, а последњи тамо „где се награда тражи“.²²⁸ Поштује „старешине“ и љубазан је према „друговима“ у позоришту. Не злоупотребљава познанства и пријатељства у личну корист, а још мање на штету својих колега. Он је глумац само на позорници, а иначе се одева и понаша као остали пристojни људи. Искрен је и отворен, ослобођен од „*сујетне*“, али не и од „*славољубља*“; то му се не може замерити, сматра Ђорђевић, јер је глумцу „*слава*“ (или „*јавно признање*“) његова „*једина, јорко заслужена плата*“. Идеалиста је „*илеменић човек*“, и на позорници и у приватном животу. Као истинском „*родољубу*“ срце му је „барометар народне среће и несреће“, али притом није фанатик, не мрзи друге срећније и напредније народе.²²⁹ Он не тргује са сопственим талентима: своје их народу поклања, а туђину их не продаје. Идеалисти махом спадају у „*интелигенцију*“ свог народа и из ње су и „*проишли*“, а ако нису, онда су „гвозденим трудом“ прибавили себи и она теоријска знања без којих је глумац само обичан „*занајлија*“.

²²⁶ Исто („Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“), бр. 27, 105.

²²⁷ Исто, бр. 25, 97.

²²⁸ Исто, 98.

²²⁹ Исто, бр. 26, 102.

Све што спада у обим *позоришне већине* и *народности*, све је то за њих предмет озбиљне студије, од почетка њихове глумачке каријере па до гроба. – Они не грамзе за плескањем *тврде галерије*; они траже, да се допадне свеснијој и строжијој мањини публике, они су најстрожије судије *себи самима*, теже, да се у вештини изједначе са глумачким корифејима *других народа*, и кад излазе на позорницу, излазе с таким пијететом и таким савесношћу, као да их неће гледати њихова *обична* публика, која је с њима свакад задовољна, него као да ће сваки њихов глас и покрет пратити оштро око Талмино или Гериково, који је на представљачу пијане улоге умео да примети, да му је „*лева нога тврзна била*“.²³⁰

Глумца идеалисту занима народна историја, језик, књижевност... Народни песници, драматичари, књижевници, уметници његови су „*учиљели*“ у свему што је лепо, истинито, народно: што они „*стварају*“, он „*расиросири*“. Идеалисти су „*стубови*“ сваког позоришта, и што их више има то позориште чвршће стоји. По Ђорђевићу, у овај тип спадају „*сва најсјајнија имена глумачка код свију народа*“, а нарочито ови „*великани*“: „Шекспир, Молијер, Талма, Герик, Кин, Најберка, Екхоф, Шредер, Ифланд“.²³¹

„*Материјалисти*“ или „*комедијаша*“ нису прави глумци, наглашава Ђорђевић, већ „*секуланци*“ којима се глумовање допало јер се ту надају „*лакшем и угоднијем животи*“.²³² Они су у позориште дошли да раде „*само за се*“, па зато нису „*удови*“ позоришта него „*паразити*“ на позоришном телу, утолико опаснији уколико их више има. Међу њима има таквих које није лако на први поглед разликовати од идеалиста. Материјалиста ће нам „*оба ува напунити*“ о поезији, идеализму, жртвама које је поднео

²³⁰ Исто („Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“), 103.

²³¹ Имена Шекспира и Молијера у овом списку требало би схватити, чини нам се, као омаж њиховом посредном доприносу развоју глумачке уметности кроз рад са глумцима и писање о глуми (Хамлетов говор глумцима, *Версајска импровизација*), а не као оцену њиховог личног глумачког умећа. Што се тиче осталих имена, уочљива је Ђорђевићева предилекција према немачкој глумачкој традицији [Каролина Нојбер (Caroline Neuber), Конрад Екхоф (Conrad Ekhof), Фридрих Шредер (Friedrich Schröder), Аугуст Ифланд (August Iffland)] у односу на енглеску [Дејвид Гарик (David Garrick), Едмунд Кин (Edmund Kean)] и француску [Франсоа-Жозеф Талма (François-Joseph Talma)].

²³² Исто, бр. 27, 106.

или је спреман да их поднесе и зато треба бити опрезан пред „лепим фразама“ и обазирати се једино на „дела“ да бисмо знали на чему смо. Ђорђевић уочава два подтипа глумаца материјалиста: „*илебс*“ и „*аристокраију*“. Плебејац је „*џрубији*“ а аристократа „*финији*“ представник овог типа, али обојица чине исто: хватају „*џошџене*“ и „*безазлене*“ људе у своје мреже да би их опљачкали или, што је још горе, да би од њих направили „*несвесна оруђа за своје џрљаве намере*“.²³³ Покреће их „*инџерес*“ или „*лична сујети*“, а разликују се у томе што се плебејац задовољава са „*мањом порцијом*“ и што је тражи грубљим средствима и по нижим слојевима друштва. Осим тога, међу аристократама може бити и „*вештака*“, чак и „*великих вештака*“, али они врло често постају „*неџаџивне величине*“, напомиње Ђорђевић, јер кад се „*рачун склопи*“ скоро увек се нађе да су позоришту више шкодили него користили.²³⁴

Што је код глумца идеалисте чист вештачки *џонос* и невино славољубље, то се код глумца комедијаша изметне у шкодљив сурогат, у карикатуру тог поноса и славољубља, у *личну сујету*. – Идеалиста је *џоносџи* у толико, што осећа да и он нешто вреди, па неће да пузи ни пред ким: комедијаш је *ароџаниџан*, *џордељив*, што себе прецењује, па би хтео да други пузе пред њим. – Идеалиста је *слободан* и *оџворен*, јер му понос не допушта, да лаже ни за своју корист: комедијаш је *џродрзљив* и *безобразан*, јер му ласка сујети, да лаковерном свету протури лаж место истине и без своје користи. – Идеалиста тежи за *славом*; али за *џравом* славом, и њу гледа да постигне озбиљним трудом, жртвама и без *џуђе џџеџе*: комедијашу је такође стало до *славе*, или боље рећи до *хвале*, али он гледа да дође до ње без по муке, на пречац, ма и са *џуђом џџеџом*, ма и на рачун *џуђе часџи*.²³⁵

Комедијаш инстинктивно не подноси идеалисту, и док је овај почетник напада му само „*џаленаџи*“, али ако се попне на „*прилични ступањ*“ глумачке вештине тада прелази на његову „*часџи*“ – шири о њему „*пакосне и опадачке*“ анегдоте по „*меанама*

²³³ Исто („Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“), бр. 28, 109.

²³⁴ Исто, бр. 29, 113.

²³⁵ Исто, бр. 28, 110.

и улицама“, баца на њега „стреле сарказма“ или проноси лажне вести по новинама, пише анонимна писма у којима му у име публике прети да ће бити извиждан и јавно осрамоћен, а не устеже се ни да нападне позоришну управу ако ова покуша да заштити неправедно гоњеног, оптужујући је за „пристрасност, поводљивост, плетке и интриге“. Ове „трагикомедије“ толико могу узети маха, упозорава Ђорђевић, да позориштем потпуно овлада материјализам или „комедијашлук“, тј. да личне користи појединаца превагну над користима установе, те да се на крају потпуно изгубе из вида „*ојшћи инћереси*“ због којих позориште и постоји.²³⁶ Томе доприноси умногоне и публика, тј. онај њен део који се занима за „глумачке плетке“. Тамо где публика води рачуна „*о моралу, о ћаћриоћизму, о науци и вешћини*“, ту се ове врлине и код глумаца траже и поштују, па се комедијашлук не може развити.²³⁷ Материјалисти су криви, закључује Ђорђевић, што је глумачки сталеж „извикан“ и што му је наденуто подругљиво име „*комедијашчи*“; они увлаче у „*свешћилишћие народноћ позориишћиа*“ све мане путујућих позоришних дружина и дају повода противницима позоришта да „*ћодћћну вику*“ и на сћму установу и на његове „*врщине и вредне*“ чланове.

Што се тиче глумца „*рућинисћие*“, Ђорђевић сматра да је и њега у позориште довела добра воља, као и идеалисту, али да он у томе нема ни „*сћалносћи*“ ни „*резиинације*“ као прави идеалиста. Обично пристиже из „нижих регија друштва“, са занемареним васпитањем и образовањем, што га спречава да се, и поред даровитости, узвиси до идеалисте. Он је радан, трудољубив, али држи се начела „*do ut des, facio ut facias*“ (дај да би ти дали, учини да би ти било учињено). Ако се од њега тражи повеће и подуже жртвовање, брзо ће одустати.

Без довољне спреме захуктају се они, да заузму на јуриш глумачки Парнас, и већ на првом брежуљку сустану; па како неће, да се натраг врате и изнова „од почетка“ почну, а до врха опет не могу, то остану до века „нит’ на небу, нит’ на земљи“, постану *рућинисћие, сћационарни ћлумци*, и благо њима,

²³⁶ Исто („Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“), бр. 28, 111.

²³⁷ Исто, бр. 29, 113.

ако то и увиде, и ако се не отимају за оним, за што нису, *шио врло рејко*
*бива.*²³⁸

Иако рутиниста због наведених мана не спада у „јунаке“ позоришта – у идеалисте –, не спада аутоматски ни међу материјалисте и спекуланте, јер у њему нема толико „себичности“ и „лукавства“ као код ових. Овај тип глумца није на одмет ни код једне врсте позоришта, запажа Ђорђевић, па ни код народног. Добра управа може паметно да га употреби, негујући и развијајући његове добре стране. Кад се угледа на идеалисте може од њих и нехотице да присвоји нешто лепо и племенито, па ако и не може да их стигне бар може да им се приближи. Супротно се збива кад управа не уме или неће њиме да се користи. Остављен сâм себи, без довољно увиђавности и чврстине карактера, рутиниста се поводи за сваким ко је вештији и лукавији од њега и тако пада као плен у шаке комедијашима, који га потом користе за остварење њихових егоистичних циљева.

Јован Ђорђевић имао је високо мишљење о улози глумца у културном и националном развоју једног народа. Најпотпуније га је изразио у својим „Допунама и исправкама за „Грађу за историју срп. позоришта““, сликајући типове глумаца виђене у позоришној пракси. Тим запажањима, истиче др Ковачек, доказао је да је проникао у душу глумачког света и да је глумце упознао „не само као човек који је дуго с њима живео, него и као психолог с великом снагом посматрања и анализе“.²³⁹ Одломак о глумцима из овог чланка има знатну теоријску вредност као темељна карактеролошка студија глумачке психологије, али не само као студија српске глумачке психологије Ђорђевићевог времена, како је то сматрао др Ковачек,²⁴⁰ већ као студија модерне глумачке психологије уопште, меродавна у контексту ширем од оквира једне националне карактерологије.

²³⁸ Исто („Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“), бр. 27, 105.

²³⁹ Божидар Ковачек, *Јован Ђорђевић*, Матица српска, Нови Сад, 1964, 256-257.

²⁴⁰ Исто, 296-297.

МИЛАН САВИЋ

Након Ђорђевићевог „тестаментa“ прошло је непуних пет година до појаве новог домаћег теоријског написа о глумцима и глуми. У међувремену, објављено је у новосадском *Позоришћу* неколико непотписаних чланака те врсте, али се анализом садржаја може закључити да је реч о преводима из страних часописа или књига. Нови домаћи напис, штампан такође у *Позоришћу*, потекао је из пера др Милана Савића (1845–1930)²⁴¹ – доктора филозофских наука, професора, књижевника, дугогодишњег секретара Матице српске и уредника



Матичиног *Лейойиса*, члана Управљајућег одбора Друштва за Српско народно позориште... Савић је био један од ретких оновремених књижевника којем књижевни рад није било споредно занимање – био је „књижевник од главе до пете“, по речима Јована Грчића.²⁴² У његовом новосадском дому окупљале су се знамените личности нашег културног живота: Лаза Костић, Симо Матавуљ, Урош Предић, Змај и други; из тог дома ступила је на блистави пут науке његова кћерка Аница, потоња истакнута хеленисткиња.

²⁴¹ Милан Савић рођен је у Турској Кањижи (Новом Кнежевцу). Основну школу и четири разреда гимназије завршио је у Новом Саду, а остале разреде гимназије у Сегедину и Печују. У Лајпцигу је завршио филозофске студије (историја и географија) и одбранио докторску тезу (о устанку Пере Сегединца). Деловао је најпре као гимназијски наставник у Горњем Карловцу, Новом Саду и Зајечару, а потом као књижевник и новинар. Дуго је радио у Матици српској као секретар, уредник *Лейойиса* и члан оцењивачке комисије књижевног одељења. Писао је књижевнокритичке и књижевноисторијске чланке и студије (*Личности, Из српске књижевности 1-2, Лаза Костић*), приповедну, путописну и мемоарску прозу, драмска дела и позоришне критике, поезију, историјске студије итд. Преводио је са немачког језика на српски (Гете) и са српског на немачки (Змај и др.).

²⁴² Јован Грчић, „Милан Савић“, *Сиражилово*, год. V, бр. 27, Нови Сад, 1892, 423.

Савић је духовно стасао у доба Омладине и по свом опредељењу био је романтичар. За књижевност је носио оно наивно али чисто одушевљење, оцењује Милан Богдановић, које је у то доба „начинило безбројне људе песницима“ и због којег је у књижевном стварању с лакоћом „препуштао маха фантазији“.²⁴³ Уметничке критеријуме прилагођавао је, по Предрагу Протићу, мерилима која су преовладала у немачкој и мађарској култури.²⁴⁴ У његовом замашном списатељском опусу, расутом и несистематичном, претеже по обиму књижевна критика. У тој области рада Савић је стекао знатан углед крајем 19. века,²⁴⁵ али је он опао након убојитих критика Јована Скерлића. Др Предраг Палавестра оцењује његов критичарски проседе као хроничарски, као неку врсту летописа књижевних збивања и токова,²⁴⁶ док Црњански сматра да су његове критике биле „без гафова, тврдоглавости, ћуди и пакости“, а да је он међу критичарима одскакао „књижевном савесношћу, знањем и осетљивошћу за књижевно“.²⁴⁷ Значајније књижевнокритичке прилоге дао је у каснијој фази рада, поратној, након пресељења у Београд; међу њима издваја се грађом богата студија о Лази Костићу,²⁴⁸ која, по речима Црњанског, осим што јасно приказује велику, поетску

²⁴³ Милан Богдановић, „Смрт Милана Савића“, *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXIX, бр. 5, Београд, 1930, 398.

²⁴⁴ Предраг Протић, „Српска књижевна критика у време националног романтизма“. *Лаза Костић и критика у доба националног романтизма*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1987, 42. (приредио: Предраг Протић)

²⁴⁵ „Без злобе, без пакости прилазио је млађем нараштају, с радошћу је прихватио сваки нов таленат и уживао у његову развоју.“ (Милан Шевић, „Др. Милан Савић“, *Време*, год. X, бр. 2933, Београд, 24.02.1930, 3)

²⁴⁶ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768–2007.*, 1, Матица српска, Нови Сад, 2008, 197.

²⁴⁷ Милош Црњански, „Књижевно дело Милана Савића“, *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXIX, бр. 8, Београд, 1930, 594.

²⁴⁸ Богатство грађе у вези је са дугогодишњим блиским пријатељством Савића и Костића. Докторску дисертацију о устанку Пере Сегединца („Српско-мађарски устанак из 1735. године“) Савић је посветио Костићу, подстакнут трагедијом *Пера Сегединца* „од које су до тог доба у Јавору изашла два прва чина, која су ме и навела да ту тему за дисертацију изаберам“. [Милан Савић, *Лаза Костић*, Службени гласник, Београд, 2010, 34. (приредили: Миливој Ненин, Зорица Хаџић)]

личност Костића, дозвољава да се живо наслути „књижевни ток времена при крају нашег романтизма, а скоро сва лепота наше тадање националне борбе“.²⁴⁹

Позоришту је Савић био наклоњен и одан читавог живота. Најузвишенијим позивом позоришта сматрао је „снажење и дизање народносне свести“, нарочито тамо где је народ под туђинском влашћу „остављен готово себи самом.“²⁵⁰ У естетичком смислу, задатак позоришта, као и сваке уметности, видео је у приближавању природи.²⁵¹ Написао је око двадесетак комада, краћих или дужих, међу којима је највише комедија и шалјивих игара насталих по узору на комаде Косте Трифковића. Од свих својих „литерарних послова“, сведочи др Мираш Кићовић, највише је ценио позоришне комаде, а међу њима нарочито је држао до комедија *Цар њроводаџија* и *Ксеније и Ксенија*;²⁵² овај други комад Црњански је сматрао књижевним делом „од трајне вредности и нарочите дражи“.²⁵³ Оновремена критика, међутим, сматрала је да он у драмском писању није достигао вишу уметничку меру. Боривоје Стојковић каже да је Савић као драматичар био под утицајем лаке француске друштвене комедије и водвиља, да је волео динамичан заплет, са наглим преокретима у ситуацијама и поступцима личности, али да за све то није покушавао да пронађе убедљиве психолошке мотиве и образложења.²⁵⁴ Његова је комедија остајала више „грађа за

²⁴⁹ Милош Црњански, „Књижевно дело Милана Савића“, *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXIX, бр. 8, Београд, 1930, 595.

²⁵⁰ Милан Савић, „Значај и утицај С. Н. Позоришта на наш народ у Војводини“, *Споменница: 1861–1921*, Друштво за Српско народно позориште, Нови Сад, 1921, 30.

²⁵¹ „Природи се ближити задатак је свакој уметности, у привидности је њен позив. Природа не може бити никад. Иначе не би била уметност.“ (Милан Савић, „Коста Трифковић“, *Брасиво*, књ. XX, Београд, 1926, 130)

²⁵² Мираш Кићовић, „Др Милан Савић, 4/IX 1845, Нова Кањижа – 21/II 1930, Београд“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. III, св. 2, Нови Сад, 1930, 338.

²⁵³ Милош Црњански, „Књижевно дело Милана Савића“, *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXIX, бр. 8, Београд, 1930, 595.

²⁵⁴ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 366.

комедију ситуације и водвиљ“, сматра др Димитрије Вученов, „него што се та грађа излила у снажно комедиографско ткање“.²⁵⁵

Савић је сачинио више студија и огледа о историји српског позоришта и драме („Наше драмско првенче“ – о комаду *Смерти Уроша Пејшаио* Стефана Стефановића, „Јован Стерија Поповић: хумор у књижевном му раду“, „Почеци позоришних представа у Војводини“, „Постанак и прво доба Српског Народног Позоришта“), о проблемима глуме и глумачког стварања (о чему ћемо говорити касније), о проблемима писања позоришних комада („О драми и што је с њоме у свези“, „За кулисама: доживљаји и утисци једног драмског писца“), а написао је и низ позоришних критика и портрета глумаца, драмских писаца и управника („Пера Добриновић“, „Милка М. Марковићка“, „Тоша Јовановић“, „Вече са Костом Трифковићем“, „Јован Ђорђевић“).²⁵⁶ На почетку свог публицистичког деловања користио је псеудоним „Коста Ристић“ („К. Р.“), док се касније потписивао правим именом и презименом или, пак, иницијалима („М. С-ћ.“).²⁵⁷ Примећено је да се он у овим написима истакао као солидан позоришни ерудит, „као добар познавалац драмске теорије, као писац углађена укуса и познавалац наших позоришних прилика“.²⁵⁸ О игри глумаца писао је критички одмерено, оцењује Стојковић, „са пуно нежног обзира“, увек спреман да истакне „оно што је лепо“ или да саветима и запажањима „помогне и поучи“.²⁵⁹ Савић је и преводио за позориште; објављени су његови преводи Гетеових дела *Фаусић* и *Торквато Тасо*. Први део *Фаусића*

²⁵⁵ Димитрије Вученов, „Занемарени драмски писци и њихов допринос репертоару СНП (1861–1914)“, *Српском народном позоришту: 1861–1986 (зборник радова)*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1986, 62. (приредили: Божидар Ковачек, Петар Марјановић, Мирослав Ранков)

²⁵⁶ Критике је објављивао у *Позоришту*, *Српским илустрираним новинама*, *Српском колу*, *Бранику* и *Бранковом колу*. Десет портрета глумаца Српског народног позоришта налази се, уз друге портрете почивших Новосађана, у Савићевој постхумно издатој књизи *Наши сџари* (приређивачи: Миливој Ненин и Зорица Хацић). Књига је названа по његовој истоименој рубрици у листовима *Јединство* (1922) и *Застава* (1926–1929), у којој су портрети првобитно објављени.

²⁵⁷ Љиљана Вицо, *Књижевно стваралаштво Милана Савића*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Нови Сад, 2015, 109.

²⁵⁸ Јован Храниловић, „Дојчин Петар. Драмски спев у три одељка, написао Милан Савић. Приказан 21 децембра“, *Позориште*, бр. 1, Нови Сад, 1892, 3.

²⁵⁹ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 380.

издат је 1885. године у Новом Саду, али га критика није добро дочекала. Он се доцније сагласио са ставом критике, замеривши сопственом преводу „сиромаштво у слику и неспретност у језику“.²⁶⁰ Подухватио се да изнова преведе ово дело – сада у интегралном облику – и тај превод издат је 1920. године у Београду.²⁶¹ Најзад, обављао је и практичне позоришне послове: био је члан Управљајућег одбора Друштва за Српско народно позориште (1878–1905, 1909–1910, 1920–1921), члан Позоришног (од 1878) и Економског (1901) одсека СНП-а и рецензент комада понуђених за извођење у СНП-у (1895–1911).

Савићеве мисли о глуми не налазимо само у једном напису; има их на више места, а најпотпуније су изложене у пет чланака објављених у *Позоришћу*. Први чланак је позоришна критика из 1879. године („Ромео и Јулија“), следећа три су краће студије о глуми и глумцу из 1891. године („Глумаштво и глумовање“, „Глуцац-почетник“ и „Глумица-почетница“),²⁶² а последњи је портрет глумца из 1894. године („Пера Добриновић“). Критика представе *Ромео и Јулија* Српског народног позоришта, премијерно изведене 9. јануара 1879. године у Новом Саду, објављена је у четири узастопна броја *Позоришћа* под насловом „Ромео и Јулија’. Трагедија у пет чинова, написао В. Шекспир, с енглеског превео др. Лаза Костић, за српску позорницу удесио А. Хаџић“. Критика је неуобичајено дугачка за ондашње стандарде; састоји се од четири поглавља, при чему се у првом разматра глумачка уметност као таква, у другом Шекспирово дело и особености превода, у трећем улоге Ромеоа и Јулијете, а у четвртном остале улоге у представи и рад драматурга и редитеља. Критичар признаје да је текст испао дужи него што је планирао, али се правда тиме да се овај комад не пише „сваки дан“ нити се о Шекспиру даје „сваког часа говорити“, те да је прва два поглавља

²⁶⁰ Милан Савић, „За кулисама. Доживљаји и утисци једног драмског писца“, *Позоришће*, бр. 21, Нови Сад, 1907, 137.

²⁶¹ Савић је био готово опчињен превођењем *Фауста* и на томе је радио, како сам каже, „38 година, с мањим и с већим почивкама“. [Милан Савић, *Прилике из мога живота*, Академска књига, Нови Сад, 2009, 52. (приредили: Миливој Ненин, Зорица Хаџић)]

²⁶² Треба рећи да је Савић написао још две сродне мини-студије – „Ружић у Шекспировим улогама“ и „Улога и одело“ – и објавио их 1893. године у *Позоришћу*. Ови написи, међутим, не садрже теоријске мисли о глуми, иако су, сами по себи, занимљиви.

написао „да бисмо лакше могли протумачити и оценити Шекспирове облике у прикази глумачкој“.²⁶³

Тумачење феномена „глумаштва“ (глумачке уметности) Савић започиње виспреном и језгровитом онтогенезом „уметништва“ (уметности). Укратко, поред базичне потребе „о свакидашњем“ у човеку се постепено развијао и појам „о пријатноме и лепоме“, тј. формирао се „укус“.²⁶⁴ Када су пријатно и лепо човеку и сâми постали потреба, појавило се уметништво као одговор на ту потребу. Први велики „одељак“ уметности чине „речи (стихови), гласови (певање) и звуци (свирка)“ – ове уметности задовољавају чуло слуха, *ухо*. Други велики одељак чине „сенка (слика) и облици (кипови)“, тј. сликарство и вајарство „с побочним огранцима“, који, пак, задовољавају чуло вида, *око*. Дакле, ове уметности задовољавале су различита чула „засебно“, а онда је човек себи поставио нову мету: изнаћи уметност која ће задовољити оба чула „у један исти мах једним истим предметом“. Па ко би то могао вештије од „живог човека“? Он може да говори, пева и свира – дакле, у стању је да задовољи ухо. Затим, он може да заузима разне положаје „очима, цртама на лицу, главом, рукама, ногама“ – дакле, у стању је да задовољи и око. Једном речју, човек је способан да буде „глас и слика“. Тако је настало најпре „*иџрање*“, као „жива слика“, а потом и „*џлумашиџво*“, као врхунац ове способности. Савић сматра глумаштво „тријумфом“ и „есенцијом“ уметништва, јер нема тежег задатка него представљати живог човека са свим његовим „особинама и споредностима“, са његовим „природним и навикнутим“ својствима. Међутим, пита се он, зашто глумаштво не утиче на нас тако као, на пример, песништво и сликарство, зашто нам не изгледа тако узвишено као ове уметности? Главни разлог томе је што утисци глумаштва на нас нису трајни, што се они „помуте“ и „изветре“ па их не можемо имати и уживати у њима „у свако доба“, попут песме и слике. Ти утисци чак и у тренутку посматрања нису тако стални и дуготрајни као што су утисци који долазе од песничких и сликарских дела. Даље, за разлику од песника и сликара, глумац ван позорнице пред нашим очима долази у сукоб са својим делима. Лакше нам је да оделимо песника од његових песама и сликара од његових

²⁶³ К. Р., „„Ромео и Јулија““. Трагедија у пет чинова, написао В. Шекспир, с енглеског превео др. Лаза Костић, за српску позорницу удесио А. Хаџић“, *Позоришће*, бр. 14, Нови Сад, 1879, 55.

²⁶⁴ К. Р., „„Ромео и Јулија““. Трагедија у пет чинова, написао В. Шекспир, с енглеског превео др. Лаза Костић, за српску позорницу удесио А. Хаџић“, *Позоришће*, бр. 11, Нови Сад, 1879, 43.

слика, него глумца на улици од глумца на позорници. У песнику и сликару ми не гледамо њих већ њихова дела, док у глумцу гледамо управо њега – „јер је он сам своје дело“. Најзад, глумац се уобичајено сматра инфериорним у односу на песника и сликара зато што он само *тумачи* њихова дела, зато што је он, рекло би се новијим речником, само *рејродуктивнац*. Овај аргумент имао је у 19. веку много већу тежину и убедљивост него данас, и стога контрааргумент који Савић нуди – исказан у форми дирљиве апологије глумачког стварања – има посебну вредност у историји наше теоријске мисли о глуми:

Можда ће се приметити, да је глумац још и стога спореднији уметник од сликара или песника, јер им је само тумач. Али кад се помисли, да глумац има из песникових голих речи да створи човека, човека жива и здрава, који говори и ради, који уздише и који се смеје, који ужива и пати, онда нам мудровање удари другом стазом. У гипкости, у нагласку, у модулацији његова гласа лежи свет човечији од колевке до раке; израз на лицу му је колорит, боја, којом оживљава свој говор и рад, а кретање, пластичне гесте јесу му сениште, које узвишавају и издижу не само боју већ и предмет сам.²⁶⁵

Други Савићев напис на ову тему носи наслов „Глумаштво и глумовање“ и објављен је у *Позоришту* децембра 1891. године. Ту он, пре свега, настоји да формално и садржински диференцира појмове *тумаштва* и *тумовања*, полазећи од става да глумац који хоће озбиљно да схвати свој позив и своју струку, и који хоће да напредује у свом раду, не сме „само на пракси оснивати будућност своју“, већ се мора бавити и теоријом, која ће му једина „много нерешено питање разјаснити“.²⁶⁶ Глумаштво је „апстрактан“ појам, „замисао“, каже он, за чије је разумевање потребна „научна спрема“, а глумовање је „скоро конкретан“ појам, „видљив израз“, глумчево делање на сцени. Глумовање је, дакле, „израз и тумач“ глумаштва. Личност је код глумаштва, као огранка уметности, мање важна, док је код глумовања, као практике, личност у првом плану. Глумаштво је једно, а глумовања има „колико и глумаца“. Ми данас користимо

²⁶⁵ Исто („Ромео и Јулија”. Трагедија у пет чинова, написао В. Шекспир, с енглеског превео др. Лаза Костић, за српску позорницу удесио А. Хаџић“), 43.

²⁶⁶ М. С-ћ., „Глумаштво и глумовање“, *Позориште*, бр. 29, Нови Сад, 1891, 117.

појам *глума* за означавање обе поменуте значењске равни – апстрактне и конкретне – што нам понекад отежава излагање и захтева додатно објашњење. Чини се да је Савићев предлог за термилошко разликовање глуме као *глумаштва* и *глумовања* оправдан и целисходан, како у његово време тако и сада, иако можда савременом уху ови појмови звуче анахроно. Што се тиче теоријског образовања глумца, Савић као приоритетне издваја две духовне области: драмско песништво и естетику.

Он мора бити код куће у песништву, особито у драмском, како би све особе у глуми могао држати за толико исте услове успешном приказу. Али не само драме, као такве, мора он пажљиво читати, већ и коментаре уз њих. Критичка разлагања славних естетичара морају му бити не само посланица већ баш хлеб насушни.²⁶⁷

Осим учења из књига и учења заната на позорници, додаје Савић, глумац мора да „студира“ различите типове људи, на приватним и јавним местима, да проучава слике и скулптуре како би на позорници могао „заузети положаје“ у различитим улогама, из савременог и класичног репертоара, да се бави гимнастиком не би ли на сцени знао „стати и мачем поступати“, да обрати максималну пажњу на „гипкост и модулацију“ свога гласа и, најзад, да изгради укус, како би могао „одрубити гдекоје ћошкове своје природе, нарави и уобичајених поступака“. Све то, међутим, неће бити могуће без глумчеве љубави према свом позиву, напомиње Савић; та ће му љубав помоћи не само да се „изобрази и развије“, већ и да преброди многе тешке тренутке у животу и раду, а посебно онда кад мисли да га „запостављају и хотимице омаловажавају“.²⁶⁸

Чланци под насловима „Глумац-почетник“ и „Глумица-почетница“ појавили су се у *Позоришту* десет, односно једанаест дана након пређашњег чланка, у два узастопна броја. У њима Савић тоном искусног позоришног човека даје опште карактеристике младог глумца и глумице, анализирајући њихове прве кораке на сцени, њихова очекивања, заносе, страхове и разочарења, и демистификујући глумачки рад и струку. Све то он чини без опорости, иако неувијено и бритко, с очигледном

²⁶⁷ Исто („Глумаштво и глумовање“), 117.

²⁶⁸ Исто, 118.

предилекцијом спрам глумачке младежи и жељом да им саветом помогне. Глумовање је ретко којем почетнику „прави идеал“, констатује Савић, већини је нешто сасвим друго: прибежиште, заклон, олако животарење или парадирање.²⁶⁹ Глумац-почетник по правилу је убеђен у своју способност и вредност, у свој „велики позив“, па и не размишља о томе каква је „спрема“ на којој почивају његове амбиције. Пун је самопоуздања на сцени, које попусти тек касније, „кад постане уметник“. Неповољну критику не прихвата, она у њему разбукти „главног и моћног покретача“ – сујету; ако долази од колега, верује да се ради о зависти, а ако долази од позоришног критичара, да овај није схватио улогу „у свези с глумцем“. За разлику од њега, уочава Савић, глумици-почетници самопоуздање мањка, она је скромна, бојажљива и не држи много до себе.²⁷⁰ Критику не сматра за своју непријатељицу и неће је јавно „грдити“, али ће сваку строжију критику неизоставно „оплакати у својој соби“. Обоје су неспретни када ступе на сцену, држање им је круто и усиљено, не знају шта ће с рукама, с тим што почетницу „финија страна женске природе“ спасава од незграпности. Такође, њена је мимика више нека „дрхтавица“ него несвесно разметање, као код почетника. Говор им је обома нејасан: његов је говор „једно велико хучење“, настало од насилног и лажног патоса, док њој из страха и нехотице застају речи у грлу.

Када дође у позориште, глумцу-почетнику пред очима лебди „сјајан јунак, ватрен љубавник“, али му први „горки залагај“ брзо стигне: старији глумци не испуштају лако своје „лепе и благодарне“ улоге, тако да новајлији преостају само улоге слугу и „сличних важних особа“. Па и кад добије велику улогу, нпр. због болести старијег глумца, и она буде примљена хладно од стране публике и колега, почетник и даље верује да је створен за велике улоге али да „завидљивци не ће да му признају способност“. Срећа је његова ако при томе узме себи за узор неког доброг глумца, примећује Савић, но ако уобрази да је оригиналан и да ће сâм створити нови тип и нову школу, мале су шансе да ће се из заблуде икад извући. „Оригиналност долази доцније“, иако њена клица постоји.²⁷¹ Са друге стране, глумица-почетница слуша „сваку реч редитеља“, труди се да учини и више него што може, али како временом стиже „до изведбаности и до гласа“ и како задобија „више земљишта“ на позорници, у публици и

²⁶⁹ М. С-ћ., „Глумац-почетник“, *Позоришће*, бр. 36, Нови Сад, 1891, 145.

²⁷⁰ М. С-ћ., „Глумица-почетница“, *Позоришће*, бр. 37, Нови Сад, 1891, 149.

²⁷¹ М. С-ћ., „Глумац-почетник“, *Позоришће*, бр. 36, Нови Сад, 1891, 146.

критици, тако јој и аспирације постају све веће.²⁷² Мења јој се нарав, самопоуздање јој прекомерно нараста и више јој се ништа не може доказати. Усмену критику прима „сажалителним“ осмехом или је не слуша, а у писменој критици најпажљивије чита онај део који се бави другим глумицама. Похвала друге глумице, истиче Савић, „не да јој мира ни дању ни ноћу“.²⁷³ Лепота може много да помогне почетници, али се баш о њу може и „спотаћи“. Ако се на лепоту сувише ослања, ако јој ласкање толико годи да није у стању опазити када се њено глумовање хвали на рачун њене лепоте, она ће занемарити свој „унутрашњи развитак“ и довешће себе у опасност. Савић овде узима у обзир само глумице-почетнице, због раширености ове појаве у женској глумачкој популацији. Слично резонување, чини нам се, примењиво је и на глумце-почетнике, нарочито данас, мада је и у 19. веку било мушкараца на сцени који су занемаривали свој „унутрашњи развитак“ ослањајући се на спољашњи изглед и на наклоност женског дела публике.

Таква ће глумица, као и све на свету, бивати старија; лепота ће је изневерити, а остаће „велика празнина“ њеног глумовања. И не само да ће остати, него ће се све несносније истицати, и крајњи резултат у души њеној биће горко разуверење и роптање на неблагодаран свет. Још је добро ако се уда, бар је дошла „под капу“; иначе је не ће мимоићи грозна судба сваког лажног талента: задоцњено сазнавање промашеног живота.²⁷⁴

Пети напис из ове групе Савићевих радова, под насловом „Пера Добриновић“, објављен је у *Позоришћу* 1894. године, у рубрици „Листићи из српског глумаштва“.

²⁷² М. С-ћ., „Глумица-почетница“, *Позоришће*, бр. 37, Нови Сад, 1891, 149.

²⁷³ О феноменима глумачке колегијалности и узајамне суревњивости Савић је оставио занимљив суд: „У целом свету нема сталежа у ком се поједини а нарочито поједине могу већма мрзити али се и испомагати. Колегијалност је у њих тако развијен појам, да су у свако доба готови подносити и материјалне жртве један за другог. С глумачком репутацијом већ је другачије. Ту је глумац у стању жртвовати пре себе самог; али своју славу не да од себе а још мање је вољан да је уступи другом.“ [Милан Савић, *Наши сџари*, Градска библиотека, Нови Сад, 2010, 287-288. (приредили: Миливој Ненин, Зорица Хацић)]

²⁷⁴ М. С-ћ., „Глумица-почетница“, *Позоришће*, бр. 37, Нови Сад, 1891, 150.

Овај глумачки портрет разликује се од осталих које је Савић написао²⁷⁵ по опширном уводном разматрању о глумачкој уметности и глумцу. Додуше, први део тог разматрања чини сажетак написа који смо већ приказали (прво поглавље у позоришној критици представе *Ромео и Јулија* из 1879. године), али други део разматрања доноси неколико нових Савићевих мисли о темама које су предмет нашег интересовања. По њему, глумачка уметност у свом приказу теоријски може бити само једна, док се у пракси дели на два главна огранка, према врсти темперамента глумца. Петнаест година раније Савић је, сетимо се, заступао тезу да глумовања (практичне глуме) има колико и глумаца, али сада чини корак даље настојећи да систематичније одреди врсте глумовања. Глумачка уметност приказује се на позорници само у личности, у индивидууму, а личности глумаца разликују се међусобно према способностима и наравима. Савић разликује *санџвиничној* и *флејмајичној* глумца.²⁷⁶

Санџвиничан глумац, који се даје лако занети, претопи се у свој приказ, у своју улогу, шта више, ова наткрили и његову личност. Флегматичан глумац, који мирно и смишљено ради, остаје господар не само над собом, већ и над приказом, над улогом. Да како, да такав глумац мора бити велики уметник како се на позорници не би видела *његова* особа, већ особа коју таман приказује.²⁷⁷

Шта глумца чини глумцем? – пита се Савић. Да ли је то, можда, лепа спољашња појава, која уме да засени „небистро око некритичкога гледаоца“. Таква појава, додуше, „не шкоди“, одговара он, али у њој не лежи суштина глумачког уметништва. „*Бисџрина духа*“ и „*џемџерамениџ*“ – то су први и најважнији услови који од глумца могу да створе уметника. Значај уметности Савић налази у „укрштају“ глумца и улоге: „улога ствара глумца, а глумац ствара улогу“. Да би досегао уметничке висине, глумац

²⁷⁵ Поред портрета Пере Добриновића, Савић је написао и портрете Драгиње Ружић, Јеце Добриновић, Софије Вујић, Ленке Хацић, Милице (Милке) Марковић, Димитрија Ружића, Милоша Цветића, Тоше Јовановића, Саве Рајковића и Косте (Коче) Васиљевића.

²⁷⁶ У психологији се под темпераментом подразумевају психофизичке одлике и разлике у узбудљивости и реаговању. Према Хипократу, постоје четири врсте темперамента: *санџвинични* (реагује нагло, али слабо), *колерицини* (нагло и јако), *меланхолични* (споро и снажно) и *флејмајични* (споро и слабо).

²⁷⁷ М. С-ћ., „Пера Добриновић“, *Позоришџе*, бр. 7, Нови Сад, 1894, 25.

мора своју улогу „пронићи“ (проникнути у њу) у три равни: најпре је пронићи као такву, потом у њеној вези с осталим улогама у делу и на крају у њеној зависности од целог дела. Тек када то оствари неће му излазак на позорницу и одлазак са ње изгледати „епизодички“, јер ће се „осетити невидљиви нит“ који његов рад спаја са целом радњом. Тада његово присуство на позорници ником неће изгледати излишно и он ће и у мањој улози бити „стуб представи“.²⁷⁸ Треба напоменути да су се ове Савићеве мисли – тако сродне Станиславском и његовом поимању колективне глумачке игре – појавиле четири године пре него што је Станиславски основао Московски художествени театар (1898) и двадесет шест година пре него што је Савић могао да види игру „художественика“ на њиховом првом гостовању у Београду (1920).

За крај ћемо издвојити још једну вредну Савићеву мисао, која се налази у његовом портрету глумице Милке Марковић, објављеном такође у *Позоришћу* 1900. године. Хвалећи Марковићеву што као глумац не потцењује „ситнице“ и што не дозвољава „крупним моментима“ да „отму над њом маха“ и одведу је у „колосек шаблонске театралности“, Савић напомиње да ниједно уметничко стварање, па ни игра глумца на сцени, не сме да открије напор уметника да дело учини савршеним.

Па као год што ни песничко дело не сме одати, како је било песнику у доба стварања, тако не сме ни глумачка игра одати, како је глумцу у доба приказа. Као што рекосмо, тешко је и једно и друго, али не сме изгледати да је тешко. Учини ли се тако, онда је и постигнута права цел и ми вољно признајемо онда вештину и уметност.²⁷⁹

²⁷⁸ Исто („Пера Добриновић“), 25-26.

²⁷⁹ М. С-ћ., „Милка М. Марковићка“, *Позоришће*, бр. 25, Нови Сад, 1900, 99.

ХАЈИМ ДАВИЧО

Четири године после Савићеве критике представе *Ромео и Јулија*, појавио се нови напис који је садржао теоријске мисли о глуми. Реч је о есеју под насловом „О глумачкој вештини“, објављеном у београдском часопису *Ошацибина* 1883. године. Аутор есеја је Хајим Давичо (1854–1918)²⁸⁰ – књижевник, критичар, преводилац и дипломата, први Јеврејин који је закорачио у српску књижевност. Одрастао је у заједници београдских Сефарда, пореклом шпанских Јевреја, која је настањивала Јалију – ледину између Дорћола и Дунава – и живела углавном издвојена од спољне (српске) средине. Давичо је припадао малом



кругу те заједнице, истиче др Кринка Видаковић-Петров, који је похађао српске школе и предњачио у процесу укључивања Сефарда у привредни, политички и културни живот Србије.²⁸¹ Међу првима је схватио неопходност инклузије балканских Сефарда не само у културу спољне средине, већ и у западноевропску модерну културу уопште. Због тога је, по речима др Иване Вучине-Симовић, трпео притисак већинског дела своје заједнице, тврдокорно оданог традиционалном обрасцу живота у друштвено-

²⁸⁰ Хајим Давичо рођен је у Београду. Основну школу и нижу гимназију завршио је у Шапцу, више разреде гимназије и правни одсек Велике школе у Београду. Службовао је у министарствима иностраних дела, привреде и финансија, био вицеkonzул у Будимпешти, konzул у Трсту, шеф српске трговинске мисије у Минхену. Припадао је масонској ложи „Светлост Балкана“. Поред писања и превођења за позориште, писао је прозне цртице, приче и приповетке у којима је описивао живот Сефарда у Београду (*Перла, Са Јалије*), затим огледе, књижевне критике, путописе, полемичке списе и др. Учествовао је у оснивању и раду Српске књижевно-уметничке заједнице (1892–1897) у Београду. Био је секретар Јеврејске општине у Београду. Скупљао је сефардске пословице и објавио их у српском преводу у часопису *Ошацибина* („Јалијске пословице“).

²⁸¹ Кринка Видаковић-Петров, *Култура шпанских Јевреја на јуџословенском њлу: XVI–XX век*, Народна књига – Алфа, Београд, ³2001, 115-116.

економској и језичкој изолацији.²⁸² Мада се целог живота бавио привредним, финансијским и државним пословима, Давичо је заузимао истакнуто место у културном животу земље. Својим приповеткама и причама лако и брзо стекао је наклоност књижевне критике и читалачке публике, упркос, напомиње др Палавестра, видним приповедачким слабостима – „наивности, фолклоризму, дидактичности и неизлечивој склоности ка идеализацији“.²⁸³

Као загрижени поклоник позоришта, подарио му је понајвише свог стваралачког полета. Објавио је мноштво позоришних критика у *Вигелу*, *Ошацибини*, *Побрајимсџиву*, *Исџоку*, *Јавору*, *Малим новинама*, *Босанској вили*, *Делу* и другим листовима и часописима, користећи понекад и псеудониме (Хм, Мијах, Х.). Био је популаран критичар, утицајан међу глумцима у Београду, широко образован, полемичан, један од ретких у своје време чије су критике биле више позоришне него књижевне. Осуђивао је тежњу ка угађању лошем укусу публике и доследно се борио за подизање уметничког нивоа Народног позоришта, уз солиднији репертоар и усавршавање глуме. Према глумцима био је строг у захтевима, корећи их због лажног патоса и декламативности и тражећи од њих природност у игри и говору.²⁸⁴ Због искрености и директности у својим критикама замерио се појединим савременицима из позоришног света, чак је једном због тога и физички нападнут.²⁸⁵ Суделовао је у раду Позоришта као члан Књижевно-уметничког одбора, у периоду 1881–1883. године, и као

²⁸² Ивана Вучина-Симовић, „Живот и дело Хајима С. Давича (1854–1918) између славе и заборава“, *Наслеђе*, бр. 31, Крагујевац, 2015, 109-110.

²⁸³ Предраг Палавестра, *Јеврејски њисци у српској књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, ²1998, 89-90.

²⁸⁴ Боривоје Стојковић, *Исџорија српског њозоришња од средњеј века до модерној доба (драма и ојера)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 381.

²⁸⁵ У позоришној критици представе *Ернани или Касџиљанска часџи* из 1880. године, објављеној у *Ошацибини*, Давичо је написао да се у једној од „најглавнијих“ улога могло приметити такво „беначење“ у говору које личи на све друго само не на леп српски језик. Глумац Милош Цветић препознао се у овој критичкој опасци и увредио, па је Давича пресрео у ресторану „Коларац“, док је био у друштву старије жене, пребацио му због критике и ударио га неколико пута. Давичо је у *Вигелу* описао овај догађај и изразио гнушање због Цветићевог чина. Цветић му је потом у истом листу одговорио, не поричући чин насиља. [Олга Марковић, *Милош Цветић (1845–1905): џлумац, реџиџељ, њисац*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1996, 34-36]

преводио драму са шпанског, француског, енглеског, немачког и италијанског језика. Нарочито је значајан по бројним преводима из савремене шпанске драмске књижевности, коју је открио српској позорници и позоришној публици.²⁸⁶ Неке од тих превода сачинио је заједно са рођеним братом Бењамином (Бенком), београдским адвокатом, сефардским фолклористом и агилним културним послеником, који је и самостално превео две драме са шпанског језика. Како је Бенко истакао једном приликом, њих двојица су „у земљу Србију“ пресађивали најбоље књижевно „цвеће Шпаније“.²⁸⁷ И Хајимова супруга Јелена (Лела) Давичо, прва јеврејска списатељка у српској књижевности, имала је склоности ка позоришту и објавила је 1887. године драму *Балска ноћ* у часопису *Ошацибина*.²⁸⁸

Међу нашим позоришним критичарима треће генерације, оне из осамдесетих година 19. века, било је ерудита који су се удаљили од доминантне аустроугарске духовне климе и приближили француској, попут Светислава Вуловића, Данила Живаљевића и Хајима Давича. Због тога су повремено из текуће позоришне критике, код нас стандардизоване по узору на критике из бечких и будимпештанских листова, одлазили у жанр позоришног есеја. По мњењу Јована Ћирилова, Давичо је био најизразитији позоришни публициста тог типа; умео је слободније од претходника да се креће по позоришној материји и да се препусти асоцијацијама ради свестранијег објашњења неке мисли или ситуирања неког позоришног догађаја у контекст датог

²⁸⁶ Преводио је драмска дела Ечегараја (José Echegaray), Бенавентеа (Jacinto Benavente), Харценбуша (Juan Eugenio Hartzenbusch), Тамаја (Manuel Tamayo), Војводе од Риваса (Duque de Rivas), Родригеса-Рубија (Tomás Rodríguez-Rubí), Гимере (Ángel Guimerá) и Кампоамора (Ramón de Campoamor). Осим тога, први је на српски превео две Сервантесове (Miguel de Cervantes) међуигре. (Јасна Стојановић, „Драгоцен допринос Сефарда познавању Сервантеса у Србији и Југославији“, *Зборник 9: Стилугије, архивска и мемоарска трага о Јеврејима Југославије*, Савез јеврејских општина Србије – Јеврејски историјски музеј, Београд, 2009, 383)

²⁸⁷ Кринка Видаковић-Петров, *Култура шпанских Јевреја на југословенском тлу: XVI–XX век*, Народна књига – Алфа, Београд, ³2001, 122.

²⁸⁸ Предраг Палавестра, *Јеврејски њисци у српској књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, ²1998, 91.

културног тренутка или друштвеног кретања.²⁸⁹ Због тога је, извесно, изабрао да управо у позоришном есеју изложи своје поимање глуме, у слободном облику али не на произвољан начин, о чему ћемо говорити мало касније. Пре тога осврнућемо се на два чланка, објављена нешто раније, у којима се такође налази неколико мисли о глуми вредних да буду забележене. Сва три написа објављена су у часопису *Ошацибина*, у рубрици „Из позоришта“.

Први чланак потиче из 1881. године и реч је о критичком приказу трагедије *Луј XI*, француског песника и драматичара Казимира Делавиња (Casimir Delavigne). Комад је првобитно постављен у Народном позоришту једанаест година раније, под насловом *Лудвик XI*, а насловну улогу тумачио је с великим успехом Алекса Бачвански. Почетком 1881, након шестогодишњег неуспешног лечења болести очију, Бачвански је поново као Луј XI ступио пред београдску публику – али овога пута *слеп*. Утисак који је својом игром произвео на публику био је снажнији него на премијери.²⁹⁰ Давичо је на крају чланка, поред примедбе упућене управи Позоришта на хладном дочеку приређеном „првом српском глумцу“, истакао да је чисто глумачки гледано слепоћа Бачванском ишла у прилог и да он можда никад није био „већи вештак“ него што је сада. Разлог је томе, сматра Давичо, што је Бачвански сада стваралачки фокус поунутри: оно што је изгубио „у сигурности покрета“, услед слепила, „стогубо“ је надокнадио „усредсређеном унутарњом игром, непомућеном спољним утисцима публике“.²⁹¹ Давичо у свом чланку није даље развијао овај увид у значај рефокусирања глумчеве пажње за интензивирање унутрашњег доживљаја, али већ указивање на важно методско питање из технике глуме поводом једне значајне глумачке интерпретације (реализоване на апартан начин) представља искорак из актуелне критичарске праксе.

²⁸⁹ Јован Ћирилов, „Српски есеј о драмској уметности“. *Есеји о уметности*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1966, 12. (приредили: Јован Ћирилов, Стана Ђурић-Клајн, Лазар Трифуновић)

²⁹⁰ Јован Ђорђевић сведочи да је публика била одушевљена игром повратника Бачванског, да су му се дивили и били очарани његовом вештином, не верујући „рођеним очима“ да је пред њима слеп човек. (Јован Ђорђевић, „Алекса Бачвански“, *Српске илустроване новине*, бр. 22, Нови Сад, 1882, 158)

²⁹¹ Хајим Давичо, „Лудвик XI“, *Ошацибина*, књ. 6, св. 23, Београд, 1881, 480.

У чланку из 1882. године под насловом „Репертоар месеца Септембра“ Давичо је критиковао недостатак концепта у репертоарској и уметничкој политици Позоришта. Када се пред публику у првом месецу нове позоришне сезоне изнесе сво могуће „драмско шаренило“, тиме се, несумњиво, добија поуздана информација о укусу публике и новчаној исплативости појединих комада, али такво „утилитарно гледиште“ наше позоришне управе, наглашава Давичо, двоструко је опасно.²⁹² Прво, оно води до погрешног закључка да су комади који привлаче публику добри, „ма они били и највећи књижевнички олош“, и друго, угађањем „вулгарним и непречишћеним укусима публике“ задаје се „смртни удар“ увођењу класичних комада на београдску позорницу, чиме се позоришту одузима „његов прави задатак васпитавања“. Стару дилему – како помирити комерцијалну и естетско-едукативну сврху позоришног рада – Давичо види у подизању квалитета глумачке игре. Пратећи годинама све спољне и унутарње мѐне којима је Позориште било „подложено“, дошао је, како каже, до убеђења да је „*добра иџра* глумаца“ одувек била „једина и искључива чињеница“ од које зависи да ли ће неки комад бити радо посећен од стране публике или не. Када се класични комади „добром и промишљеном игром“ буду учинили разумљивима свакоме „без разлике ступња образованости“, и сѐми ће моћи да привуку велики број гледалаца и да на њих делују „у васпитном духу“.²⁹³ То што још немамо глумаца кадрих да нас узнесу до „појимања карактера, страсти и других животних принципа“ које налазимо код великих драмских песника – Шекспира, Калдерона, Молијера, Корнеја [Pierre Corneille], Расина, Шилера и других – чини да позоришна управа бира комаде који својим „крупним ситуацијама и сокачком лакрдијом“ не изискују никакво нарочито глумачко умеће. И докле се год не будемо постарали да публику привучемо театру управо „глумачке вештине ради“, опомиње Давичо, дотле ће Позориште „избацивати у ветар све своје најбоље фишке“ и никада се неће погодити тамо где би требало.

²⁹² Хајим Давичо, „Репертоар месеца Септембра“, *Ошџбина*, књ. 11, св. 42, Београд, 1882, 303.

²⁹³ Исто, 304.

У есеју под насловом „О глумачкој вештини“²⁹⁴ из 1883. године, којим се као „референт“ опростио од читалаца *Ошацибине* због одласка на дипломатску дужност ван Београда, Давичо је одустао од текуће позоришне критике и одлучио се да изнесе своје гледиште о задатку глумачке вештине. Напуштајући „референску стражарницу“ Позоришта нашао је за потребно да положи рачун је ли ову стражу чувао ради задовољења своје сујете или је на њој истрајавао „појимајући озбиљност свога положаја“.²⁹⁵ Напис је посветио глумцима Позоришта, као „најусрднији божићни дар“, а ономе ко га на стражи буде „одменуо“ пожелео је да у суђење унесе „више праве научне спреме, а мање дилетантизма“.

Давичо полази од тезе да постоје три ступња глумачке вештине. Први ступањ је „подражавање“ других личности у покретима и у говору, или „мима“. За подражавање је, пре свега, потребан „дар проматрања“, којим се открива у чему се једна личност разликује од друге. Глумац мора најпре да схвати „биће извесне личности“, а потом да ту личност замисли у свим могућим положајима – шта би она говорила и како би се понашала – укључујући и оне положаје у којима је никада до тада није видео. Ту способност Давичо назива „моћ уобразиље“.

Ова моћ уобразиље, мора да је у нама врло жива да би дату личност могли тако извести, да је сваки може упознати. Успе ли се у томе, то је знак, да смо се за онај час уживили у душу другог лица и намерно је са нашим променили. Ко то не може, нек не остане на даскама што свет значе, јер је то темељ, на коме је сазидана глумачка вештина.²⁹⁶

²⁹⁴ Чланак је, с извесним скраћењима, објављен и у књизи *Есеји о уметности* (Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1966, 29-32). Есеје о драмској уметности у овој књизи приредио је Јован Ћирилов.

²⁹⁵ Хајим Давичо, „О глумачкој вештини“, *Ошацибина*, књ. 12, св. 45, Београд, 1883, 145.

²⁹⁶ Исто, 145.

Дакле, глумчево *уживљавање* у душу неке личности представља исходиште уметничког поступка који Давичо означава као *подражавање* и који је, по њему, фундаменталан не само за глуму, него и за све друге уметности.²⁹⁷ Али, да би се глумац обдарен способношћу подражавања узвисио до „уметништва“ и досегао други ступањ вештине, неопходно је да изађе из уског оквира „обичног“ подражавања.²⁹⁸ То се постиже „вештањем и усавршавањем“ у подражавању различитих карактера – лакомих, притворних, хвалисавих, племенитих, прождрљивих и других, и то у свим њиховим „ниансима“, а потом би, истиче Давичо, требало „извађати страсти, узбуђености и све могуће душевне потресе“ појединих карактера. Оваква вежбања нису се могла практиковати 1883. године тамо где им је природно место – у глумачкој школи – нити је за вежбање било времена у току припреме представа због уобичајено малог броја проба, што значи да је Давичо овде имао у виду самостално глумачко истраживање у кућним условима, евентуално уз надзор искуснијих колега или редитеља.

Трећи ступањ глумачке вештине – њена „творачка сила“ – уједно је „задатак и слава“ ове вештине, устврђује Давичо, с којим она равноправно ступа у „коло“ других вештина. При приказивању песничких идеала глумац стоји на истој висини као песник; штавише, он понекад мора живље од сâмог песника да осети и наслути „песничке божанске мисли и сањарије“. Код нас се у погледу на овај задатак угњездио извештан скептицизам, опомиње Давичо, како међу посланицима у скупштини – нарочито приликом буџетских расправа о субвенцији за Позориште – тако и у културној јавности, пре свих међу књижевницима и новинарима. И док је код народних представника углавном реч о „неоправданом и ситничарском тврдијашлуку“, који сваке године доводи у питање опстанак Позоришта, узрок апатије код угледних људи од пера лежи у погрешном схватању глумачке вештине којој они неоправдано одричу „творачки дух“. Давичо сматра да се до тог уверења дошло „кријумчарењем наказних руских естетичара“, те да наше признате књижевнике због тога нико неће „опрати од љаге да још нису дорасли и да не примају европску културу“. „Наказни“ руски естетичар извесно је Николај Чернишевски (Николай Чернышевский), а „кријумчар“ Светозар Марковић, први и најгорљивији пропагатор политичких, социјалних и

²⁹⁷ Давичо узима за пример сликарство и напомиње да сликар који није добар портретиста „не ће никад бити уметник“, јер је портретисање „основа сликарству“.

²⁹⁸ Исто („О глумачкој вештини“), 146.

естетичких идеја руских револуционарних демократа у Србији.²⁹⁹ У својој расправи *Естетички односи уметности према стварности* (1855) – објављеној код нас током 1874–1875. године у *Лейопису Мајице српске*, у преводу Владимира Вујића – Чернишевски је поставио основе материјалистичке естетике, радикално критички настројене према владајућој хегеловској идеалистичкој естетици. Ево њених основних постулата: 1) „највиша лепота управо [је] она лепота коју човек среће у свету стварности, а не она коју ствара уметност“, и 2) „репродуковање живота је општа карактеристична ознака уметности која чини њену суштину“.³⁰⁰ Чернишевски се дотиче глуме у пасусу посвећеном певању и компоновању и утврђује да је разлика између уметничког и природног певања иста као разлика између глумца који игра улогу веселог или жалосног човека и човека који је стварно обрадован или ожалостан – дакле, да је то заправо разлика „између копије и оригинала, између подражавања и стварности“.³⁰¹ Могуће је да се „вешт и осетљив“ певач унесе у своју улогу и да се прожме оним осећањем које песма треба да изражава, али у том случају он „престаје да буде глумац“ и његово певање постаје „песма саме природе, а не дело уметности“. Давичо је овакво резоновање сматрао негацијом „творачког духа“ глуме³⁰² и стога је на

²⁹⁹ Марковић је имао одбојан став према Народном позоришту, уверен да је оно подигнуто „за задовољство богаташа београдских (јер сиротињи није до театра) и то из *народној цели*“. Сматрао је за „дивљашиво“ намеру да се развија „естетично осећање“ у народу „који нема да се честито хлеба наједе“. („Млада Србадија“, *Панчевац*, год. II, бр. 48, Панчево, 14.06.1870) Данас се с позорнице проповеда, говорио је, „морал владарски, племићки и – ћифтински“, а не „морал народни“, јер кад би се тај морал чуо с позорнице – то би био „јавни позив на буну против државног и економског поредка“, против оног поретка „који баш издржава онај скоруп друштвени, који ужива у позоришту и ради кога се дају позоришне представе“. („Белешке из Н. Сада“, *Рагеник*, год. II, бр. 38, Београд, 07.04.1872, 155)

³⁰⁰ Н. Г. Чернишевски, *Естетички и књижевно-критички чланци*, Култура, Београд, 1950, 17, 108. (превод: Драгиша Живковић, Вера Стојић)

³⁰¹ Исто, 74.

³⁰² Анатолиј Аљтшулер и Људмила Данилова, истраживачи руске театролошке баштине, указују, пак, на то да је Чернишевски у својим позоришним критикама с разумевањем говорио о глумачком стваралаштву. Природу глумачког талента, по њему, одређује „осетљивост“, или „способност продирања у осећања и расположења створене слике“, и „разумевање суштине карактера“. Као и свака друга уметност, глума захтева „навике, знања, вежбу“, то јест дуг и напоран рад на техници, и у исто време проучавање живота. [Анатолиј Аљтшулер, Людмила Данилова, „Театрална критика 1860-х годов“, *Очерки историје руске театралне критике. Друга половина XIX века*, Искусство, Ленинград, 1976, 9. (редактор: Анатолиј Аљтшулер)]

себе преузео задатак да „пробије овај лед“ скептицизма и докаже, иако сâм нема „довољно убедљиве спреме“, да задатак глумачке вештине управо лежи у њеној *иворачкој сили*.

Песникове сањарије и маште добијају тек у духу глумчевом живота и крви, он их мора у целом њиховом бићу скроз да проникне и да их себи тако живо замисли, како би их подражавати и извести могао. Свака песникова замисао, сваки његов идеал, мора да пређе у његову властитост, тако да се у часу претстављања његова индивидуалност губи и он сâм у идеал преображава. С тога глумац не само да мора бити на истој висини са песником, него често мора да је и више њега. Не један пут, но небројено пута спашће на њега да допуњује и усавршава карактере, типове и нарави које је песник замислио, ал није слѣдствено и живо могао да изведе. Па како се у историји светске књижевности могу једва пет песника набројати, који су постигли да речима унесу чудновату силу како унутарњег тако и спољног људског живота, то је јасно, да је недогледно поље творачког рада глумачке вештине.³⁰³

Дакле, Давичо одређује след поступака у глумачком стварању овако: 1) проникнути у суштину песникових замисли и идеала, 2) живо их себи представити, 3) допустити им да постану део наше властитости, 4) собом их одухотворити и отелотворити. Да би се глумац уздигао до трећег ступња глумачке вештине – оног ступња на којем се очитује „творачка сила“ те вештине – потребно је да, поред дикцијског и мимичког умећа и „слободног владања својом личношћу“, постигне ону „образованост и племенитост душе“ која би га оспособила да цени и „изведе смерове најузвишенијих песништава“.³⁰⁴ За то је неопходно, напомиње Давичо, да се посвети и извесним „штудијама“, пре свега да продубљено проучи „човечанске идеале свију времена“ и да простудира „историју вештина“. Само такви глумци извојеваће глуми угледно место међу осталим уметностима и само ће се с њима помирити „најљући

³⁰³ Хајим Давичо, „О глумачкој вештини“, *Отаџбина*, књ. 12, св. 45, Београд, 1883, 147-148.

³⁰⁴ Исто, 148.

уништитељи“ естетике.³⁰⁵ „Величанство“ глуме изаћи ће тек онда на видик, навешћује он егзалтирано, када са дубоким знањем и племенитим одушевљењем, прегоревајући своју сујету, „скромно ступи у службу као орган песништва“, да би нам оно што при читању нисмо осетили или што ни сâм песник није јасно видео приказала тако живо – „да нам се душа небу вине а срце наше раздрага песничким миљем“. Давичо налази да је Народно позориште 1869. године имало не само „добрих подражавалаца“ него и „интелигентних глумачких снага“ које су се биле „скоро успужале“ на трећи ступањ вештине, али да је недостајало „истрајности“ да би се то и остварило. Осврћући се на савремени тренутак, изразио је наду да ће актуелна позоришна управа, уз „добру слогу“ у ансамблу, успети да поврати глумцима некадашњи значај, јер би добри српски глумци данас били не само „понос и најмилија дика“ престонице младе српске краљевине, него и „пијонири културе на истоку“.

³⁰⁵ Квалификација „уништитељи естетике“ односи се, поред Чернишевског, и на руског књижевног критичара Дмитрија Писарева (Дмитрий Писарев), који је 1865. године објавио чланак под насловом „Уништење естетике“. Писарев се ту удаљио од естетичких идеја свог узорника Чернишевског и покушао да докаже како у уметности заправо не постоје принципи и закони и како је естетика непријатељ „разумног напретка“ друштва. У Србији је Петроније (Пера) Тодоровић, следбеник Светозара Марковића, написао чланак под истим насловом (1875. изашао је у његовом листу *Раг*, а 1882. као посебна брошура), с намером да читаоцима представи Писаревљеву критику *Естетских односа*, изложену у наведеном чланку, као и накнадну самокритику Чернишевског.

ЂОРЂЕ МАЛЕТИЋ

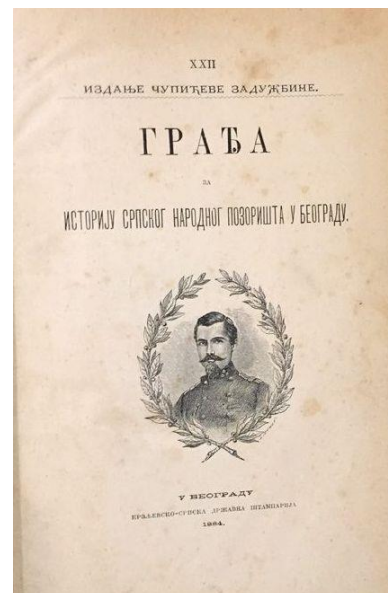
У петом поглављу друге главе овог рада упознали смо се с Малетићевим мислима о глуми из претпрофесионалног периода историје српског позоришта. Након оснивања професионалних позоришта у Новом Саду и Београду он се активније посветио позоришној публицистици – објавио је шездесетих и седамдесетих година 19. века већи број позоришних критика у *Видовом дану*, *Гласнику Српској ученој друштва*, *Световиду* и *Позоришту* – али у тим написима није било теоријских мисли о глуми, оних које надилазе сврху извештавања о глумачким достигнућима у оквиру одређене представе. Иначе, Малетић је као критичар, по суду Боривоја Стојковића, показао развијен осећај за глуму, осуђујући владајући „вајмарски“ декламаторско-патетични стил игре и препоручујући глумцима више одмерености и реалистичности у глумачком изразу.³⁰⁶ По глумцима које је истицао – Тоша Јовановић, Адам Мандровић, Лаза Телечки, Милка Гргурова, Марија Перис – и по ономе што је оценио у њиховој игри, напомиње Стојковић, добро је знао шта је највредније у глуми и то је саветовао делујући васпитно као критичар. Сматрао је да критика има значајну улогу у развоју позоришне културе једног народа и отклањању „наопаких појмова“ о глумачкој уметности, увезених из иностранства; по њему, критика мора бити одмерена и мора се придржавати „*їрїродної, незашїєїнуїої и неукоченої їредсїављања їо їравилима чїсїє есїєїїке и їсихолошких сїїудїа*“, не штедећи притом ничије „погрешке и недостатке на позорници“.³⁰⁷ Треба напоменути да се Малетић показао нешто мање виспреним у пословној комуникацији с глумцима, за време свог управничког мандата у Народном позоришту (од јануара до децембра 1871. године). Између осталог, покушао је да глумачком ансамблу наметне строги правилник о раду, који је за изузетне случајеве недисциплинованости предвиђао чак и казну затвора. Глумци су се побунили и ступили у осмодневни штрајк, први у историји српског позоришта, због чега су

³⁰⁶ Боривоје Стојковић, *Историја српској позоришта од средњег века до модерној доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 373.

³⁰⁷ Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српској Народной позоришта у Београду*, Чупићева задужбина, Београд, 1884, 459-460.

правила модификована и ублажена.³⁰⁸ Нешто доцније сукобио се с већом групом глумаца Позоришта, па су неки од њих иступили из ансамбла, што је изазвало негативну реакцију у јавности, а неки су га тужили Намесништву и министру просвете; након тога, био је приморан да поднесе оставку.³⁰⁹

Малетићеве теоријске мисли о глуми из времена нашег позоришног професионализма налазе се у његовој волуминозној *Грађи за историју српској Народної ѿозоришїа у Беоірагу*, књизи од преко хиљаду страница, коју је објавио 1884. године у Београду. На писање књиге побудиле су га понајвише „статистичке белешке“ Богољуба Јовановића о Позоришту, изнете у истоименој књизи из 1878. године,³¹⁰ у којима је нашао, како каже, извесне „неисправности и празнине“. Најкрупнија замерка Јовановићевом напису тиче се пренебрегавања раздобља које је претходило подизању зграде Позоришта, тј. пренебрегавања свега онога што је „мисао о његовом подизању покренуло“, јер позориште код нас није пресађено као „екзотична биљка“, наглашава Малетић, по „моди“ и по „новачењу“, већ је „из саме ѿоїребе народне ѿоникло“.³¹¹ Као окорели театрољубац и непосредни учесник нашег позоришног живота још од 1843. године,



³⁰⁸ Министарство просвете и црквених дела наложило је управи Позоришта да сачини правилник о раду, па је Малетић у ту сврху превео с немачког књигу *Уџуџство за сврсисходно уїрављање ѿозорницом* (1870) Карла Ернста барона од Тингена (Carl Ernst Freiherr von Thüngen). Постоји противречје по питању израде правилника: Малетић тврди да га је приредио заједно са драматургом Јованом Ђорђевићем и секретаром Одбора Милорадом Шапчанином (Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српској Народної ѿозоришїа у Беоірагу*, Чупићева задужбина, Београд, 1884, 466), док Ђорђевић тврди да га је Малетић сџм приредио (Јован Ђорђевић, „Грађа за историју српског народног позоришта“, *Позоришїе*, бр. 23, Нови Сад, 1896, 89).

³⁰⁹ Живојин Петровић, „Оставка Ђорђа Малетића“, *Сцена*, год. IV, бр. 6, Нови Сад, 1968, 654-657.

³¹⁰ Богољуб Јовановић, „Народно позориште у Београду“, *Статистичке белешке*, Државна штампарија, Београд, 1878, 117-186.

³¹¹ Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српској Народної ѿозоришїа у Беоірагу*, Чупићева задужбина, Београд, 1884, IX.

Малетић је поседовао богату личну архиву у вези са београдским Позориштем – било је ту сваковрсних докумената и преписа, мноштво новинских чланака, необјављених драмских текстова и друге грађе. Пошавши од замисли да исправи чињеничне мањкавости уочене код Јовановића, Малетић је проширио првобитни концепт и подухватио се да у својој књизи обједини три обимна театролошка посла: 1) да изнесе релевантну документарну позоришну грађу и прикаже развој позоришта у Кнежевини Србији од 1835. до 1876. године, 2) да пружи критички преглед инсцениране драмске литературе и 3) да теоријски сагледа организационе и стваралачке проблеме позоришта. Овде нас занимају Малетићева теоријска разматрања о позоришту, већином концентрисана у поговору књизи, и то пре свега његове мисли о глумцу и глумачкој вештини.³¹² А да је ту вештину изнимно поштовао схватамо већ на првој страници књиге, где као њен мото стоји следећа сентенца Лудвига Бернеа: „Колико је лако деци испричати бајку као истину, толико је тешко одраслима приказати истину као бајку.“³¹³

Што се тиче домета у пољу театрографије, Малетићева је књига од стране истраживача наше позоришне баштине „доста оговарана“, каже др Слободан А. Јовановић, иако су је „сви јуначки користили“.³¹⁴ Др Живојин Петровић сматра да она „умногоме делује као аутопанегирик“, али да Малетић ради на основу архивског материјала и одлично се документује – „кад год хоће да буде поштен“.³¹⁵ Изгледа да ју је др Зоран Јовановић у том аспекту најтачније квалификовао, устврдивши да она, упркос приговорима, стоји као „камен међаш у нашој позоришној историографији.“³¹⁶ Малетић је и у вредновању драмске литературе умео да буде понешто пристрасан,

³¹² Део овог поговора, под насловом „О глумцима“, објављен је и у часопису *Позоришће*, у јануару 1886. године (бројеви 4-7).

³¹³ Бернеову мисао Малетић је навео на немачком језику, с тим што је цитату придодео предлог *zu* којег нема у изворнику: „So leicht es ist, Kindern eine Fabel als Wahrheit (zu) erzählen, so schwer ist es, Männern die Wahrheit als Fabel darzustellen.“ (Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften*, VI, *Fragmente und Aphorismen*, Hoffmann und Campe, Hamburg, ²1840, 96)

³¹⁴ Слободан А. Јовановић, „Питање историје позоришта“, *Српска сцена*, год. II, бр. 20, Београд, 01.07.1943, 632-633.

³¹⁵ Живојин Петровић, *Рејерићар Народној позоришћу у Београду 1868–1914*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1993, 16.

³¹⁶ Зоран Јовановић, „Грађа и публикације о Народном позоришту у Београду“, *125 година Народној позоришћу у Београду*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1994, 377.

сходно својим етичко-естетичким начелима, али његови судови о многобројним домаћим и страним драмским делима, оцењује др Драган Јеремић, „у основи су тачни“.³¹⁷ Најмање се до данас међу театролозима и естетичарима говорило о теоријским прилозима у *Грађи*, као и о Малетићевом укупном доприносу домаћој теоријској мисли о позоришту, што није саобразно вредности тих мисли. Пре него што представимо оне мисли из тог корпуса којима се овде примарно бавимо – а то су мисли о глуми – укратко ћемо се осврнути на Малетићеве опште мисли о позоришту, јер су оне прошле занимљиву еволуцију од просветитељског утилитаризма до критичког реализма. Промена начелних теоријских ставова код њега није била израз недостатка самосталности у расуђивању или помодарског приклањања преовлађујућим теоријским тенденцијама, већ гест мисаоног самопревазилажења проистекао из уверења да се теорија мења и развија у складу са развојем уметности, те да је људски дух „у своме напредовању тако рећи безконечан“.³¹⁸ Ретки су аутори који при таквим променама не покушавају да се оgrade од својих ранијих назора, или бар да их усагласе са оним новостеченим. Малетић припада тој врсти аутора – он у *Грађи* обједињује своје актуелне теоријске ставове са ставовима изнетим у (изабраним) периодичким написима објављеним уназад готово четири деценије, чиме нам омогућава не само да испратимо његов интелектуални преображај у дугом временском периоду него и да стекнемо јаснији увид у духовну климу различитих етапа у развоју српског позоришта.

Као што смо већ видели у претходном поглављу, Малетић је 1847. године сматрао да је циљ позоришта да целог човека прожме идејама живе, практичне моралности.³¹⁹ Тридесет седам година касније он позориште одређује као школу „истине и науке“, у којој се не сеје „семе незнања и глупости, семе празноверице и религијозног фанатизма“, већ у којој се „огледа цео човечији живот, онакав, какав је и какав би требало да буде“.³²⁰ На позорници се, тврди сада Малетић, „скривени тајни

³¹⁷ Драган Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњег века до Светозара Марковића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 281.

³¹⁸ Ђорђе Малетић, *„Последња десетогодишња смедеревска. Драма Л. Телечкога“*, *Гласник Српској ученој друштва*, књ. V, св. XXII (старога реда), Београд, 1867, 304.

³¹⁹ Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српској Народној позоришћа у Београду*, Чупићева задужбина, Београд, 1884, 19.

³²⁰ Исто, 702.

свет појављује у правој наготи“.³²¹ Др Јеремић примећује да у првој од ових нових двају дефиниција позоришта провејавају „позитивистичке црте“ (наука насупрот верском фанатизму), мада још увек „с натрухама идеализма“ (јер човеков живот треба приказивати и онакав какав би требало да буде), али што се тиче друге дефиниције и тезе о приказивању скривене стране живота у његовој наготи – с њом би се сложили, закључује он, „и критичко-реалистички, па чак и натуралистички драмски писци“.³²²

У поговору својој књизи Малетић је желео да пружи одговор на питање „шта у опште унапређује позориште, а шта му смета?“, тј. да испита какви су услови потребни позоришту, нарочито српском, да би могло „боље напред коракнути“.³²³ Пошао је од става да су међу многим таквим условима најважнија два: добра управа и добри глумци. У другом, опсежнијем поглављу поговора, под називом „Глумци“, изнео је своје мисли о глумцима и глуми, поткрепљујући их наводима из оригиналних дела страних позоришника (у сопственом преводу) или из преведених чланака објављених у новосадском *Позоришћу*. Поред Гетеа, Шекспира, Лесинга, Бернеа и Лаубеа, аутора навођених и у његовим ранијим написима, ту је сада и Едуард Девријен (Eduard Devrient) – свестрани немачки позоришни прегалац (оперски певач, глумац, редитељ, управник, драматичар, либретиста) и историчар позоришта – чија је петотомна *Историја немачке глуме* (1848–1874) најобилатије коришћен извор у целом поговору.³²⁴ Осим тога, у циљу илустрације својих теоријских поставки Малетић је више пута у поглављу наводио примере из глумачке праксе појединих значајних сценских уметника

³²¹ Исто (*Грађа за историју српског Народнег позоришћа у Београду*), 973.

³²² Драган Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњег века до Светозара Марковића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 282. Др Јеремић погрешно је датирао прву од нових двају Малетићевих дефиниција у 1871. годину, вероватно зато што се она налази у оквиру приказа једне драме премијерно изведене те године у Народном позоришту [*Анђео њоноћи* Теодора Баријера (Théodore Barrière) и Едуара Плувијеа (Édouard Plouvier)].

³²³ Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српског Народнег позоришћа у Београду*, Чупићева задужбина, Београд, 1884, 971.

³²⁴ Истакнути немачки позоришник српског порекла Јоца Савић (Jocza Savits) оценио је 1917. да су ова књига и други Девријенови драматуршки и естетички списи „данашњем сталежу немачких сценских уметника дали чвршћу етичку и племенитију и духовнију уметничку основу, указавши му уједно на правац којим треба да иде“. [Јоца Савић, *Драма и позорница. Драматуршке расправе*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 1996, 131. (приредио: Душан Рњак; превод: Томислав Бекић)]

18. и 19. века, страних и домаћих: Италијана Ернеста Росија (Ernesto Rossi), Руса Михаила Шчепкина (Михаил Щепкин), Енглеза Кина, Француза Лекена (Lekain) и Талме, Немаца Екхофа, Шредера, Јохана Брокмана (Johann Brockmann), Јохана Флека (Johann Fleck) и Карла Девријена (Karl Devrient)³²⁵ и Срба Алексе Бачванског и Јована (Јоце) Савића. С нарочитим је пијететом помињао Бачванског, за којег је рекао да је глумац „у *уравом* смислу“ и да ће у нашем позоришту „остати бесмртан“.³²⁶

На почетку излагања о глумцима Малетић напомиње да неће говорити о „обичним глумцима“ и почетницима, пошто они нису „вештаци“ и најпре морају да се уздигну на уметничку висину да би били достојни потпуне пажње.³²⁷ Предмет његовог разматрања су глумци „првога реда“, својеврсни „ђенији у вештини“ које само „векови рађају“. О њима вреди говорити ради угледања осталих глумаца. Као и песници, они стоје на „известној висини“, само им се у односу на песнике разликују путеви којима до те висине долазе. И једни и други живе у „невидљивом идејалном свету“, каже Малетић, троше се „бујним пламеном раздражљива срца“, с том разликом што глумци песникове идеале оживотворују „*усџменим, живим* говором и другим знацима окретнога тела“. И као што праву „вештину“ само „научена и вештачка глава“ може разумети и оценити, тако и песникове слике само сродан глумачки дух може замислити, својим духом „задахнути“ и својим животом оживети.³²⁸

Да би се глумци одржали на потребној висини свог одушевљења према позоришту, да би им се очували воља за стварањем и љубав за уметност, није довољно да им само публика аплаузом призна труд и таленат. Малетић наглашава да то мора да

³²⁵ Карл Девријен потиче из познате немачке глумачке породице Девријен. Глумом су се бавили његов стриц Лудвиг (Ludwig), млађа браћа Едуард (аутор *Историје немачке глуме*) и Емил (Emil), супруга Вилхелмина (Wilhelmine), синови Фридрих (Friedrich) и Макс (Max) и братанац Ото (Otto).

³²⁶ Они моменти из представе *Париска сиротиња* у којима Бачвански као Плантроз „у подобној, донда на нашој позорници невиђеној борби обумире“ не могу се, тврдио је Малетић, за цео живот „из памети гледалачке изгладити“. (Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српског Народног позоришта у Београду*, Чупићева задужбина, Београд, 1884, 980). Напомена: представа је настала по истоименом комаду Едуара Бризбара (Édouard Brisebarre) и Ежена Нуса (Eugène Nus) и изведена је премијерно у Народном позоришту, у режији Бачванског, 1870. године.

³²⁷ Исто, 978.

³²⁸ Исто, 979.

учини и критика – наравно, „разумна и неподмитљива“ критика – тако што ће јавно образложити „тегобу представљене улоге, разумевање писчеве мисли, дубину осећања и т.д.“.³²⁹ Ово је утолико нужније што је суд позоришне публике ретко кад меродаван, сматра он, што је њено одобравање или неодобравање углавном „неосновано, ћудљиво и превртљиво“, као што је већином и она сама.³³⁰ Малетић упозорава да историја позоришта даје довољно примера какав се „опак укус“ може развити у позоришту под утицајем публике и закључује да „изврстан“ глумац не треба да се обазире на суд већине публике, а најмање онда кад му „хвалом обасипље оно што њему годи“. Суд критике важан је и због глумчеве „посмртне славе“, саме по себи „незахвалне“ и готово „ништавне“. Док му за живота слава може проносити име и с краја на крај света, после смрти остаје му само празно име, каже Малетић, „као празна лубања, која је некада чуда стварала“.³³¹ Нашем уху ништа не може да понови глумчеву живу реч којом нас је некада заносио, потресао и очаравао, па ни најновији технички изуми за снимање и репродукцију звука.³³² Та реч је у часу настанка била пропраћена осталим глумачким средствима – „пуним осећањем“ и мимиком целог тела; по Малетићу, глумчеву игру никаква „сила“ не може да сачува потомству, она остаје „само нама у памети“, да би после заједно с нама заувек нестала. Овај суд одолео је зубу времена; потоњи развој технике није учинио да репродукција једне позоришне представе (филмска или електронска) постане једнако узбудљива као рецепција те представе уживо. Разумевајући суштину позоришта, Малетић је био сигуран у то да техничка средства преноса неће моћи да парирају искуству непосредног сусрета глумца и публике у позоришту и њиховом међусобном прожимању у чину глумачког стварања.

У Малетићево време положај професионалних глумаца у држави био је, како он каже, „незахвалан“, иако је био знатно бољи од положаја аматера из путујућих дружина. То је важило и за земље са дужом позоришном традицијом од наше. Стручно образовање било им је ускраћено, самоучко васпитање зависило им је од срећних или

³²⁹ Исто (*Грађа за историју српској Народној позоришња у Београду*), 982.

³³⁰ Исто, 983.

³³¹ Исто, 984.

³³² Малетић мисли на *фонограф*, прву справу која је била у стању да сними и репродукује звук. Изумео га је 1877. године Томас Едисон (Thomas Edison). Двадесет година раније Скот де Мартенвил (Scott de Martinville) изумео је *фоноаутиограф*, справу која је могла само да сними звук.

несрећних околности, а частан положај у друштву још им није био загарантован. Пут глумаца до вештине и величине тегобан је, каже Малетић, од првог несигурног корака на даскама, са зебњом и надом, до првих аплауза – то је низ „патње, будних ноћи, горкога искуства, размишљања и обмане“. Колико је само глумаца на том путу „изнемогло“, примећује он саосећајно, колико њих је „машта о себи преварила“, колико њих је „место светлости *шама* покрила“!

Вештину ствара вежбање, школа, наука. Познавање света таленат не доноси са собом; оно се мора *прибавити* и таленту придружити, а без познавања света таленту су свезана крила.³³³

Малетић устврђује да вештина не може напредовати у муци и невољи, у борби за опстанак: брига и суморност „саломиће крила“ и највећем таленту. Не треба заборавити ни остале опасности које вребају глумце, од оних унутарњих, као што је њихов сопствени „раздражљив организам“ који се сваки пут страховито потресе када се глумац удуби у улогу својом фантазијом,³³⁴ до оних спољних, као што су јаке промаје на позорници, често пресвлачење и преласци у „са свим противну температуру“, сцене борења и друго.³³⁵ Многи су се глумци због болести и немогућности да играју нашли у тешкој егзистенцијалној ситуацији, заједно са ближњима које су издржавали; и у Народном позоришту било је таквих невољника, подсећа Малетић, попут Алексе Бачванског, Лазе Телечког, Јосипа Племенчића и других. Управо због тога он сматра да наша држава – оличена у влади, тј. надлежном министарству, и управи Народног позоришта – мора да помогне глумцима и побољша њихов положај, а као приоритетне теме он издваја две: 1) пензију, којом се глумцима обезбеђује будућност онда када због слабости постану неспособни за рад на позорници, и 2) новчано вредновање глумачких

³³³ Исто (*Грађа за историју српског Народног позоришта у Београду*), 985.

³³⁴ Малетић указује на то да су неки славни глумци у тренутку остваривања велике улоге на позорници умрли, попут мађарског глумца Габора Егрешија (Egressy Gábor), или су полудели, попут немачког глумца пољског порекла Богумила Давизона (Bogumil Dawison). И наш дилетант Радисав Петровић, Панчевац, члан дружине Николе Ђурковића, полудео је на репризи представе *Смрти Стефана Дечанског* 1848. године тумачећи улогу Милорада Виловића. Ова представа београдског Позоришта „Код јелена“ настала је по истоименом комаду Ј. С. Поповића и у режији Ђурковића.

³³⁵ Исто, 988.

заслуга, које мора да буде савесно и тачно, јер уложен труд без достојног признања „дира у живац, буни крв и квари сву будућу вољу за такав рад“ у преосетљивој глумчевој природи. Иако због свега наведеног Малетић држи да је грех лишити глумце и оне „мале, слабе духовне хране“ коју налазе у нашој похвали и аплаузу, он упозорава да је у томе нужна мера више него у другим струкама.³³⁶ Претерана хвала често и одличне глумце заноси у прецењивање својих способности и „сањарије о себи“, што потом утиче на њихово напредовање у вештини. Критика глумачке игре мора да буде строга и праведна, истиче он, јер без тога глумци временом постану склони да у припреми улоге само „летимице“ пређу преко особина драмског лика, без дубљег испитивања и дужег вежбања, ослањајући се на свој „тобоже припознати таленат“.

У складу са прокламованим настојањем да својим писањем помогне развоју нашег позоришта, Малетић је део свог разматрања посветио слабостима и недостацима глумаца. Оградио се да то не чини као „некакав учитељ“ глумаца, већ као „друг и пријатељ“ који је с њима дуго у пракси делио муке и борбе око унапређења позоришта.³³⁷ Једна од главних мана глумаца у позоришном раду је стављање личне користи изнад користи представе и позоришта, чему су узрок прекомерно самољубље, себичност и сујета. Глумцима треба више да је стало „за целином, за ојстџанком дружине“ него за личном коришћу, истиче Малетић.³³⁸ Они међу њима који немају „праве топле љубави према вештини и дружини“ и који су необуздано гоњени жудњом за „својим одликовањем“, испољавају и друге мане штетне за колектив: отимају се за веће улоге, за вишу плату, за хонораре мимо плате (обичај зачет у немачким позориштима око 1830. године), за тзв. „кориснице“ (представе у част појединих глумаца, који том приликом убиру сав приход са благајне) итд. Што се тиче отимања за улоге, Малетић сматра да без поступности нема напредовања у вештини и препоручује глумцима да се врло смотрено пењу од „малих, шаљивих улога“ ка већим и највећим („идејалним“) улогама.³³⁹ По њему, отимање за важним улогама без претходне дуге спреме показује недовољно познавање себе и лакомислено трчање „без положене мете“. У том смислу, од неоцењиве је користи похађање глумачке школе, али када

³³⁶ Исто (*Грађа за историју српској Народној позоришња у Београду*), 989-990.

³³⁷ Исто, 1012.

³³⁸ Исто, 996.

³³⁹ Исто, 993.

таква школа не постоји – као што код нас није постојала од 1870. до 1909. године³⁴⁰ – онда је пожељно да даровитији глумци чешће походе добра позоришта ради гледања представа и усавршавања у глуми или да управа позоришта с времена на време ангажује нове квалитетне глумачке снаге. Гледајући велике глумце у значајним улогама распламтела би им се, каже Малетић, „сила производна“ и тежња за „дубљим испитивањем“, док без тог „новога горива“, привикнути на одређена мерила позоришних критичара и очекивања публике, ови глумци обично остају на истом ступњу своје вештине, или, чак, временом почну „опадати“.³⁴¹ Ретки су код нас глумци, тврди он, који у таквим околностима напредују и који, гоњени својим даром, публици дају *више* него што ова од њих тражи. Исто тако благотворно по ансамбл може да делује и прилив нових глумачких снага, упркос опасности да се поремети „цео удешени склоп глумачки“ према дотадашњој устаљеној подели улога; долазак само једног моћног глумца у ансамбл, наглашава Малетић, може попут „електричне струје“ да протресе цео успавани позоришни организам.³⁴²

Од осталих крупнијих глумачких слабости Малетић издваја екстемпорисање на сцени, ниподаштавање проба, читање само своје улоге у драмском делу и лажно обољевање пред премијеру. Екстемпорисање или глумачко импровизовање у улози, нарочито у комедији, сводило се у то доба на убацивање импровизованих упадица у текст улоге с намером да се појединци из публике исмеју или наруже.³⁴³ Мета тих

³⁴⁰ Немања Савковић, *Развој мисли о глумачкој педагогији у Србији*, магистарска теза, Факултет драмских уметности, Београд, 2016, 10.

³⁴¹ Исто (*Грађа за историју српског Народнег позоришта у Београду*), 994.

³⁴² На истој страници Малетић наводи пример из домаћег позоришног живота: „Шта може *један* честит глумац у глумачкој дружини да произведе, видели смо и у *нашем* позоришту, да не отварамо историју позоришта у других народа. С каквим је поштовањем, готово с пијететом, погледао сваки бољи глумац на сваки Бачвансков покрет приликом прве његове представе у Београду! С каквом је бригом и љубављу после тога приступао сваки својој улози; с каквом је жељом, с каквим изненађењем прихватана свака његова поправка, сваки његов миг!“

³⁴³ У првим годинама рада Народнег позоришта екстемпорисању је највише прибегавао комичар Недељко (Нестор, Неца) Недељковић, који се пре доласка у Београд глумачки калио на позорницама Берлина и Беча. Наши позоришни рецензенти критиковали су ову Недељковићеву склоност, због чега је он, претпоставља Боривоје Стојковић, убрзо и напустио Народно позориште. [Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњега века до модерне доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 228-229]

текстуалних упадица нису могли бити представници власти, па су се вербалне доскочице и инвективе усмеравале ка конкретним појединцима из публике. Уплитањем својих досетки у драмско дело, сматра Малетић, глумци чине две грешке: писцу подмећу речи којих би се најчешће морао стидети, а своје суграђане вређају начином недостојним уметника. Писац исмева или излаже презрењу неку општу људску ману, и то чини „начином невредљивим“, имајући у виду вишу уметничку сврху, док се нечасним глумачким екстемпорисањем поезија „тужно свлачи с њене висине у низину“.

Позориште треба да је глумцу светиња у сваком погледу. Чист од сваке мржње и освете према појединцима, прави глумац ступа на позорницу као учитељ и поправљач својих суграђана увек с туђим, пречишћеним, идејалним осећањима; као Ганимед, кога Јупитеров орао с Иде на Олимп односи, да чистим, неокаљаним срцем служи Богу богова – приступа он томе светилишту, да нам из њега тумачи и црта слике необичне, дивне, божанствене, а не да нам се наруга, да нас окаља и презрењу изложи, да нас од позоришта одврати и срце нам горчином према вештини напоји.³⁴⁴

„Хладноћа“ коју многи глумци испољавају на позоришним пробама чини неизмерну штету будућој представи, опомиње Малетић. Уздајући се у своје умеће и штедећи се за премијеру, они на пробе долазе и у њима учествују „као од беде“, не разумевајући двоструки значај проба: значај за њих сâме, тј. за њихове улоге – пошто на пробама имају прилику да у стваралачкој сарадњи са редитељем и колегама своје улоге свестраније промишљају и обликују – и значај за представу као целовито уметничко дело, за, како Малетић каже, „целину и округлину“ представе. Таква хладноћа глумаца често паралише и „највећу топлоту редитељевих осећања“, чинећи процес проба механичким и готово мучним. Још кад је број проба мали, као код нас – свега три или четири, по ондашњем обичају³⁴⁵ – јасно је зашто Малетић држи да се штета тиме учињена представи „не да ничим накнадити“.

³⁴⁴ Исто (*Грађа за историју српској Народной позоришња у Београду*), 1011-1012.

³⁴⁵ Малетић истиче да је Лаубе својевремено у бечком Бургтеатру држао најмање 8 проба за сваку нову представу, док се у Француској одржи 12-15 проба, чак и кад је реч о „незнатним комадима“. (Исто, 1013)

Залуд ће поједини глумац и највећу пажњу поклонити својој улози, ако је у целини, ако је у заједничком суделовању није проникао, ако јој важност према другим улогама није измерио.³⁴⁶

Велики глумци других народа много су полагали на „тачност у својој дужности“. По извештајима позоришних хроничара, наводи Малетић, најславнији руски глумац 19. века Михаил Шчепкин не само да никад у каријери није пропустио ниједну пробу, него „ни једаред није задоцнио“ на пробу.³⁴⁷ Чак и пред стото извођење неке представе он би своју улогу дан раније, пре спавања, прочитао, и „на главној проби најтачније као и на самој представи играо“. „Ваљани“ глумци помно пазе на сваку „примедбу и поправку“ коју редитељ упуту на проби – не само њима, него и осталим глумцима у представи – али и сами траже од редитеља или управника да им пруже сваковрсна „обавештења“ о њиховим улогама. За разлику од глумаца с оваквом радном етиком, многи наши глумци на пробама једва чекају да прође њихов ред „па безобзирце ватају врата као Турци после укопа“, каже Малетић, остављајући редитеља на позорници „као они хоћу на гробљу“.³⁴⁸ Што је још горе, неки од њих често и не дођу на пробу, под изговором да су болесни. Па може ли се у таквим околностима „дотерати до каквог савршенства“ – реторички се пита Малетић, имплицирајући у питању и одговор. „Вештина је вечна, а живот кратак“,³⁴⁹ цитира он стару латинску пословицу и закључује: до уметности се „само с муком долази“, бисер се не налази „на *површини* морској“.

Крупна је глумачка мана и површно читање драмског дела, упозорава Малетић. Многи глумци никада не читају цело дело на основу којег се припрема представа, него само текст своје улоге. Једна читаћа проба у позоришту – што је био оновремени стандард – није довољна да би се стекао увид у целину дела, да би се појмила његова

³⁴⁶ Исто (*Грађа за историју српској Народној позоришња у Београду*), 1012.

³⁴⁷ Исто, 1014. И Станиславски (Константин Станиславский) је у том смислу наводио Шчепкинов пример. [Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi*, II, Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1991, 121, 186. (prevod: Ognjenka Milićević)]

³⁴⁸ Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српској Народној позоришња у Београду*, Чупићева задужбина, Београд, 1884, 1013.

³⁴⁹ *Ars longa, vita brevis.*

суштина и одредио значај сваке улоге понаособ. На тој проби много тога се „пречује и изгуби“, или се у журби не схвати. Малетић критикује глумачку навiku читања само своје улоге и каже да се једино пажљивим читањем *целої* дела може оценити одређена улога у том делу, измерити њена важност и проникнути у њену дубину – „у песниково срце, у песникове идејале“. Такође, он осуђује као „неопростљив“ поступак појединих глумаца кад уочи премијере „лажно занемогну“, знајући да њихову улогу не може нико други да одигра и да тиме управу доводе у неприлику према публици. „Не тако, господо!“, узвикује он, позориште је „*ваша* кућа“, а ко је још палио своју кућу само зато што му је укућанин „мрзак или неповољан“.

Малетићеве мисли о глуми разматране у овом и претходном поглављу, као и остале сродне мисли о позоришној уметности које за ову прилику нису узете у обзир (о глумачкој педагогији, режији, драматургији, организацији), чине један по обиму невелики, али за наше услове и време у којем су настали респектабилан опус из теорије позоришта. Иако је у основи био еkleктик и преносилац европских књижевних и позоришних теоријских достигнућа у српски културни амбијент, Малетић је у својим написима исказао и висок ниво самосталности у промишљању књижевности и позоришта. И као што га је новија књижевна историографија означила за најважнијег теоретичара српског књижевног класицизма,³⁵⁰ а његове уџбенике из теорије књижевности (*Теорија ѿезије, Рийорика*) за важне мисаоне споменике наше филологије,³⁵¹ тако га без устезања треба означити и за најважнијег српског теоретичара позоришта у 19. веку, а његову *Грађу за историју српскої Народної ѿозоришща у Београду* за најзначајнију домаћу позоришну књигу коју нам је тај век оставио у наслеђе. Ревалоризација његовог свестраног рада у пољу српске културе и просвете данас је несумњиво оправдана и потребна; по суду Антонија Хаџића, тај рад

³⁵⁰ Јован Деретић, „Почеци српске књижевне критике“. *Почеци српске књижевне критике*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1979, 48. (приредио: Јован Деретић)

³⁵¹ Петар Милосављевић, „Књижевнотеоријска мисао Ђорђа Малетића“, *Зборник радова у частї академика Славка Леовца*, Академија наука и умјетности Републике Српске, Бањалука – Српско Сарајево, 1999, 196. (приредио: Радован Вучковић)

заслужује да Малетићу „захвално потомство оплете неувеле венце славе и признања“.³⁵²

³⁵² Антоније Хацић, „Ђорђе Малетић“, *Летопис Маџице српске*, књ. 154, св. 2, Нови Сад, 1888, 145.

ТРЕЋЕ РАЗДОБЉЕ: ОД СРЕДИНЕ ДЕВЕДЕСЕТИХ ГОДИНА 19. ВЕКА ДО ПОЧЕТКА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА

Треће раздобље повести промишљања глуме траје од средине деведесетих година 19. века до 1914. године. Тада су отпочели процеси убрзане модернизације српског позоришта,³⁵³ што се превасходно односи на Краљевско српско народно позориште у Београду, и разгрананавања позоришне делатности у српском културном простору – у Нишу је основано Градско позориште „Синђелић“ (1893), у Београду „Орфеум“ Бранислава (Бране) Цветковића (1899), „Мало позориште“ Бранислава Нушића (1905), „Опера на Булевару“ Жарка Савића (1909), у Шапцу Градско народно позориште (1906), на Цетињу Књажевско црногорско народно позориште (1910), у Скопљу Народно позориште (1913), у Битољу Градско позориште (1913)... Београд је преузео од Новог Сада културну хегемонију у српском народу, чему су највише допринели наши млади интелектуалци школовани у иностранству. По повратку у земљу, било им је омогућено да уђу у државне институције и утичу на токове друштвеног живота, што се нарочито повољно одразило на развој науке, уметности и просвете. Боривоје Стојковић сматра да је доба од краја 19. века до почетка Првог светског рата прва „снажно стваралачки надахнута етапа у свестраном модернизовању и европеизовању српског друштва, културе, књижевности и уопште свих грана уметности, па и позоришта са свим уметничким чиниоцима“.³⁵⁴ То је „златно доба“ српске књижевности, подсећа др Палавестра, када књижевна свест постаје део „општег духовног покрета за преображај и модернизацију културе“, а критика успева да

³⁵³ Иако постоје извесне двоумице при разграничењу романтизма и реализма у нашем позоришту, др Рашко Јовановић истиче да се већина проучавалаца позоришне прошлости слаже да почетак развоја модерног српског позоришта пада крајем 19. и почетком 20. века. [Рашко Јовановић, „Народно позориште у Београду (1868–1941)“, *125 година Народног позоришта у Београду*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1994, 101]

³⁵⁴ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 249.

превазиђе дотадашња „социолошка и детерминистичка предубеђења“ и утврди „естетска мерила“.³⁵⁵ Тада је настао и нови стил писања, у опозицији према старој филолошкој школи, тзв. *београдски стил* – непосредан, савитљив, крепак, живописан, елегантан.³⁵⁶ Мисли о глуми налазимо, као и у претходном раздобљу, на страницама часописа, а највише их је у београдском *Српском књижевном гласнику* – првом домаћем модерном часопису из културе, западњачком, каже др Скерлић, по својим књижевним узорима и схватањима, а националном по својим непосредним смеровима и књижевном раду.³⁵⁷ Убрзо по оснивању 1901. године, *Гласник* се са својим позоришним прилозима – нарочито с огледима и студијама о позоришту и драми и позоришним критикама – наметнуо као најмеродавнија инстанца за критичко-теоријска позоришна питања и у томе преузео примат од новосадског *Позоришта*. Иако је у појединим прилозима било, примећује др Фрајнд, елемената „искључивости, тенденциозности и личног односа према писцима, делима или појавама“,³⁵⁸ допринос *Гласника* развоју драмске културе у Срба од непроцењивог је значаја. У овом раздобљу термини *глума*, *глумац*, *глумачка игра*, *глумачка већина* и *глумачка уметност* усталили су се у усменој и писаној употреби, с истим значењем као данас.

Народно позориште у Београду прошло је током назначених двадесетак година кроз корениту реформу, што је била последица борбе за уздизање ове установе на виши културни ступањ. Та борба одвијала се у турбулентном периоду српске историје, обележеном двама државним ударима краља Александра Обреновића, убиством краља

³⁵⁵ Предраг Палавистра, *Историја модерне српске књижевности. Златно доба: 1892–1918.*, Српска књижевна задруга, Београд, ²1995, 19.

³⁵⁶ „Београдски језик и стил створио је београдски живот и живот самог књижевног језика у Београду. Када су се у Београду почела јављати поколења писаца чији је *мајерњи језик* био *књижевни језик* који се на показан начин стварао, – онда је *књижевни језик* почео живети у делима њиховим – *живојом народној језика*.“ (Александар Белић, „Београдски стил“, *Наш језик*, год. II, св. 7, Београд, 1934, 195)

³⁵⁷ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Издавачка књижара С. Б. Цвијановића – Задужбина И. М. Коларца, Београд, 1914, 447.

³⁵⁸ Марта Фрајнд, „Позориште и драма у *Српском књижевном гласнику* (1901–1914)“, *Свој година Српској књижевној гласника. Аксиолошки аспекти традиције у српској књижевној периодици*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, Београд, 2003, 203-204. (приредили: Станиша Тутњевић, Марко Неђић)

и краљице, устоличењем Карађорђевића, Царинским ратом, Анексионом кризом, Балканским ратовима и аустроугарском офанзивом на Србију. Предводили су је заступници модернизације српског позоришта: Богдан Поповић, Драгомир Јанковић, Милан Грол, Павле Поповић, др Јован Скерлић, Бранко Лазаревић, Милутин Чекић, Слободан Јовановић, Милан Предић и други. Своје идеје и визије, надахнуте узором савременог француског позоришта, покушавали су да остваре на два фронта: *делом*, учествујући у раду Позоришта као управници, драматурзи, редитељи, секретари за књижевне послове, чланови Књижевно-уметничког одбора, наставници у глумачкој школи и преводиоци драма, и *речју*, пишући студије, расправе, огледе, критике и чланке о позоришту и драми. Прве назнаке новог курса постале су уочљиве након промене састава Одбора 1894. године, када је један од нових чланова, Богдан Поповић, увео неку врсту глумачког семинара за већи број старијих и млађих глумаца, с практичним вежбама из глуме и анализом драмских текстова. Четири године касније на место драматурга ступио је Драгомир Јанковић (секретар је био Милан Грол) и донео више нових значајних мера; између осталог, глумцима је поставио нове стваралачке захтеве (избегавање туђег глумачког шаблона, навикавање на принципе заједничке игре), у домаћи репертоар вратио је комаде старијих писаца [Јоакима Вујића, Јована (Стерије) Поповића, Симеона (Симе) Милутиновића, Атанасија Николића],³⁵⁹ а у страни репертоар уврстио је, први пут до тада, по један старогрчки и староиндијски комад [*Краљ Египћ* од Софокла (Σοφοκλῆς), *Сакунијала* од Калидасе (Kālidāsa)].³⁶⁰ У две године његовог мандата изведена су још дела Голдонија (*Слуја двају јосиодара*), Гетеа (*Ејмон*), Костића (*Пера Сејединац*), Јакшића (*Сеоба Србаља*), Борисава Станковића (*Кошијана*) и других писаца. Покренуо је и издавање *Позоришног јодушњака* 1899. године, који представља значајан извор за истраживање историје Народног позоришта.

Клима у српском друштву постала је од 1903. године пријемчива за реформске подухвате у култури. По Гроловом суду, отада је дух напретка и оптимизма почео да

³⁵⁹ Вујићу и Поповићу биле су посвећене посебне уметничке вечери у Позоришту.

³⁶⁰ Калидасин комад *Сећања на Шакунијалу* игран је у преради Алфреда (барона од) Волцогена [Alfred (Freiherrn von) Wolzogen] из 1869. године.

прожима читав народни живот, упркос растућим спољним опасностима.³⁶¹ Ту околност искористиће и ново руководство Позоришта, с Јанковићем као управником, Гролом као драматургом те др Скерлићем, Богданом и Павлом Поповићем као члановима Одбора. Они су покушали да прекину с дотадашњим репертоарским „импровизацијама и прагматиком“, каже Велибор Глигорић, и да поставе „простудирани репертоарски план“; тај план темељио се на обнови старије домаће класике, првенствено комада који до тада нису играни, и на постизању извесне сразмере у страном репертоару између броја класичних дела и (неизбежних) мелодрама и водвиља.³⁶² Није остала заборављена ни савремена домаћа драма, за коју су у Позоришту редовно расписивани конкурси. Овај репертоар, сматра др Миленко Мисаиловић, указује на зналачки и сигуран укус, на свестрано осећање и разумевање развојних потреба стваралачки смелог позоришта коме се отварају могућности да постане велико и утицајно.³⁶³ У репертоару су се нашле, између осталих, драме Софокла (*Антигона*), Плаута [Plautus] (*Хвалиша*),³⁶⁴ Шекспира (*Веселе жене виндзорске*, *Млећачки тврђавац*, *Како јод хоћеће*), Корнеја (*Сид*), Молијера (*Пучанин као власићелин*, *Жорж Данген*, *Смешне прециозе*, *Дон Жуан*), Голдонија (*Мирандолина*), Ибзена (*Авенти*, *Госпођа с мора*), Лава Толстоја [Лев Толстой] (*Царство мрака*), Герхарта Хауптмана [Gerhart Hauptmann] (*Ткачи*, *Кириција Хеншел*), Мориса Метерлинка [Maurice Maeterlinck] (*Тениажилова смрт*), Максима Горког [Максим Горький] (*На гну*), Поповића (*Родољубци*),³⁶⁵ Ива Војновића (*Еквиноцио*, *Дубровачка трилогија*, *Смрт мајке Јуловића*), Петра Кочића (*Јазавац пре судом*) и др. У тежњи да помогне књижевном образовању омладине, Јанковић је обезбедио додатне повластице за средњошколце и великошколце и увео дневне

³⁶¹ Процват уметности у периоду до 1914. године изразио је, по Гролу, „опште тежње одуховљења, очишћења и усправљања у свему“. (Милан Грол, *Из историје Србије. Уписци и сећања о времену и људима*, Српска књижевна задруга, Београд, 1939, 12)

³⁶² Велибор Глигорић, „Етапе Народног позоришта“, *Један век Народног позоришта у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 60. (приредио: Милан Ђоковић)

³⁶³ Миленко Мисаиловић, „Репертоарске реформе на сцени Народног позоришта у првој деценији XX века“, *125 година Народног позоришта у Београду. Зборник радова са научној скупи одржаног 16-19. новембра 1994. године*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1997, 31. (приредио: Станојло Рајичић)

³⁶⁴ *Хвалиша* је заправо *Хвалисави војник* (Miles gloriosus).

³⁶⁵ Било је то прво извођење *Родољубца* – 1904. године! – у режији Илије Станојевића.

представе специјално за средњошколце.³⁶⁶ Његовим залагањем подмлађен је глумачки кадар Позоришта, ангажовани су професионални позоришни сликари, организовано је више гостовања значајних европских глумаца [Коклен Старији (Coquelin aîné), Италија Виталијани (Italia Vitaliani), Ермете Новели (Ermete Novelli), Хана Квапилова (Hana Kvařilová), Михаило Исаиловић из Градског позоришта у Бремену], а извршене су и знатне спољашње и унутрашње оправке зграде. Најзад, Јанковић је у циљу подизања квалитета представа свакодневно обављао и знатан део редитељског посла, подсећа Сениша Јанић: силазио је на позорницу, исправљао текст и нагласак, објашњавао психологију комада и личности, цизелирао детаље у мимици, гесту и мизансцену, давао савете редитељима за опрему позорнице декором, предметима, гардеробом, итд.³⁶⁷

Највећи помак у правцу културног уздицања Народног позоришта и његове модернизације, што се тиче овог раздобља, догодио се за време управниковања Милана Грола (драматург је био Милан Предић) – дакле, од 1909. до 1914. године, са деветомесечним прекидом током 1910. када је на челу куће био глумац Милорад Гавриловић. Чланови Одбора, до његовог укидања 1911. године, били су Јанковић, др Скерлић, композитор Стеван Стојановић (Мокрањац) и, накратко, Бранислав Нушић. Реформе које су спровели Грол и Предић односиле су се на све аспекте организације и рада Позоришта, од усавршавања система рада, побољшања општег финансијског стања и завођења дисциплине у колективу, нарочито међу глумцима, преко подизања уметничког нивоа представа, освежавања глумачког ансамбла, ангажовања првих професионалних редитеља и сценографа и покретања школе за глумце,³⁶⁸ до

³⁶⁶ Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народној позоришћу у Београду: 1835–1914*, Архив Србије, Београд, 1971, 653.

³⁶⁷ Сениша Јанић, „Трагом сценског израза између 1880. и 1914. О репертоару, драматургији, режији и глуми“. *Један век Народној позоришћу у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 366. (приредио: Милан Ђоковић)

³⁶⁸ *Глумачка школа Народној позоришћу* основана је новембра 1909. године и радила је до јуна 1910. Покренуо ју је Милан Грол, уз подршку министра просвете Јована Жујовића, и за њу осмислио и написао „Програм предавања и рада“. Настава се одвијала у Позоришту и било је планирано да траје две године. У Школи су предавали: Милорад Гавриловић, Илија Станојевић, Сава Тодоровић (Глумачка игра), Милан Предић, Драгутин Костић (Читање на глас, Дикција), др Војислав Ђорђевић (Мимика и гест), др Веселин Чајкановић (Историја драме и позоришта), др Никола Вулић (Историја) и други. Најпознатији ученици Школе су Александар Златковић и Теодора (Тода) Боберић (Арсеновић).

организације гостовања, успостављања сарадње с другим јужнословенским народним позориштима (из Цетиња, Љубљане, Загреба, Софије итд.), учествовања у изради новог *Закона о Народном позоришту* (1911)³⁶⁹ и стварања услова за оснивање сталне опере (форсирањем оперског репертоара, сарадњом с истакнутим композиторима и диригентима). Осим тога, на предлог Грола и уз подршку министарстава просвете и грађевине, током 1911. и 1912. године извршени су крупни грађевински радови на доградњи и поправци зграде Позоришта, чиме је она најзад постала функционалан и удобан објекат. На позив ове управе, у Позоришту су као гости наступали бројни значајни глумци, страни и домаћи: Мадлена Доле (Madeleine Dolley) из париског „Одеона“, Бланша Тутен (Blanche Toutain) с трупом париског „Дела“, Сузана Депре (Suzanne Desprès), Ежен (Eugène) и Луиза (Louise) Силвен (Silvain) с трупом Француске комедије, Рене Парни (Renée Parny) с трупом париског „Позоришта Сара Бернар“, Ана Суханкова (Anna Suchánková), Едуард Војан (Eduard Vojan), Милица Михичић, Иван (Иво) Рајић, Исаиловић, Добриновић и други; осим тога, и Позориште је два пута ишло на гостовања, у Скопље (1909) и Софију (1912). Репертоар Грола и Предића задржао је све одлике репертоара Јанковића и Грола, с нешто јачим акцентом на савременој европској драми. Чинила су га, поред осталих, дела Шекспира (*Сан леиње ноћи*, *Мајбей*, *Кориолан*, *Ромео и Јулија*), Шилера (*Виљем Тел*), Гогоља (*Ревизор*), Алфреда де Мисеа (Alfred de Musset) [*С љубављу се не шали*], Достојевског (Фёдор Достоевский) [*Браћа Карамазови*, по драматизацији Жака Копоа (Jacques Copeau) и Жана Круеа (Jean Cocteau)], Толстоја (*Живи леш*), Стриндберга (August Strindberg) [*Ошаци*], Чехова (Антон Чехов) [*Просиба*, *Ујка Вања*], Хауптмана (*Елиа*), Нушића (*Народни посланик*), Војновића (*Госпођа са сунцокрејом*, *Лазарево васкрсење*), Милутина Бојића (*Краљева јесен*) и других. Настављена је и традиција одржавања меморијалних уметничких вечери посвећених домаћим књижевним класицима – 1911. и 1912. године одржане су по две вечери у част Јована (Стерије) Поповића и Ђуре Јакшића. Треба рећи да је и публика посредно учествовала у настајању поменутих репертоара. Наиме,

³⁶⁹ Новим законом укинута су Књижевно-уметнички одбор и звање драматурга, уведена су звања секретара и редитеља, гарантоване су пензије глумцима и њиховим породицама, уведено је додатно стимулисање глумаца хонорарима од представа, регулисано је питање начина рада повлашћених путујућих и приватних позоришта, итд. По Милутину Чекићу, Закон је био израз тежње да се потисне „бирокуратски карактер“ Позоришта и да оно добије „физиономију културне установе“, која живи „осетљивим и покретним животом уметничке делатности“. (Милутин Чекић, *Позориште*, Месни одбор Удружења глумаца Срба, Хрвата и Словенаца, Београд, 1925, 240)

становништво Београда знатно се увећало у односу на претходно позоришно раздобље,³⁷⁰ а променила се и структура публике. Поред занатлија и ситних чиновника, пристигли су нови гледаоци којима је требало изаћи у сусрет. Ти нови гледаоци, каже мр Александар Радовановић, „долазили су из ширег круга српске интелигенције, која је прихватала западне манире, седела код *Гранда* и *Москве* и помно пратила *Српски књижевни гласник*.“³⁷¹

Од осталих управа Народног позоришта из овог раздобља најдинамичнија је била она с Браниславом Нушићем на челу (1900–1902). Нушић је повећао број представа на репертоару, радио је на зближењу словенских позоришта и организовао гостовања истакнутих глумаца [Александр Сумбатов-Јужин (Александр Сумбатов-Южин), Марија Лаудова (Marie Laudová), Квапилова, Љерка Шрам, Добриновић], увео је функцију уметничког директора позорнице, установио је годишње глумачке награде „за ревност“, покренуо је и уређивао *Позоришни лист* (1901–1902), покушао је, мада без успеха, да оснује Музеј Позоришта и едицију *Зборник драмске књижевности* (коју би чиниле оригиналне драме, прераде и преводи играни у Позоришту), реновирао је позоришну зграду итд. Током 1906–1907. године, након оставке Јанковића и Грола, био је једно време и драматург Позоришта, али без претходног полета и предузимљивости. За време Нушићевог ангажмана у управи Позоришта играна су, поред осталих, дела Гогоља (*Женидба*), Толстоја [*Ана Карењина*, по драматизацији Едмона Гироа (Edmond Guiraud)], Војислава Јовановића (Марамбоа) [*Наши синови*] и др. Треба поменути и рад Ристе Одавића као драматурга, у два наврата (1902–1903, 1907–1909), обележен неколиким корисним иницијативама и строгим дисциплинским курсом. У његовом репертоару било је доста уступака укусу широких маса, али и озбиљнијих искорака, попут Еурипидове *Алkestиде* (играна је под насловом *Алkestида*), у драматизацији

³⁷⁰ „У времену првих дилетантских представа у Ђумруку, на Сави, године 1841 Београд је турска паланка, у којој Срби не броје више од 10.000 душа. У години свечаног отварања Народног позоришта 1869 број становника српске престонице износио је 23.000, у години 1880 он је прешао 33.000, а 1914 пред светски рат, он се попео на 90.000.“ (Милан Грол, *Из позоришта предратне Србије. Спомени савременика о глумачким генерацијама прећукумановске Србије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1952, 52)

³⁷¹ Александар Радовановић, *Прејед историје Народног позоришта у Београду 1868–1993.*, Народно позориште – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, 51.

Жоржа Риволеа (Georges Rivollet), Метерлинкове *Мона Ване*, Ибзеновог *Народној невријашеља* итд.³⁷²

Талас модернизације Народног позоришта захватио је у овом раздобљу и режију. Требало је мењати наслеђени „боемски однос према изradi представе“, напомиње Глигорић, ослобађати се рутинерства, режијских шаблона и колегијалне попустљивости.³⁷³ Новим позоришним законом из 1911. године, у чијем је настајању највећег удела имао Грол, установљено је звање редитеља, што је управи омогућило да упусти режијске професионалце. До тада, редитељи су бирани из редова искуснијих глумаца у ансамблу.³⁷⁴ Поред раније активних Милоша Цветића, Ђуре Рајковића и Милорада Гавриловића, у режији су се окушали и Илија Станојевић, Сава Тодоровић, Светислав Динуловић и Љуба Станојевић. По суду савременика, међу њима највише успеха као редитељ имао је Гавриловић; осим његових личних способности, томе су, извесно, допринела и Гавриловићева позоришна путовања у иностранство – у Беч, Минхен [где је учио од Јоце Савића], Манхајм, Вајмар, Париз и Будимпешту. Ангажовањем првих професионалних редитеља у Позоришту – Руса Александра Андрејева (Александр Андреев) у периоду 1911–1914, односно Милутина Чекића у периоду 1912–1914. године – режија у нашој средини најзад стиче статус самосталног уметничког стваралаштва, способног да суштински утиче на развој позоришта и глуме. Андрејев – члан МХАТ-а (1898–1906), потом редитељ у руским провинцијским позориштима – донео је у Београд начин рада „художественика“, нарочито у погледу припрема (велики број проба, минуциозна редитељска књига) и дисциплинованог односа према пробама (био је подједнако строг према свима). Нашим глумцима нарочито је био од користи због свестране и продубљене обраде драмског дела, каже Стојковић, због упућивања на студију улога, на постепено и природно вајање ликова,

³⁷² Одавић је, такође, превео више драма с немачког, француског и руског језика, објавио једну драмску трилогију и мноштво позоришних чланака и критика, написао одреднице о српском позоришту у Станојевићевој *Народној енциклопедији* (1926–1929) и оставио у Архиву Србије богату грађу о Народном позоришту.

³⁷³ Велибор Глигорић, „Етапе Народног позоришта“, *Један век Народној позоришћу у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 73. (приредио: Милан Ђоковић)

³⁷⁴ У овом раздобљу три уметника постављена су за почасне редитеље Народног позоришта: руски глумци Сумбатов-Јужин и Василиј Лучић-Далматов (Василий Лучич-Далматов), пореклом Србин из Рисна, и Јован (Јоца) Савић. Нико од њих није режирао у Позоришту.

одучавајући глумце од импровизација и површности.³⁷⁵ Други редитељ – Чекић – проучавао је режију од 1906. године, практично и теоријски, на повременим студијским боравцима у Бечу, Минхену, Паризу, Бриселу, Прагу и Берлину. Његово естетско и уметничко опредељење, оцењује др Јовановић, кретало се између Макса Рајнхарта (Max Reinhardt), по питању сценографије, организације сценског простора и грађења потребне атмосфере и стила, и Станиславског, по питању глумачке игре.³⁷⁶ Био је савестан и студиозан у раду, наглашава Стојковић, исцрпно је анализирао драмски текст, посвећивао се карактеризацији ликова, уз ослањање на брижљиво израђену редитељску књигу, борио се против патетичности у глуми, посебно у домену дикције, инсистирао је на уједначености стила глумачке игре и трудио се да му свака представа буде декоративно-технички дотерана и складна.³⁷⁷ Упркос отпорима на које су наишли, како у глумачком ансамблу тако и код критике и публике, Андрејев и Чекић донели су на београдску позорницу „*систем и план и свијест о стилској цјелини представе*“,³⁷⁸ како је то прегнантно изразио др Јосип Лешић, чиме је уистину отпочела модернизација нашег сценског стваралаштва.

Нешто брже од режије преображавала се глума. Видели смо да је у претходном раздобљу започела промена доминантног стила глумачке игре – романтичарски стил полако је уступао првенство реалистичком – понајвише због продора савремене европске реалистичке драме и домаће реалистичке комедије на сцену Позоришта. Ипак, романтичарски стил тврдокорно је одолевао реалистичком све до почетка 20. века, опстајући на сцени заједно с још увек активним глумцима из оснивачке трупе. Ни глумци из друге генерације, приспеле у Позориште крајем осме и почетком девете деценије 19. века, нису се у потпуности ослободили романтичарских извођачких

³⁷⁵ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 430.

³⁷⁶ Рашко Јовановић, „Милутин Чекић, следбеник рајнхартовске школе“, *Театрон*, бр. 2, Београд 1974, 57.

³⁷⁷ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 431.

³⁷⁸ Јосип Лешић, *Историја југославенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986, 53.

клишеа.³⁷⁹ Тек су глумци из треће генерације, оне која се појавила на размеђи векова, усвојили чист реалистички стил (тзв. „природну глуму“); додуше, међу њима је било и таквих стваралачких индивидуалности, попут Добривоја (Добрице) Милутиновића, у чијој су игри остали обриси романтичарске егзалтације, нарочито у класичном репертоару, али не као карактеристика стила него као израз специфичног драмског темперамента, оплемењеног, рећи ће Глигорић, „унутрашњом поезијом“.³⁸⁰ Промену стила игре условило је више чинилаца: повећан број реалистичких и класичних комада у репертоару, који су од глумаца изискивали аналитичнији приступ делу и тананију психолошку обраду ликова, строжи уметнички захтеви нове гарнитуре позоришних руководилаца, професионализација режије, бескомпромиснија и стручнија позоришна критика у овом раздобљу, гостовања истакнутих европских глумаца и култивисанији укус публике. Поред учвршћивања реалистичког стила глуме, модернизација сценског израза још се односила, напомиње др Марјановић, на борбу против „претераног заноса“ у игри и на укидање „старистичког стила“.³⁸¹ У овом раздобљу значајне улоге остварили су, из прве генерације глумаца, Милка Гргурова, из друге Вела Нигринова, Милорад Гавриловић, Зорка Тодосић, Илија Станојевић, Сава Тодоровић, Љуба Станојевић, Емилија Поповић, Светислав Динуловић, Веља Миљковић и Персида (Перса) Павловић, а из треће Богобој Руцовић, Софија (Цоца) Ђорђевић, Добрица Милутиновић, Јелена Петковић (Милутиновић), Марија (Мара) Таборска, Јелена Петровић (Гавриловић), Милорад Петровић, Александра Милојевић, Вукосава Јурковић, Божидар (Божа) Димитријевић и Миодраг Бековић.

Декоративно-техничка и костимска реформа Народног позоришта одвијала се споро. Увођење електричног осветљења уместо гасног 1897. године учинило је да ликовни израз као елемент структуре представе добије на значају. Од почетка овог

³⁷⁹ Боривоје Стојковић разврстао је глумце Народног позоришта у периоду 1868–1914. у пет генерација, по времену ступања на сцену: прва припада оснивачкој трупи, друга се појавила у осмој, трећа у деветој, четврта у десетој деценији 19. века, а пета у периоду 1900–1914. Ми се овде држимо класификације Милана Грола, који разликује три генерације: оснивачку, „Гавриловићеву“ (почетак девете деценије 19. века) и „Милутиновићеву“ (крај десете деценије 19. века).

³⁸⁰ Велибор Глигорић, „Етапе Народног позоришта“, *Један век Народној позоришћу у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 74. (приредио: Милан Ђоковић)

³⁸¹ Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, 303.

раздобља до 1911. године на унапређењу визуелног идентитета представа највише су учинили сликари-сценографи Брана Цветковић и Драгутин Инкиостри, обојица ликовно образовани у иностранству (Минхен, Фиренца). Инкиостри је радио и нацрте костима, поклањајући посебну пажњу националном костиму. Видљивији реформски заокрет наступио је 1911. године ангажовањем Руса Владимира Баљузeka (Владимир Балљузек), професионалног позоришног сценографа-сликара који је занат учио у париским мајсторским позоришним радионицама. У њему је Позориште добило ствараоца, истиче др Олга Милановић, спремног да се упусти у експерименте који су тражили више архитектонског осећања или, пак, више ширине и смисла за одабирање у случају када је сценографију требало стилизовати или прибећи еклектичким решењима. Баљузек је био у стању да упоредо решава сценографске и костимографске задатке, следећи при томе различите режијске концепте у распону „од класичне илузионе сцене до сцене која је била наглашено театрална или тенденциозно упрошћена“.³⁸²

Музичка делатност Народног позоришта досегла је коначно у овом раздобљу уметнички ранг, захваљујући залагању прогресивних руководиоца (Јанковић, Грол, Предић) и диригентата-композитора (Драгутин Покорни, Петар Крстић, Станислав Бинички, Стеван Христић). Они су били одлучни у настојању да ограниче продукцију тривијалних комада с певањем и оперета, популарних код широке публике и уносних за позоришну касу, и подстакну развој опере и уметничке сценске музике. У времену пред Први светски рат идеја о увођењу сталне оперске сцене стекла је шири круг присталица у нашој културној јавности. Поред квалитетних оперских представа на сценама Народног позоришта и „Опере на Булевару“ (1909–1911), томе су допринела и гостовања других оперских ансамбала, а нарочито гостовање Оперe Хрватског земаљског казалишта из Загреба 1911. године. По оценама критике, у Народном позоришту знатног успеха имале су опере *Кавалерија русџикана* Пјетра Маскањија (Pietro Mascagni), *На уранку* Биничког, *Продана невеста* Беджиха Сметане (Bedřich Smetana), *Севилски берберин* Ђоакина Росинија (Gioachino Rossini), *Трубадур* Ђузепеа Вердија (Giuseppe Verdi) и *Верџер* Жила Маснеа (Jules Massenet), док је у „Опери на Булевару“ то био случај са *Фаустом* Шарла Гуноа (Charles Gounod). Највише певачке домете у Народном позоришту досегли су, од старих снага, Раја Павловић и Зорка

³⁸² Олга Милановић, „Почетак уметничке реформе Народног позоришта у Београду уочи Првог светског рата“, *Годишњак града Београда*, књ. XXVII, Београд, 1980, 205.

Годосић, а од нових Драга Стевановић (Спасић), Војислав (Војин) Турински и Теодора Арсеновић; у „Опери на Булевару“ доминирали су Жарко Савић, уметник са дугогодишњом успешном каријером у немачким оперским кућама, и Султана Цијукова-Савић.

Модернизација Српског народног позоришта у раздобљу о којем говоримо имала је знатно мањи замањ, понајвише због неповољног друштвено-политичког статуса мањинских народа у Војводини и спутавања њиховог културног развоја. У двама деценијама које су претходиле Великом рату војвођански Срби трпели су из године у годину све већи аустроугарски притисак, који је следио офанзивни курс спољне политике Монархије према Србији и околним територијама са већинским српским становништвом. Позориште не само што није добијало субвенције, него су му чињене све веће сметње у погледу слободног извођења турнеја, од којих је зависио његов голи опстанак. Рад и кретање Позоришта власти су будно пратиле, настојећи, по речима др Томандла, „или да га свину или да га скрше, и да на тај начин паралишу његову националну и културно-просветну делатност“.³⁸³ У тој опресивној атмосфери, нимало подстицајној за развој позоришног стваралаштва и мисли о позоришту, наше јавно мњење изнедрило је прегршт идеја о уметничкој и административно-организационој реформи СНП-а. У Новом Саду, као и у Београду, од краја 19. века постепено се повећавао прилив интелигенције школоване у иностранству – у Бечу, Берлину, Паризу, Прагу, Пешти, Грацу итд. Међу овим младим људима било је и оних који су у поменутиим културним центрима стекли позоришна знања и истанчали позоришни укус – попут др Тихомира Остојића, др Бошка Петровића, Петра Коњовића и других – и који су желели да помогну СНП-у да се тргне из стваралачке летаргије и уздигне до уметничких висина. Они су, примера ради, од глумаца тражили да не буду само глумци, истиче Павле Јефтић, него и уметници, да избегавају патос и позу, те да своје улоге тумаче једноставно и природно.³⁸⁴ Реформистичке тежње испољавали су нешто мирнијим тоном и старији критичари – Грчић, др Савић, Јован Храниловић. У својим позоришним чланцима, каже Стојковић, сви су они захтевали подизање глуме и режије на виши ниво, јачање сценске и опште дисциплине, повећање самосталности

³⁸³ Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини*, 2, Матица српска, Нови Сад, 1954, 129.

³⁸⁴ Павле Јефтић, „Оставка Тихомира Остојића на положај председника Позоришног одсека“, *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1961, 373. (приредили: Лука Дотлић и др.)

управника у руковођењу и смањивање уметничких надлежности Позоришног одсека, састављеног, по њима, махом од нестручних и конзервативних људи.³⁸⁵ У условима сиромаштва, опструкције од стране власти, номадског начина живота Позоришта и упућености на (већином) неедуковану маловарошку публику, ове мере, мада оправдане с вишег културног становишта, објективно нису биле оствариве у кратком временском року, како су то тражили њихови заговорници. Ипак, те критике и полемике нису оставиле равнодушним новосадске позоришнике и њихов рефлекс могао се донекле препознати у потоњој позоришној пракси.

Од 1895. године Позориште је своје представе у Новом Саду давало у позоришној згради коју је велепоседник и добротвор Лазар Дунђерски уступио Друштву за СНП на коришћење. Зграда се налазила у дворишту данашњег хотела „Војводина“ и Позориште ју је користило све до 1928. године, када је изгорела у пожару. Што се тиче руковођења, након повлачења Антонија Хацића и Димитрија Ружића 1903. године (Хацић је прешао на место подначелника Друштва) управници су били Бранислав Нушић (1904–1906), Пера Добриновић (1906–1911) и Жарко Савић (1911–1914). Начелник Друштва до 1905. године био је др Лаза Станојевић (мандат му је почео још 1881); наследио га је Хацић, који је на том положају остао до 1915. године.³⁸⁶ Међу председницима Позоришног одсека СНП-а двојица су радила нарочито пожртвовано: др Тихомир Остојић (1907–1908) и др Ђорђе (Ђура) Трифковић (1909–1914), син Косте Трифковића. Ниједна од ових управа није постигла значајније резултате по питању конципирања озбиљног репертоара, професионализације режије и усавршавања глумачког израза, као што није успела ни да успостави кохезију у ансамблу оптерећеном међусобним суревњивостима глумаца. Ипак, вреди поменути неколико управничких иницијатива из тог времена, на које је скренуо пажњу Боривоје

³⁸⁵ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњега века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 450.

³⁸⁶ „Хацић је и под бременом дубоке старости остао на својој дужности; он није напуштао положај начелника Друштва за Српско народно позориште, па му је тако досуђена била још и последња тешка и тужна функција да преузме на старање и чување имовину, архиву, реквизите и гардеробу Позоришта када је оно, августа 1914, било приморано да услед ратних прилика обустави рад.“ [Трива Милитар, „Антоније Хацић и Српско народно позориште“, *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1961, 388. (приредили: Лука Дотлић и др.)]

Стојковић. Нушић је у више наврата због појединих значајних глумаца [нпр. због Милице (Милке) Марковић] уврстио у репертоар комаде са захвалном главном улогом, пружајући прилику тим глумцима да се истакну. Добриновић је достојно обележио прославу стогодишњице рођења Јована (Стерије) Поповића 1906. године, приказавши три његова комада у три различита града – *Смрт Стефана Дечанског* у Сомбору, *Покондирену њику* у Великој Кикинди и *Кир Јању* у Вршцу. Савић је два пута, уз помоћ Друштва, организовао велику турнеју Позоришта изван Војводине: 1912. године играли су у Сарајеву, Мостару и Тузли, а 1913. године у Загребу, Сушаку (данас део града Ријеке) и Бањалуци.³⁸⁷ Од осталих гостовања, најзначајнија су она у Београду (1901, 1907), као и гостовање Народног позоришта у Новом Саду 1908. године. Лука Дотлић каже да је Београђане „фасцинирала“ игра Добриновића у представи *Посао је њосао*, по комаду Октава Мирбоа (Octave Mirbeau), као и да је новосадска публика „одушевљено поздравила“ Нигринову, Ђорђевићеву, Гавриловића и друге глумце Народног позоришта и „приредила им право славље“ након извођења *Голџије* Миливоја Предића и *Госџодина Алфонса* Александра Диме-Сина (Alexandre Dumas fils).³⁸⁸ Од значајних драмских писаца у репертоару ове етапе историје СНП-а нашли су се Шекспир (*Краљ Лир*, *Хамлет*, *Ричард III*), Молијер (*Жорж Данден*), Гогољ (*Ревизор*, *Женидба*), Ибзен (*Нора*, *Народни нејријашељ*), Хауптман (*Ханела*, *Ушџољено звоно*), Метерлинк (*Мона Вана*), Горки (*На гну*), Јакшић (*Сџаноје Главаш*), Костић (*Пера Сејединац*), Војновић (*Еквиноцџо*), Станковић (*Кошџана*)...

Режија у овом раздобљу није напредовала, јер се њоме нису бавили професионалци већ најугледнији глумци у ансамблу. Они су били бирани за тај посао како због свог ауторитета тако и због побољшања њиховог материјалног положаја. Међу њима били су Пера Добриновић, Димитрије Ружић, Андрија Лукић, Димитрије (Мита) Спасић, Михаило Хаџи-Динић, Коста (Коча) Васиљевић, Милан Матејић, Михаило Марковић, Жарко Савић и – као прва жена у том послу – Милка Марковић. Режијски поступак ових „надинспиџената“, како их назива др Лешић, сводио се на безлично и шаблонско аранжирање представа, мање или више спретно, без особеног стила, на начин романтичарског „старистичког“ позоришта. Једино је Добриновић

³⁸⁷ Боривоје Стојковић, *Истџорија срџског џозоришџа од средњег века до модерног доба (драма и џопера)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 455-456.

³⁸⁸ Лука Дотлић, *Из нашег џозоришџа сџарог*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1982, 103.

учинио корак напред, сматра др Лешић, али не у домену редитељског читања комада, драматургије простора или визуелног идентитета представе, већ само у домену глуме, делујући на глумце *йегајошки* – „како примјером властитог начина игре тако и упорним инсистирањем на истинитости унутрашњег и спољњег преображаја“.³⁸⁹

Ни глумачки израз није претрпео пуну стилску трансформацију до краја овог раздобља. Ондашње позоришне рецензије указују на то да се код многих глумаца задржао романтичарски начин декламовања. Од старије глумачке гарде једино је Добриновић гајио строго реалистички стил игре и управо је захваљујући његовим уметничким достигнућима и ауторитету у ансамблу већина млађих глумаца кренула тим путем. Током четири деценије рада у СНП-у (1913. прешао је у београдско позориште) створио је галерију незаборавних ликова у најразличитијим жанровима. „Тај мали, и у старијим годинама с очима ураслим у сало, пупаст човечуљак“, рећи ће о њему Грол, „успео је да се начини највећим глумцем што га је наша позорница имала, и да победи предрасуду да улоге протагониста могу играти само глумци Аполоновог стаса и лепоте. Јер је Добриновић с успехом прешао сву скалу глуме од водвиљских лакрдијаша до Шекспирових хероја, и свуд је дао оно што је највеће у тој вештини: дубоку човечанску садржину“.³⁹⁰ Остале значајне глумачке креације у овом раздобљу дали су Димитрије Ружић, Драгиња Ружић, Андрија Лукић, Михаило Хаџи-Динић, Катица (Тинка) Брашован (Лукић), Коча Васиљевић, Милка Марковић, Димитрије Спасић, Савета (Сара) Бакаловић (Добриновић), Марта Тодосић, Милан Матејић и Андрија (Андра) Стојановић.

Музички живот у СНП-у био је живљи од 1895. године, када су за глумце уведени обавезни часови нотног читања и хорске пробе. На репертоару се постепено увећавао број оперета и комада с певањем, а било је и покушаја с опером [*Вилењак* Карла Марије фон Вебера (Carl Maria von Weber) из 1900].³⁹¹ Капелник Антоније (Туна) Освалд посвећено је деловао у Позоришту од 1899. године, учећи и вежбајући глумце у

³⁸⁹ Јосип Лешић, *Историја југославенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986, 45-46.

³⁹⁰ Милан Грол, *Из позоришта преградне Србије. Спомени савременика о глумачким генерацијама йрејкумановске Србије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1952, 217.

³⁹¹ Под називом *Вилењак* игран је *Чаробни сирелац*. [Роксанда Пејовић, *Ојера и балет Народної позоришта у Београду (1882–1941)*, Факултет музичке уметности, Београд, 1996, 173]

нотном певању, управљајући хором и оркестром, постављајући музичке представе, компоњујући музику за комаде итд. Међу певачима нарочито су се истакли Михаило Марковић, Драга Спасић, Драгомир Кранчевић, Ана (Ружа) Кранчевић и Љубиша Иличић. О сценографско-костимској опреми представа нема довољно података ни у архивској грађи ни у позоришној публицистици. Зна се да су стилске декорације и костими рађени према нацртима који су добијани углавном из Народног позоришта у Београду, а ређе из позоришта у Бечу и Пешти. СНП-у су много значили поклони које је добијало од грађанства; забележено је да је супруга Лазе Костића, Јулијана, даровала 1906. године „тешку кадифу у свима бојама“ да се од ње направи целокупан костим за *Ричарда III*, играног у преводу њеног мужа.³⁹²

Градско позориште „Синђелић“ у Нишу основано је 1893. године, ако се не рачунају претходна два покушаја оснивања (1887, 1890) када није постигнут континуитет рада. Глумци у овим ансамблима регрутовани су из путујућих позоришних дружина, које су од осме деценије 19. века преплавиле Србију.³⁹³ Деловање „Синђелића“ имало је више сличности са деловањем новосадског него београдског позоришта, сматра Стојковић. Прво, то деловање одвијало се на територији која је до скоро била окупирана (Ниш је ослобођен од Турака почетком 1878. године), па је његова мисија била колико уметничка толико и национална. Друго, финансијски услови рада били су неповољни, чак неповољнији од услова у СНП-у, јер је нишки Позоришни одбор био мање агилан од Друштва за СНП у прикупљању материјалних средстава. Треће, оба позоришта била су због новчаних неприлика путујућа и то је

³⁹² Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини*, 2, Матица српска, Нови Сад, 1954, 87.

³⁹³ Значајан траг у позоришном животу Србије оставиле су путујуће дружине Павла Степића, Лазе Поповића, Михаила Димића, Фотија Иличића, Исаила Јокића, Ђорђа Пелеша, Михаила Пешића, Ђуре Протића, Михаила Лазића, Петра Ћирића, Николе Симића, Димитрија Нишлића, Драгутина Крсмановића, Љубомира Рајичића и Душана Топаловића. На основу Закона о Народном позоришту у Београду основано је 1912. године пет повлашћених путујућих позоришта: „Трифковић“ у Нишу (за југоисточну област), „Тоша Јовановић“ у Крагујевцу (за средишњу област), „Јоаким Вујић“ у Пожаревцу (за северну област), „Стерија“ у Ваљеву (за западну област) и „Гундулић“ у Зајечару (за источну област). Видети у: *Путујуће позоришне групе у Срба до 1944. године*, Музеј позоришне уметности Србије – Позоришни музеј Војводине, Београд – Нови Сад, 1993. (приредили: Зоран Јовановић, Лука Хајдуковић)

отежавало њихов уметнички развој.³⁹⁴ „Синђелић“ није имао своју зграду у овом раздобљу, иако се о њеној градњи говорило од оснивања; представе су се давале у салама већих кафана („Кнез Михаило“, „Европа“, „Булевар“). Међу управницима истакли су се Александар Милојевић (1893–1900) и Коста Делини (1905–1912), глумци с извесним стажом у професионалним позориштима – први у СНП-у, а други у Хрватском земаљском казалишту, СНП-у и Народном позоришту. Милојевић је реорганизовао нишко позориште, освежио ансамбл, трудио се да побољша опрему представа и да успостави што тешњу сарадњу с Народним позориштем (нарочито у вези с репертоаром). Израдио је 1894. године *Правила за друштину нишкој њозоришћиа* „Синђелић“, којима су, по речима Сенише Јанића, одређена права и дужности Одбора, управника и глумаца – њихове одговорности и обавезе у јавности, у међусобним односима, потом према улогама, сцени и пробама.³⁹⁵ Делини је успоставио узорну дисциплину у ансамблу, повећао број проба, радио на подизању квалитета глумачке игре и реализовао гостовања у Београду (1905, 1910) и Софији (1906). „Синђелић“ је био далеко од захтева и тековина модерне режије и опреме представа (декоративне, костимске, техничке), те је његов уметнички домет, по Јанићу, највише зависио и почивао на глумачким талентима, којих никад није мањкало.³⁹⁶ Трансформисан је 1912. године законским актом у Повлашћено путујуће позориште „Трифковић“, у које је интегрисана и путујућа дружина новог управника Симе Бунића. За првих четврт века постојања позоришта у Нишу најснажнији глумачки печат оставили су Александар Милојевић, Катица Лазић, Радомир (Рада) Петровић, Катица Лазаревић (Хајдушковић), Зорка Ђуришић (Милојевић), Милоје Достанић, Зора Ђурчић и Коста (Коча) Јовановић.

Позоришна критика будно је пратила рад српских позоришта у овом раздобљу. Томе је допринео и процват штампе почетком 20. века, нарочито у Београду, када је готово сваки од листова имао своју позоришну рубрику и рецензента. Ово је, по Стојковићу, *импресионистичка* етапа у развоју српске позоришне критике, обележена утицајем истакнутих француских критичара из друге половине 19. века – Франсиска

³⁹⁴ Нишко позориште добијало је, за разлику од новосадског, субвенцију од градских власти, али она је била симболична и нередовна. [Боривоје Стојковић, *Историја српској њозоришћиа од средњеј века до модерној доба (драма и ојера)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 495]

³⁹⁵ Сениша Јанић, „Нишко позориште 1887–1915.“, *Театрон*, бр. 30-32, Београд, 1981, 25.

³⁹⁶ Исто, 72.

Сарсеа (Francisque Sarcey), Емила Фагеа (Émile Faguet) и Жила Леметра (Jules Lemaître).³⁹⁷ Многи од наших критичара боравили су у европским метрополама, углавном на студијама, па су били у прилици да изблиза упознају развијеније позоришне културе и изграде строжа критичка мерила. То их, међутим, није учинило охолима при оцењивању домаћих позоришних достигнућа. За разлику од критичара из ранијих нараштаја, они су у критикама избегавали да доцирају и намећу готове обрасце и посвећивали су више простора анализи чисто позоришних елемената представе – глуми, режији, сценографији, костиму, музици... Због таквог приступа деловали су на наше позоришнике подстицајно, чак и онда када се нису слагали с њима, и учинили су да критика постане истински са-учесник у позоришном стварању. Међу њима издвајају се Драгомир Јанковић, Слободан Јовановић, Боривоје Поповић, др Тихомир Остојић, Милан Грол, др Божидар Николајевић, Милутин Чекић, Бранко Лазаревић, Милан Предић и Милутин Бојић. Осим у *Гласнику*, њихове позоришне критике налазе се на страницама београдског *Српској ирејледа*, *Искре*, *Нове искре*, *Недељној ирејледа*, *Звезде*, *Дела*, *Кола*, *Огјека*, *Пијемонџа*, новосадског *Позоришџа*, *Новој иозоришџа*, *Покреџа*, *Лейџојиса* и мостарске *Зоре*. Треба поменути и деловање неколико нових, нажалост кратковекних, позоришних часописа – Нушићевог *Позоришној лисџа*, нишког и шабачког *Позоришџа* (из 1904, односно 1907. године) – који су доносили и написе друге врсте: пропагандне чланке (о струковном удруживању глумаца, о побољшању услова њиховог живота и рада), позоришне вести, глумачке анегдоте, преводе рецензија драма итд.³⁹⁸ Од осталих позоришних публикација из овог периода, поред редовног излажења *Позоришној иодџишњака* Народног позоришта у Београду од 1899. године, треба издвојити *Поменик о иридесетџојодџишњици Краљ. српској народној иозоришџа 1869–1899*. (1899), објављен за време мандата Јанковића као драматурга Позоришта, краће расправе *Национални рејерџоар у Краљевском Српском Народном Позоришџу* (1899) Павла Поповића, *О Српском народном иозоришџу: 1881–1905* (1906) др Лазе Станојевића и *Српско народно иозоришџе у Новом Саду 1907–1908. иодџине* (1908) др Бошка Петровића, као и књигу позоришних критика и чланака *Позоришни живџи* (1912) Бранка Лазаревића.

³⁹⁷ Боривоје Стојковић, *Истџоријски ирејлед српске иозоришне криџишке*, Штампарија „Босанска пошта“, Сарајево, 1932, 8.

³⁹⁸ Марта Фрајнд, *Ојлеџи о српској иозоришној иериодџици (1871–1941)*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 2015, 106-131.

БОГДАН ПОПОВИЋ

Весник новог, импресионистичког поимања позоришта и глуме у српском културном простору био је Богдан Поповић (1863–1944),³⁹⁹ водећа личност наше естетике и уметничке критике у првој половини 20. века. Поповић је имао такву ширину интересовања да му се пандан тешко може наћи све до данас: поред естетике, књижевне критике и теорије књижевности као главних стваралачких преокупација, захватао је и у проблематику сценске, ликовне и музичке уметности, етике, преводио је и бавио се теоријским проблемима превођења,



расправљао је о настави књижевности, итд. Сву ту тематску разноврсност, уочава др Фрањо Грчевић, повезивала је једна централна мисао и једна висока тежња: да се српска књижевна и духовна култура повећа и узвиси, да се у кратком року надокнади „оно што су однијела стољећа ропства и мрака“.⁴⁰⁰ Поповићева многострука осетљивост за уметност, оплемењена дугим уживањима у њима, ванредно проницљив дух и енциклопедијско знање обезбедили су му сигурност критичког суда. Главни захтеви које је постављао пред уметничко дело – природност, смисао и склад у изразу –

³⁹⁹ Рођен је у Београду, где је завршио основну школу, гимназију и историјско-филолошки одсек Велике школе. На Сорбони је завршио студије немачке и француске књижевности. Радио је 40 година као професор опште књижевности, теорије књижевности и упоредне књижевности на Великој школи и Филозофском факултету. Промовисан је 1929. године у почасног доктора филозофије. Писао је огледе, студије и расправе из историје и теорије књижевности и естетике, књижевну и ликовну критику, предговоре, чланке. Преводио је са француског, немачког и енглеског језика, приредио *Антилођију новије српске лирике*, основао и уређивао *Српски књижевни гласник*, држао јавна предавања... Био је члан Српске краљевске академије и њен секретар. Иницирао је оснивање ПЕН клуба, Друштва за живе језике и књижевност, Универзитетског камерно-музичког удружења „Collegium musicum“, Друштва пријатеља Француске итд. Одликован је Карађорђевоом звездом III реда.

⁴⁰⁰ Franjo Grčević, *Književni kritičar i teoretičar Bogdan Popović*, Liber, Zagreb, 1971, 52.

одговарали су његовом „средоземном менталитету“, закључује Грол, прво по природи, а затим и по васпитању „у меком складу класичне уметности и у прозирној логици француске савршене форме“.⁴⁰¹ Сматрао је да је једина јавна улога примерена критичару улога *васпишача* и *учишеља* који ради на општем духовном препороду, књижевно образује свет и средину у којој делује и утврђује естетичке стандарде свога доба. Слободан Јовановић луцидно запажа да је Поповић први у Срба после Доситеја Обрадовића и његове школе покренуо питање „о култури духа и о образовању човечности“, подразумевајући под културом духа развијање нашег унутрашњег живота у свим правцима – „поред неговања ума, још и неговање осећајности и маште“.⁴⁰² Као професор на универзитету непосредно је утицао на књижевно васпитање великог броја културних посленика, наставника и интелектуалаца, ширећи преко њих, по речима др Палавестре, идеје европеизације српске књижевности и културе, њене духовне и стилске обнове у духу позитивистичке естетике, рационализма и објективних вредности реалистичке уметности.⁴⁰³ Био је „изузетан, рођени педагог“ – сведочи др Миодраг Ибровац – чији су слушаоци понели са собом у живот „висока осећања и идеје“ до којих их је уздизао, те „критички дух и интелектуално поштење“ које је у њима будио.⁴⁰⁴ Поповић се противио радикалним друштвеним променама, заговарајући еволуцију друштва уз измену човекове *унутрашњости*. На религиозне догме и политичке доктрине гледао је, по Јовановићу, „с висине Монтењевог скептицизма“, те

⁴⁰¹ Милан Грол, *Из иредрајне Србије. Ушисци и сећања о времену и људима*, Српска књижевна задруга, Београд, 1939, 33.

⁴⁰² Слободан Јовановић, „Богдан Поповић“, *Из историје и књижевности*, 1, Београдски издавачко-графички завод – Југославијапублик – Српска књижевна задруга, Београд, 1991, 734. (приредио: Живорад Стојковић)

⁴⁰³ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768–2007.*, 1, Матица српска, Нови Сад, 2008, 110.

⁴⁰⁴ Миодраг Ибровац, „Богдан Поповић“, *Зборник у часи Бојдана Појовића*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1929, 11. (приредили: Милош Тривунац, Веселин Чајкановић, Миодраг Ибровац, Владимир Ћоровић)

због тога ни тип идеалног човека није тражио у областима религије или политике, већ у области културе.⁴⁰⁵

Поповићеви критички написи лишени су фразеологије и каприциозних субјективних оцена. Они нису тако бројни као што се очекује од критичара његове репутације, јер је Поповићу одувек било важније доживљавање и промишљање уметничких дела од писања о њима. „Он више мисли и смисли него што каже и више каже него што напише“, тврди Бранко Лазаревић.⁴⁰⁶ Поповић је у основи више био естетичар него критичар. Др Драган Јеремић уочио је да већина његових критика заправо представља покушај да се открију или примене одређени естетички принципи.⁴⁰⁷ Током боравка на студијама у Паризу стекао је уверење да се естетска импресија може рационално схватити и објаснити. Ту је усвојио позитивистичке естетичке назоре у духу Иполита Тена (Hippolyte Taine) и Жан-Мари Гијоа (Jean-Marie Guyau), допунивши их психофизиолошким тумачењем људске психе Александера Бена (Alexander Bain). Као позитивиста био је критички настројен према метафизичком приступу уметности, сматрајући да уметнички ефекти имају своје узроке као и све друге појаве, те да се могу анализирати и објаснити.⁴⁰⁸ Међутим, примећује др Јеремић, није му био близак ни „уски“ позитивизам, који се завршава у порицању могућности сазнања естетичких принципа; он је веровао да се ти принципи могу открити из искуства, индуктивним путем, на основу промишљања уметничких дела и испитивања

⁴⁰⁵ Слободан Јовановић, „Богдан Поповић“, *Из историје и књижевности*, 1, Београдски издавачко-графички завод – Југославијапублик – Српска књижевна задруга, Београд, 1991, 725. (приредио: Живорад Стојковић)

⁴⁰⁶ Бранко Лазаревић, „Богдан Поповић“, *Критички радови Бранка Лазаревића*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, 119. (приредио: Душан Пувачић)

⁴⁰⁷ Драган Јеремић, „Богдан Поповић естетичар“. Богдан Поповић, *Естетички системи*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, 7. (приредио: Богдан Љ. Поповић)

⁴⁰⁸ И свој метод тумачења књижевног дела („теорија реда-по-ред“) Поповић је конципирао супротстављајући се апстрактно спекулативној естетици, у којој се полази од општих филозофских појмова, да би се они затим, као општа начела, примењивали на конкретна уметничка дела. Др Милан Ранковић напомиње да се Поповић залаже за „спуштање“ естетичке анализе са нивоа спекулације на ниво појединости од којих је састављена структура конкретних уметничких дела. (Милан Ранковић, *Историја српске естетике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998, 49)

услова у којима су она настала.⁴⁰⁹ У одређивању лепог полазио је од осећања задовољства и незадовољства, верујући да естетичка осећања, као и осећања пријатности уопште, подижу животни тонус. Естетичко осећање тумачио је сензуалистички, наглашава др Јеремић, сматрајући га само финијим и чистијим резултатом низа осета које добијамо из посматрања једног уметничког дела.⁴¹⁰ Др Слободан Жуњић указује да за Поповића свако уметничко дело представља резултанту историјског тренутка и друштвене околине, а да естетичар има задатак да психофизиолошки истражи уметнички учинак или „импресију“ деловања тих чинилаца, као и да у том духу образује публику. Естетичко је све оно што даје стимулацију већу од телесног „потрошка“, па онда у том смислу треба афирмисати она естетичка осећања која су „произведена најмањом снагом“.⁴¹¹

Поповићеве везе с позориштем биле су многоструке: био је члан Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта у Београду (1894–1900, 1904–1906), писао је о позоришту и драми, преводио драмска дела, режирао и држао јавна предавања. Као члан Одбора учествовао је у управним и уметничким пословима, извештава Грол, жртвујући им „не мало пажње и времена, у својој расипној активности првих година“.⁴¹² Одбору је подносио и позоришне реферате.⁴¹³ Имао је знатан ауторитет међу позоришницима; његова појава у одборничкој ложи „мења атмосферу сале, нарочито с оне стране рампе: глумци иза кулиса с већом пажњом (...) припремају свој излазак на позорницу; драматург и редитељ поштравају своју смотру“.⁴¹⁴ Рекли смо

⁴⁰⁹ Драган Јеремић, „Богдан Поповић естетичар“. Богдан Поповић, *Естетички системи*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, 10-11. (приредио: Богдан Љ. Поповић)

⁴¹⁰ Исто, 18.

⁴¹¹ Слободан Жуњић, *Историја српске филозофије*, Завод за уџбенике, Београд, 2014, 301.

⁴¹² Милан Грол, „Богдан Поповић у Народном Позоришту“, *Зборник у часи Бојдана Поповића*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1929, 26. (приредили: Милош Тривунац, Веселин Чајкановић, Миодраг Ибровац, Владимир Ћоровић)

⁴¹³ Боривоје Стојковић, *Историјски преглед српске позоришне критике*, Штампарија „Босанска пошта“, Сарајево, 1932, 55.

⁴¹⁴ Милан Грол, „Богдан Поповић у Народном Позоришту“, *Зборник у часи Бојдана Поповића*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1929, 27. (приредили: Милош Тривунац, Веселин Чајкановић, Миодраг Ибровац, Владимир Ћоровић)

већ да је Поповић држао часове практичних вежби из глуме и анализе драмских текстова већем броју глумаца Позоришта. Нарочито се трудио да им покаже „колико је глуме у самој дикцији“, истиче Грол; те поуке теже су прихватили старији глумци, од којих су многи били даровити „али несавитљиви у техници, која им је остала из лажног стила мелодраме“.⁴¹⁵ Поповић је много писао о позоришту и драми – расправе (о Бомаршеу, Костићевој *Горгани*, Нушићевом *Љиљану и Оморици*, превођењу Шекспира на српски језик), огледе (о Молијеру, Шекспиру, Гетеовој *Ифиџенији на Тауриди*), чланке [о Лесингу, Александру Дими-Сину (Alexandre Dumas fils)], позоришне критике („*Доња Диана* од Морета“)⁴¹⁶ и предговоре (за књигу позоришних критика Светислава Петровића). Преводио је драмска дела с енглеског и француског језика: *Пријетомљену злоћу* Шекспира, *Уображеног болесника* Молијера, *Франсину* Диме-Сина, *Орлића* Едмона Ростана (Edmond Rostand), једночинке Жоржа Куртлине (Georges Courteline) итд. Поповић је и режирао две представе – *Франсину* 1894. и *Пријетомљену злоћу* 1895. године – мада су номинални редитељи ових представа били Андрија Фијан, односно Милорад Гавриловић. Режирао их је дуго и брижљиво, сведочио је доцније Боровоју Стојковићу, посвећујући нарочиту пажњу „обradi текста, психолошкој анализи, тражењу одговарајућих глумских израза, дикцији и складности целине“.⁴¹⁷

Мисли о глуми Поповић је изложио у јавном предавању под насловом „О глумачкој вештини“, објављеном постхумно, с приређивачевом напоменом да је „написано (и, вероватно, одржано) 1897. године“.⁴¹⁸ На почетку предавања он сврстава глумачку вештину у оквире „драмске архитектоники“ и дефинише је као „сликање и *иласитично* представљање карактера“, тј. као „драмско сликарство и вајарство“.⁴¹⁹ Слушаоцима се унапред извињава што се у предавању неће бавити занимљивостима из

⁴¹⁵ Исто („Богдан Поповић у Народном Позоришту“), 24.

⁴¹⁶ Реч је о комаду Агустина Моретоа (Agustín Moreto) који изворно носи наслов *Презиром на презир* (El Desdén con el Desdén).

⁴¹⁷ Боровоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 276-277.

⁴¹⁸ Богдан Љ. Поповић, „Реч унапред“. Богдан Поповић, *Естетички сјиси*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, 24. (приредио: Богдан Љ. Поповић)

⁴¹⁹ Богдан Поповић, *Естетички сјиси*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, 141. (приредио: Богдан Љ. Поповић)

историје позоришта и истиче да га првенствено занима да истражи „у чему је, из чега се састоји лепота глумачке игре“.⁴²⁰ Чеге је то било у игри Гариковој, Киновој, Кокленовој или Саре Бернар што их чини „великим вештацима“, пита се он, и у чему је, с друге стране, „погрешна игра рђавих глумаца“? Како то да један исти глумац у једном комаду игра добро, у другом не; или, чак, у истом комаду, у једном приказу игра лепо, у другом не? О глумачкој игри свакодневно се доносе оцене, па није без интереса, сматра он, „потражити позитивне разлоге својим инстинктивним оценама“. После Малетића, ово је други самостални покушај у Срба да се глуми приђе као *естетском феномену* и да се суђење о глумачкој игри ослободи критичког волунтаризма.

По Поповићу, лепа глумачка игра, као и све лепо, врло је сложена ствар; њена се лепота не може приписати једној особини, једној „заокруженој или засебној врлини“, већ она зависи од читавог низа различитих особина. То могу да буду и лична лепота глумца, и његова стаситост, и глас, и дикција, и мимика, и гест, и углађеност, и досетљивост у тумачењу неког места из драмског дела, и живописни домети радњи (домети које глумци уносе у своју игру мимо текста), и костим, и маска итд. Од побројаних особина није свака подједнако потребна свакој улози нити су све оне чисто глумачке; међутим, једна је особина „суштаствена“ и потребна у свим улогама, као што је потребна и у сликарству, вајарству и, углавном, у књижевности – а то је „што *иначнија* имитација природе“.⁴²¹ Поповић примећује да је очевидно и добро познато да се глумчева вештина састоји у томе да што верније представља човека на позорници, али знати у чему се састоји „уметничка имитација“ није ни лака ни позната ствар. Лако је разумети и оценити природу и степен невештине када кажемо да неко невешто имитира старог човека, или пијаног, или болесног, или уплашеног, или љутог, или посрамљеног итд. Али кад се више не ради о једној особини, или тренутном изгледу, или простој радњи, него када треба замислити и створити целог једног човека, један *карактер*, истиче Поповић, са свим његовим разноврсним радњама и у свим његовим положајима, створити га тако да ни у ком погледу не одступа од свог праобрасца, када треба „ставити на ноге *жива* човека, *индивидуу*, *индивидуалистички* карактер“ – ту се одмах може осетити да више није реч о оном „примитивном подражавању“, већ о имитацији сасвим друге врсте, о најтежој врсти имитације, оној која „у исто време стоји

⁴²⁰ Исто (*Естетички сјиси*), 143.

⁴²¹ Исто, 149.

на врхунцу вештине и даје највиша уметничка задовољства“. Овде би требало испољити опрезност у разумевању појма имитације који Поповић има у виду, јер се тај појам не односи само на „реалистичку“ концепцију уметничког стварања као подражавања природе, већ он на парадоксалан начин у себе интегрише и „импресионистичко“ схватање да је уметност уобличавање уметникових утисака.

Ако глумац не буде имао око на реалности; ако његова игра не буде *верно индивидуалисана којичја живоїа*, таква да се потпуно поклапа са својим праобрасцем, и *доследна у свима ѿравцима себи самој*, и доследна прилици: ако не даје непрекидно променљиву слику човека, и не ради и говори у сваком тренутку оно што тај тренутак захтева – то ће бити лош глумац, и његова ће игра бити сваки пут рђава кад год се он о ово начело огреши.⁴²²

Поповићу је нарочито стало да укаже на значај „доследности прилици“ у глумачком стварању. Човек се састоји из мноштва особина; око његове главне особине слажу се, као око свог језгра, слојеви других особина, ситнијих страсти, навика, мишљења, жеља, нада, у бесконачној разноликости. Дobar глумац те разноликости доводи у потпуни склад и води рачуна о томе да се ниједан човек не може стално налазити у *једном* душевном расположењу, те да страсти и душевни потреси имају својих „отпочинака“ за време којих свако постаје „онај обични свакидашњи човек“.⁴²³ Чак и у самом „*насићују* страсти“ или у тренутку „*акучиноїа* бола“ човек није само жртва своје страсти и свог бола, наглашава Поповић, већ у њему има и других осећаја. Дакле, осим што је потребно да глумац да „смисао своје улоге“, он мора дати и „ону тисућу појединости“ у којима се јавља жив човек, доследних међу собом и с осталим околностима.⁴²⁴ Појединости „индивидуалишу“, оне дају живу слику и износе предмет јасно пред наше очи. Из свега изложеног, сумира Поповић своје предавање, произлази да су добром глумцу потребне многе особине и да је стога тако мало добрих глумаца. Утолико пре треба издвојити међу њима оне велике, попут савремене француске глумице Жилије Барте (Julia Bartet), који заслужују име уметника и који се равнају „с

⁴²² Исто (*Естетички сисци*), 154.

⁴²³ Исто, 150.

⁴²⁴ Исто, 156.

осталим вештацима у другим вештинама“. Исто онако као што нам сликарски, архитектонски или вајарски радови дају „она велика и чиста уметничка уживања“, закључује он, тако и Бартеова и они попут ње „додају уметничком благу човечанском нове прилоге и тиме на изредан начин улепшавају шарену фантазмагорију живота“.⁴²⁵

Поменућемо још два Поповићева написа с мислима о глуми. Први је критички приказ игре реномираног италијанског глумца Ерметеа Новелија (Ermete Novelli), објављен у *Српском књижевном гласнику* 1906. године. Новели је на сцени Народног позоришта у Београду наступио у трима улогама, приказаним у трима вечерима: прво као Алесандро Фара у представи *Алилуја*, по комаду Марка Праге (Marco Praga), потом као Шајлок у *Млејачком џириовцу* и најзад као Лир у *Краљу Лиру*. Поповић читаоцима на почетку приказа саопштава да Новелија прати глас најбољег европскога глумца и одмах додаје да је од тога гласа „један велики део“ несумњиво оправдан.⁴²⁶ Тај утисак тиче се, пре свега, улоге Фаре, која надмашује пишчевог Фару и с којом је Новели доказао да је глумац „првога реда“. Слика коју је он створио пред очима гледалаца, каже Поповић, „остаје урезана у памети као тип, нов тип“, достојан да уђе у галерију најбољих типова већ створених и на позорници и у осталим уметностима. У другим двама улогама Новели је, по њему, био мање упечатљив; сразмерно гласу који ужива, у Шајлоку је био „скоро слаб“, а у Лиру „само добар“.⁴²⁷ Из сјајне критике Новелијеве игре – најбоље глумачке критике која се код нас до тада појавила – издвојићемо само две општије мисли о глуми. Прва се односи на Поповићево „начело хармоније“,⁴²⁸ тј. на

⁴²⁵ Исто (*Естетички сјиси*), 157.

⁴²⁶ Богдан Поповић, „Ермете Новели“, *Српски књижевни гласник*, књ. XVI, св. 1, Београд, 1906, 63.

⁴²⁷ Исто, 65.

⁴²⁸ „Начело је хармоније најнеобилазније и најопштије од свих начела којима уметничко или књижевно дело има по нужности да се покори. (...) Хармонија – то јест јединство, то јест доследност, то јест логичност, то јест прикладност, то јест природност (јер све то само су синоними, према приликама, за један исти појам) – потребна је на сваком кораку, код сваке појединости; она се кроза све провлачи. (...) У уметничком делу све треба да је у хармонији једно с другим; све са свачим: делови с целином; делови међу собом; средства с циљем; тон с предметом; догађаји с околином; личности с догађајима и са својом средином, просторном и временом; личности са собом самим; дикција с емоцијама; чак звук и ритам речи са њиховим смислом.“ (Богдан Поповић, „*Горгана*, глума у четири чина, од Др. Лазе Костића“, *Дело*, књ. 21, Београд, 1899, 491-492)

његов естетички захтев за целовитошћу уметничког дела, у овом случају глумачке улоге. У Новелијевој игри, каже он имајући у виду улогу Фаре, све је било не само „истинито и јако у појединостима но јако и складно у својој целини“, све је било „сливено“ и „без стршања“ иједне нескладне појединости, иједног погрешног покрета или лажне интонације. Друга мисао тиче се избора глумачких средстава за приступ лику у различитим врстама комада (тј. у различитим жанровима). Поповић уочава да је природа Новелијевог дара „реалистична“, да је он глумац „модерне школе“ са „савршеном реалистичком техником“, погодном управо за ликове у грађанској драми, али да не поседује својства неопходна за игру у Шекспировим комадима – „романтични полет живописне маште и израза, који су неопходни у романтичној драми“, „дубину узбуђаја“ и „поезију“.⁴²⁹ Новелијева амбиција да игра Шекспирове јунаке није поникла из његовог „уметничког темперамента“, наглашава Поповић; јавила се након што је стекао репутацију доброг глумца у комедији и дошла је споља, из разлога који углавном немају „непосредне везе с уметношћу“.⁴³⁰ Глумац мора да прилагоди своја изражајна средства жанру комада (данас бисмо рекли: и жанру представе), а не обрнуто; Новели је Шајлока и Лира „спустио за неколико степена ниже од романтизма ка реализму“, па је Шајлок испао човек „заиста ниже расе, са сервилним навикама и ниском и задивљалом душом“, антипатичан од почетка до краја, а Лир више „набусит старац“ него онај „горостасни Лир, трагичан тип међу трагичнима“.

Касније се Поповић још једном дотакао глуме, посредно, у предговору за књигу изабраних драма Ромена Ролана (Romain Rolland) 1931. године. Он је ту изнео став да драма „*није ѿошћуна док није иѳрана*“; док остали књижевни родови постоје за себе и не траже са стране помоћ или допуну, дотле је драма суштински везана „за позориште, за представу, за игру глумаца, за сценерију“.⁴³¹ Код добрих драмских писаца – а то су они који, пишући свој текст, „све виде драмски“, тј. онако како ће изгледати и на позорници – дијалог није само низ лепих говора, низ лирских или реторских монолога, већ је „свакад драматичан, свакад радња“. Драмска лица су у сукобу, или су понесена

⁴²⁹ Богдан Поповић, „Ермете Новели“, *Српски књижевни гласник*, књ. XVI, св. 1, Београд, 1906, 66.

⁴³⁰ Исто, 68.

⁴³¹ Богдан Поповић, „Како ваља читати драме“. Ромен Ролан, *Игра љубави и смрти*, Народна просвета, Београд, 1931, IX. (превод: Бранислав Миљковић)

неким заједничким осећањем, и њихова игра „није игра, но међу-игра“.⁴³² То се при читању не види тако лако као на позорници, где су нам та лица пред очима, где говор једног лица „одјекује у изразу и покретима других лица која га у том тренутку само слушају“. Лица која „само слушају“ важна су за „драмски ефект“ исто као и лица која „у даном тренутку говоре“.⁴³³ Истицањем разлике између драме и осталих књижевних родова и указивањем на њену фундаменталну зависност од глуме и других елемената *инсценације*, Поповић је учинио више од своје првобитне намере да поучи љубитеље драмске књижевности и позоришта „како ваља читати драме“; био је то, истовремено, и пледоаје једног рафинираног и утицајног естетике за одбрану уметничког дигнитета позоришног стваралаштва, насушно потребан у средини већински још увек неспремној да позоришном чину призна исти уметнички ранг и аутономију као драмском тексту. Тиме се он посредно супротставио оној традицији српске позоришне критике, живој и у његово доба, која је драму ценила више од инсценације и која је приказу драмског текста посвећивала несразмерно више простора него приказу глумачких и других сценских достигнућа.

⁴³² Појам „међу-игре“, тј. „су-игре“ појавиће се три године касније и у једном напису о глуми др Бранка Гавеле, али не у вези с глумачком међу-игром, већ са „су-игром“ између глумаца и гледалаца.

⁴³³ Богдан Поповић, „Како ваља читати драме“. Ромен Ролан, *Игра љубави и смрти*, Народна просвета, Београд, 1931, XIII-XIV. (превод: Бранислав Миљковић)

БОЖИДАР НИКОЛАЈЕВИЋ

Позоришне критике из прве деценије 20. века доносе знатно више општих мисли о глуми него оне из претходних деценија. Међу критичарима склоним таквим теоријским дигресијама унутар критичког приказа представе, глумачког опуса или позоришне сезоне истицао се др Божидар Николајевић (1877–1947)⁴³⁴, књижевник, професор, историчар уметности и књижевности. Он потиче из угледне породице: отац Светомир био је професор историје опште књижевности на Великој школи, писац, академик и политичар, бавио се националним и хуманитарним радом, а обављао је и низ високих јавних функција у Краљевини Србији,⁴³⁵ док је брат Душан био књижевни и позоришни критичар, публициста, драмски писац (*Преко мртвих, Вечна коирена*), председник Југословенског новинарског удружења и Удружења југословенских драмских аутора. Брак Божидара Николајевића с девојком из материјално скромне грађанске породице одјекнуо је у



⁴³⁴ Рођен је у Београду, где је завршио основну школу и гимназију. Као државни стипендиста студирао је историју уметности у Минхену, Берлину и Хајделбергу; у Хајделбергу је одбранио докторску дисертацију о српској средњовековној црквеној архитектури. На Београдском универзитету основао је 1905. године Катедру за историју уметности и три године предавао главни предмет. Такође је предавао у ваљевској, нишкој и двама београдским гимназијама, те у Уметничко-занатској школи у Београду. Службовао је још у својству секретара у Министарству грађевине, шефа Грађанске управе Пожаревачког округа (за време аустроугарске окупације), директора Земаљског музеја у Сарајеву, аташеа за штампу у конзулату у Минхену и посланству у Бечу и инспектора у Министарству просвете. Писао је студије из опште и националне историје уметности (*Леонардо да Винчи*), ликовну и позоришну критику, песме, драме, приповетке, хумореске, чланке и портрете из националне историје, мемоаре и др.

⁴³⁵ Био је члан Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта, градоначелник Београда, ректор Велике школе, један од оснивача Српске књижевне задруге, члан Државног савета, министар унутрашњих дела, председник Владе, председник Народне скупштине, члан Сената итд. Видети у: Војкан Станић, *Светомир Николајевић: животој и дело*, Ложа Quatuor Coronati, Београд, 2017.

ондашњем Београду као сензација (брак „хајделбершког доктора“ с „девојком без мираза“), а у његовом друштвеном слоју чак и као кршење правила доброг понашања.⁴³⁶ Познавао је многе знамените људе свога доба; с једнима је присно пријатељевао (Антон Густав Матош, Борисав Станковић, историчар Јован Јовановић) или био њихов миљеник (краљ Милан Обреновић), а с другима жустро полемисао (др Јован Скерлић, археолог Милоје Васић). Заједно са својим братом припадао је оној струји у српском интелектуалном животу након Мајског преврата (Драгутин Илић, Андра Гавриловић, Радован Кошутић...) која се противила Скерлићу и новоустоличеној књижевној идеологији, струји која је, по речима др Палавестре, „у једном сасвим скученом простору тражила одушка потиснутој тежњи за духовним континуитетом“ и која је стрепела да ће модерна књижевност и западњачки утицај „изопачити душу изворног и чистог народног генија“.⁴³⁷ Од његових књижевних радова највећу позорност јавности привукле су песме. Био је претежно „песник штимунга“, оцењује Сениша Пауновић, понекад с „наглашеном социјалном нотом“,⁴³⁸ а његова зрелија поезија, по мишљењу мр Велише Јоксимовића, еволуирала је ка „симболизму и реалистичком колориту“.⁴³⁹ Богдан Поповић уврстио му је једну песму у *Антилоџију новије српске лирике*. Треба рећи да је био међу онима које је лист *Полиџика* после Првог светског рата неоправдано сумњичила за колаборацију, пре свега због чланака објављених у окупацијским *Београдским новинама*.⁴⁴⁰

⁴³⁶ Светомир Николајевић, „Предговор“. Божидар Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1986, XI. (приредио: Светомир Николајевић)

⁴³⁷ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768–2007.*, 1, Матица српска, Нови Сад, 2008, 176-177.

⁴³⁸ Сениша Пауновић, „Николајевић, Божидар С.“, *Југословенски књижевни лексикон*, Матица српска, Нови Сад, 1984, 565.

⁴³⁹ Велиша Јоксимовић, *Књижевности пожаревачког краја. Од Григорија Синаића Млађе до Србољуба Мишића*, Град Пожаревац, Пожаревац, 2014, 451.

⁴⁴⁰ Николајевић је на ове оптужбе одговорио објављивањем брошуре у којој је приказао свој рад и држање под окупацијом, закључивши да је ангажовањем око сређивања Народног и Етнографског музеја, Народне библиотеке и Српске краљевске академије, те „чисто књижевним фелтонима“ у *Београдским новинама*, „само користио нашој општој ствари“. Такође, он је покушао да разоткрије „дволичну улогу“ *Полиџике* у нашем тадашњем новинарству, устврдивши да су „њено патриотско разметање и њено моралисање један политички ‘фалшшилерај’“. (Божа Николајевић, *Лаж и клевета. Наличје листа „Полиџике“*, Штампарија Саве Раденковића и брата, Београд, 1920, 19, 21)

Позориште је Николајевић заволео у гимназијским данима и остао му је наклоњен до краја живота. Током студија у иностранству пасионирано је пратио позоришна збивања, а најснажније утиске понео је из минхенског Краљевског дворског и националног позоришта.⁴⁴¹ Ту је видео многе значајне немачке и стране глумце – Ернста фон Посарта (Ernst von Possart), Матјеа Лиценкирхена (Mathieu Lützenkirchen), Габријелу Режан (Gabrielle Réjane), Ерметеа Цаконија (Ermete Zacconi) – али и гласовите представе Србина Јоце Савића на његовој „Шекспировој позорници“.⁴⁴² Написао је седам драма и већи број позоришних чланака. Три драме објављене су за живота (*Догорели кров*, *Земаљско блајо*, *Милкин кључ*), а четири су остале у рукопису.⁴⁴³ Највећи успех пожњела је драма *Догорели кров*, изведена у Народном позоришту у Београду 1927. године у режији др Бранка Гавеле. У њој је Николајевић с „узбуђеном осећајношћу“ евоцирао „мирисе старог и прохујалог Дорћола“ од пре пола века, пише Душан Крунић, укрстивши „сентименталну романтику и убедљив реализам“.⁴⁴⁴ Драма се држи „сигурном унутарњом кохезијом“, оцењује Милан Богдановић, кроз њу струји „интимна топлина“, дијалог је природан и течан,⁴⁴⁵ а трагични лик цинцарског трговца

⁴⁴¹ Божидар Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1986, 113-114. (приредио: Светомир Николајевић)

⁴⁴² Савић је „Шекспирову позорницу“ (активну у периоду 1889–1906) осмислио по узору на сцену некадашњег Глоб театра, прилагодивши је „сцени-кутији“ минхенског Краљевског позоришта. „Позорница“ је имала прворазредан реформаторски значај, напомиње др Душан Рњак; она је пружила „нове могућности коришћења сценског простора без декорација“ и отворила је пут „новој рецепцији Шекспирових дела и дела других значајних и класичних аутора у Немачкој, која се нису могла играти у оригиналу на позорници са уобичајеним реалистичким декором, најчешће због честих промена места радње“. Захваљујући „Позорници“ немачки глумци створили су нови стил играња, „са пуном концентрацијом на текст, игром према публици, која је била испуњена психолошким нијансирањима, емотивна и природна“. [Душан Рњак, „Јоца Савић“. Јоца Савић, *Драма и позорница. Драматуршке расправе*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 1996, XVIII-XIX. (приредио: Душан Рњак; превод: Томислав Бекић)]

⁴⁴³ У рукопису су остале драме *Краљ отац и Краљ син*, *Црвени барјак*, *Заре казанџија* и *Звона слободе*. [Светомир Николајевић, „Предговор“. Божидар Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1986, XXI. (приредио: Светомир Николајевић)]

⁴⁴⁴ Душан Крунић, „Догорели кров“, *Правда*, год. XXIII, бр. 344, Београд, 18.12.1927, 6.

⁴⁴⁵ Милан Богдановић, „Бож. С. Николајевић: *Догорели кров*, драма из минулог Београда“, *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXI, бр. 5, Београд, 1927, 374-375.

Стерије Николића „зрачи неком унутрашњом светлошћу“ и његова доброта није уобичајена „књишка бајка“, написана за „поуку и неки морал“, већ доброта коју „осећате да пред вама живи у живом човеку“.⁴⁴⁶

Николајевићеви позоришни чланци имају изражен критички набој, било да је реч о приказу представе, глумачког опуса или позоришне сезоне. У његовим позоришним критикама, писаним, по суду Боривоја Стојковића, „свежим и пријатним стилем“, има доста „сценских елемената, података о глумцима и инсценацијама уопште“.⁴⁴⁷ Критичке опаске поткрепљивао је аргументима, углавном без уношења личног тона, у настојању да донесе објективни суд о разматраној теми. То му, међутим, није сметало да о неким глумцима пише врло топло и песнички надахнуто, посебно у некролозима. У приказима глумачких опуса уочљива је Николајевићева тенденција да те опусе не излаже само као прости низ мање или више успешних улога у једној каријери, већ да их, такође, посматра и тумачи у контексту развоја српске глуме – дакле, с једног вишег естетичкога гледишта. Примера ради, он је Софију Ђорђевић први назвао „уметницом нове школе“, школе у чијим клупама седе „песници напоредо с глумцима“, из које су прогнани „афектирање и декламације“ и у којој се учи да позорница треба да буде „истинско и верно, а не извештачено и лажно огледало стварности“.⁴⁴⁸

Прве његове конкретније мисли о глуми и глумцима налазимо у двама чланцима из априла и маја 1904. године, објављеним у *Београдским новинама*. У априлском чланку – бриткој анализи рада Народног позоришта на измаку сезоне – младим глумцима београдског ансамбла и њиховим претпостављенима упутио је неколико неувјених примедби и савета општега карактера. Они би, пре свега, требало да схвате, каже Николајевић, да се у уметности „*ајсолућно* ништа не постиже без рада и читања“ и да необрађен таленат никоме не користи.⁴⁴⁹ Из свега што такав таленат ствара „бије

⁴⁴⁶ Милан Богдановић, „Божидар Николајевић: *Дојорели кров*“, *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXIII, бр. 1, Београд, 1928, 65.

⁴⁴⁷ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 473.

⁴⁴⁸ Божидар Николајевић, „Софија – Цоца Ђорђевићка“, *Недељни преглед*, бр. 16, Београд, 1908, 270.

⁴⁴⁹ Божидар Николајевић, „Народно позориште на измаку сезоне“, *Београдске новине*, бр. 114, Београд, 25.04.1904, 4.

празнина, недовољштина, неукост“, уживање гледалаца бива „помућено“, а утицај који глумац треба да врши на душе гледалаца је „јакко ослабљен или промашен“. Глумац мора да „лебди над послом са љубављу и преданошћу“, истиче он, док наши млади глумци изгледају као да су на позорницу дошли „силом околности“. Ниједан од њих не осећа да *шреба* да буде глумац, да је неком „вишом силом назначен за тај позив“ и да то у свакој његовој улози, ма и најмањој, треба да се „осети и види“. Приметићемо овде да ни данас образовање и рад на себи нису омиљене теме већине младих српских глумаца, упркос томе што су похађали систематски устројене студије глуме и стекли дипломе на високим уметничким школама, те да одрешити критички гласови попут Николајевићевог, који би упозорили на тај проблем и на његове последице, упадљиво недостају у нашем индугентном јавном мњењу. Да млади глумци нису једини одговорни за такав однос према себи и својој уметности, Николајевић је нагласио у свом наредном, мајском чланку. Изложени животним незгодама, каже он, радећи „више ради егзистенције, а мање ради уметности“, ти млади људи нису имали ни прилике ни времена да својим уметничким пословима посвете „онолико савесности и љубави колико се за њихов успех претпоставља“.⁴⁵⁰ Због тога српска глумачка уметност, оцењује он, упркос неколицини даровитих посленика, ипак носи обележје „нечега половног, нечега што се ради на ‘парче’“. Кад би се „изискивања“ према њима смањила и кад би се више полагало на квалитет него на квантитет, онда би, по њему, ако не сасвим онако како је то „у срећноме свету“, онда бар приближно тако и наше позориште напредовало. И ова примедба, упућена не само позоришним руководиоцима, већ и онима одговорним за вођење укупне културне политике, актуелна је код нас данас, када су и најплеменитији глумачки изданци приморани да у борби за „егзистенцију“ учествују у сваковрсним понижавајућим (најчешће телевизијским) „пројектима“ и другим бесмислицама забавнога карактера, губећи тиме драгоцену време које би могло бити искоришћено за образовање, рад на себи и искушавање у озбиљним глумачким задацима.

Своје најзначајније мисли о глуми Николајевић је изложио четири, односно пет година касније, у двама написима објављеним у цењеном београдском *Недељном ирепледу*. Први је опширни критички приказ рада престоничког позоришта, у четири

⁴⁵⁰ Божидар Николајевић, „Италија Виталијани“, *Београдске новине*, бр. 138, Београд, 23.05.1904, 3.

наставка, под насловом „Разматрања о Народном позоришту“, у којем су анализирани узроци лошег стања у Позоришту и учињене сугестије о реформским потезима које је неопходно хитно повући.⁴⁵¹ Николајевић полази од става да Позориште данас „бедно стоји“ и да се не може поредити чак ни са „бољим провинцијалним позориштима ма где преко Саве и Дунава“.⁴⁵² Да би му се помогло, потребно је јасно уочити све оно што је битно у вези с њим и изнети „само оно што смо видели, а не како бисмо желели да смо видели“; то је доста тешко, констатује он, јер се онај који о томе говори мора ослободити „свију обзира, којих у оваквој једној средини, где се сви познајемо, много има“. Ми ћемо се сада усредсредити на ауторова размишљања о глуми, подстакнута уоченим негативним појавама у раду Позоришта, иако се у овом напису могу наћи занимљиве мисли и о другим аспектима позоришнога рада.

Већина чланова ансамбла није само неталентована, вајка се Николајевић, него и „неинтелигентна, и без културе“. Никада се, можда, на београдској позорници није „толико ачило“, никада није било толико „неприродних гестова“, „анти-културе“ и „жалоснога неразумевања улоге“ као сада. То представља нарочиту тешкоћу у интрепретацији модерне драме, опомиње Николајевић, која од глумца не изискује толико да буде „једна јако испољена уметничка природа“ – што се у већој мери изискује код „старијег репертоара“ – колико да буде „високо интелигентан и да располаже са пуно културе“. Овде треба подсетити да се код нас почетком 20. века одредница „модерна драма“ односила на драме реалистичког и натуралистичког усмерења, уз неколицину симболистичких драма (Метерлинк, Хауптман) које су тек крчиле пут драмској *модерни* на српској сцени. Николајевић тачно уочава да модерна драма – коју карактерише „изоштрено психолошко опажање и утанчана психолошка мотивација“⁴⁵³ – захтева од глумца да пође индуктивним путем „од детаља ка целини“, те да буде „доследан и логичан“ у свим појединостима. Глумац у таквим комадима не чека главну сцену да би истакао концепцију своје улоге, већ је истиче и у оним

⁴⁵¹ Управник Позоришта у том тренутку био је Михаило Марковић, гимназијски професор и генерални конзул у пензији; до постављења на ову дужност он није имао додира с позориштем и драмом. Драматург Позоришта био је Риста Одавић.

⁴⁵² Божидар Николајевић, „Разматрања о Народном позоришту“, *Недељни ирејлег*, бр. 20, Београд, 1908, 335.

⁴⁵³ Исто, 338.

најспореднијим сценама; наш глумац, међутим, или не обраћа пажњу на „споредности“ или нема способности да их схвати, па у главној сцени „махом демантује свога јунака“.⁴⁵⁴ Он се добро сналази само у домаћем комаду (шаљивом или народном), каже Николајевић, пошто „српску ствар осећа и разуме“ и пошто му за разумевање таквог комада није потребна она врста и количина интелигенције која се тражи за модерну драму.⁴⁵⁵ У тим комадима – нпр. у *Подвали* Милована Глишића, *Пошери* Јанка Веселиновића и Илије Станојевића, *Ивковој слави* Стевана Сремца и Драгомира Брзака, *Пројекцији* Бранислава Нушића – наш глумац успева да се уздигне до висине „једне боље глумачке уметности“, па и да оствари понеко глумачко „ремек-делце“ (Николајевић наводи примере улога Кир Диме из Поповићевог *Тврдице* у тумачењу Саве Тодоровића и Калче из *Ивкове славе* у тумачењу Илије Станојевића), али ако београдско позориште стави себе у службу „међународној уметности и поезији драмској“ и задржи претензије „савременог театра“, онда све оно са чим тренутно располаже постаје недовољно и „до крајности слабо“. Николајевић примећује да ми не сматрамо за грех када „творевина великога песника“ на нашој позорници буде „осакаћена“, јер смо изгубили смисао за праву уметност и пијетет „који културни свет осећа према њој“. Позориште с атрибутима краљевско и народно, закључује он, треба да буде „установа за неговање једне боље и више глумачке уметности“, па ако нема глумаца који би велика драмска дела играли „како ваља“, не треба их ни играти. Колико нам је познато, ово је прво одређење институционалне сврхе позоришта у домаћој критичкој и театролошкој литератури које се реферише *ирвенсџивено на ѓлуму*, тј. на усавршавање и уздизање глумачке уметности. Мало касније у чланку Николајевић је проширио ово одређење и на драму, али је и тада приоритет дао глуми: позориште које хоће да буде модерно у правом смислу те речи, каже он, мора да негује „ваљану глуму и добру драму“.

Прешавши на сугестије за излазак из критичне ситуације у којој се, по њему, налази Народно позориште, Николајевић задржава навику да уз конкретне примере даје и опште одредбе. Он сматра да се проблем недостатка квалитетног глумачког кадра у позоришту као што је београдско најбоље може решити упоредним деловањем у више праваца: расписивањем стечаја за нове чланове ансамбла, отварањем глумачке школе,

⁴⁵⁴ Исто („Разматрања о Народном позоришту“), бр. 20, 336.

⁴⁵⁵ Исто, бр. 22, 366.

слањем млађих глумаца у иностранство, регулисањем „глумачког положаја“, другачијим приступом инсценацији, реформом репертоара и избором стручних лица на руководеће положаје. Опирући се увреженим локалним предрасудама, Николајевић предлаже да се на стечају омогући право пријављивања и другим народностима. Толико је Чеха на немачким, или Немаца на руским позорницама, каже он, па зашто и на нашој не би могло да буде странаца, ако у одређеном року савладају српски језик?⁴⁵⁶ Национални разлог ту „сасвим отпада“, категоричан је Николајевић, јер у уметности „првенство припада увек бољему – ‘ма које вере био’“. По истој логици, додаје он, требало би предузети селекцију млађих чланова ансамбла: „неупотребљиве одстранити“, а даровитима створити услове за „систематско образовање“ у глумачкој школи и повремено их слати у велика страна позоришта да би стекли „тачан појам“ о глумачкој уметности и увидели колико се тамо у глумачке послове улаже „љубави, труда и савести“.⁴⁵⁷ Регулисање правног и материјалног статуса глумаца он види као нужан предуслов за нормално функционисање једне националне позоришне институције. Глумци нашег Народног позоришта, чији положај оцењује као „веома неповољан“, треба да буду државни чиновници – дакле, да имају своје „класе, аванмане и пензију“ – и да буду материјално бар толико обезбеђени да их у послу не узнемиравају „свакодневне бриге“. Николајевић сматра да је у модерном позоришту правилан приступ инсценацији од „кардиналног“ значаја не само за глумачке домете у представама него и за укупан резултат позоришнога рада. Два су постулата инсценације, по њему, основна, а за њихово спровођење најодговорнији су драматург позоришта (данашњи уметнички директор или директор драме) и редитељ: први, да глумци буду „што вернији тумачи пишчеви“, не би ли његова идеја кроз глумачке креације добила своје „уметничко оживотворење“, и други, да се комад припрема онолико дуго колико је то потребно да би био „потпуно обрађен“, а не да се, по тадашњем обичају, припреме отаљају у неколико проба у трци за што већим бројем „новитета“. Ако су глумци „претоварени физичким радом“, додаје он, они не могу дубље да се саживљују с улогом и такав рад их временом неминовно начини „обичним занатлијама“.⁴⁵⁸ Најзад, Николајевић напомиње да дела која се представљају у Народном позоришту морају имати „несумњиву литерарну вредност“, док његови

⁴⁵⁶ Исто („Разматрања о Народном позоришту“), бр. 24, 399.

⁴⁵⁷ Исто, 400.

⁴⁵⁸ Исто, 401.

руководиоци треба да буду људи којима је позориште „позив“; ако таквих нема, требало би их „добавити са стране“, а не стварати од позоришта установу „којом ће се подкусуривати нестручњаци за партиске или сличне заслуге“.⁴⁵⁹

Други Николајевићев чланак с мислима о глуми јесте портрет Веле Нигринове, заправо постхумна анализа њенога глумачког опуса. Задржавајући дужно поштовање према недавно преминулој популарној глумици и оцењујући њену смрт као „неоцењиви губитак“ не само Народног позоришта, у којем је била првакиња, него и „целе глумачке уметности у Срба“, он се латио ревалоризације њеног стваралаштва имајући у виду „мерила са Запада“ и оквир шири од националног.⁴⁶⁰ Као у претходно поменутом чланку, тако је и овде паралелно с критичким увидима износио и генералне ставове о глуми. Он најпре излази с тврдњом да је Нигриновој недостајало *глумачкої темпераментїа* да би била велика глумица, и одмах затим даје своје одређење тог појма.

Под темпераментом глумачким ваља, по нашем мишљењу, подразумевати моћ потпунога уживљења у песникова обличја. Пишући драму, песник *обликује*, гради форму; глумац је тај који уноси живот, и фигуру од стихова преобраћа на позорници у живо створење од крви и меса. Прави глумац се, дакле, не прерушује само споља и у толико, што ће се овде или онде друкчије маскирати и костимирати; он даје нешто више, и даје оно што је главно: – постаје на позорници дотични јунак.⁴⁶¹

Николајевић сматра да је глумац тим већи уметник што уме јаче и тешње да се изједначи с личношћу коју приказује. То је „тајна“ глуме као уметности. Свака уметност, по њему, има свој „основни услов“, па тако сликар мора да има урођен осећај за боје и линије, скулптор схватање пластичности, архитекта смисао за простор, музичар слух. За разлику од њих, напомиње Николајевић, глумац мора да располаже с једним много тежим и сложенијим својством: „*мора да може себе иреџворити* у

⁴⁵⁹ Исто („Разматрања о Народног позоришту“), бр. 28, 462.

⁴⁶⁰ Божидар Николајевић, „Вела Нигринова“, *Недељни иреџлед*, бр. 4 (41), Београд, 1909, 60-61.

⁴⁶¹ Исто, 61.

груїої“. Природна последица недовољнога глумачкога темперамента јесте „оскудица шаренила у игри“. Такав је случај био са Нигриновом, сведочи Николајевић: њен репертоар био је многострук, али „она не беше многострука у њему“. Јунакиње које је тумачила – Дездемона, Регана, Марија Стјуарт, Адријана Лекуврер, Нора, Тоска и друге⁴⁶² – међусобно су веома различите жене, али их је она својом игром приближавала једну другој. Разлика међу њима није толико потицала изнутра, из саме глумице, колико је лежала у другим речима и другим ситуацијама самих комада. То се догађало, уочава Николајевић, зато што је Нигринова „сваку улогу саображавала себи, место да себе саобрази улози својој“. Она је имала изграђен глумачки манир и ретко кад је неко душевно стање умела „бар у два различна вида да манифестује“. Целим својим бићем глумац мора да постане приказивана личност, подвлачи Николајевић, што значи да мора поседовати моћ не само спољашњег него и унутрашњег, тј. „*душевної прерушивања*“. Ова моћ, закључује он, лежи у глумачком темпераменту, штавише она је „идентична“ с њим.

С Божидаром Николајевићем појам *глумачкої темпераментїа* први пут се појавио у нашој театролошкој традицији. Петнаест година пре њега др Милан Савић означио је „темперамент“ као један од два најважнија предуслова (уз „бистрину духа“) да би глумац могао постати уметник, али није ближе објаснио шта под тиме мисли. Чини се да је он имао у виду само психолошку димензију овог појма – дакле, темперамент као „склоп урођених предиспозиција за јачину и начин емоционалног доживљавања и реаговања“⁴⁶³ – пошто је и глумце разврстао према особеностима њихових личних темперамената (на „сангвиничне“ и „флегматичне“). Николајевић, међутим, поистовећује глумачки темперамент с једном стваралачком „моћи“ независном од индивидуалних варијација темперамента, чиме овај појам излази из домена психологије и задобија *естетички* ранг. Глумачки темперамент је моћ „потпунога уживљења“ у драмске ликове, односно моћ спољне и унутарње глумачке трансформације („прерушивања“), и као таква она представља *conditio sine qua non* врхунскога глумачкога стварања. Након појма *имитације* Богдана Поповића,

⁴⁶² Адријана Лекуврер и Тоска су ликови из истоимених комада; *Адријану Лекуврер* написали су Ежен Скриб (Eugène Scribe) и Ернест Легуве (Ernest Legouvé) 1849. године, а *Тоску* Викторијен Сарду (Victorien Sardou) 1887. године.

⁴⁶³ Жарко Требјешанин, *Речник психологије*, Агапе књига, Београд, ⁵2018, 577.

Николајевићев *лумачки шемџерамени* други је самосвојни теоријски појам који се кристалисао у овом раздобљу српске мисли о глуми.

МИЛУТИН ЧЕКИЋ

Исте године и у истом часопису где је објављен Николајевићев критички приказ рада Народног позоришта, објављен је и први у низу написа Милутина Чекића (1882–1964)⁴⁶⁴ који садржи мисли о глуми. До окупације 1914. године изашла су му још два таква написа, а неколицина је штампана и након рата. Чекић је био један од најзначајнијих и најстручнијих српских позоришних посленика у раздобљу које разматрамо, делатан као позоришни критичар, театролог, редитељ, драматичар, преводилац, члан позоришног руководства и коаутор пројекта позоришног закона. И у наредном раздобљу, оном између два светска рата, остао је везан за позориште – што теоријски, као позоришни критичар и театролог, што практично, као позоришни инспектор Министарства просвете и управник позоришта. Осим за позориште, исказивао је занимање и за књижевност и политику, објавивши више књижевнокритичких и књижевноисторијских чланака, односно политичких анализа и расправа.⁴⁶⁵ Сарађивао је с бројним листовима и часописима, а неке од њих је и уређивао (*Недељни преглед*).



⁴⁶⁴ Милутин Чекић рођен је у Горњем Милановцу, у породици председника Окружног суда. У Београду је, након пресељења, завршио основну школу, матурирао у Другој гимназији и дипломирао на Правном факултету. Службовао је у својству писара у Министарству просвете Краљевине Србије, редитеља и в. д. управника Народног позоришта у Београду, инспектора и референта за позориште у Уметничком одељењу Министарства просвете Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, комесара и интенданта Хрватског народног казалишта у Загребу. Проучавао је позоришну режију у иностранству, једно време и као државни питомац. Поред многобројних написа о позоришту (критика, огледа, расправа, реферата, портрета), објављивао је драме, књижевне критике и политичке чланке. Бавио се и уредничким послом. Преводио је драме с француског, немачког и руског језика.

⁴⁶⁵ У Лајпцигу је 1939. године на немачком језику објавио књигу *Југославија на њојекрејници: српско-хрватски њроблем и југословенска сјољна њолишика*, која је у Краљевини Југославији била незванично забрањена и пређутана.

Чекић се приволео позоришту већ у гимназијским данима, најпре као један од оних пасионираних гледалаца које су „урођени нагон за игром и бујна младалачка фантазија“ одводили у партер стајања или на трећу галерију Народног позоришта,⁴⁶⁶ а потом као драматичар-почетник који се одважио да напише историјску драму (*Сирез*).⁴⁶⁷ Касније је још написао три једночинке (*Прва бора*, *Свадебно јујиро*, *Ноћ иза кулиса*), објављене заједно под насловом *Прва бора* 1906. године, и драму *У своје дому* (1907), објављену постхумно.⁴⁶⁸ Друга једночинка изведена је у Народном позоришту 1906. године, у режији Илије Станојевића. По суду Милана Грола, једночинке карактерише „слабо осећање живота“ и премало „акцента, покрета, смелости и даха младости“, али писац није без способности, на шта указују „прилично добра сценерија и течност дијалога“.⁴⁶⁹ Последња драма писана је „с доста невештина“, примећује Олга Марковић, али и „прилично снажног драмског израза и темперамента“.⁴⁷⁰ У гимназији је сачинио и свој први позоришни превод, заједно са школским другом Симом Пандуровићем – био је то комад у стиху *Краљ се забавља* Виктора Игоа, који ће се 1904. године наћи на репертоару Народног позоришта.⁴⁷¹ Касније је још превео комаде *На њоселу* Владимира Александрова и Михаила Старицког (Михаил Старицкий), заједно с Иваном Глигоровићем, и *Елју* Герхарта Хауптмана; оба комада играна су премијерно у Народном позоришту – први 1904, а други, у његовој режији, 1913. године (превод је објављен седам година касније).

⁴⁶⁶ Сава Цветковић, „Један незавршени дијалог (поводом смрти Милутина Чекића)“, *Позоришће*, год. VII, бр. 2, Тузла, 1965, 197.

⁴⁶⁷ Драма није извођена ни штампана, а рукопис се чува у Музеју позоришне уметности Србије.

⁴⁶⁸ Прве књижевне саставе објавио је још у четвртном разреду гимназије (данашњем осмом разреду основне школе), у школском листу „Венац слоге“ који су гимназијалци сами издавали, под надзором њиховог професора књижевности М. Драгутиновића. (Milutin Čekić, „О pesniku. Biografske beleške“. Sima Pandurović, *Okovani slogovi*, Друштво hrvatskih književnika, Zagreb, 1918, 5)

⁴⁶⁹ Милан Грол, „*Прва бора*, од Милутина Чекића“, *Српски књижевни гласник*, књ. XVII, св. 10, Београд, 1906, 797.

⁴⁷⁰ Олга Марковић, „Поговор“. Милутин Чекић, *У своје дому*, Музеј позоришне уметности Србије, Библиотека „Драмска баштина“, Београд, 2000, 81.

⁴⁷¹ Комад су превели у осмом, завршном разреду гимназије, током школске 1900/1901. године. (Сима Пандуровић, „Сећање које вида“, *Књижевности*, књ. XXXIX, св. IX, Београд, 1964, 198) Пети чин објављен је 1902. године у часопису *Покрејш*, а цео комад штампан је тек 1935. године у петој књизи Пандуровићевих *Дела*.

На студијама је отпочело Чекићево плодно критичарско и театролошко деловање, а напise ове врсте објављивао је у периодици и књигама. Кад је реч о периодици, највише је објављивао у београдским часописима и новинама (*Књижевна недеља, Недељни иреїлед, Правда, Звезда, Пијемонї, Алманах Краљевине С. Х. С., Будућност, Време ...*), али и у прашким (*Јавно мњење*), љубљанским (*Јуїро*), загребачким (*Савременик, Књижевник*) и шабачким (*Књижевни иолеї*).⁴⁷² Поред неколико пригодних написа у туђим, објавио је и своје две књиге: *Позоришїе* (1925), где је сабрао неке од најзначајнијих претходно објављених огледа и расправа, и *Позоришно иїшїање* (1926), где се бавио домаћом административно-организационом и законском позоришном проблематиком. Нарочито је за српску театрологију значајно *Позоришїе*, издато од стране Месног одбора Удружења глумаца Срба, Хрвата и Словенаца у Београду, јер је то, по речима Милана Предића, прва наша књига посвећена „специалним позоришним питањима“;⁴⁷³ писана је стручно и исцрпно, сматра Никола Петровић (потписан псеудонимом „Theatralis“), али је разумљива и за „неупућене читаоце“.⁴⁷⁴ Као добар познавалац савременог европског позоришта, Чекић је у позоришну критику свога времена донео строже и више захтеве, оцењује Боривоје Стојковић, борећи се против остатака патетичности и импровизације у глуми и препоручујући „више плана у инсценацији комада“; његово је излагање логично, убедљиво и аналитичко, иако је стил „помало сувопаран и тром“.⁴⁷⁵ Он се удаљава од импресионистичке критике леметровског типа, запажа др Јосип Лешић, и прихвата „немачки критички рационализам“, пребацујући акценат и интересовање са драмске књижевности на елементе инсценације, а нарочито на питања и проблеме *режије*.⁴⁷⁶ Др Петар Марјановић истиче да се Чекић у својим критикама, поред осталог, залаже за ново схватање глумачке личности: за образованог глумца са савременим осећањем

⁴⁷² Напise у периодици потписивао је и псеудонимима („Macready“, „Brutus“, „М.“, „Н.“).

⁴⁷³ Милан Предић, „Позоришїе“, *Срїски књижевни иласник*, нова серија, књ. XV, бр. 7, Београд 1925, 558.

⁴⁷⁴ Theatralis, „Милутин Чекић: *Позоришїе*“, *Лейиоїс Маїице срїске*, књ. 307, св. 3, Нови Сад, 1926, 313.

⁴⁷⁵ Боривоје Стојковић, *Исїорија срїскої иозоришїа од средњеї века до модерної доба (драма и оїера)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 474.

⁴⁷⁶ Јосип Лешић, *Исїорија јуїославенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986, 291.

живота и уметности, са смислом за логичко и психолошко грађење лика на сцени и са савршеном дикцијом. У оцени глумачких остварења његов је критеријум, и поред евидентне добронамерности, најчешће „и довољно објективан и довољно висок“.⁴⁷⁷

Одмах по дипломирању Чекић је отишао у иностранство ради проучавања позоришта, о свом трошку. Зиму 1906–1907. године провео је у Бечу, Минхену, Паризу и Бриселу, посећујући представе и пробе у позориштима и истражујући теоријску и стручну позоришну литературу. Тада се трајно „заразио“ режијом као уметничком дисциплином која највише погодује његовим стваралачким преокупацијама. До почетка рата путовао је у европске позоришне центре још неколико пута с истим циљем: у Праг и Берлин 1908. године, такође о свом трошку, у Берлин и Париз 1911–1912. године, на шестомесечно плаћено одсуство „ради студија у тамошњим позориштима“,⁴⁷⁸ и опет у Берлин децембра 1913. и јануара 1914. године, сада као редитељ Народног позоришта. Најснажнији утисак на њега оставиле су режије Макса Рајнхарта (присуствовао је и његовим пробама у Немачком позоришту у Берлину), али је претрпео утицај још неких значајних оновремених редитеља и глумачких педагога, попут др Карла Хагемана (Carl Hagemann), Георга Фукса (Georg Fuchs), Андреа Антоана (André Antoine) и Константина Станиславског. Од Рајнхарта је, пре свега, преузео *метод* режије, наглашава др Леших, који укључује исцрпну анализу драмског дела, социјалну и историјску студију епохе и *редитељску књију* – темељни материјал за изградњу сценске форме одређеног драмског дела, у којој се систематски означавају сви релевантни детаљи везани за игру глумаца, покрете маса, психолошку разраду ликова и за прецизно описивање сценске слике и декоративног оквира.⁴⁷⁹ Након повратка са

⁴⁷⁷ Петар Марјановић, „Београдска позоришна критика између два рата“, *Позоришне шеме*, Стандард, Београд, 1969, 34.

⁴⁷⁸ Навод потиче из дописа који је управник Народног позоришта Милан Грол упутио министру просвете с молбом да се Чекићу, писару тог министарства, одобри шестомесечно одсуство ради проучавања позоришне режије у иностранству. Позориште се понудило да сноси трошкове тог путовања, рачунајући на Чекића као на свог будућег сталног редитеља. (Архив Србије, Фонд Народног позоришта у Београду, бр. 2871) Олга Милановић прва је поменула овај документ. (Олга Милановић, „Допринос Милутина Чекића унапређењу позоришне режије“, *Неимари српској позоришња. Прилози за историју српској позоришња 19. и 20. века*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1997, 185)

⁴⁷⁹ Јосип Леших, *Историја југославенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986, 51.

студијског путовања 1912. године, Чекић је краљевим указом постављен за другог редитеља Народног позоришта (први редитељ и директор позорнице био је Александар Андрејев)⁴⁸⁰ и за нешто више од две године колико је провео на том положају режирао је двадесетак представа, међу којима и једну оперску.⁴⁸¹ По оценама критике, најуспелије биле су *Елиа*,⁴⁸² *Лазарево васкрсење*, *Краљева јесен* и *Електира*, по комадима Хауптмана, Војновића, Бојића и Хуга фон Хофманстала (Hugo von Hofmannsthal). Суштину његовог редитељског рада, оцењује др Марјановић, чинило је сазнање о стилској целини позоришне представе.⁴⁸³ С обзиром на скромне техничке и сценографске могућности београдске позорнице, Чекић се у визуелном уобличавању својих представа мање ослањао на Рајнхартова а више на Хагеманова решења. Настојао је, с извесним успехом, да у нашу средину пренесе Хагеманов начин инсценације класике, заснован, по Стојковићевим речима, „на једноставној, али помало тешкој монументалности, са гломазним стубовима, гелендерима и порталима“.⁴⁸⁴ Уопште,

⁴⁸⁰ Чекић није био сујетан и о колеги Андрејеву оставио је лепо сведочанство. Био је то врло образован позоришни радник, сећа се он, солидне културе и богатог искуства, који се кретао у кругу познатих московских уметника и располагао сређеним знањем из области сценске уметности. Као позоришни гледалац умео је искрено и од срца да се смеје, нарочито када се давао Нушићев *Пути око светиа*, а његов „ритам уморених осећања“ није био ништа мањи него код самих приказивача на сцени. У његовом ведром смеху и раздраганости осећала се „радост живота“. [Милутин Чекић, „Два сећања на Нушића“, *Бранислав Нушић: 1864–1964, 1889–1964*, Народно позориште, Београд, 1964, 51-52. (приредили: Јосип Кулунџић и др.)]

⁴⁸¹ Реч је о *Чаробном сирелцу*. Да је Веберову оперу режирао Чекић, а не Рудолф Фејфер, како је наведено у *Регистру Народног позоришта у Београду: 1868–1965* Саве Цветковића, утврдила је Олга Милановић у горепоменутој студији о Чекићу (*Немари српског позоришта*, 198).

⁴⁸² Судаћи по критикама, *Елиа* се може сматрати Чекићевом најбољом режијом. Иначе, он је сматрао да је овај Хауптманов комад врло благодаран материјал за сценске уметнике: „и као глумачки проблем, у нервном изражају страственог, драстичног драмског акцента, – и као режијски проблем, у непрестаном бујном темпу, са стилистичким представљачким средствима, допуњујући дискретно музичким елементом колорит прељубничке трагедије у стародревном замку“. [Милутин Чекић, „Герхарт Хауптман“. Герхарт Хауптман, *Елиа*, И. Ђ. Ђурђевић, Београд – Сарајево, 1920, 8. (превод: Милутин Чекић)]

⁴⁸³ Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, 310.

⁴⁸⁴ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 431.

Чекићеви редитељски концепти били су еклектични и компилаторски, закључује др Лешић, али он је и у преношењу и прилагођавању туђег редитељског искуства показивао смисао за обликовање хармоничне целине, знао је да створи штимунг, и дикцијски и у расположењу, и успешно је прожимао, како се тада говорило, „формалну“ и „садржајну“ режију.⁴⁸⁵

Осим за режију, Чекић је показивао смисао и за административно-организационе позоришне послове. Пре рата биран је за члана Гролове Комисије за израду пројекта Закона о Народном позоришту (1909) и за члана Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта (1910). У последњој години рата био је уметнички руководилац и редитељ Добротворног позоришта, које је основао и водио др Милан Огризовић.⁴⁸⁶ Глумачки ансамбл овог позоришта чинили су Милорад Гавриловић, Илија Станојевић, Сава Годоровић, Димитрије Спасић, Никола Гошић, Теодора Арсеновић, Катарина (Катица) Руцовић, Живана (Жанка) Стокић и други истакнути чланови Народног позоришта, а режијом су се бавили, поред Чекића, Илија Станојевић и др Огризовић.⁴⁸⁷ Након ослобођења, у децембру 1918. године, именован је за заступника управника Народног позоришта (управник Грол био је државним послем у Швајцарској) и на том положају провео је девет месеци; успешно је извршио, заједно с Миланом Предићем

⁴⁸⁵ Јосип Лешић, *Историја југославенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986, 53.

⁴⁸⁶ Милан Огризовић, покатоличени Србин из Сења, био је књижевник, доктор филологије и саборски заступник (у име Чисте странке права). Аутор је више драмских дела (*Хасанаиница*, *Бановић Ситрахиња*, *Објављење*, *Вучина*). До рата је радио као драматург и лектор у Хрватском народном казалишту у Загребу, а онда је мобилисан у чину натпоручника аустроугарске војске и упућен у Београд да уређује културни подлистак *Београдских новина* и организује добротворне представе. Чекић је сведочио о његовим добротворствима у тешким околностима окупације: „Није било Србина који би се Огризовићу обратио ма каквом молбом, а да га овај не би својски предусрео и помогао му, ако је икако било могуће. При томе он није правио разлике, нити жалио труда, па био у питању Бора Станковић, гђа Бинички, породица г. Грола, Пандуровић, нека сиромашна жена, глумац, или ма какав незнатан грађанин.“ [Милутин Чекић, „Др Милан Огризовић (1877–1923)“, *Театрон*, бр. 84-86, Београд, 1994, 150]

⁴⁸⁷ Представе Добротворног позоришта играле су се у биоскопској сали хотела „Касина“, а од прихода са касе знатна сума исплаћивана је у добротворне сврхе „осиромашеној српској интелигенцији“ – књижевницима, ликовним и музичким уметницима, свештеницима, учитељима и осталима који нису били државни службеници и нису примали (преко Црвеног крста) државну помоћ из иностранства. (Зоран Јовановић, *Позоришно дело Милана Грола*, Матица српска, Нови Сад, 2011, 165-166)

као уметничким секретаром, свестрану обнову Позоришта у првој поратној сезони, истиче Стојковић, када је требало „и радити и градити све испочетка, као да се пре тога ништа није имало“.⁴⁸⁸ Био је принуђен да поднесе оставку након што су београдски листови *Самоуправа* и *Политика* против њега покренули кампању због наводне колаборације с окупатором, иако судски процес није ни био покренут услед недостатка доказа.⁴⁸⁹ Пет година касније враћен је у Министарство просвете, сада као инспектор у Уметничком одељењу, ангажујући се у „стварању концепта, анализи продукције и законодавства позоришног живота на макроорганизационом плану Краљевине СХС“.⁴⁹⁰ Ту се нарочито истакао решавајући кризу у сплитском Народном позоришту за Далмацију и сарајевском Народном позоришту 1928. године, када је уз много мука успео да спроведе одлуку Министарства о фузији ових двају позоришта у Народно позориште за западне области, са седиштем у Сарајеву.⁴⁹¹ Следеће године упућен је као комесар у Хрватско народно казалиште у Загребу, с циљем да санира узнатредовалу финансијску кризу. У Казалишту се задржао четири године, све до пензионисања, с тим што је 1931. године именован за интенданта; у време његовог руковођења овом кућом директори драме били су Иво Раић (до 1931) и Јосип Бах (после 1931), а драматург је био Јоза Ивакић.⁴⁹²

Чекић је у периодици објавио више стручних и театролошких написа – чланака, огледа и расправа. Известан број тих написа нашао се међу корицама његових горепомнутих књига, док остали нису прештамповани, као што му ни писана заоставштина, с изузетком једног некролога, доцније није објављивана. Најуспелији међу овим написима посвећени су проблемима режије („Режија“), сценографије („Три

⁴⁸⁸ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 572.

⁴⁸⁹ Након одбацивања кривичне пријаве против њега, Чекић је објавио брошуру у којој је разоткрио политичку позадину овог напада и описао своје деловање током окупације. Учинио је то верујући да цео случај може бити од ширег интереса, јер је индикативан „за разумевање нашег друштвеног морала и политичких односа“ (Милутин Чекић, *У либу мржње*, Меркур, Београд, 1921, 1)

⁴⁹⁰ Драгана Чолић-Биљановски, „Сарадња у области позоришне уметности почетком XX века“, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, бр. 39, Нови Сад, 2008, 68.

⁴⁹¹ Боривоје Јевтић, *Десет година сарајевског Позоришта*, Преглед, Сарајево, 1931, 63-64.

⁴⁹² Slavko Batušić, Ljudevit Galic, „Uprave HNK“. *Hrvatsko narodno kazalište: 1894–1969*, Naprijed – Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1969, 670. (priredili: Pavao Cindrić i dr.)

система“), глумачке педагогије („Глумачка школа“),⁴⁹³ историје позоришта („Развитак југословенске позоришне уметности“) и драме („О Хамлету“). По Стојковићевом суду, писани су „са темељним, научним познавањем и разумевањем уметничке материје“,⁴⁹⁴ једноставно, јасно, разложно, „с извесном педагошком методом“.⁴⁹⁵ Глуми није посвећен ниједан његов засебан напис, али мисли о глуми налазе се у многима од њих; овде ћемо обрадити оне најзначајније. Као што смо већ рекли, први такав напис објављен је 1908. године у *Недељном ирепледу* (Чекић још није био уредник овог часописа) и носи назив „Реформа позорнице“.⁴⁹⁶ Он се ту залаже за реформу српског позоришта по узору на тада актуелне реформске подухвате на Западу, пре свега имајући у виду позоришне иновације Георга Фукса (Georg Fuchs)⁴⁹⁷ у минхенском Уметничком позоришту. Свестан је тога да Фуксова идеја о облику позорнице – идеја „барелефа место перспективе, без кулиса, софита и рампе, са архитектонском конструкцијом просцениума“⁴⁹⁸ – није примењива у београдском Народном позоришту, јер оно има „систем ложа и конвенционалну позорницу са дубоком перспективом“, али зато верује да се могу усвојити оне идеје које се односе на „чисто уметнички карактер инсценације“ и игру глумаца.⁴⁹⁹ Чекић се ослања на теоријске ставове изложене у Фуксовој расправи *Позорница будућности* (1904) и на своје утиске из Уметничког позоришта, где је 1908. године видео осам представа (најуспелије су, по њему, биле две

⁴⁹³ Немања Савковић, *Развој мисли о глумачкој педагогији у Србији*, магистарска теза, Факултет драмских уметности, Београд, 2016, 37-40.

⁴⁹⁴ Боровоје Стојковић, „Руководиоци Народног позоришта у току једног века“, *Годишњак прага Београда*, књ. XIV, Београд, 1967, 299.

⁴⁹⁵ Боровоје Стојковић, „Милутин Чекић као позоришни критичар“, *Животи и рад*, књ. III, св. 13, Београд, 1929, 35.

⁴⁹⁶ Напис је објављен и у Чекићевој књизи *Позоришће*, под насловом „Сцена у рељефу“.

⁴⁹⁷ Георг Фукс био је немачки драмски писац, теоретичар позоришта и позоришни руководилац. По његовим замислима архитекта Макс Литман (Max Littmann) пројектовао је зграду берлинског Уметничког позоришта. Фуксова расправа *Револуција позоришћа* (1909) извршила је снажан утицај на руске редитеље антинатуралистичке оријентације, посебно на Всеволода Мејерхолда (Всеволод Мейерхолд). [Paolo Chiarini, „Fuchs, Georg“, *Enciclopedia dello Spettacolo*, V, Casa editrice „Le Maschere“, Roma, 1958, 753-754. (Redattore capo Francesco Savio)]

⁴⁹⁸ Милутин Чекић, „Реформа позорнице“, *Недељни иреплед*, бр. 28, Београд, 1908, 463.

⁴⁹⁹ Исто, бр. 30, 497.

у Фуксовој режији, *Фауст I* и *Како вам грајо*, по делима Гетеа и Шекспира). Он преузима два битна постулата Фуксове теорије – да је драма „ритмично покретање тела у простору“ и да је глума „поникла из игре“ („танца“) – па почев одатле развија своје ставове о глуми. Погрешно је уверење, сматра Чекић, да је лице најважније средство за изражавање које глумцу стоји на располагању; цело тело мора му служити за то, истиче он, те стога глумац треба да култивише правилно кретање тела.⁵⁰⁰ С друге стране, он мора да негује и дикцију, увек имајући на уму да јачина драмског акцента зависи од „тачног психолошког схватања“, те да не треба превидети блиску везу која постоји између говора и ритмичнога кретања тела. Свака реч која глумцу изађе из уста, каже Чекић, мора „прострујати прво кроз све вене његова тела“. Као и у случају музике, основни елемент уметности позорнице је ритам, закључује он, стога циљ ове уметности мора бити исти као и циљ музике – да у нама изазове осећања која нас „подижу и преносе“ у извештан ритмичан покрет.⁵⁰¹

Следеће године, у истом часопису, у огледу под насловом „Хармонија на сцени“, Чекић је ове мисли поновио и разрадио. Драма може постојати и без речи и без звукова, само као ритмично кретање, каже он, имајући, очито, у виду пантомиму.⁵⁰² Ако сада дође песник, па у одређеном реду изговорених речи „пројектира своју идеју“, онда добијамо ритмичан говор који одговара мелодији у музици. У чисто техничком смислу, глумац мора да пази на „логични акценат“, ради истицања онога што је „главно у целом његовом говору“, затим на „реченични акценат“, да би сваку реченицу изговорио са смислом, истичући наглашене речи од ненаглашених, и на „акценат речи“, да би сваку реч понаособ правилно изговорио. Задатак је уметности режије да кретање и говор глумца и његову „околину“ (тј. простор игре и сценографију) споји у „хармоничну целину“, при чему се мора у потпуности очувати „принцип јединства утиска“. Ова веза између глумчевог кретања и говора и његове околине није произвољна, она свој разлог налази „у карактеру саме радње“.⁵⁰³ Чекић очито жели да нагласи да се овде не ради о апстрактном естетичком захтеву за јединством, каквих је већ било у историји позоришта, већ о кохезији конститутивних елемената позоришног израза зарад

⁵⁰⁰ Исто („Реформа позорнице“), бр. 26, 430.

⁵⁰¹ Исто, 431.

⁵⁰² Н., „Хармонија на сцени“, *Недељни ирејлег*, бр. 38 (75), Београд, 1909, 570.

⁵⁰³ Исто, 571.

ефикасног служења *радњи* као организујућем начелу драмског стварања. За „основу глуме“ Чекић сматра Шекспирове мисли које изговара Хамлет у познатом говору глумцима (*Хамлејџ*, чин III, приказ II). Ништа му се у позоришту мање не свиђа од „нескладне разметљивости“ глумца романтичарске школе, који пренебрегава управо Хамлетове савете „за одмереност покрета и тона“; по њему, та разметљивост у младости потиче од необузданости темперамента и оскудице студије, а у старости од навике.

Лепота глуме састоји се у отмености држања, одмерености геста и природности тона. *Ефекајџ се јосџиже једним чистџо сџилисџичким средсџивом*. Један карактеристичан гест руке, оригиналан и природан став, тон који својом јачином неће излазити из говора обичне конверзације, али који ће, по боји својој, имати драмскога акцента, карактеристична мина на лицу и добро срачунат поглед – даће нам више, у уметничком стварању, но сви бучни покрети и раздешени тонови глумца од „темперамента“. Студиозност је главна и најпотребнија особина доброга глумца.⁵⁰⁴

У ово разматрање о хармонији на сцени Чекић је готово узгред уметнуо и један теоријски став који није детаљније образлагао, а који по свом значају завређује да буде истакнут: „Као год што се у души налази читава скала осећања, тако исто глумац мора имати читаву скалу тонова који би одговарали тим осећањима“.⁵⁰⁵ Он не говори ништа ближе о природи везе између осећања и тона, нити објашњава на који начин тон постаје елемент глумачке експресије, али његову хипотезу о нужности глумчеве изградње скале тонова, адекватне скали осећања, пола века касније налазимо у темељима познате „теорије инфлексија“ Јосипа Кулунџића. Укратко, Кулунџић под инфлексијом разумева две ствари: и *јпромену* која настаје на структури фразе изговорене под утицајем одређеног осећања – то је Чекићев „тон“ – и, у исти мах, *назив* тог осећања. Говор у глуми, уколико треба да се уздигне до уметности, не може да остане на нивоу непосредног израза глумчевог „проживљавања“, сматра Кулунџић, већ мора да се преобликује неким „рационално-формалним поступцима“ (Чекић би рекао неким

⁵⁰⁴ Исто („Хармонија на сцени“), 571.

⁵⁰⁵ Исто, 570.

„стилистичким средством“); због тога Кулунџић технику глуме одређује као метод за постизање адекватности између доживљаја и његовог обликовног израза (инфлексije), што се, као идеја у заметку, наслуђује и у поменутом Чекићевом ставу.⁵⁰⁶

Наредне мисли о глуми овог аутора налазимо у огледу под насловом „О режији“, објављеном у часопису *Звезда* 1912. године, а написаном, како стоји у напомени на крају текста, децембра претходне године у Берлину. Овде се он, између осталог, бави проблемом односа редитеља и глумца у радном процесу, полемишући са мишљењем које преовлађује у нашој позоришној средини да утицај редитеља на глумачку игру иде на штету уметничког индивидуализма код глумца. Чекић најпре наглашава значај *радње* за све облике позоришног стваралаштва: позорница не сме да буде ништа друго до „погодан оквир за радњу коју глумац изводи“.⁵⁰⁷ Све на позорници мора тежити ка томе да се песникова мисао, садржана у радњи, истакне. Тако се и редитељ и глумац на том послу само „допуњују и потпомажу“, имајући пред собом исти циљ, па остаје нејасно, пита се он, где би се међу њима могао створити неки начелни неспоразум и зашто глумац не би „следовао интенцијама редитеља“, који се труди да „вазда сачува јединство радње“.⁵⁰⁸ Ако глумчев индивидуализам у обради ликова има „логике и уметничког израза“, по себи се разуме, констатује Чекић, да му редитељ тај индивидуализам неће одузимати. Редитељ неће негирати глумчеву концепцију лика чак и када се с њом не слаже у потпуности, само ако она има „стварног ослоња у драми“ и ако не квари „општу хармонију“ представе. Разлог је томе, додаје Чекић, што уметности не припадају „шаблон и једноставна правила која одвећ уопштавају“. Да ли ће глумац истаћи ову или ону битну особину неке слојевите драмске личности – нпр. неке од Шекспирових личности, „чији душевни живот образују многи и разноврсни елементи“ – то је ствар глумчевог индивидуализма, напомиње он, његовог уметничког осећања и схватања.⁵⁰⁹ Редитељ ће увек примити глумчеву концепцију, само ако она суштински не долази у конфликт с његовом општом идејом о драми и ако „уопште има свога значаја“. Али ће зато редитељ тражити од глумца да према изабраној концепцији „увек доследно изводи све детаље“, остављајући редитељевој контроли „сва своја

⁵⁰⁶ Јосип Кулунџић, *Фрагменти о театру*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1965, II-III.

⁵⁰⁷ М. Чекић, „О режији“, *Звезда*, год. I, св. 3, Београд, 1912, 176.

⁵⁰⁸ Исто, 177.

⁵⁰⁹ Исто, 178.

техничка средства“. У „ватри“ своје игре, каже Чекић, глумац је лишен „самопосматрања“ које би одређивало меру и границе његових „израза“; зато је ту редитељ да га враћа у границе допуштене слободе, ако би ма чиме квариио хармонију, или да га подиже на висину ситуације и радње у драми, ако није довољно понесен сопственом инспирацијом. Редитељ, дакле, има задатак само да коригује глумца, закључује Чекић, допуштајући му све поменуте слободе уметничког индивидуализма.⁵¹⁰

Десет година касније овај оглед Чекић је знатно проширио и објавио га под насловом „Режија“ у часопису *Будућности*.⁵¹¹ Део огледа који се односи на глуму такође је допуњен и надограђен, а започиње опсервацијама о савременој дикцији. Чекић упућује примедбе не само старој, романтичарској школи дикције, још увек присутној на нашој позорници, него и актуелној моди „природнога“ говора, чија се природност, по њему, углавном састоји у томе да глумац изнесе себе на позорницу.⁵¹² Стару декламаторску дикцију требало је да замени дикција „бруталног реализма“, каже он, коју карактерише „кафански банални тон и улични начин говора“ и од које више уметности има и „најпримитивнији дилетантизам“. Чекић наглашава да глумац не сме „механички“ да се веже за личност коју игра и да због тога не сме на позорници да приказује себе, тј. „своје ја из дневног живота“; све што глумац ради мора да се заснива на темељној студији драмског дела и дате личности и да буде изражено „пречишћеним уметничким начином“. У истицању глумчевог отклона од „свога ја“ и преусмеравању пажње на драмску личност препознајемо утицај праксе „художественика“ на уобличавање Чекићевих назора о глуми,⁵¹³ што потврђује и његова дефиниција глумачке вештине.

⁵¹⁰ У вези с индивидуализмом требало би рећи да је Чекић сматрао да су уметност и уметник „производ културног националног духа“, те да није случајна разлика у глуми између нпр. Новелија, Кајнца (Josef Kainz) и Коклена. (Милутин Чекић, „О модерном позоришту“. Предавање г. др. Милана Беговића“, *Правда*, год. VIII, бр. 140, Београд, 22.05.1911, 1)

⁵¹¹ Тај оглед, делимично модификован, објављен је и у Чекићевој књизи *Позоришће*.

⁵¹² Милутин Чекић, „Режија“, *Будућности*, књ. II, бр. 1-2, Београд, 1922, 655.

⁵¹³ Анализирајући деловање и домет берлинских позоришта Чекић истиче да је на њихово уметничко уздизање и међународни значај више од свега утицало гостовање Московског художественог театра у Берлину 1906. године. Художественици су донели на сцену, каже он, „у сасвим уметнички стилизованим линијама, пун, стваран живот, уметност потпуну и савршену“. (Милутин Чекић, „Три система“, *Будућности*, књ. I, бр. 6, Београд, 1922, 283-284)

Као што видимо, дакле, ни једним ни другим путем не долази се до циља, ни отужним романтизмом, ни рђаво схваћеним, тривијалним реализмом, већ *уметничким* средствима, свесним, срачунатим покретима и радњама у општој хармоничној целини. Вештина глумца управо је у овоме: изићи из себе, па ући у природу личности која се приказује; разумети њен основни карактер, њене значајне особености, па све то изразити у детаљима и у целини начином који има чисто уметничку основу.⁵¹⁴

У верзији огледа приређеној за издање књиге, Чекић је глумчеву исцрпну студију драмске личности назвао Станиславском синтагмом „проживљавање улоге“.⁵¹⁵ Проживљавање подразумева „дубоко улажење у анализу душевног и физичког живота“ драмског јунака, и то увек, наглашава он, под надзором и по саветима редитеља.⁵¹⁶ Као и у првој верзији огледа, он се овде залаже за одбацивање предрасуде о спутавању глумчевог индивидуализма од стране редитеља, констатујући у неприкривено дидактичном тону да редитељ и глумац заједнички раде на стварању сценског дела, те да се у том раду ничије посебне индивидуалности не губе, већ да се напротив „развијају снажно ка општем уметничком циљу“.

Не мали део своје радне енергије Чекић је утрошио и на законодавно-административно-финансијску позоришну проблематику, посебно у послератном периоду, објавивши о том комплексу тема више написа и једну књигу. Нама су овде од значаја његове мисли о законском регулисању статуса глумаца у државним позориштима, које налазимо у краћој студији под насловом „Наше позориште“ (1925),⁵¹⁷ и мисли о удруживању глумаца у еснафска удружења, изложене у чланку под насловом „Глумачко удружење и наша позоришна уметност“ (1929). Истичући

⁵¹⁴ Милутин Чекић, „Режија“, *Будућности*, књ. II, бр. 1-2, Београд, 1922, 655.

⁵¹⁵ Треба приметити да је Чекић већ 1922. године тачно превео главни појам теорије Станиславског – „переживание“ – као „проживљавање“, а не као „преживљавање“, што је учинио Милан Ђоковић 1945. године и што се одржало у нашој позоришној терминологији све до данас.

⁵¹⁶ Милутин Чекић, *Позориште*, Месни одбор Удружења глумаца Срба, Хрвата и Словенаца, Београд, 1925, 116.

⁵¹⁷ Студија је најпре објављена у *Алманаху Краљевине С. Х. С.* 1922. године, а три године касније, у проширеном облику, у књизи *Позориште*.

предности позоришног закона из 1911. године, Чекић издваја одредбу о промени начина ангажовања глумаца: уместо пређашњег запошљавања декретом управника или министра просвете, уведен је систем уговора по узору на европска позоришта. Глумац је и даље државни чиновник, али не више у „уском бирократском смислу речи“, који подразумева да се плата по аутоматизму повећава с годинама службе без обзира на квалитет глумачке игре, већ се она фиксира према уметничким способностима и резултатима рада на сцени.⁵¹⁸ Чекић указује на то како овај систем омогућава и млађим глумцима да, сходно свом умећу и залагању, добију адекватну новчану надокнаду, без старосне дискриминације. Тако се у истој мери обавезују и дирекција и глумци, подвлачи он, а ствара се и „јача уметничка конкуренција“ која представља најважнији услов за прогрес. Десетогодишњица Удружења глумаца Срба, Хрвата и Словенаца пружила је Чекићу прилику да исказе подршку раду ове организације, основане 1919. године, и да приложи своје мишљење о глумачком струковном удруживању уопште. Није било тако давно, подсећа он читаоце *Књижевної йолейи*, када су позоришне управе попреко гледале и на саме покушаје да глумци оснују своје удружење, видевши у томе „као неки непријатељски став према себи [тј. управама] читавог глумачког реда“. Данас, међутим, сви меродавни фактори на то гледају са симпатијама, јер у таквом удружењу „налазе гаранција за подизање целокупног глумачког сталежа и повољније услове за чисто уметнички рад на сцени“.⁵¹⁹ Чекић напомиње да развитак једне професије, уколико није постављена на здраве основе, готово увек прате „несолидна конкуренција, неморални односи, материјална беда“ и многе друге невоље.⁵²⁰ Да би се ти односи правилно каналисали и да би се створили што повољнији услови за нормалан рад, потребно је да се сви радници у једној професији организују у репрезентативно удружење. Тако је и Удружење глумаца Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, каже он, часним и преданим радом стекло углед и утицај „на свима странама“, па је успело да помогне својим члановима у разним тешким ситуацијама и по разним важним питањима. Као пример, он наводи борбу за пензионо осигурање: Удружење је најпре 1924. године успело да издејствује да по новом закону о

⁵¹⁸ Милутин Чекић, *Позоришће*, Месни одбор Удружења глумаца Срба, Хрвата и Словенаца, Београд, 1925, 241-242.

⁵¹⁹ Милутин Чекић, „Глумачко удружење и наша позоришна уметност“, *Књижевни йолейи*, књ. II, св. 7-9, Шабац, 1929, 350.

⁵²⁰ Исто, 351.

чиновницима глумци из трију централних позоришта (Београд, Загреб, Љубљана) стекну право на пензију из државне касе, а онда је помогло да и чланови обласних и путујућих позоришта пет година касније добију то право увођењем система „општег, унифицираног заједничког осигурања пензије“.⁵²¹

Свеколиким својим позоришним деловањем Милутин Чекић пружио је значајан допринос модернизацији српског позоришта и успостављању професионалних стандарда у уметничком, организационом и критичко-теоријском позоришном раду. У написима о позоришту демонстрирао је суверено познавање савремених токова европске позоришне теорије и праксе, истанчан драмски осећај и искрену бригу за развитак нашег позоришта. По мери свог образовања, дара и искуства био је кадар да први у Срба изнедри целовиту студију из теорије глуме (такође и из теорије режије), али то ипак није учинио и таква студија морала је да сачека једног естетичара, о чему ћемо говорити у наредном поглављу. Требало би на крају поменути и једну Чекићеву мисао о позоришту, неуобичајено лиричну кад је реч о овом аутору, али утолико упечатљивију и вреднију. Хоћемо ли најбрже да стекнемо утисак о културном развићу једног места или, чак, једног народа, каже он, треба да одемо у тамошње позориште. Ту ћемо наћи „најсветлију страну духовног живота и материјалног богатства“ – поезију, глуму, музику, архитектуру, пластичну и декоративну уметност; ту ћемо видети „елиту измешану с пуком у заједничком шумном расположењу“ и наћи „племените изразе елеганције, отмености, простодушности и свеже, наивне примитивности“; једном речју, закључује Чекић, позориште је „највиднија манифестација свега лепог, узвишеног и великог“.⁵²²

⁵²¹ Исто („Глумачко удружење и наша позоришна уметност“), 352-353.

⁵²² Милутин Чекић, „Југословенско уметничко позориште“, *Правда*, год. VIII, бр. 113, Београд, 25.04.1911, 1.

БРАНКО ЛАЗАРЕВИЋ

При крају трећег раздобља повести промишљања глуме у српском културном простору – 1912. године – добили смо прву домаћу целовиту теоријску студију о глуми. Њен аутор је Бранко Лазаревић (1883–1968),⁵²³ истакнути естетичар, есејиста, књижевни, позоришни и ликовни критичар и дипломата. Он се духовно формирао под утицајем својих професора с Филозофског факултета др Јована Скерлића, Богдана Поповића и др Бранислава Петронијевића; први га је, како сам каже, „главачке убацио у књижевност“, други га је увео у естетику а трећи је желео да га уведе у филозофију.⁵²⁴ Од 1906. године објављивао је критичке прилоге у периодици, да би у годинама пред Први светски рат узрастао до корифеја српске импресионистичке критике. Рат га је омео да у Минхену заврши докторску тезу из естетике (*Проблем ритма и симетрије*), за чију је израду добио државну стипендију, и да потом постане професор на матичном факултету; уместо тога, отишао је у дипломатску службу, одмах након рата, и у њој остао све до пензионисања 1939.



⁵²³ Бранко Лазаревић рођен је у Видину (Бугарска). У Неготину је завршио основну школу и нижу гимназију. У Београду је похађао вишу гимназију и дипломирао упоредну књижевност са теоријом књижевности на Филозофском факултету. Студирао је два семестра права у Паризу као државни питомац. Пре Првог светског рата радио је као суплент у Четвртој гимназији у Београду, а после рата као секретар наше амбасаде у Вашингтону, конзул у Чикагу, отправник послова у Берлину и Прагу и амбасадор у Тирани, Варшави, Анкари, Бечу и Бриселу. Објављивао је напise у периодици и књиге из области уметничке критике, есејистике, естетике и политике. Преводио је с енглеског и француског. Као резервни официр учествовао је у балканским ратовима и Првом св. рату и био рањен. Одликован је за храброст показану током 1914–15. године Орденом белог орла са мачевима V реда, а за дипломатске заслуге Орденом Светог Саве I степена и високим чехословачким, италијанским, албанским, румунским и пољским орденима. После Другог св. рата одузета му је имовина и изопштен је из јавног живота.

⁵²⁴ Никола Дреновац, *Писци њоворе*, Графос, Београд, 1964, 294.

године.⁵²⁵ Био је велики ерудита и зналац чак осам језика: француског, немачког, енглеског, италијанског, пољског, руског, бугарског и латинског. У међуратном периоду, удаљен од отаџбине, прешао је са текуће критике на теорију критике, естетику и есејистику, обележивши својим написима, по мишљењу др Бошка Новаковића, један нови покрет у српској књижевности, карактеристичан по отпору „сувом рационализму“ и усмерен на тражење виших националних духовних вредности и одређивање њиховог места и значаја у европској култури.⁵²⁶ Писао је блиставим стилем; Слободан Јовановић рекао је за њега да спада међу наше најсјајније савремене стилисте и да се изражава „с једном сликовитошћу која се непрестано расцветавала и с једном живошћу која иде до завитлавања“.⁵²⁷

Критичке и метакритичке написе Лазаревић је објављивао у часописима и новинама, а далеко највише у *Српском књижевном гласнику*, којем је остао веран све до последњег броја 1941. године. Потписивао их је именом и презименом, иницијалима „Б. Л.“ и псеудонимима „Л.“, „Ч²“, „Н.“.⁵²⁸ Већину је касније штампао у књигама (*Импресије из књижевности I-III, Огледа, Филозофија критике и други есеји*), мада су неки значајни написи издати тек после његове смрти. Бавио се и уредничким послом; пре Првог светског рата уређивао је листове *Ново време* и *Реч*, а за време рата, на Крфу, службени дневник *Српске новине* и књижевни додатак *Забавник*.⁵²⁹ Лазаревић није био импресионистички критичар доктринарног смера и публицистичког типа, истиче др Предраг Палавестра, његов импресионизам био је отворенији, толерантнији, гипкији, маштовитији, тананијег сензибилитета и са мање предрасуда, подједнако окренут и према естетичкој теорији и према практичној критици, као и према другим тековинама

⁵²⁵ С обзиром на његово брзо напредовање у служби од секретара амбасаде до амбасадора, претпоставља се да су га надлежни кругови сматрали за веома способног дипломату. (Миладин Милошевић, „Предговор“. Бранко Лазаревић, *Дипломатски списи*, Историјски архив, Неготин, 2001, 30)

⁵²⁶ Бошко Новаковић, „Лазаревић, Бранко“. *Југословенски књижевни лексикон*, Матица српска, Нови Сад, 1984, 421. (приредио: Живан Милисавец)

⁵²⁷ Слободан Јовановић, „Бранко Лазаревић“. Бранко Лазаревић, *Сабрана дела*, 1, Народна просвета, Београд, 1932, XVII-XVIII. (приредили: Вељко Петровић, Милан Кашанин)

⁵²⁸ Наталија Лудошки, Драгош Петровић, „Лазаревић, Бранко“. *Српски биографски речник*, 5, Матица српска, Нови Сад, 2011, 480. (приредили: Чедомир Попов и др.)

⁵²⁹ На Крфу је за време рата радио и као шеф Пресбирора Министарства иностраних дела.

људског духа и свим врстама уметности.⁵³⁰ Сâм је ту врсту критике касније назвао „стваралачком“, јер она ослобађа стваралачку личност критичара и не просуђује са становишта неке естетике, књижевне идеологије, друштвене или историјске свести, средине, расе или тренутка, него искључиво из душе критичара. Унутрашња организација такве критичке свести, додаје др Палавестра, представља синтезу интуиције, разума, знања, еластичности, истанчаности духа, сигурности суда, ширине схватања, брзине поимања, система мишљења и објективности критичког става, а ту синтезу може да изрази само слободан и отворен дух, целовита, зрела и јака личност без пристрасности и предрасуда. Као критичар остао је целога живота „странчарски неопредељен“, уочава Душан Пувачић, помало аристократски уздигнут изнад сукобљених група, струја и схватања одлучно супротстављених ономе што је прошло и отворених за све што се сматрало новим и модерним; избравши улогу „неутралног татора“ који доследно проповеда своју истину и настоји да завађене противнике научи неким основним искуствима о уметности, често је изазивао „жучна, подсмешљива, потцењивачка реаговања, или оглушујућу равнодушност оних чији је био претходник“.⁵³¹ Лазаревићево практично и теоријско бављење критиком, као и естетички погледи, о којима ћемо говорити мало касније, проистичу из његове особене филозофије живота која сматра да „целу светску мисао“ може наћи једино номадски и космополитски дух,⁵³² тј. дух који слободно лута по свима меридијанима, прима у госте све и одлази у госте свима, искоришћава све ветрове и пристаје у сва пристаништа.⁵³³ Његови најзначајнији критички написи, мимо позоришта и драме, посвећени су српским народним песмама и стваралаштву Његоша, Ивана Мештровића, Микеланђела (Michelangelo Buonarroti), Бетовена (Ludwig van Beethoven), Баха (Johann Sebastian Bach), Достојевског и Ничеа (Friedrich Nietzsche); кад је реч о књижевним и уметничким критичарима, писао је студиозно само о Богдану Поповићу и Јовану Скерлићу, сматрајући их за највеће личности српске критичке традиције.

⁵³⁰ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768–2007*, 1, Матица српска, Нови Сад, 2008, 235-236.

⁵³¹ Душан Пувачић, „Књижевни критичар Бранко Лазаревић“. *Критички радови Бранка Лазаревића*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, 13. (приредио: Душан Пувачић)

⁵³² Бранко Лазаревић, „Обрачун“, *Књижевности*, књ. XLVII, св. 12, Београд, 1968, 550.

⁵³³ Бранко Лазаревић, „Varia – Sylva Sylvarum“, *Савременик*, књ. XXIII, св. 4, Београд, 1966, 293.

Лазаревићево критичко дело стоји у блиској вези с његовим естетичким мислима. Одувек се занимао за општа питања уметности, смисао уметничких дела и тајну уметничког стварања. Уметност је посматрао, оцењује др Драган Јеремић, првенствено као израз вечне човекове тежње да све око себе и у себи види у једном вишем, трајнијем, узвишенијем виду од онога који нуди обични, свакодневни, друштвени живот.⁵³⁴ Био је отворен за уметничке изразе свих народа, поднебља и епоха, јер је свуда уочавао исту појаву: „људско у већим примерцима покушава да прапроизведе себе и, кроз себе, природу и све до чега допире људски систем“.⁵³⁵ Велика уметност, по њему, увек је универзална, јер је такав „опште-људски дух“ из којег она настаје – непроменљив, исти, сам, дух који лебди „изван раса, народа, покрајина и места, изван времена и свих његових модалитета“.⁵³⁶ Лазаревићев естетизам је филозофски и произлази из трагичког поимања света: „Ни људско ни васељенско не даје никаквих стварних одговора. И наше и свемирско чудовиште само ћуте. Све је око нас чудо и ужас ћутања. Херојски је стати пред све то мушки. И у све, у све ући, и свуда бити.“⁵³⁷ Једино човеково оружје за борбу против зле судбине и неизвесности јесте његово стваралаштво, а под стваралаштвом он схвата уметност, филозофију и религију; њих везује заједничко порекло: тежња човека да осмисли своју егзистенцију и одреди своје место у свету. Уметност ту долази на прво место, јер она даје највише од човека и највише од природе и најпоузданије смирује човекову стрепњу у свемирској ноћи; такав циљ, разуме се, постижу само највећа дела уметности. За разлику од ларпурлартиста, Лазаревић сматра да одлика велике уметности никада није само *лепо*, већ је то „утисак целог живота и целог човека у пуној природи: изражавање лепога истовремено са изражавањем доброга и истинитога“.⁵³⁸ Лепо за њега чак и није

⁵³⁴ Драган Јеремић, „Естетичка схватања Бранка Лазаревића“, *Критичар и естетички идеал*, Графички завод, Титоград, 1965, 121-122.

⁵³⁵ Бранко Лазаревић, „Основни ставови уметности“, *Савременик*, књ. XV, св. 1, Београд, 1962, 4.

⁵³⁶ Бранко Лазаревић, „Уметност“, *Сабрана дела*, 2, Народна просвета, Београд, 1932, 122. (приредили: Вељко Петровић, Милан Кашанин)

⁵³⁷ Бранко Лазаревић, „Вечно трагично“, *Лейолис Мајнице српске*, књ. 347, св. 3, Нови Сад, 1937, 270.

⁵³⁸ Бранко Лазаревић, „Бетовен“, *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXII, бр. 8, Београд, 1927, 594.

категија најближа сржи уметности, већ је то *узвишено*. Од првог тренутка свог постојања човек је био суочен с тајанственим, безмерним и недокучивим универзумом, подсећа он, па је сасвим природно што најсјајнија дела уметности „иду из осећања Узвишенога“.⁵³⁹ Право уметничко стваралаштво за њега увек представља трансцендентални реализам, истиче др Јеремић, тј. сусрет на средокраћи између стварања „одозго“ – из духа, и стварања „одоздо“ – из природе.⁵⁴⁰ Стварност је *интеграл*, устврђује Лазаревић, она је једна и целовита; само „недовољан стваралац“ дира у то интегрално јединство,⁵⁴¹ само „једнооки“ уметник не увиђа биће стварности: „Светска целина је изван наших формула које је праве мрежом и саћем. Она је једна и једина и тако је треба видети.“⁵⁴² Мада је Лазаревић своје схватање уметности изградио без одлучујућег утицаја било ког појединог естетичара, неоспорно је, примећује др Јеремић, да му је најближи био Бенедето Кроче (Benedetto Croce).⁵⁴³ И за њега је уметност, као за Крочеа, општељудска, тотална и јединствена, па све што је дели и даје јој посебне карактеристике умањује је и своди на документ времена, народа, друштвене средине или појединца-ствараоца. Уметничка дела која се сврставају у одређени уметнички стил, школу или правац и носе обележја једног друштва, класе или етничке припадности, не могу се уврстити у онај мали број највећих уметничких дела која изгледају као да их је читав људски род створио за сва времена и за све народе. Лазаревић је за живота издао само једну књигу посвећену у целости естетичким темама (*Пролејомена за једну теорију естетике*), али се његове рефлексije о уметности налазе у многим есејима, критичким, метакритичким и филозофским написима, што је тек у новије време издавачки приређено на примерен начин (*Сабрана дела*, 1-8, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003–2007).

⁵³⁹ Бранко Лазаревић, „О узвишеном“, *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. III, бр. 5, Београд, 1921, 349.

⁵⁴⁰ Драган Јеремић, „Естетичка схватања Бранка Лазаревића“, *Критичар и естетички идеал*, Графички завод, Титоград, 1965, 134-135.

⁵⁴¹ Бранко Лазаревић, „Интеграл стварности“, *Филозофија критике и други есеји*, Издавачко и књижевско предузеће Геца Кон А. Д., Београд, 1941, 287-288.

⁵⁴² Бранко Лазаревић, „Основни ставови уметности“, *Савременик*, књ. XV, св. 1, Београд, 1962, 1.

⁵⁴³ Драган Јеремић, „Естетичка схватања Бранка Лазаревића“, *Критичар и естетички идеал*, Графички завод, Титоград, 1965, 125.

Позоришне критике Лазаревић је писао само пре рата, у периоду 1907–1912. године. У почетку их је објављивао у *Делу*, али се касније сасвим преоријентисао на *Српски књижевни гласник*. Изабране критике и сродне позоришне чланке поново је штампао 1912. године у књизи *Позоришни живоји (свеска прва)*, коју је посветио Скерлићу. Намеравао је да изда и другу свеску, али су га наступајући ратови у томе спречили. По суду Боривоја Стојковића, он спада међу најбоље српске позоришне критичаре раздобља о којем говоримо: добро је познавао савремене позоришне прилике у земљи и иностранству, имао је све особине неопходне за тај посао, критике су му биле стручне и „изразито позоришне“, једино им је недостајала „подробнија и утанчанија анализа“.⁵⁴⁴ Многе од његових критика доминантно се баве анализом глумачке игре, и то врло „подробно“ и „утанчано“, управо супротно оцени коју је изнео Стојковић; нарочито се у том погледу истичу критике које су писане поводом гостовања истакнутих страних глумаца у Народном позоришту – Ане Суханкове, Едуарда Војана, Софје Хаљутине (Софја Халютина), Сузане Депре, Ежена и Луизе Силвен и других. Књига *Позоришни живоји* дочекана је с одобравањем у нашој позоришној и широј културној јавности. Др Ранко Младеновић рекао је да она мора утешити сваког нашег правог и искреног позоришног човека,⁵⁴⁵ док је Васа Стајић истакао Лазаревићеву способност да у сваком глумачком (и књижевном) делу које разматра види „остварење или промашење услова под којима настаје лепо дело“, тј. да у сваком детаљу проучаваног предмета осети „естетско филозофски његов смисао“.⁵⁴⁶ У овој књизи место су нашла и два чланка, првобитно објављена у *Српском књижевном гласнику*, који садрже извесне општије ставове о глуми; пошто они претходе поменутој теоријској студији, у истраживању Лазаревићеве мисли о глуми поћи ћемо од њих.

У чланку под насловом „Позоришна критика и глума“ из 1910. године он преузима на себе задатак да одреди смисао позоришне критике и укаже на одговорност наших критичара за чињеницу да је српску глуму из 19. века готово у потпуности

⁵⁴⁴ Боривоје Стојковић, *Историјски преглед српске позоришне критике*, „Босанска пошта“, Сарајево, 1932, 70.

⁵⁴⁵ Ранко Младеновић, „Бранко Лазаревић: *Позоришни живоји*“, *Дело*, књ. 64, св. 3, Београд, 1912, 468-469.

⁵⁴⁶ Васа Стајић, „Бранко Лазаревић: *Импresiје из књижевности и Позоришни живоји*“, *Летопис Машице српске*, књ. 292, св. 2, Нови Сад, 1913, 83.

помео „ветар заборава“. Шта је остало од свих напора слављених глумаца и глумица, који су „са толико огња и страсти, смеха, суза, усхита, јецања“ прешли преко наше позорнице, пита се он?⁵⁴⁷ Где је њихово уметничко дело? Сем неколико података из живота и глуме – није остало малтене ништа. Одговорност за то, по њему, сноси наша позоришна критика, која је била „више критика комада него ли критика глумаца“.⁵⁴⁸ Ни једној другој уметности критика није „тако очигледно потребна“ као глуми, тврди Лазаревић, и то мање због оног „чисто критичког дела критике“ (да поправља, даје савете итд.), а више због тога да би сачувала глумчево уметничко дело. То дело постоји само у тренутку извођења, после тога може постојати евентуално још као „слика у гледаочевој фантазији“.⁵⁴⁹ Лазаревић, дакле, уочава да је ефемерност битно својство глумчевог уметничког дела и стога настоји да редефинише задатак позоришне критике имајући у виду виши интерес глумачке уметности. Но, он не сматра да је тиме угрожен дигнитет позоришне критике; напротив, репродукујући глумчеву игру критика „од себе ствара уметничко дело“. Свака критика уметничког израза, рећи ће он у једном доцнијем огледу, може постати уметнички израз у коме је „главно градиво и основно осећање“ управо уметнички израз о којем критика говори.⁵⁵⁰ Критичар се на исти начин „спаја са светом и даје свој производ“ као што то ради један романсијер, песник или композитор, и због тога су велики критичари исто тако ретки као и велики вајари, сликари или други уметници.

Други чланак изашао је 1912. године и носи назив „Драматуршке идеје Аугуста Стриндберга“. Лазаревић је ту приказао Стриндбергову књигу под насловом „Драматургија“, и то њено немачко издање из 1911. године; излажући и коментаришући Стриндбергове идеје о позоришту и драми, изнео је и неколико својих мисли о глуми. Већ на почетку он констатује да је у књигама из опште естетике једна глава увек

⁵⁴⁷ Бранко Лазаревић, „Позоришна критика и глума. Госпођица Шубертова“, *Српски књижевни гласник*, Београд, књ. XXIV, св. 9, 1910, 691.

⁵⁴⁸ Исто, 692.

⁵⁴⁹ Исто, 693.

⁵⁵⁰ Бранко Лазаревић, „Критика“, *Филозофија критике и други есеји*, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д., Београд, 1941, 102-103.

посвећена глумачкој вештини, те да се естетика најчешће бави „филозофијом глуме“.⁵⁵¹ Задатак је естетике, каже он, „да да законе на којима се глума оснива“ и да их потом спроведе на „драматургију“ (у најширем смислу те речи), тј. на режију, глумца, декор и инсценацију. Под применом тих закона на глумца он има у виду примену на елементе глумачког израза, што потврђује и напомена у загради: „говор, изговор, карактерисање, држање, став, слушање, нема игра, стилизирање, и тако даље“. Одавде естетика може да иде даље у „крајње специјализације“, напомиње Лазаревић, „диференцијујући свако од тих питања“ и додирујући „чисто технички део глуме“; тако схваћена, глума има три испитивача: „естетичара-филозофа, научника и теоретског режисера“. У наставку чланка Лазаревић приказује Стриндбергове ставове о „драматургији“, узевши у обзир само прво поглавље књиге („Глумачка уметност“) које се тиче ауторовог схватања глуме, односа глуме према другим уметностима и саставних делова глуме. Пред крај чланка полемички се осврнуо на Стриндбергово виђење глумца као репродуктивног уметника, тј. уметника који „не сме да буде ван текста и не сме изнова ништа да ствара“.⁵⁵² Лазаревић сматра да глумац с уметничком стваралачком моћи стоји према тексту као писац према материјалу из кога ствара текст: „својим, *глумачким* средствима, он има да одабира, приређује и подређује текст посматран као чињенице, и из њега да ствара друго дело, *глумачко* дело“. Глумац је, закључује Лазаревић, „продуцент“, његова је уметност „продуктивна“. Ову мисао поновио је и двадесет година касније, изричито устврдивши да глумац није „репродуцент“ већ „продуцент“, тј. неко ко из већ створеног дела ствара своје дело, само у другом материјалу.⁵⁵³

Шест месеци након чланка о Стриндбергу појавила се у *Српском књижевном гласнику* и поменута Лазаревићева студија о глуми под насловом „Маргиналија из Драматургије“. Објављена је у пет узастопних бројева, од јула до септембра 1912. године. У неизмењеном облику аутор ју је тринаест година касније унео и у своју *Пролејомену за једну теорију естетике* (Издавачка књижарница Геце Кона, Београд,

⁵⁵¹ Бранко Лазаревић, „Драматуршке идеје Аугуста Стриндберга“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVIII, св. 2, Београд, 1912, 141-142.

⁵⁵² Исто, 145.

⁵⁵³ Бранко Лазаревић, „Уметност“, *Сабрана дела*, 2, Народна просвета, Београд, 1932, 100. (приредили: Вељко Петровић, Милан Кашанин)

1925, 171-202).⁵⁵⁴ У кратком уводу он појашњава чиме ће се и зашто бавити у овом раду, скромно означеном као „маргиналија“ (успутна белешка): у тренутку кад се наша сцена после четрдесет година „оправља“ – Лазаревић мисли на Гролову свеобухватну реформу Народног позоришта започету годину и по дана раније – потребно је покренути извесна питања из „области Драматургије“⁵⁵⁵ која се код нас никада нису покретала ни у Позоришту, ни ван њега, ни са универзитетске катедре.⁵⁵⁶ Најважније од тих питања тиче се глумачке уметности. Он најпре утврђује редослед основних елемената глумачког стварања – изговор, карактеристика, „телесна појава“ (маска, држање, гест), акценат и ритам, „ансамбл“, нема игра и меморија – да би потом сваком од ових елемената (осим последња два)⁵⁵⁷ посветио малу студију и размотрио га с обзиром на стање у нашем позоришту.

Глумац има два средства изражавања, започиње своју анализу Лазаревић: средства говорног органа и средства телесног изражавања. Главна је тајна његове уметности: „добро говорити“.⁵⁵⁸ На први поглед, то не изгледа тешко, али, заправо, врло је мало глумаца и јавних говорника (за скупштинском говорницом, црквеном предикацијом, професорском катедром) који умеју да говоре како треба, а то значи да говоре „просто и лако“. Глумачки говорити не значи ни декламовати, ни рецитовати ни говорити у обичном смислу те речи, већ „уметнички говорити“, напомиње Лазаревић, и

⁵⁵⁴ Исто у: Бранко Лазаревић, *Умјетности и естетика. Idearium*, [Сабрана дела, књ. 5], Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, 119-139. (приредио: Душан Пувачић)

⁵⁵⁵ Попут Стриндберга, Лазаревић користи овај појам у значењу ширем од уобичајеног, подразумевајући под драматургијом не само вештину писања драмског дела него и вештину његовог сценског упризорења. Појам је, иначе, имао занимљиву еволуцију од 18. века, када га је Лесинг увео у оптицај, до данас, с повременим ширењем и сужавањем значењског дијапазона. [Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti – Centar za dramsku umjetnost – Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004, 67-69. (prevod: Jelena Rajak)]

⁵⁵⁶ Бранко Лазаревић, „Маргиналија из Драматургије“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXIX, св. 2, Београд, 1912, 139.

⁵⁵⁷ Лазаревић није објавио поглавља под називом „Нема игра“ и „Меморија“, вероватно стога што је убрзо по објављивању петог наставка студије (16. септембра) избио Први балкански рат (8. октобра) у којем је и сâм узео учешћа као добровољац. У *Пролећмени* их такође нема, нити се помињу у редоследу елемената глуме.

⁵⁵⁸ Исто, 140.

цитира у вези с тим познатог француског глумца Коклена Старијег: „На бини не треба говорити (parler) него рећи (dire)“. Да би се тако говорило потребна су извесна природна средства (добар глас, здрава плућа, широк регистар), затим добро познавање матерњег језика, осећање ритма, смисао за „логично наглашавање“, као и осећање за речи, смисао за логично спуштање и дизање тона и смисао за коришћење звучности једне речи. У говору и изговору јединица је реч, подсећа он. Један велики монолог, нпр. Лиров, Клитемнестрин итд., анализиран до својих саставних делова, даје нам речи које свакодневно слушамо и које нам не казују много; прочитан, по речима, такође не казује много. Али када музичку, пластичну и логичну вредност сваке од тих речи измери један добар глумац и од тих јединица створи музичку, пластичну и логичну целину, тј. од тог монолога створи глумачко дело, онда се види сва разлика између уличнога и сценскога говора. Управо то је оно што Лазаревић највише замера нашим глумцима – што не умеју од једне реченице да створе целину. На нашој сцени говори се како ко стигне, оцењује он, не познаје се и не култивише „ни ток, ни ритам, ни боја говора ни изговора“.⁵⁵⁹ Само Зорка Тодосић, Сава Тодоровић и Илија Станојевић умеју да нађу инстинктивно тон и ритам и умеју да говоре „јасно, везано, логично и потпуно“, па и они само у извесним улогама. Остали углавном говоре као код куће, на улици или у кафани.

Свака реченица је, по склопу, по музици и по смислу, једна целина, и тако је треба изговорити. То је глумчево најделикатније дело. Место тога, на нашој сцени, ми чујемо једну развијену реченицу у којој се, скоро онако како се чује од шапача, реч по реч додајује публици, и њој оставља да јој обележи музичку и другу вредност.⁵⁶⁰

Лазаревић истиче да за све то нису криви само глумци, јер не могу сви имати ту врсту дара, те да кривицу сноси и држава. Народно позориште добија глумце или из путујућих позоришта или из неке школе која нема везе с глумом или непосредно с улице, констатује он; сви ти глумци, било да долазе из нужде или из добре воље, представљају тек „глумачки материјал који треба да се изради“. Међутим, ми нити

⁵⁵⁹ Исто („Маргиналија из Драматургије“), књ. XXIX, св. 2, 142.

⁵⁶⁰ Исто, 143.

имамо глумачку школу нити држава шаље ове глумце у иностранство у школу – уместо тога, они излазе на сцену и играју. Осим тога, учача Лазаревић, сама модерна драма не даје много маха да глумац развије своје говорне и изговорне способности, као што дају класична и романтичарска драма: дијалог је кратак, брз и нервозан, тема се брзо развија, осећање се хитно каже.⁵⁶¹ Данас се и у животу говори врло брзо и изговара рђаво, примећује он, пошто живимо у једном „бирокуратско-буржоаском времену са принципом ‘време је новац’“.

Из пишевог дела или из природе глумац узима само оно што је најкарактеристичније, наставља Лазаревић тумачење елемената глумачког стваралаштва.⁵⁶² Он не фотографише, већ издваја из масе мање или више значајних детаља ону појединост („карактеристику“) која тај „образац“ заправо чини оним што он јесте. Остало треба „бацити у полусенку или сасвим у сенку“, каже он, услед чега ће карактеристика добити уметничку вредност коју у обрасцу није имала. Глумац потом рашчлањује карактеристику на саставне делове, стварајући од њих, према обрасцу, слободну, „другу“ целину, тј. другу, нову природу. Лазаревић сматра да се до дефинитивног глумачког дела долази преко две прераде природе, при чему „нова природа“ остаје у непосредној вези са „старом природом“.

Глумчев је посао да личност из текста, која је узета из природе, понова врати у природу. Овде, у ствари, има две уметничке прераде. Прва је пишева; друга је глумчева. Писац је већ једном уметнички прерадио личност, репродукујући је, помоћу својих средстава, из природе у текст; глумац је прерађује, враћајући је из текста у „сценску природу“. Као што се писац понаша слободно према природи, тако се исто и глумац, консултујући природу, слободно понаша према тексту.⁵⁶³

У односу на говор и изговор, уметнички инстинкт игра већу улогу у проналажењу карактеристике, напомиње Лазаревић, па наши глумци мало боље стоје с

⁵⁶¹ Исто („Маргиналија из Драматургије“), књ. XXIX, св. 2, 142.

⁵⁶² Исто, књ. XXIX, св. 3, 215.

⁵⁶³ Исто, 216.

овим елементом глуме. Ипак, и у том аспекту стварања спутава их недостатак глумачке и опште културе. Лазаревић тачно уочава да се у српској глуми друге деценије 20. века дешава иста ствар која се десила у српској књижевности с краја 19. века, када се веровало да се песник „рађа“, да не треба радити и учити, већ само пити и чекати на инспирацију „као на ману с неба“.⁵⁶⁴ Та квазиромантичарска теорија била је врло штетна и упропастила је књижевна дела неколико даровитих писаца, упозорава он; пошто је код глумаца и даље у моди, треба их од ње лечити помоћу глумачке школе и других институција. Међу глумцима Народног позоришта који умеју инстинктом да пронађу карактеристику, Лазаревић поново издваја Тодосићеву, Тодоровића и Станојевића и придружује им Добрицу Милутиновића; међутим, ко их је иоле пажљивије посматрао на сцени, напомиње он, лако је могао да увиди колико мало глумачке и опште културе имају. Примера ради, Станојевић, који је умео врло лепо да пронађе карактеристичне црте Кир-Јање, Журдена или Фалстафа, изгледа „страшно“ у каквом француском комаду када треба да каже неку сентенцу или да поведе финију конверзацију; ту се одмах осети скоројевић, додаје Лазаревић, „крз чији менталитет није никада пролазила та фраза или тај гест“. Због тога наше глумце, и млађе и старије, треба култивисати и учити, а пре свега треба обновити глумачку школу, где би им се објашњавале „све простије и сложеније тачке из области Драматургије“.⁵⁶⁵ Глумцу који инстинктивно осећа шта је то карактеристика, обратила би се пажња на начин како се она обрађује и истиче, а онемо који то не осећа, показало би се, на низу примера, како се карактеристика налази и који су начини да се она дâ као привид, кад већ не постоји као инстинкт.

Онај ко изађе пред публику да прикаже једну личност, продужава Лазаревић своје тумачење глумачког стварања, мора да прикаже и њен унутрашњи и њен спољашњи живот: и интелект, и емоције, и таленат, и како та личност хода, говори,

⁵⁶⁴ Исто („Маргиналија из Драматургије“), књ. XXIX, св. 3, 217. Лазаревић не мисли на ману као недостатак, него на ману као нешто што се добија без муке и труда. По Светом писму, ма̀на (хебр. mānā) је храна у облику слатке росе или зрнења којом је бог с неба хранио Израелце док су били у Синајској пустињи. [*Речник српскохрватскога књижевног језика*, 3, Матица српска – Матица хрватска, Нови Сад – Загреб, 1969, 291. (приредили: Михаило Стевановић, Људевит Јонке и др.)]

⁵⁶⁵ Бранко Лазаревић, „Маргиналија из Драматургије“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXIX, св. 3, Београд, 1912, 218.

гестукулира, све до најситнијег покрета који употреби у неком поступку.⁵⁶⁶ Због тога глумац на сцени говори *цео*, каже он, онако како стоји материјално, физички и психички. Током целокупног времена проведеног на сцени глумац мора да се *изражава*, и кад говори и кад не говори, и кад стоји и кад се креће, „у целој игри као и у ‘радњи’“; поред сфере говорног изражавања он има на располагању и сферу телесног, односно „мимско-пластичког“ изражавања. Што се тиче изражајних аспеката у оквиру сфере телесног изражавања, Лазаревић следи класификацију др Карла Хагемана,⁵⁶⁷ који у својој студији *Глумачка уметност и глумачки уметник* (1903) међу средствима телесног изражавања („телесна речитост“) разликује држање (став) и гесте и мимику.⁵⁶⁸ Мимско-пластичко изражавање или „телесна појава“, како Лазаревић још означава овај елемент глумачког стварања, скоро је независно од драмског дела. При материјализовању личности из дела, истиче он, глумац само зависи од „основног држања“ које дело претпоставља (трагичног, комичног, мелодрамског итд.) – другим речима, он само мора да остане у оквирима задатог жанра – а у свему осталом је самосталан.⁵⁶⁹ Исто то важи и у данашње време, само што глумчево „основно држање“ не зависи првенствено од жанра драмског дела, већ од жанра представе, о коме одлучује редитељ. Након што глумац проучи личност коју има да интерпретира, схвати је и да јој „душевну садржину“, тј. након што донесе њену „унутрашњу појаву“,

⁵⁶⁶ Исто („Маргиналија из Драматургије“), књ. XXIX, св. 4, 300-301.

⁵⁶⁷ Др Хагеман већ смо поменули као утицајног немачког редитеља и управника, чији је стил режије на београдску позорницу покушао да пренесе Милутин Чекић. Међутим, он је био и истакнути теоретичар позоришта. Након филолошко-естетичких студија у Ростоку, Берлину [код театролога Макса Хермана (Max Herrmann)] и Хајделбергу, докторирао је из области науке о позоришту. Објавио је низ запажених књига из теорије позоришта (*Глумачка уметност и глумачки уметник, Режија, Мим, Позорница и свеи*), а предавао је и на Институту за позоришне науке Универзитета у Берлину. [Hans Knudsen, „Hagemann, Christian Carl“, *Neue Deutsche Biographie*, 7, Duncker & Humblot, Berlin, 1966, 468. (Herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften)]

⁵⁶⁸ Да би се отклонио могући неспоразум у разумевању двају везника у овом набрајању, треба рећи да др Хагеман у изворнику „телесну речитост“ дели на два дела, на *држање* и на *гестове и мимику*: „Die körperliche Beredsamkeit teilt sich dann wiederum auf: in die *Haltung* – und in *Gesten und Mimik*.“ (Carl Hagemann, *Schauspielkunst und Schauspielkünstler. Beiträge zur Ästhetik des Theaters*, Schuster & Loeffler, Berlin – Leipzig, 1903, 167)

⁵⁶⁹ Бранко Лазаревић, „Маргиналија из Драматургије“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXIX, св. 4, Београд, 1912, 301-302.

потребно је и да ту личност пред публиком „физички прошета по сцени“, односно да да њену „спољашњу појаву“. Текст му томе помаже врло мало или нимало. Лазаревић овако описује тај аспект глумчевог стварања:

Он осмотри материјал и, преведећи га у ставове, гесте и мимику, самостално тражи у природи ону личност коју је писац из природе превео речима у текст. Да на тај начин изрази текст, глумац има на расположењу само свој физис. Његов физис је сада онај вајарски безформни пластелин из кога треба да ствара своју замисао.⁵⁷⁰

Спољашња појава, по њему, подразумева и миму, и маску, и држање, и ход, и став, и стас, а једним својим делом и говор за себе⁵⁷¹ и нему игру. Позивајући се на мисао Алфреда Кера (Alfred Kerr), угледног немачког позоришног критичара и есејисте, Лазаревић примећује да су у новијој реалистичкој драми нека од ових средстава изражавања отпала, или су се упростила, или су метаморфозирала,⁵⁷² па нису толико важна глумцу који игра реалистички репертоар, али да она представљају највећи и најзанимљивији део посла глумцу који игра антички, класични или романтичарски репертоар. Дакле, трећи елемент глумачког стварања, поентира Лазаревић, обухвата и „телесну речитост“ и све остале активности из глумачке радионице, рачунајући ту и прављење маске, и перику, и лепак, и костим, итд; другим речима, закључује он, „телесна појава“ обухвата све што глумац „било сликарски било вајарски уради да да сценски израз личности из текста“.⁵⁷³

Лазаревић сматра да је глумцу који нема дара, или га има мало, довољно да научи да се пристојно мимско-пластички изражава и да рукује својим физисом, па да

⁵⁷⁰ Исто („Маргиналија из Драматургије“), књ. XXIX, св. 4, 302.

⁵⁷¹ Мисли се на тзв. говор „а пар“ (фр. *à part* засебно, оделито), тј. на говор који личност у драми (и глумац на сцени) не упућује саговорнику, већ самом себи (а тиме и публици).

⁵⁷² Мисао потиче из Керовог есеја „Техника реалистичких драма“, објављеног у његовој књизи *Нова драма*. (Alfred Kerr, *Das neue Drama*, G. Fischer, Berlin, 1905, 295).

⁵⁷³ Бранко Лазаревић, „Маргиналија из Драматургије“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXIX, св. 4, Београд, 1912, 303.

буде „сценски могућ“. Он даје пример глумца Михаила Исаиловића,⁵⁷⁴ који је вредним радом у немачким позориштима, упркос оскудици дара, успео „бриљантно“ да изучи мимско-пластичка средства изражавања и сада одаје утисак глумца који „изванредно добро познаје свој посао“. Осврнувши се на београдско позориште, Лазаревић констатује да је код нас „и ова страна глуме слабо обрађена“. Овде глумци воле да играју по ономе што долази „одозго“ и не верују у тај „више мање занатски и ‘научнички‘ део глуме“; они „телесну појаву“ проучавају „од ока“ и дају је под „првим утисцима“. С тим у вези Лазаревић поново издваја Тодосићеву, Тодоровића и Станојевића, који у појединим улогама успевају да оставе снажан утисак и по питању „телесне појаве“; они нису прошли кроз стручну школу и до тих резултата долазе „самоучки, самопосматрањем и посматрањем околине“, каже он, па их утолико пре треба похвалити. Оцену стања наше глуме у погледу мимско-пластичких изражајних средстава Лазаревић завршава поновним апелом за оснивање глумачке школе.

У оквиру поглавља о „телесној појави“ налазимо једну значајну дигресију, коју ћемо посебно размотрити. То је, заправо, варијација на тему самосталности глумчевог уметничког дела, коју је Лазаревић првобитно изнео у приказу Стриндбергове књиге. Глумачка уметност је продуктивна, стваралачка уметност, понавља он своју тезу, и поред „многих и многих“ тврђења да је само репродуктивна.⁵⁷⁵ Глумчев материјал је

⁵⁷⁴ Михаило Исаиловић (1870–1938) дипломирао је глуму на Конзерваторијуму у Бечу, а потом је градио каријеру глумца и редитеља у позориштима у Мајнцу, Нирнбергу, Бремену, Карлсбаду, Франкфурту, Прагу, Брну и Базелу. Стекао је знатан углед у немачком позоришном свету. Гостовао је као глумац више пута у Београду у периоду 1896–1913. године. Након Првог светског рата прешао је у београдско Народно позориште, посветивши се ту примарно редитељским пословима. Пружио је велики допринос подизању нивоа наше сценске културе у складу с оновременим европским стандардима. Гостовао је као глумац и редитељ у народним позориштима у Сарајеву, Скопљу и Новом Саду.

⁵⁷⁵ У подбелешци Лазаревић указује на један напис у којем се глума такође посматра као продуктивна уметност. То је есеј немачког филозофа Георга Зимела (Georg Simmel) под насловом „Глумац и стварност“, објављен јануара исте године у *Берлинском дневнику*. Зимел ту, између осталог, указује на погрешност идеје да глумац „остварује“ песничку творевину, пошто његова акција у односу на ту творевину представља посебну и јединствену *уметност* која је исто толико удаљена од стварности колико и само песничко дело. [Георг Зимел, „Прилог филозофији глуме“. *Естетика модерног театра*, „Вук Караџић“, Београд, 1976, 67. (превод: Олга Шафарик; приредили: Радослав Лазић, Душан Рњак)]

„сирови пишчев текст“ – а он тамо налази само речи „и, где-где, нотацију“.⁵⁷⁶ Лазаревић истиче да глумац у себи обједињује вајара, сликара и музичара; као вајар од мермера, сликар од боја или музичар од тонова, глумац од речи треба да створи оно компликовано уметничко дело које видимо на сцени. То дело је једна нова, засебна личност, сматра он, настала специфичним спајањем конкретне глумчеве личности и апстрактне драмске личности коју је створио писац.

При објективацији једне фигуре из текста, глумац се бори са две личности: са својом личношћу, и личношћу из текста. Прва је личност човек који је у њему; друга је човек како га је писац дао. Глумац има да изврши ендосмозу те две личности: има од две личности да створи једну. Та трећа личност није ни пишчева ни лично глумчева; она је једна засебна личност и засебно уметничко дело.

Четврти елемент глумачког стваралаштва – *ритам* – Лазаревићу је био нарочито важан – толико, да је две године касније проблем ритма и симетрије узео за тему своје докторске дисертације. Ритам је закон који влада у целокупној природи, каже он, у свим наукама и уметностима.⁵⁷⁷ По ритму се ређају годишња доба, дан и ноћ, човеков живот; човеково тело, пак, највиша је манифестација тог закона, о чему говори наизменичност његових облика и њихова симетричност, ход, покрети, дисање, куцање срца итд. Лазаревић сматра да се и целокупно уметничко стварање своди на ритам, на онај широко схваћени ритам који обухвата и хармонију, и симетрију, и пропорционалност, и јединство, и равнотежу, и метрум, и број.⁵⁷⁸ Ритам се базира на контрасту (наглашено – ненаглашено, офанзива – дефанзива, вертикално – хоризонтално, црно – бело, светло – тамно, конвексно – конкавно, гласно – немо, убрзано – успорено), а без контраста, подсећа он, нема уметничког дела. Тако и глумац мора да поштује законе ритма, каже Лазаревић: мора да говори у ритму, било поезију било прозу, да се креће у ритму, да гестикулира у ритму, па и да стоји у извесном ритму

⁵⁷⁶ Бранко Лазаревић, „Маргиналија из Драматургије“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXIX, св. 4, Београд, 1912, 301.

⁵⁷⁷ Исто, св. 5, 386.

⁵⁷⁸ Исто, 387.

(у смислу симетрије).⁵⁷⁹ Он напомиње да постоји посебан ритам за различите врсте комада (ритам трагике и комике, ритам за мелодраму, водвиљ, антички комад, класични, романтичарски, реалистички, симболистички итд.), за сваког писца понаособ и за сваки комад (једно опште *forte* и *piano crescendo* и *diminuendo*, *accelerando* и *ritardando*).⁵⁸⁰ Ако се узме у обзир само глумчева партитура, додаје он, онда видимо да постоји ритам за поједине делове комада, за периоде, за мање одломке, за реченице, за речи и за слоге речи. Тек када се цео глумачки материјал обради на овај начин, подвлачи Лазаревић, могуће је очекивати „праву глуму на сцени“. Све то, наравно, онда треба да се пренесе и на глумчеву „унутрашњу“ и „спољашњу“ појаву. На нашој сцени, оцењује он, нема глумца који осећа, разуме и примењује закон ритма у свој његовој опсежности.⁵⁸¹ Неретко наш глумац не разуме ни сам текст који тумачи. Због тога Лазаревић налази да за сада треба размишљати само о правилном ритму у говорном делу глумчеве партитуре, те да би наше глумце прво требало научити да говоре текст и да налазе унутрашњи и спољашњи ритам појединих периода, реченица и речи. Тек кад у практичном школском раду науче да схвате ритмички смисао текста, и, после тога, ритам, темпо и динамику појединих реченица и речи, можемо да се надамо да ће наша сцена показати „напредак ка правој европској сцени“.

Последњи обрађени елемент глуме у Лазаревићевој студији јесте „ансамбл“. Под тим позоришним термином, који се употребљава и у другим уметностима, аутор подразумева „теорију о целини“.⁵⁸² По тој теорији, да би једно уметничко дело имало пуну вредност, сви његови делови морају бити солидно израђени и налазити се на одговарајућем месту. Лазаревић наглашава да нису сви делови целине подједнаке вредности: један део је „*nervus rerum*“, он је најкарактеристичнији и према њему се остали делови управљају. Прве верзије ове теорије он налази код Платона (Πλάτων), Аристотела (*О њесничкој уметности*) и Хорација (*Песничка вештина*).⁵⁸³ Када драмски текст посматрамо изван сцене, каже он, као „драму за читање“, увиђамо да она има мноштво саставних делова: чинове, призоре, сцене, ситуације, монологе, дијалоге,

⁵⁷⁹ Исто („Маргиналија из Драматургије“), књ. XXIX, св. 5, 388.

⁵⁸⁰ Исто, 389.

⁵⁸¹ Исто, 391.

⁵⁸² Исто, св. 6, 448.

⁵⁸³ Исто, 449.

говор за себе, нему игру, затим различите личности (и у њима различите карактере, страсти, навике, итд.), различита места на којима се збива радња, различита времена (доба дана, године, временске прилике, итд.), различите сталеже, редове и костиме и различито изражавање (поетско, прозно, итд.). Када тај текст доспе на сцену, његова многострукост се увећава, јер драма тада добија свој сликарски, вајарски и мимско-пластички израз.⁵⁸⁴ Али сви ти делови имају вредности само као делови у целини, подвлачи Лазаревић. У једном уметничком делу ми посматрамо „целу експресију једне импресије“, и само је тако можемо посматрати: она је недељива, иако је састављена из делова. На сцени је та целина далеко компликованија него у било ком другом уметничком делу, јер се ту стиче неколико уметничких грана: књижевност, музика, сликарство, вајарство, архитектура и плес.⁵⁸⁵ Лазаревић означава режисера за творца „ансамбла“: он је тај који треба да створи целину од свих оних сличних, различитих, контрастних и контрадикторних делова и да пронађе прави циљ дела коме се даје сценски израз. Зато режисер мора имати мноштво знања, сигуран укус, развијено естетичко осећање и стваралачке моћи.⁵⁸⁶ Реферишући се на ситуацију у нашем Народном позоришту, Лазаревић констатује да су ту тек у последње време покренута питања „ансамбла“ и режије.⁵⁸⁷ Наша је сцена тапкала у месту четрдесет година, завладали су „нерад и неред“, погрешни појмови, олако схватање сценских потреба и „апатија државе према позоришту“, па нам сада нису потребне *реформе*, закључује он, већ сценске *револуције*.

„Маргиналија из Драматургије“ прва је теоријска студија о глуми у српском културном простору и наш најзначајнији напис о глуми који се појавио до Првог светског рата. Написао ју је човек опскрбљен широким општим образовањем, поузданим знањем из естетике и теорије позоришта и петогодишњим искуством позоришног критичара у угледном часопису. Студија се појавила у тренутку када је процес модернизације српског позоришта већ узео маха и када је Гролова реформа почела да даје охрабрујуће резултате. Извесно је да је и Лазаревић својим написом желео да потпомогне тај процес, свестан тежине проблема у којем се тада налазила

⁵⁸⁴ Исто („Маргиналија из Драматургије“), књ. XXIX, св. 6, 450.

⁵⁸⁵ Исто, 451.

⁵⁸⁶ Исто, 452.

⁵⁸⁷ Исто, 453.

наша целокупна област „драматургије“. У својој студији он је разложно рашчланио глумачко стваралаштво на пет основних елемената, компетентно промислио сваки од њих, утврдио референтне естетске критеријуме и према њима одмерио способности и достигнућа домаћега глумишта. Општи је закључак ових анализа да нашим глумцима недостаје школске припреме за рад у позоришту, да у великој већини представљају тек „глумачки материјал који треба да се изради“, да су им говорна и мимско-пластичка изражајна средства сирова и неподобна за нијансиране креације, да радије играју инстинктивно и ослањају се на инспирацију него што су спремни да раде и уче, те да у глумачкој игри не примењују законе ритма и закон „ансамбла“ (тј. закон целине и јединства). Лазаревићева „Маргиналија“ остала је до данас готово сасвим заборављена од стране истраживача српске мисли о позоришту, једино јој је др Петар Марјановић одао признање да, уз још четири есеја Исидоре Секулић, спада у највише домете наше театрологије између два светска рата.⁵⁸⁸

⁵⁸⁸ Петар Марјановић, „Београдска позоришна критика између два рата“, *Позоришне шеме*, Стандард, Београд, 1969, 45. Др Марјановић вероватно није знао да је „Маргиналија“ првобитно објављена пре Првог светског рата (1912), па ју је сместио у међуратни период имајући у виду прештампани текст из *Пролејомене за једну теорију естетике* (1925).

ЧЕТВРТО РАЗДОБЉЕ: ОД КРАЈА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА ДО 1944. ГОДИНЕ

Четврто раздобље повести промишљања глуме у српском културном простору траје од свршетка Првог светског рата и обнове позоришне делатности до ослобођења Београда у Другом светском рату и гашења позоришног часописа *Српска сцена*. Крупне државотворне и друштвено-политичке промене настале након Великог рата битно су одредиле правац развоја српског позоришта (и целокупне културе) у наредним двама деценијама, као што је и окупација 1941. године изнова преусмерила токове нашег позоришног живота. Након непојамног страдања у рату и херојске одбране отаџбине, Срби су се 1918. године нашли у новој држави – Краљевству (Краљевини) Срба, Хрвата и Словенаца, односно, од 1929. године, Краљевини Југославији. За све време свога постојања та држава била је оптерећена сталним нарастањем нерешених политичких, националних, економских, верских и културних сукоба, а њене елите знања и моћи нису успевале да пронађу решења за конфликтне ситуације.⁵⁸⁹ Одлучујући чинилац културног развоја и друштвене модернизације Краљевине требало је да буде културна политика, уочава др Љубодраг Димић, што је подразумевало да она буде добро осмишљена, плански организована, у континуитету вођена, материјално обезбеђена и кадровски оспособљена; у пракси, међутим, недостајали су јасни принципи и одлучна иницијатива, уместо плана било је више стихијности, погубне симетрије, административне логике, инерције, због чега културна политика није успевала да досегне духовни профил прилагођен потребама тога друштва.⁵⁹⁰ Што се тиче српског позоришта, ово се посебно односи на период након завођења личне диктатуре краља Александра Карађорђевића 1929. године, октроисања идеологије интегралног југословенства и поделе државе на бановине као управне јединице. Тада су формирана

⁵⁸⁹ Љубомир Петровић, „Југословенско друштво између два светска рата“, *Историја 20. века*, год. XXVI, бр. 2, Београд, 2008, 30-31.

⁵⁹⁰ Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије*, 3, Стубови културе, Београд, 1997, 460.

бановинска позоришта и у њима је, истиче др Петар Волк, плански смањиван број драма које су припадале српском националном репертоару, а многи комади проглашавани су фолклором прошлих времена чије извођење спутава развој жељеног израза. Смишљено је обављано и профилисање састава појединих ансамбала, па су нека изразито српска позоришта, попут бањалучког, скопског или цетињског, „постала све изразитије мешана с наглашеним присуством чланова из разних средина“.⁵⁹¹ Треба, међутим, рећи да критеријуми уопште позоришника нису увек били у функцији стварања национално хетерогених ансамбала, већ да су у многим случајевима пресудни били стручни разлози (нпр. при ангажовању Вјекослава Афрића као глумца у Народном позоришту у Бањалуци или Андрије Милчиновића као управника у Народном позоришту у Скопљу).⁵⁹²

У међуратном периоду српски народ ступио је на европску културну сцену, поред оне дипломатске и привредне где је већ одавно био присутан. Правци и стремљења који су тада настали у нашој култури нису представљали само одјек културних дешавања у Европи, већ једновремену појаву истих тежњи произашлих из заједничког искуства Првог светског рата.⁵⁹³ Тако се, на пример, обнова српске књижевности није догађала у знаку некадашњих одређења и праваца, примећује др Јован Деретић, већ у интернационалној духовној клими антиратног расположења, дефетизма и опште кризе традиционалних вредности грађанског друштва. Динамизам друштвених кретања – стварање прве социјалистичке државе, снажење радничког и комунистичког покрета, појава фашизма и нацизма – пренео се и на раван српске књижевности, рађајући обиље књижевних покрета и струја (највитаљнији били су експресионизам, надреализам, социјална литература и нови реализам).⁵⁹⁴ Специфични назори и одлике тих покрета били су различити до искључивости, а заједничка им је била, по речима др Слободана Марковића, само борба против традиционализма и

⁵⁹¹ Петар Волк, *Позоришни животи у Србији: 1835–1944.*, Факултет драмских уметности, Београд, 1992, 542-543.

⁵⁹² Напомињемо да је положај Срба у Краљевини Југославији предмет дебате међу нашим савременим историчарима.

⁵⁹³ Ранка Гашић, „Српска култура између два светска рата“, *Историја 20. века*, год. XXVI, бр. 2, Београд, 2008, 163.

⁵⁹⁴ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2004, 1021-1022.

тежња да се сопственим поетичким принципима разоре претходни и други системи, да се модерно поставе кључне координате света уметности и на њима изгради нови сензибилитет и нова књижевна свест.⁵⁹⁵ И нашу тадашњу драму, упркос скромној продукцији, одликовао је тај стилски плурализам; др Радован Вучковић идентификовао је у корпусу модерне српске драме пет стилско-тематских група: идејно-експресионистичку, лирско-филозофску, друштвено-критичку и психолошко-антрополошку драму, као и историјско-синтетичку гатку.⁵⁹⁶ Високи донети у међуратно доба досегнути су у музици, ликовним уметностима, архитектури и многим гранама науке, чему је у извесној мери допринела и интензивнија комуникација између различитих културних средина у новој, знатно већој државној заједници. Боривоје Стојковић закључује да је то било стваралачки надахнуто доба, пуно парадоксалности и противречности, са брзим, ћудљиво променљивим ритмом живота, доба слобода и маштовитости у одевању, забављању, укусу, у „заглушној џезбендској музици“, екстравагантним модерним играма и свему осталоме што нам је донео „неодољиви талас живота који се силовито ваљао са Запада“.⁵⁹⁷ То је, такође, доба када је женски друштвени ангажман суштински мењао живот жене и у сфери приватног и у сфери јавног, и када су сексуалност, слободна љубав, контрола рађања и проституција престале да буду табу-теме.⁵⁹⁸ Најзад, то је доба огромне, планетарне популарности филма, најпре немог а потом и тонског, који је и код нас постао незгодни такмац позоришту у привлачењу гледалаца и стицању новчане добити, приморавајући га да своју понуду умногоме прилагоди укусу најширих слојева публике.

⁵⁹⁵ Слободан Марковић, *Српска књижевност између два светска рата. Појаве, њисци и дела*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2004, 19-20.

⁵⁹⁶ Радован Вучковић, *Модерна драма*, ИРО „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1982, 687.

⁵⁹⁷ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњега века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 569.

⁵⁹⁸ Радина Вучетић, „Између резервата приватног и освајања места у јавном животу (1918–1941)“, *Приватни животи код Срба у двадесетом веку*, Слио, Београд, 2007, 131-132. (приредио: Милан Ристовић)

Народно позориште у Београду између два светска рата прилагођавало је своје организационо-уметничке циљеве новом државном, друштвеном и културном контексту у којем се нашло. Након ослобођења брзо и ефикасно обновљена је делатност Дrame, основани су Опера и Балет, окончан је процес уметничке трансформације, пружена је помоћ при заснивању позоришног живота у традиционално српским крајевима (Сарајево, Бањалука, Скопље, Цетиње) и успостављена је сарадња са другим словенским позориштима (континуирана са загребачким, а повремена са љубљанским и софијским).⁵⁹⁹ Београд је нагло прерастао оквире балканске вароши и профилисао се као средњоевропски град у којем се одвија динамичан и сложен живот. Ратне и поратне миграције довеле су у престоницу нове државе житеље из свих њених крајева, али и из других словенских земаља; највише их је пристигло из Русије, у бекству од страха Руског грађанског рата. Народно позориште имало је користи од тога, јер је међуridoшлицама било доста даровитих и искусних уметника – драмских, оперских и балетских – који су били вољни да се укључе у рад ове куће и допринесу њеном уметничком успону. Прилив нових становника утицао је и на истанчавање укуса позоришне публике, учинивши је пријемчивијом за некомерцијалне уметничке подухвате. Током окупације у Другом светском рату Позориште је било присиљено да прихвати пуну контролу завојевача над репертоаром и осталим позоришним пословима, али је и поред тога, закључује Олга Марковић, сведочило да је и у најтежим условима рата и неспокојства позоришна уметност значајни и нераскидиви део историје и судбине нашег народа.⁶⁰⁰

За двадесет шест година овог раздобља Позориште је два пута мењало назив, пет пута позорницу, а девет пута управу. Године 1921. одлуком Владе изгубило је атрибуте „краљевско“ и „српско“ и постало је поново само Народно, у статусу државног позоришта. Две деценије касније, након немачке окупације, преименовано је у Српско народно позориште и под тим називом радило је све до ослобођења Београда. Током Првог светског рата зграда Позоришта је порушена, па су се представе од

⁵⁹⁹ Александар Радовановић, *Прејлед историје Народног позоришта у Београду 1868–1993.*, Народно позориште – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, 73-74.

⁶⁰⁰ Олга Марковић, „Српско народно позориште у Београду у периоду немачке окупације 1941–1944“, *Театрон*, бр. 84-86, Београд, 1994, 140.

децембра 1918. изводиле у неусловној биоскопској сали хотела „Касина“.⁶⁰¹ Од јануара 1920. године Позориште се преселило у адаптирану зграду „Мањежа“, дотадашње касарне Краљевске коњичке гарде, са салом од 400 места. Главна зграда Позоришта обнављана је три године и пуштена је у рад септембра 1922; имала је велику покретну позорницу, модерну расвету и салу од преко 800 места. „Мањеж“ је наставио да ради као друга сцена Позоришта; изгорео је у пожару 1927. године, а на његовом месту 1929. изграђено је ново позоришно здање („Зграда на Врачару“), са салом од 850 места. Позориште га је користило до 1931. године, када је у њему удомљена Народна скупштина. Она се иселила 1937. године, а зграда је поново уређена као позориште и названа „Врачарско позориште“. У међувремену, од 1934. године, Позориште је за своју другу сцену користило изнајмљену салу у Палати „Луксор“, у Балканској улици, прилагођену за позоришне потребе и названу „Мало позориште“. Приликом бомбардовања Београда априла 1941. године зграда Позоришта је разорена. Обнова зграде трајала је до јуна 1942. године, а представе су се за то време давале у сали Коларчевог народног универзитета и у „Врачарском позоришту“.⁶⁰²

У овом раздобљу три управе предвођене старом гардом позоришних посленика – Милутином Чекићем, Миланом Гролом и Миланом Предићем – трајале су деценију и по и постигле највредније резултате; остале управе нису досегле очекиване домете, неке због кратког времена које им је стајало на располагању, а неке због унутарњих и спољних отпора на које су наилазиле. О Чекићевом умешном управљању у првој, најтежој поратној позоришној сезони већ смо говорили. Грол је руководио Позориштем од августа 1919. до фебруара 1924. године, с Предићем као директором Дrame и Станиславом Биничким као директором Оперe. Од његових значајнијих управничких потеза треба поменути адаптацију „Мањежа“ у позориште, рестаурацију зграде Народног позоришта, установљење Оперe и Балета, подмлађивање драмског

⁶⁰¹ „Неакустична сала с покретним седиштима – столицама, које се за цело време представе помичу са шкрипом и треском. (...) На позорници слаба светлост, увек иста 2-3 декора, и намештаја онолико колико се успе измолити позајмицом пријатеља позоришних. (...) Глумци се облаче у једном делу – платном преграђене – гардеробе за публику. Тридесет људи у неколико квадратних метара, у диму који гуши. На позорници промаја и хладноћа, до позорнице треба глумци да прођу двориштем кроз кишу и вејавицу.“ (*Позоришни тодишњак 1918–1922*, Народно позориште у Београду, Београд, 1922, 53)

⁶⁰² „Врачарско позориште“ немачке окупацијске власти реквирирале су октобра 1942. године за потребе немачког позоришта „Kraft durch Freude“ (Снага кроз радост).

ансамбла, упослење професионалних редитеља (Исаиловић, Ракитин) и сценографа [Јован Бијелић, Владимир Жедрински (Жедринский)], оснивање Глумачко-балетске школе,⁶⁰³ формирање модерне сликарске радионице, обележавање 50-годишњице Позоришта, организовање бројних гостовања и Првог конгреса словенских позоришта. Репертоар Грола и Предића, оцењује Стојковић, из године у годину бивао је све разноврснији, тематски занимљивији и актуелнији, примерен подизању уметничког нивоа Позоришта и развоју глуме, уз неизбежне уступке очекивањима најшире публике.⁶⁰⁴ озбиљнији репертоар углавном је даван у згради Позоришта, а лакши у „Мањежу“. Из светске драматургије играни су, између осталих, комади Шекспира (*Сан лејне ноћи*, *Ојело*, *Ромео и Јулија*), Молијера (*Уображени болесник*, *Тартиф*), Гетеа (*Ејмон*), Гогоља (*Ревизор*), Ибзена (*Хега Габлер*, *Розмерхолм*), Толстоја (*Плодови просвете*), Стриндберга (*Ломача*, *Госпођица Јулија*), Чехова (*Свадба*), Метерлинка (*Тенџилова смрт*), Хасинта Бенавентеа (Jacinto Benavente) [*Мрзана*], Бернарда Шоа (Bernard Shaw) [*Пималион*, *Баволов ученик*], Карела Чапека (*Р. У. Р.*), а из националне драматургије комади Поповића (*Родољубци*), Костића (*Максим Црнојевић*), Јакшића (*Сјаноје Главаш*), Станковића (*Кошана*), Војновића (*Машкараће испод кувља*), Нушића (*Наход*, *Сумњиво лице*), Бојића (*Урошева женидба*), Живојина Вукадиновића (*Невероватни цилиндер Њ. В. краља Кристијана*) и других. За време Гроловог мандата реализовано је више узајамних појединачних гостовања београдских и загребачких глумаца, као и узајамних гостовања двају ансамбала, али нарочити значај имала су два гостовања емигрантске трупе Московског художественог театра (МХТ): 1920–1921. године, када су боравили скоро четири месеца и приказали осам комада, и 1924.

⁶⁰³ *Глумачко-балетска школа* отворена је 1921. године на иницијативу Милана Грола и Бранислава Нушића, тадашњег начелника Уметничког одељења Министарства просвете. Програм рада саставио је Грол. Настава се изводила у помоћним просторијама „Мањежа“ и изнајмљеним школским учионицама. За прве две генерације ученика школовање је трајало две, а за наредне генерације три године. Од сезоне 1922/1923. Школа је давала представе у „Мањежу“. Затворена је 1927. године због недостатка финансијских средстава и простора за рад. Међу наставницима били су: Михаило Исаиловић, Пера Добриновић, Јуриј Ракитин, Момчило Милошевић (Глума), Милан Грол, Велимир Живојиновић, Сима Пандуровић (Читање на глас, Анализа текста), Злата Марковац (Дикција), Клавдија Исаченко [Клавдија Исаченко] (Пластичне игре) итд. Школу су похађали: Матеја (Мата) Милошевић, Даринка (Дара) Гњатић (Милошевић), Милан Ајваз, Невенка Урбанова, Павле Богатинчевић и други.

⁶⁰⁴ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 575.

године, када су (у ужем саставу) боравили десетак дана и приказали седам комада. Били су то, по јединственом суду ондашње критике, највећи уметнички догађаји у нашем међуратном позоришном животу, са далекосежним утицајем на целокупну драмску културу. У претежно руском репертоару – *Три сесџре*, *Вишњев сад*, *Ујка Вања*, *Браћа Карамазови*, *Село Сџејанчиково*, *На дну*, *Кола мудросџи*, *двоја лудосџи* – београдску публику игром су очарали Василиј Качалов (Василий Качалов), Николај Масалитинов (Николай Масалитинов), Марија Германова (Мария Германова), Марија Крижановска (Мария Крџжановская), Пјотр Бакшејев (Пџтр Бакшеев), Иван Берсењев (Иван Берсенев), Олга Книпер-Чехова (Ольга Книппер-Чехова), Поликарп Павлов, Вера Греч и други художественици.

Предић је управљао Позориштем готово десет година (март-новембар 1924, 1925–1933, 1939–1940). На челу Дrame у овом периоду били су др Бранко Гавела (Gavella), сџм Предић, Радивоје Караџић и др Душан Милачић, док су Оперу водили Стеван Христић и Ловро Матачић. Међу Предићеве важније управничке успехе треба убројати подизање „Зграде на Врачару“, навикавање глумачког ансамбла на строжу сценску дисциплину и студиознији рад, ангажовање нових редитеља (Јосип Кулунџић), кореографа (Борис Романов) и ликовних уметника (Станислав Беложански, Милица Бабић), оснивање Позоришног музеја Народног позоришта, покретање часописа *Позоришџе* (1931–1934, уредник Сретен Обрадовић), реализацију успешних гостовања Дrame (Суботица, Осијек, Нови Сад), Оперe (Суботица, Нови Сад) и Балета (Атина, 1933) и угошћивање художественика-емиграната (1926, са *Живим лешом*, *Чеховљевим новелaма* итд.), труппе италијанске глумице Еме Граматике (Emma Gramatica), труппе Ханса Брокмана (Hans Brockmann), члана Рајнхартовог Немачког позоришта из Берлина, руске јеврејске позоришне труппе „Хабима“ и велике балерине Ане Павлове с њеном труппом (1927). Посебно захвалног сарадника Предић је имао у др Гавели, који је и запослен његовим залагањем. За непуне четири године колико је руководио дирекцијом Дrame (и упоредо режирао), Гавела је умногоме допринео изградњи изразитијег уметничког профила Позоришта, упркос сметњама на које је наилазио, а пре свега је помогао глумцима да се креативно размахну и остваре упечатљивији израз. Репертоарска политика за време Предићевог руковођења Позориштем следила је курс успостављен у Гроловој ери, осцилирајући између високо постављених естетских циљева, тренутних стваралачких моћи позоришника, претежног укуса гледалаца и финансијских потреба установе. Предић је као управник био „брижљив домаћин“,

наглашава Милан Ђоковић, и није губио из вида ни ону широку публику која у позоришту тражи разоноду и коју тек постепено треба довести до разумевања високе литературе и сложеније сценске интерпретације.⁶⁰⁵ За његове управе премијерно су изведена, између осталих, дела Шекспира (*Мајбей*, *Хамлеј*, *Бојојављенска ноћ*), Калдерона (*Госпођица ђаволица*), Молијера (*Жорж Данден*, *Учене жене*), Бомаршеа (*Фићарова женидба*), Голдонија (*Крчмарица*), Гетеа (*Фауст*), Достојевског (*Ујкин сан*), Ибзена (*Авејли*), Шоа (*Светла Јованка*), Ростана (*Сирано од Бержерака*), Јудина О'Нила (Eugene O'Neill) [*Ана Кристи*], Луиђија Пирандела (Luigi Pirandello) [*Шест лица играју њих*, *Хенрих IV*], Мирослава Крлеже (*У ајонији*, *Господа Глембајеви*), Стефана Стефановића (*Смрт Уроша Пећина*), Поповића (*Рогољубици*, *Кир Јања*), Јакшића (*Јелисавета*, *кнегиња црногорска*), Станковића [*Нечиста крв* (по драматизацији Аритона Михаиловића)], Војновића (*Дубровачка трилогија*), Нушића (*Госпођа министарка*), Душана Николајевића (*Преко мртвих*), Тодора Манојловића (*Центрифугални лекар*) и других.

Треба поменути и одређене резултате осталих управа. Велимир Живојиновић (1924–1925), с помоћником управника Момчилом Милошевићем и директором Дrame Павелом Голиом, установио је звање техничког шефа Позоришта, уврстио у репертоар Софоклову *Антифону*, Стриндбергову *Нејојоду*, Чеховљевог *Иванова*, угостио художественике-емигранте (с *Медејом*, *Женидбом* ...) и организовао гостовање Оперe у Нишу и Сарајеву. Драгослав Илић (1933–1935), са директорима Дrame Радивојем Карацићем и Радомиром (Рашом) Плаовићем, основао је Управни савет Позоришта, иницирао отварање Глумачке школе,⁶⁰⁶ покренуо и уређивао часопис *Позоришни лист*

⁶⁰⁵ Милан Ђоковић, „Народно позориште од 1918. до данас“, *Историја Београда*, 3, Просвета, Београд, 1974, 364. (приредио: Васа Чубриловић)

⁶⁰⁶ *Глумачка школа Народног позоришта* радила је у периоду 1934–1939. године, у рангу средње школе. У прве две године школовање је било теоријско-практично, а у трећој су ученици стажирали у Позоришту. Испитне представе приказивале су се у „Малом позоришту“ и „Мањезу“. У Школи су предавали: Јуриј Ракинтин, Јосип Кулунџић, Момчило Милошевић, Вера Греч, др Ерих Хецел (Erich Hetzel), Владета Драгутиновић (Глума), Десанка (Деса) Дугалић (Визуелна глума), Радослав Веснић, др Милош Московљевић (Дикција) и др. Сведочанство Школе стекли су: Капиталина Ерић, Бранка Ђосић (Веселиновић), Мирко Милисављевић, Миливој (Мавид) Поповић, Дивна Радић (Ђоковић)... Школа је затворена јер је 1937. године у оквиру новоосноване Музичке академије отворен *Опсек за позоришну уметност*. Током школске 1939/1940. године глумачко образовање спуштено је на средњошколски ниво и у ту сврху отворен је *Опсек за драму* при Средњој музичкој школи, али идеја није заживела и оно је

(1934–1935), ставио на репертоар Расинову *Айалију*, Ибзену *Дивљу њајку*, Нушићеву *Ожалошћену њородицу*, *Зојкин сѡан* Михаила Булгакова, организовао гостовања у Суботици, Новом Саду и Вршцу и угостио ансамбл Макса Рајнхарта из бечког Јозефштатског позоришта, ансамбл бечког Народног позоришта [с Александром Моисијем (Alexander Moissi)] и емигрантску трупу художественице Крижановске. Са директором Опере Иваном Брезовшеком довео је др Ериха Хецела за редитеља Опере и Бориса Књазева (Борис Князев) за шефа, солисту и редитеља Балета. Др Бранислав Војиновић (1935–1939), са директорима Дrame Радославом Веснићем, др Ранком Младеновићем и др Душаном Милачићем, освежио је глумачки кадар Позоришта, довео нове редитеље (Вера Греч, Поликарп Павлов, Бојан Ступица) и сценографе (Милица Бешевић), покренуо часопис *Сцена* (1935–1940, уредници Милан Стојановић, др Живојин Петровић и Никола Трајковић), уврстио у репертоар Шекспировог *Кориолана*, Голдонијевог *Слују двају њојодара*, Шилеровог *Дон Карлоса*, Чеховљеве *Три сесѡре*, Горкијеву *Васу Железнову*, Булгаковљевог *Молијера*, Чапекову *Белу болесѡ*, Крлежину *Легу*, Нушићевог *Покојника*, организовао гостовања (Софија, 1936) и угостио ансамбле Француске комедије из Париза, Gate Theatre из Даблина, Народног позоришта из Софије, Народног казалишта из Загреба, трупу францускога глумца Харија Бора (Harry Baur)... Са директором Опере Ловром Матачићем угостио је и ансамбл Франкфуртске опере и организовао гостовање нашег оперског ансамбла у Софији (1938), Прагу (1938) и Франкфурту на Мајни (1939). Момир Вељковић (1940–1941), са директором Дrame др Милачићем, реализовао је уочи Другог светског рата успешну измену гостовања с Народним позориштем из Сарајева.

Окупацијска управа „комесара“ Јована Поповића (1941–1944), са директором Дrame Боривојем Јевтићем и директорима Опере Рудолфом Ертлом, Светомиром Настасијевићем и Стеваном Христићем, имала је сужен маневарски простор за самосталне иницијативе и одлуке. Током рата контрола над Српским народним

потом враћено на академски ниво. До 1941. године наставу на Академији држали су Момчило Милошевић (Књижевна и психолошка анализа текстова, Практична глума), Раша Плаовић (Уметничка дикција), Петар Коњовић (Уметничка дикција, Историја позоришта), др Милош Московљевић (Дикција), Лујо Давичо (Ритмичка гимнастика) и др., а за време рата, све до прекида рада у априлу 1944. године, предавали су Јованка Дворниковић, Виктор Старчић, Јуриј Ракитин (Глума), Злата Марковац (Глума, Дикција), Милорад Јовановић (Глума и мимика), Смиљана Мандукић (Ритмика)... Међу студентима били су Љиљана Крстић, Миливоје (Мића) Томић, Софија (Соја) Јовановић, Радош Новаковић и други.

позориштем, као и над целокупним културним животом у Србији, била је у рукама немачког Пропагандног одељења „Југоисток“ при Управном штабу Војног заповедника у Србији.⁶⁰⁷ Позоришта су званично од августа 1941. године била у надлежности српског Одељења за државну пропаганду при Председништву Министарског савета („Влада народног спаса“), али је Одељење заправо било потчињено „Југоистоку“. Шеф Одсека за позоришта и приредбе при Одељењу био је руководилац Позоришта Јован Поповић. Неке од његових иницијатива и одлука нису се поклапале с плановима председника Министарског савета Милана Недића и његовог кабинета о националном и духовном препороду Србије. То је довело до сукоба 1943. године с министром просвете Велибором Јонићем, који је Поповићу замерио што повлађује Немцима у погледу отварања хумористично-забавно-сатиричних позоришта, сматрајући да су она ругло Београда и да уметнички надзор над свим представама и приредбама у земљи не треба да врши Одељење за државну пропаганду већ Министарство просвете, као и пре рата, како се не би квариио укус публике. Такође му је замерио да репертоар Позоришта није у духу српске националне обнове, да се и у страном репертоару не бирају погодна дела, да сем публике треба спасавати и глумце који зарад новца траће своје таленте у понижавајућим улогама, као и да се у Позориште увлаче нестручни људи којима је једини циљ зарада.⁶⁰⁸ Поповић је преко Немаца осујетио план Министарства за преузимање надлежности над позориштима у Србији, што је њему лично било важно да би очувао позоришно лидерство, а Немцима да не би изгубили директну контролу над позоришним животом.⁶⁰⁹ Из немачке позиције, сматра др Василије Марковић, дефинисане концептом „Новог европског поретка“, позоришни живот могао је да опстоји само за директивно пределовање духовног идентитета, уз стални надзор, а за ту врсту асимилације они су се побринули

⁶⁰⁷ У саставу „Југоистока“ налазила се Пропагандна секција „S“, која се делила на реферате: за радио, штампу, позориште, варијете и ноћне локале. Иако је био подређен Војном заповеднику у Србији, „Југоисток“ је стварна наређења примао од Пропагандног одељења Вермахта. (Бранко Петрановић, *Србија у Друјом свейском райу: 1939–1945*, Војноиздавачки и новински центар, Београд, 1992, 424)

⁶⁰⁸ Боро Мајданац, *Позориште у окупираној Србији. Позоришна политика у Србији 1941–1944*, Алтера, Београд, 2011, 605-606.

⁶⁰⁹ Др Милан Ристовић напомиње да су Немци одбијали све Недићеве захтеве за побољшање положаја српског народа и за успостављање стварних атрибута државне власти и суверенитета. (Милан Ристовић, *Немачки „нови поредак“ и Југоисточна Европа: 1940/41–1944/1945*, Војноиздавачки и новински центар, Београд, 1991, 93)

већ приликом стварања локалних апарата цивилне власти у Београду.⁶¹⁰ Ипак, објективна анализа рада окупацијске управе Позоришта указује на то да постоје и резултати вредни помена, попут обнове и опремања руиниране зграде, прихватања глумаца-избеглица из других средина, стављања на репертоар Плаутових *Менехма*, Молијерових *Тартифа* и *Уображеног болесника*, Гетеове *Ифиџеније на Тауриди*, оснивања часописа *Српска сцена* (1941–1944, уредник Боривоје Јевтић), установљења лектората, покретања Експерименталне сцене на Коларцу, за младе таленте, и изградње летње сцене у парку у Брегалничкој улици, након савезничког бомбардовања 1944. године.

Драмска режија у периоду 1918–1944. године пружила је битан допринос професионализацији и уметничком развоју Позоришта. У првим два сезона након рата, док се Позориште још консолидовало и враћало у нормалан систем рада, режијом су се бавили истакнути чланови глумачког ансамбла: Добриновић, Гавриловић, Станојевић и Тодоровић. Њихов рутинерски приступ поставци комада значио је корак назад у односу на режијске стандарде које су уочи рата поставили Андрејев и Чекић. Управник Грол правовремено је реаговао и већ 1920. године довео искусне професионалце из иностранства, Михаила Исаиловића и Јурија Ракитина, од којих је други поседовао и нарочити уметнички сензибилитет. Следеће године придружио им је у редитељском тиму домаће снаге, Велимира Живојиновића и Димитрија Гинића, уз повремено хонорарно упослење даровитог Александра Верешчагина (Верещагин). Гролов наследник Предић ангажовао је 1925. године др Бранка Гавелу, а по његовом одласку, четири године касније, Јосипа Кулунџића, и с њима двојицом наша режија досегла је европске домете. До краја раздобља о којем говоримо видљивији редитељски траг оставили су још Раша Плаовић, Емил Надворник, Мата Милошевић, тандем Вера Греч – Поликарп Павлов и Бојан Ступица.

Исаиловић је у Београд донео богато позоришно искуство, у којем се укрштају утицаји Лудвига Кронегга (Ludwig Chronegk) и мајнингеноваца (сценска дисциплина, служење драмском делу, историјска веродостојност, помпезни декор), Рајнхарта (брижљива књига режије, оданост драмској класици) и Јоце Савића (преокупираност Шекспиром). Он је, пре свега, унапредио *систем* рада у Позоришту и инаугурисао

⁶¹⁰ Василије Марковић, *Театри окупационе пресионице: 1941–1944.*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998, 419.

йозоришину ейику, уочава др Јосип Лешић.⁶¹¹ Озбиљним радом преобразио је стари ансамбл у чврсту заједницу, способну и за највеће уметничке подухвате, истиче Момчило Милошевић; такође, прекинуо је традицију глумачких „фахова“, па је сада с истим бројем глумаца било могуће остварити разноврснији репертоар.⁶¹² Његовим најуспелијим режијама сматрају се *Хамлеј* (1930) и *Фаус* (1932). Ракитин је уметнички сазревао уз позоришнике различитих стилских опредељења: од „старог реализма“ Владимира Давидова (Давыдов), у чијој је класи студирао глуму, прешао је на „нови реализам“ Станиславског, уз кога је провео четири године у МХТ-у као глумац и асистент режије, да би завршио као следбеник Мејерхољдове предоктобарске редитељске поетике (условно и симболистичко позориште, гротеска, антиилузионизам, доминација физичке радње, сцена као „вашарска шатра“, клоовнијада).⁶¹³ На Мејерхољдову препоруку постао је 1911. године редитељ императорских позоришта у Санкт-Петербургу, где је с успехом режирао све до Октобарске револуције. Вредност његовог деловања у Позоришту била је неоцењива, сматра Мата Милошевић. Увек је тражио пуну меру од глумаца и пружао пуну меру. Био је редитељ „сценске акције јарких, масно сликаних карактера и ликова, истанчаних, али веома снажних емотивних израза”. Физичкој радњи давао је предност над говорном, и то толико да му је „казана мисао била нека врста неизбежног баласта”.⁶¹⁴ Поред Ракитинове доминантне стваралачке склоности ка театрализацији и буфонади [*Скајенове йодвале* (1921) итд.], стоји извештан број представа које је режирао, по суду Светислава Петровића, „с интуицијом правог песника“ [нпр. *Шест лица йраже йисца* (1926)].⁶¹⁵ Гавела је дошао у Београд из загребачког Народног казалишта, у напону стваралачких моћи. Непуне четири сезоне које је провео у Позоришту донеле су нови дух српској режији, оцењује др Марјановић. Од проба је стварао својеврсна „богослужења“ уметности,

⁶¹¹ Јосип Лешић, *Историја јуославенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986, 116, 121.

⁶¹² Момчило Милошевић, „Михаило Исаиловић“, *Један век Народној йозоришћи у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 447. (приредио: Милан Ђоковић)

⁶¹³ Јосип Лешић, *Историја јуославенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986, 97, 116.

⁶¹⁴ Мата Милошевић, *Моје йозоришће*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1984, 84.

⁶¹⁵ Светислав Петровић, „*Шест лица йраже йисца*, од Пирандела“, *Српски књижевни йласник*, нова серија, књ. XVIII, бр. 4, Београд, 1926, 297.

опчињавајући позоришни универзитет, на којем су се, на најбољи начин, школовали многи наши глумци.⁶¹⁶ Стојковић истиче да је београдска сцена у њему добила модерног уметника са свим немирима и тражењима, али уметнички уравнотеженог, одређених позоришних погледа, великог полета и инспирације, уз то свестрано образованог театролога који је лепо спојио теорију и праксу.⁶¹⁷ Овдашња критика више га је доживљавала као мајстора сценске слике него као мајстора речи на сцени.⁶¹⁸ Његове најупечатљивије режије биле су *Укроћена тороија* (1926) и *Господа Глембајеви* (1929). Кулунџић се позоришно калио у загребачкој позоришној радионици, пре свега код др Гавеле и Иве Раића, али су у основе његове редитељске поетике уграђена и сазнања о модерном европском позоришту стечена на студијским боравцима у Прагу, Бечу, Берлину, Дрездену и Паризу [нарочито га је дотакао редитељски рад Жоржа Питоефа (Georges Pitoëff), Шарла Дилена (Charles Dullin) и Фирмена Жемијеа (Firmin Gémier)]. У битна обележја те поетике др Леших убраја динамику и драматику сценског простора, хармонијску разраду тонско-говорног материјала, подвргавање глумачког ансамбла одређеном стилу и истанчано осећање за проблеме темпа и ритма представе.⁶¹⁹ Кулунџић је у Позоришту за осам година поставио четрдесет драмских и десетак оперских дела,⁶²⁰ одржавајући висок квалитет представа упркос њиховом зачуђујућем квантитету. То му је полазило за руком јер се студиозно припремао за сваки редитељски задатак; још пре прве пробе имао би, по сопственим речима, „комплетно изграђену нотацију свих емоционалних компонената сваке глумачке улоге“, па би му преостајало времена и за „разигравање маште изразито талентованих

⁶¹⁶ Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, 348-349.

⁶¹⁷ Боровоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 603.

⁶¹⁸ Станислав Бајић, „Бранко Гавела у Народном позоришту“, *Један век Народне позоришне уметности у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 467. (приредио: Милан Ђоковић)

⁶¹⁹ Јосип Леших, *Историја југословенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986, 97, 209.

⁶²⁰ Др Марта Фрајнд указује на то да је Кулунџић претежно режирао дела домаћих драматичара, особито савремених, и то у распону „од врхунских остварења југословенске драме предратног и међуратног раздобља, до безвредних лакрдија“. (Marta Frajnd, „Reditelj i teoretičar Josip Kulundžić na srpskim scenama“, *Dani hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*, Književni krug, Split, 1982, 239)

глумца“.⁶²¹ Посебно се истакао смелим редитељским концепцијама у *Вечитој младожењи* (1932), по сопственој адаптацији романа Јакова Игњатовића, и *Краљу Бешајнове* (1933), по комаду Ивана Цанкара.

На развој глуме у овом раздобљу историје Позоришта утицали су понајвише редитељи, али и глумачки педагози у поменутиим образовним установама, гостујући глумци и трупе (нарочито художественици), позоришна критика, модерна књижевност и филм. Глумачки стваралачки нагон потпуније се ослобађао него раније, констатује Стојковић; игра је постајала све студиознија, изражајно богатија, спонтанија, психолошки нијансиранија и складнија као уметничка целина.⁶²² Дошло је до превласти реалистичког над романтичарским глумачким изразом, али су на сцени биле присутне и нове стилске тенденције. Предраг Бајчетић указује на то да се послератно глумачко поколење спремно угледало на покушаје Мејерхољда, Александра Таирова, Ервина Пискатора (Erwin Piscator), Емила Буријана (Emil Burian). Нешто од експресионизма јавило се у „растрзаности, нервној пренапетости глумца, у одсечном и наглашеном скандирању стихова“ – то су зачеци тзв. *интелектуалне глуме* код нас – али се тај „пионир европеизирања наше глуме“, закључује Бајчетић, релативно брзо уморио и подлегао утицају традиције.⁶²³ С друге стране, треба узети у обзир чињеницу да је у репертоару током читавог овог периода било доста безначајних драмских текстова, што је у знатној мери успоравало процес модернизације глуме (и позоришта уопште). Глумци су, међутим, и с таквим материјалом неретко успевали да креирају вредне улоге, подсећа др Рашко Јовановић, и да својом интерпретацијом прикрију уметничку празнину предлошка.⁶²⁴ Од чланова ансамбла који су пре 1914. дошли у Позориште, високе уметничке домете у овом раздобљу остварили су Пера Добриновић, Милорад Гавриловић, Илија Станојевић, Сава Годоровић, Перса Павловић, Добрица Милутиновић, Витомир (Циле) Богић, Никола Гошић, Марија Таборска, Александар Златковић, Зорка (Зора) Златковић, Живана (Жанка) Стокић и Драгољуб Гошић. Међу

⁶²¹ Ђорђе Ђурђевић, „Један људски век у служби театра“, *Борба*, бр. 209, Београд, 01.08.1965, 10.

⁶²² Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 608, 613.

⁶²³ Предраг Бајчетић, „Позоришна беспућа“, *Данас*, бр. 9, Београд, 1961, 23.

⁶²⁴ Рашко Јовановић, „Народно позориште у Београду (1868–1941)“, *125 година Народног позоришта у Београду*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1994, 195.

глумцима који су у Позоришту заиграли после рата, те домете досегли су Димитрије Гинић, Божидар (Божа) Николић, Надежда (Нада) Ризнић, Владета Драгутиновић, Дара Милошевић, Раша Плаовић, Љубинка Бобић, Деса Дугалић, Мата Милошевић, Злата Марковац, Душан Раденковић, Невенка Урбанова, Блаженка Каталинић, Миливоје Живановић, Божидар Дрнић и Александар (Аца) Цветковић. Највредније глумачке резултате, судећи по оценама позоришних критичара, постигли су: у драми Раша Плаовић (Леон Глембај, Хамлет), а у комедији Жанка Стокић (Живка министарка).

Београдски глумци били су најагилнији у раду Удружења глумаца Краљевине СХС, основаног 1919. године. Удружење је своју иницијативу усмеравало у два правца, увиђа др Димић: да притиском на режим стекне и обезбеди што знатније сталешке припадности и да својим ангажманом и идејама прошири тематски круг питања за које је државна културна политика имала великог интереса, али није имала снаге за конкретно оживотворење.⁶²⁵ Први председник Удружења био је Сава Тодоровић, а највећи допринос решавању струковних проблема глумаца дала је управа на челу са Божом Николићем као председником и Душаном Раденковићем као генералним секретаром. За време њиховог мандата (1929–1940) основани су: Повлашћена југословенска уметничка берза (за посредовање приликом гостовања домаћих и страних уметника на територији Краљевине), Пензиони фонд, Потпорни фонд (за незапослене чланове Удружења), Задруга глумаца (за штедњу и кредит), Болеснички фонд (за глумце Народног позоришта), часописи *Глумачка реч* и *Ми и Ви* итд.⁶²⁶

После рата у Народном позоришту стварао се нови тим сценографа, позоришних сликара и костимографа, различитог порекла и профила. Декоративно-костимска опрема постала је у припреми представе равноправан уметнички чинилац са глумом и режијом. Реновирањем зграде Позоришта побољшане су и њене техничке перформансе, а нарочито је новопостављена покретна позорница пружала широк дијапазон могућности за обликовање и разигравање сценског простора.⁶²⁷

⁶²⁵ Љубодраг Димић, *Културна историја Краљевине Југославије*, 3, Стубови културе, Београд, 1997, 307.

⁶²⁶ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 932.

⁶²⁷ Најзаслужнији стручњак у тиму за постављање покретне позорнице био је Велимир Јовановић, дугогодишњи технички шеф Позоришта и драгоцен сарадник редитеља и сценографа.

Најистакнутији сценографи овог раздобља били су Јован Бијелић, Владимир Жедрински и Станислав Беложански, док је међу костимографима најдубљи траг оставила Милица Бабић. Др Павле Васић оцењује да се Бијелићева сцена одликовала ширином замаха, колористичким интензитетом и извесном експресионистичком нотом, да је Жедрински умео да развије „несумњив колористички полет“ и да да сцени експресионистички печат, али да је, као карикатуриста и илустратор, имао и изражену наклоност према форми, те да су Беложанског највише привлачиле арабеске линија и облика, као и контрасти тамно-светлог, чију је драматику волео да подвлачи.⁶²⁸ Костимографски рад Бабићеве, по суду др Олге Милановић, одликовала је отвореност уметничке фантазије, инвентивна разноврсност у цртежу и колориту и способност да пронађе меру између реалистичког и апстрактног.⁶²⁹

Од осталих београдских позоришта која су деловала у назначеном временском распону, треба поменути Уметничко позориште. Основали су га 1939. године глумци Народног позоришта Петар (Пеција) Петровић, Виктор Старчић и Никола Поповић, и редитељ Радио Београда Јован Коњовић. Намера им је била да стварају представе „у којима би постулати наше народне духовне културе доспели до изворног сценско-стилског израза“, а уметничка реч као „говорно народно добро“ дошла до оног степена који заслужује и сврстала се међу наше уметничке тековине.⁶³⁰ Позориште је давало представе у сали Коларчеве задужбине, на Летњој позорници на Калемегдану и у сали Палате „Риунионе“. Режирао је углавном Јосип Кулунџић (*Дунго Мароје*, *Зла жена*, *Мандрајола*), заклоњен иза одреднице „колективна режија“, сценографијом се бавио Миленко Шербан, а најупечатљивије улоге остварили су, осим Старчића, Мила Динуловић (Величковић), Рахела Ферари (Стојковић), Александар Стојковић, Олга Спиридоновић, Мирослава (Мира) Тодоровић (Ступица), Станко Колашинац и Бранка Веселиновић. У оквиру Позоришта деловао је и Драмски студио (1939–1941).

⁶²⁸ Павле Васић, „Сценографија и костим од 1918–1968.“, *Један век Народној позоришћу у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 159, 161-162. (приредио: Милан Ђоковић)

⁶²⁹ Олга Милановић, „Развој сценографије и костимографије у Народном позоришту у Београду“, *125 година Народној позоришћу у Београду*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1994, 361.

⁶³⁰ „Правилник ‘Уметничког позоришта’“, *Театрон*, бр. 75-77, Београд, 1991, 45.

Позориште је затворено почетком 1943. због одбијања руководства да преоријентише репертоарску политику у складу са захтевима немачких окупацијских власти.⁶³¹

Међуратни позоришни живот у Војводини био је несталан и неизvestан. Протекао је, по речима др Марка Малетина, у ћудљивом експериментисању, непромишљеном залетању и недоследном прекидању.⁶³² Друштво за Српско народно позориште обновило је рад Позоришта почетком 1919. године. Због тешке материјалне ситуације, упућиване су молбе Министарству просвете за доделу субвенција, али помоћ није стизала. Разлози томе нису били само финансијске природе, примећује др Зоран Максимовић, него и политичке, пошто су већ тада државне власти намеравале да затворе СНП као приватну, али и као српску иницијативу, фаворизујући курс југословенства.⁶³³ Већ крајем 1919. године Позориште је етатизовано, да би две године касније, сходно новим законским прописима, добило и ново име: Народно позориште у Новом Саду. Друштво за СНП није се помирило с променом имена, па је одлучило да формира нови ансамбл (Трупа Друштва за Српско народно позориште) и настави самостални рад.⁶³⁴ Био је то мукотрпни пут с минималним материјалним средствима, која нису дозвољавала велики уметнички замах, напомиње Радослав Веснић, уз жилаву борбу за опстанак и уз сметње од стране ондашњих власти.⁶³⁵ Године 1924. Трупа је поново узела име Српско народно позориште и радила, упркос тешкоћама, све до 1941.⁶³⁶ Најзначајнији руководиоци Позоришта били су др Ђура Трифковић, Милан Богдановић, Жарко Васиљевић и Радослав Веснић, успелије режије остварили су, уз

⁶³¹ Рајко Радојковић, „Уметничко позориште у Београду (од 1939. до 1943. године)“, *Театрон*, бр. 75-77, Београд, 1991, 35-36.

⁶³² Марко Малетин, *Суштон војвођанске позоришне традиције*, Српско народно позориште, Нови Сад, 2017, 1.

⁶³³ Зоран Максимовић, „Васкрсење Српског народног позоришта. Обнова рада Српског народног позоришта после Првог светског рата“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, бр. 46, Нови Сад, 2012, 16.

⁶³⁴ Трупа је образована већином од чланова Покрајинског банатског позоришта „Стерија“ из Вршца, с којим се Српско народно позориште фузионисало 1921. године.

⁶³⁵ Радослав Веснић, „Новосадска позоришта између два рата“, *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1961, 318. (приредили: Лука Дотлић и др.)

⁶³⁶ Годину и по дана Српско народно позориште радило је као Секција Народног позоришта Дунавске бановине, на основу споразума о сарадњи двају позоришта потписаног почетком 1937. године.

Васиљевића и Веснића, Надворник и Верешчагин, а међу глумцима су се истакли Милка Марковић, Миливоје Живановић, Рахела Ферари, Олга Илић, Милош Хаџидинић, Пава Слука, Надежда (Нада) Бандић, Никола Динић и Станоје Душановић. Дубок траг у Позоришту оставила су гостовања художественика-емиграната (1924, 1926) и редитеља Михаила Исаиловића, који је у сезони 1923/1924. поставио *Пилмалiona*. Значајно је било и гостовање већег броја глумаца из Београда, Сарајева, Загреба, Скопља, Осијека и Вршца поводом обележавања 60-годишњице Позоришта 1921. године; том приликом Пера Добриновић је за наступ у улози Кир Јање у истоименој представи београдског позоришта „засут цвећем“ од новосадске публике.⁶³⁷

Народно позориште у Новом Саду радило је у периоду 1921–1928. године, у статусу обласног позоришта. Најдуже и најуспешније Позориштем је руководио др Бранислав Војиновић, умешно превазилазећи финансијске невоље узроковане сталним смањивањем државних субвенција. Он је реорганизовао позоришну администрацију и рад на сцени, завео строжу дисциплину, побољшао репертоар, подигао уметнички ниво инсценација и повратио поверење новосадске публике.⁶³⁸ У стваралачком смислу највише су пружили редитељи Веснић и Верешчагин, те глумци Миливоје Живановић, Витомир Богић, Божа Николић, Пава Слука, Александра Лескова и Драгољуб Сотировић. Зграда Дунђерсковог позоришта изгорела је у пожару 1928. године, па су се надаље представе давале у сали хотела „Слобода“.

Исте те године Позориште је у сврху рационализације фузионисано с Народним казалиштем из Осијека у Народно позориште за северне области или Новосадско-осјечко позориште. Ново позориште није имало своју зграду (у Осијеку је зграда била руинирана), па је морало да се окрене и другим срединама. Постало је убрзо путујуће позориште, с великим радијусом делања (Суботица, Сомбор, Вараждин, Сушак, Шибеник, Сплит, Мостар итд.). Захваљујући солидним материјалним условима, доброј организацији, квалитетном ансамблу и способним редитељима, Позориште је стекло знатан углед у земљи.⁶³⁹ Године 1932. управа је прихватила понуду Приморске

⁶³⁷ Лука Дотлић, *Из нашег позоришта старој*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1982, 104.

⁶³⁸ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерној доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 867.

⁶³⁹ Радослав Веснић, „Новосадска позоришта између два рата“, *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1961, 318. (приредили: Лука Дотлић и др.)

бановине (са седиштем у Сплиту) да учествује у субвенционисању Позоришта и да се оно преименује у Народно казалиште за Приморску бановину. Казалиште је радило до 1934. године, када је Бановина раскинула уговор о сарадњи. Овим позориштем готово све време управљао је Петар Коњовић. С највише успеха режирани су Гавела (*Дубровачка ирилоија, Пер Гиниј*), Верешчагин, Томислав Танхофер и Лидија Мансвјетова (Лидија Мансветова), а водеће роле играли су Танхофер, Зора Вуксан-Барловић, Александар Гавриловић и Марија (Мица) Гавриловић.

Војводина је поново добила субвенционисано позориште 1936. године – Народно позориште Дунавске бановине кнеза намесника Павла. Позориште је радило до 1941. године, било је путујуће и имало је две трупе: Централну, замишљену да буде уметнички репрезентативнија, и Секцију, која је изводила популарнији репертоар. Централна је деловала у Новом Саду, Суботици, Крагујевцу, Петровграду (Зрењанину), Сомбору и Вршцу, а Секција у Пожаревцу, Смедереву, Сремској Митровици, Сенти итд. Централом је све време руководио др Марко Малетин, са драматургом Жарком Васиљевићем, а Секцијом Верешчагин (до 1940). Позориште је за кратко време стекло завидну репутацију у земљи, захваљујући доброј организацији рада и озбиљном уметничком напору редитеља, глумаца и сценографа (пре свих Миленка Шербана). Поред тога, напомиње др Зоран Јовановић, гостовања Позоришта давала су подстрек раду месних аматерских позоришних трупа и стварању позоришне публике, због чега су управо у тим местима после рата формирана професионална позоришта.⁶⁴⁰ Највредније режиске резултате остварили су Гавела (*Бојојављенска ноћ, Хамлеј*), Кулунчић (*Пера Сејединац*), потписан трима звездицама, затим Верешчагин, тандем Греч-Павлов, Танхофер, Плаовић и Јован Путник, док су у глумачким достигнућима предњачили Танхофер, Славка Кос, Рахела Ферари, Јосип Петричић, Милан Ајваз, Ивона Петри, Салко Репак, Љубица Лазарева (Раваси), Станоје Душановић, Љубиша Иличић и Олга Животић. За време окупације већи део уметничког, управног и административно-техничког особља овог позоришта ушао је у састав Позоришта Дунавске бановине или Дунавског народног позоришта у Панчеву, активног у периоду 1942–1944. године. Позориште је финансирала општина Панчево, управник је и даље био др Малетин, режировао је Верешчагин, а сценографију је радио Шербан.

⁶⁴⁰ Зоран Јовановић, *Народно позориште Дунавске бановине 1936–1941.*, Музеј позоришне уметности Србије – Матица српска, Београд – Нови Сад, 1996, 487.

Позориште у Нишу успешно се развијало у међуратно доба, упркос повременим финансијским и уметничким кризама и појави конкуренције у виду биоскопа. Томе су допринела, сматра Стојковић, три чиниоца: способни руководиоци, већином добро одабрани глумачки кадар и многобројна и верна публика, коју су претежно чиниле занатлије, трговци и чиновничка интелигенција.⁶⁴¹ У првој поратној деценији нишко позориште – под називима „Синђелић“ (1918–1920), Градско повлашћено позориште (1921–1929) и Позориште Моравске бановине (1929–1931) – није имало ни довољну новчану потпору органа власти ни адекватне услове за рад (представе су игране у неподесним хотелским салама), па није ни могло да развије амбициознију уметничку делатност. Међутим, оснивањем Народног позоришта Моравске бановине 1931. године као полуслужбене бановинске установе, значајним повећањем годишњег износа субвенције и преласком у салу новоизграђеног Занатског дома, отпочео је плодотворнији стваралачки период у историји нишког позоришта. Банско веће преузело га је 1936. године као своју установу и две године касније подигло позоришну зграду (на Синђелићевом тргу). Зграда је направљена по пројекту архитекте Всеволода Татарина, имала је 687 седишта, покретну позорницу и савремене техничке инсталације.⁶⁴² Позориштем су најуспешније руководили др Душан Милачић и Боривоје Стојковић, редитељски траг оставили су Радивоје Динуловић и Јаков (Јков) Шувалов, а вредније улоге креирали су Мила Величковић, Олга Илић, Јован Танић, Сима Јанићијевић, Нада Бандић, Никола Динић, Зора Црногорчевић, Ана Качаник, Миодраг Ковачевић, Милена Филиповић, Жарко Јоковић и Ружица Тодић. Позориште је током рата деловало под именом Обласно моравско народно позориште и имало је задатак да представе приказује не само у Нишу, већ и у Крагујевцу, Краљеву, Зајечару, Чачку, Лесковцу, Ужицу, Јагодини, Крушевцу, Прокупљу и још неким мањим местима.

Народно позориште у Скопљу деловало је у целокупном међуратном раздобљу, од 1927. године под именом Народно позориште Краљ Александар I. Период рада под управом Радивоја Карацића (1922–1928) донео је кадровску и уметничку консолидацију Позоришта, истиче др Јовановић, иако се радило у неприкладним условима све до подизања позоришне зграде 1927. године, затим су под управом др Бранислава Војиновића (1928–1935) дошли вишеструки уметнички успон, економска

⁶⁴¹ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 891.

⁶⁴² Боривоје Стојковић, „Нишко позориште 1918–1944“, *Театрон*, бр. 30-32, Београд, 1981, 120.

стабилизација и афирмација у ширем, југословенском простору, да би за време управе Велимира Живојиновића (1935–1941) Позориште досегло своју уметничку зрелост, чврсто се повезало са средином, освојило нова тематска подручја деловања, оживело сценско-музичку активност и промовисало прве регионалне драматичаре.⁶⁴³ У Позоришту су с успехом режирали Верешчагин, Ступица, Живојиновић, Плаовић, Владимир Скрбиншек и Анђелко Штимац, а игром су се истакли Миливоје Живановић, Олга Илић, Петар Јовановић, Михаило (Диле) Димитријевић, Добрила Џимић, Тодор Николовски, Мила Ерцеговић, Милан Вујновић, Мери Подхраски, Авдо Џиновић, Бранко Татић, Вера Петрић, Синиша Раваси и Ружица (Мима) Предојевић. За време рата Позориште је дошло под бугарску управу, преименовано је у Народно позориште – Скопље и давало је представе на бугарском језику (1941–1944).

Од осталих позоришта која су између два рата деловала у српском културном простору,⁶⁴⁴ нарочито је значајан рад Народног позоришта у Сарајеву (1921–1941). Оно се стилски развијало од фазе *сценског традиционализма*, оцењује др Лешић, мешавине реализма и романтике, засноване на народном и фолклорном репертоару и страним мелодрамама, преко фазе *психолошког реализма*, коју карактерише тежња да се дело и писац протумаче верно и студиозно, те да се преко ликова, односа и атмосфере пружи илузија стварности, до фазе *сценске стилизације*, када се поједина дела и писци преламају кроз индивидуалну призму редитеља и његов однос према свету, служећи се средствима пластике, покрета, визуелних атракција, са склоношћу према гротесци и карикатури.⁶⁴⁵ Рад Позоришта обележили су управници Бранислав Нушић и Милутин Јањушевић, драматург Боривоје Јевтић, редитељи Верешчагин, Мансвјетова и Раде Прегарц, и глумци Фран Новаковић, Зора Ћурчић, Дујам (Дује) Билуш, Љубица Стефановић, Никола Хајдушковић, Илија Вучићевић, Јоланда Ђачић и Сима Илић. Након усташке окупације Сарајева 1941. године и припајања Независној држави Хрватској, Позориште је добило ново име – Хрватско државно казалиште – и као такво радило је до краја рата 1945. године.

⁶⁴³ Зоран Јовановић, *Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу (1913–1941)*, 2, Матица српска, Нови Сад, 2005, 815.

⁶⁴⁴ У ту групу позоришта спадају још Народно позориште Врбаске бановине у Бањалуци, основано 1930. године, и Народно позориште Зетске бановине на Цетињу, основано 1931. године.

⁶⁴⁵ Јосип Лешић, *Сарајевско позориште између два рата*, 2, Свјетлост, Сарајево, 1976, 288-289.

Позоришна критика имала је јачи уплив на позоришни живот у овом раздобљу него у претходнима, и то не само зато што је штампа интензивније пратила рад позоришта, већ и зато што су изнети судови били компетентнији и што су указивали на боље познавање позоришне проблематике и поузданија критичка мерила. Додуше, критика се и у овом раздобљу више бавила књижевним делом него позоришним чином, али у видно другачијој сразмери. У делу критичког приказа посвећеног анализи представе највише пажње давано је глуми, уз постепени раст интересовања за достигнућа режије, сценографије и костимографије. Стојковић наглашава да се критика сада није чврсто везивала, као раније, за одређена естетичка схватања и поступке у анализи (догматичка или импресионистичка критика) или за туђи културни утицај (немачки или француски); она је била непосредна у доживљају, интуитивна, сва већином у утисцима, евокацији, дочаравању, у слободном, па и духовитом тумачењу игре глумаца, фаворизујући глуму „дубоких и искрених доживљаја, психички продубљену, чак са извесном нервном утанчаношћу“.⁶⁴⁶ Др Марјановић, међутим, с правом указује на утицај домета Московског художественог театра на српске критичаре, које су они упознали у мањој мери преко теоријских расправа Станиславског, а више преко неколиких гостовања глумаца МХТ-а у нашој земљи.⁶⁴⁷ Критику разматраног раздобља обележава и знатна идеолошка обојеност – друштвено-политичка и културолошка – која је неретко попримала пропагандистичке и критизерске тонове. Осим позоришних критичара активних још из предратног раздобља, као што су Милан Грол, Милутин Чекић и Милан Предић, значајне критике писали су Живко Милићевић, Велимир Живојиновић, Милан Богдановић, Светислав Петровић, Милош Црњански, Тодор Манојловић, Велибор Глигорић, Милош Савковић и Лука Дотлић. Критике су објављиване у часописима за културу (*Српски књижевни љасник*, *Мисао*, *Живој и рад*, *Наша стварност*), новинама (*Политика*, *Време*, *Новоси*, *Дан*) и позоришној периодици (*Глума*, *Сотоедиа*, *Наша њозорница*, *Позоришије*, *Позоришни лис*, *Сцена*, *Глумачка реч*, *Ми и Ви*, *Српска сцена* у Београду, *Позоришне новине*, *Ревја за њозоришину и филмску умејнос*, *Ново време*, *Позоришни лис*, *Српско народно њозоришије*, *Позоришије* у Новом Саду, *Позоришни лис*,

⁶⁴⁶ Боривоје Стојковић, *Историја српског њозоришија од средњега века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 949.

⁶⁴⁷ Петар Марјановић, „Београдска позоришна критика између два рата“, *Позоришне њеме*, Стандард, Београд, 1969, 48.

Скојска сцена у Скопљу, *Позорница*, *Народно позоришће*, *Сарајевска сцена* у Сарајеву и *Бањалучка позорница* у Бањалуци). Написи у позоришној периодици, закључује сумарно др Марта Фрајнд, откривају мноштво чињеница о разноврсним слојевима информација (књижевних, сценских, личних, институционалних) који се у њима преплићу, о високој свести о позоришној уметности као битном елементу културе којим су се уредници и сарадници руководили, о облицима извођачких уметности тога времена (позориште, филм, музика), о добу и друштву у коме су се оне развијале, као и о тензијама и проблемима који су се из друштвене заједнице преливали у свет позоришта.⁶⁴⁸

У овом раздобљу објављен је и већи број теоријских чланака, есеја и књига о позоришту. Теоријски позоришни чланци налазе се, осим у наведеним листовима, и у београдској *Будућности*, *Новој литератури*, *Данасу*, *XX веку*, новосадском *Летопису Матице српске*, скопском *Јужном прегледу* итд. Најлепше позоришне есеје написала је, несумњиво, Исидора Секулић, посветивши неке од њих стваралаштву глумаца („Јосиф Кајнц“, „Художествени Театар и Чехов“, „Белешка о гласу глумца Александра Моисиа“). Писала их је слободно, обавештено, смело, тачно, оцењује Јован Ћирилов, без страха да јој ерудиција укочи машту.⁶⁴⁹ Нашу позоришну есејистику обогатили су и Станислав Винавер („Художествени театр“), Милош Црњански („Добриновић компонован са успоменама“), Велибор Глигорић („Позориште ‘Господина Цео Свет’“) ... Књиге о позоришту могуће је сврстати у три тематска блока: позоришна критика и есејистика, историја позоришта и театрологија. Објављено је шест књига позоришних критика и есеја: *У позоришћу* (1928) Светислава Петровића, *Из књижевности и позоришћа* (1928) Велимира Живојиновића, *Бински преображаји* (1930) Александра Илића, *Позоришне кријивке* (1931) Милана Грола, *Дражи преко рампе* (1934) Боривоја Стојковића и *Из књижевности и позоришној живоји* (1937) Велибора Глигорића. Нарочито је вредна Гролова књига, у којој има и луцидних глумачких портрета („Софија Цоца Ђорђевић“, „Богобој Руцовић“, „Светислав Динуловић“, „Пера Добриновић“). Из повећег корпуса књига које се на различите начине баве историјом

⁶⁴⁸ Марта Фрајнд, *Огледи о српској позоришној периодци (1871–1941)*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 2015, 157.

⁶⁴⁹ Јован Ћирилов, „Српски есеј о драмској уметности“. *Есеји о уметности*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1966, 15. (приредили: Јован Ћирилов, Стана Ђурић-Клајн, Лазар Трифуновић)

позоришта, значајем се издвајају: *Десет година сарајевског Позоришта* (1931) Боривоја Јевтића, *Српско народно позориште: поводом седамдесетогодишњице* (1931) др Димитрија Кириловића, *Историјски преглед српске позоришне критике* (1932) и *Историја српског позоришта* (1936) Боривоја Стојковића, *Наш први позоришни чертар* *Јоаким Вујић* (1935) др Ранка Младеновића и *Позориште код Срба* (1939) Светислава Шумаревића. Најзад, међу књигама које су театролошки оријентисане, у целости или делимично, трајну вредност имају *Пролејмена за једну теорију естетике* (1925) Бранка Лазаревића, *Позориште* (1925) Милутина Чекића, *Елементи визуелне игре* (1935) Десе Дугалић и *Увод у српско позориште* (1940) Александра Илића.⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Илићев *Увод* садржи и историјски преглед светског позоришта и драме.

БРАНКО ГАВЕЛА

Међу ствараоцима који су оплеменили српску међуратну позоришну културу посебно место заузима хрватски позоришник др Бранко Гавела (1885–1962),⁶⁵¹ и то не само због свог плодотворног уметничког деловања у Народном позоришту у Београду, Новосадско-осјечком позоришту и Народном позоришту Дунавске бановине, већ и због својих театролошких радова објављених у београдским часописима. Гавела је неоспорно најимпозантнија позоришна личност бивше Југославије (и прве и друге). Својим многостраним стваралаштвом – режијским (у драми и опери), театролошким, руководилачким, драматуршким, педагошким, критичким, публицистичким и преводилачким – оставио је дубок траг у срединама које је походио и пружио снажан подстицај развоју тамошње позоришне културе. Простор у којем је деловао културолошки је хетероген и географски разуђен; само његов редитељски итинерер обухвата деветнаест градова: Загреб, Београд, Осиек, Сомбор, Вараждин, Љубљану, Сплит, Брно, Марибор, Праг, Нови Сад, Милано, Софију,



⁶⁵¹ Рођен је у Загребу, где је завршио основну школу и гимназију. У Бечу је дипломирао и докторирао филозофију 1908. године, а потом је радио као библиотекар у загребачкој Свеучилишној књијници и објављивао позоришне и књижевне критике. Мобилисан је 1914. у аустријској војсци и две године провео је на галицијском фронту. После рата радио је као редитељ, драматург и равнатељ Дrame ХНК у Загребу до 1925, а онда као директор Дrame и редитељ Народног позоришта у Београду. Након што га је влада 1929. сменила с положаја, дао је отказ у државној служби. Био је спутаван да ради у земљи, па је до 1941. највише режирао у Брну и Прагу. За време рата режирао је у Загребу, па две сезоне у Братислави и Острави. Вратио се 1947. у земљу и режирао углавном у Љубљани, Загребу, Дубровнику и Београду. Бавио се глумачком и редитељском педагогијом у Загребу и Љубљани. Учествовао је у оснивању Дубровачких љетних игара и Загребачког драмског казалишта. Објављивао је позоришне чланке и књиге, те преводио драме и оперска либрета (са пет језика). Био је редовни члан ЈАЗУ.

Сарајево, Братиславу, Оставу, Трст, Дубровник и Суботицу. Гавела је умео да се органски сроди са сваком новом уметничком средином у којој је боравио, што због своје стручности, интелектуалне ширине и личне харизме, што због урођене прилагодљивости и космополитизма (потиче из српско-грчке православне породице, која се по досељавању у Загреб хармонично уклопила у нови друштвени амбијент и у њему стекла завидну репутацију).⁶⁵² Но, то не значи да је његов пут био лак и да је увек био срећан избором места у којима је радио. Напротив, током живота стално је био на мети представника власти и политичких правоверника, нарочито у првој Југославији. Између два рата сумњичен је за наклоност неподобном комунистичком покрету и за антирежимску настројеност, упркос његовом аполитичном јавном деловању, и због тога је у најбољим уметничким годинама био онемогућен да ради нормално. Била му је намењена судбина изгнанника, па је морао да се довија по путујућим позориштима или да тражи ангажман у иностранству, не губећи, међутим, никада свој позоришни полет.⁶⁵³ Осим тога, свуда су га на нишан узимали позоришни конзервативци и завидљивци, којима су сметали његова отвореност за савремене тенденције у европском позоришту и његов неконвенционални начин сценског мишљења. Гавелин стваралачки пут, истиче Предраг Бајчетић, заправо је био пут „грчевитог отимања од

⁶⁵² Његов деда Ђуро – који се 40-их година 19. века доселио из Сремске Митровице у Загреб и ту стекао знатан углед као трговац и посланик у градској скупштини – новчано је помагао православној цркви, хрватска хуманитарна и културна друштва, композитора Ватрослава Лисинског и бугарске студенте; такође, био је деоничар старог (Станковићевог) позоришта, где је изнајмљивао ложу. Свој реноме и стечену „патрицијалност“ унутар загребачких пословних и друштвених кругова, Гавеле су, као и неке друге досељеничке породице, обележавале својеврсном правописно-графичком прецизношћу, с удвострученим сугласницима у презимену (Gavella). [Nikola Batušić, *Gavella: književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983, 40-41]

⁶⁵³ „Гавела је и у Осјечком театру, у условима рада који су били не само заморни, него су у многе били и примитивни, без потребних техничких помагала, лишени могућности да се створи права присна, топла умјетничка атмосфера, ипак имао снаге и енергије да све тешкоће преброди, да апатију и замор превлада и самим својим присуством, чудесним темпераментом и само њему својственим еланом пробуди све позаспале амбиције, активира све учмале глумачке снаге и запосли све живо у кући, од портира до управника.“ (Tomislav Tanhofer, „Gavella – putujući režiser“, *Mogućnosti*, br. 11, Split, 1965, 1158-1159)

провинцијске учмалости, бежања од закаснелог романтизма, примитивног реализма и лажних помодарстава“.⁶⁵⁴

У себи је сједињавао позоришног класика и новатора, култ античке лепоте и склада, и модеран немир фантазије и духа, каже Велибор Глигорић; имао је потезе великих вајара, крупне, необичне, оне којима се у режијском делу стварају монументи, али у исто време и „артистичку суптилност да цизелира нијансе“.⁶⁵⁵ Његово режијско стварање, примећује Бојан Ступица, одавало је „притајену лукавост зрелог мудраца“ који је некада давно сакрио један део своје младости, да би је касније „у капима користио и несметано се играо у позоришту све до смрти“.⁶⁵⁶ То стварање чинило је снажан утисак на публику, посебно на ону просвећенију и уметнички сензибилнију; Милош Црњански овако је писао о њему после једне представе: „Плах и диваљ, обузет заносом сцене, баца се на глумце и тресе се у њином смеху и плачу, загрљају и умирању, као зрела воћка“.⁶⁵⁷ Као рођени диригент, који партитури даје сопствену интонацију и ритам, сведочи Мирослав Крлежа, знао је да осветли драмске мотиве и из рукописа често празних партитура; чинио је то „блиставом магијом сцене“, уживајући пуно интуитивно поверење глумаца.⁶⁵⁸ Иако је у његовим режијама наоко доминирао визуелни елемент, Јосип Кулунџић издваја као главну одлику његових најбољих (драмских) представа „унутарњу“ („психолошку“) режију, тј. „аудитивни“ елемент режије.⁶⁵⁹ У опери је највише пружио у правилном усмеравању глумачке интерпретације путем „неафектованог патоса“ и у раду са хором у масовним сценама.⁶⁶⁰ Себе је сматрао „заступником *књижевности* у *казалишту*“, тј. редитељем који настоји да у драмском делу открије „*иманентно ирисуйне ујуге* за *његову сценску*

⁶⁵⁴ Предраг Бајчетић, „Гавелин монолог на пробама ‘Дубровачке трилогије’“, *Позориште*, год. X, бр. 1, Тузла, 1968, 6.

⁶⁵⁵ Велибор Глигорић, „Велики уметник сцене“, *Полиџика*, бр. 17428, Београд, 15.04.1962, 17.

⁶⁵⁶ Бојан Ступица, „Бранко Гавела“, *Позоришни животи*, бр. 17, Београд, 1962, 19.

⁶⁵⁷ Милош Црњански, „Гостовање Загребачког Казалишта“, *Comoedia*, бр. 12, Београд, 24.03.1924, 9.

⁶⁵⁸ Miroslav Krleža, „U spomen Branka Gavelle“, *Forum*, br. 5, Zagreb, 1962, 737-738.

⁶⁵⁹ Јосип Кулунџић, „Гавелино завештање“, *НИИ*, бр. 588, Београд, 15.04.1962, 8.

⁶⁶⁰ Дејан Миладиновић, „Развој оперске режије у Србији“, *Театрон*, бр. 8-9, Београд, 1977, 80.

реализацију“.⁶⁶¹ Др Лешић, међутим, упозорава да ово самоодређење треба узети с резервом, јер је Гавела у свом најплоднијем периоду управо био „засиуиуиик казалишшиа у књижевности“, проналазећи превасходно *сценска средсшва* која су књижевно дело посредством редитељске креативне фантазије транспоновала у *шозоришино*; он је био, поентира др Лешић, „не само истински већ и *наш највећи шјесник сцене*“.⁶⁶²

Његов однос према глумцима био је чудесан, сведочи Бајчетић: болећив и покровитељски, добронамеран, завистан, пун поштовања и љубави према талентованима; међутим, умео је и да се огорчи на дилетанте, да буде груб и нетрпељив, само што је та љутина била „истовремено и његова игра, а његово очајање понекад толико да се онај кога грди – и сам осећа ојађен, и постиђен“.⁶⁶³ Тајну глумљења осећао је до танчина, каже Мата Милошевић, а техничка средства и занат глуме познавао је боље него многи глумци.⁶⁶⁴ Волео је позоришне пробе (сматрао их је својом „умјетничком сфером“)⁶⁶⁵ и имао је задивљујућу радну енергију; могао је да ради без предаха сатима, напомиње Танхофер, „врло често почињући ујутро па цијели дан и цијелу ноћ“.⁶⁶⁶ За време пробе дејствовао би час из позиције аутора текста, час као редитељ, а час као саиграч са глумцем, и због таквог вишеструког преображавања током рада, уочава др Миленко Мисаиловић, он је и на глумце деловао преображавајуће.⁶⁶⁷ Као професор глуме и режије, сећа се његов колега са загребачке Академије за казалишну умјетност Ранко Маринковић, наглашавао је студентима да у

⁶⁶¹ Branko Gavella, „Umjesto predgovora“, *Književnost i kazalište*, Kolo Matice hrvatske, Zagreb, 1970, 8. (priredili: Nikola Batušić, Georgij Paro, Božidar Viočić)

⁶⁶² Јосип Лешић, *Историја јуославенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986, 162.

⁶⁶³ Предраг Бајчетић, „Гавелин монолог на пробама ‘Дубровачке трилогије’“, *Позоришше*, год. X, бр. 1, Тузла, 1968, 13-14.

⁶⁶⁴ Mata Milošević, „Gavellino osećanje mere“, *Prolog*, br. 48-49, Zagreb, 1981, 107. (razgovaraо: Radoslav Lazić)

⁶⁶⁵ Florijan, „‘Na Tri Kralja’. Interview s direktorom drom Brankom Gavellom, režiserom Shakespearove komedije“, *Comoedia*, br. 9, Beograd, 27.10.1924, 6.

⁶⁶⁶ Tomislav Tanhofer, „Gavella – putujući režiser“, *Mogućnosti*, br. 11, Split, 1965, 1160.

⁶⁶⁷ Milenko Misailović, „Iz dnevnika dramaturga. Zapisi s Gavellinih pokusa“, *Prolog*, br. 48-49, Zagreb, 1981, 28.

цепу не поседује „неки прегршт правила“ која би могао да баци пред њих „да би им изградио сигуран мост преко којег би без страха могао да пређе само магарац“; уливао им је храброст пред препрекама и развијао посебан сензибилитет да би „испред хаоса могли одредити своју личност и брзим рефлексом и осјетљивом интуицијом из бесконачних могућности избора извршити онај прави, или макар најбољи“.⁶⁶⁸

Поред практичног позоришног деловања, Гавела је писао о позоришту и преводио драмска дела. За књижевно-теоријски рад стекао је више него солидну основу на студијама филозофије и германистике на Филозофском факултету у Бечу, које је окончао докторатом о Кантовој филозофији (*Сазнајној теоријска вредност суда*).⁶⁶⁹ До почетка професионалне редитељске активности, 1918. године, објављивао је махом позоришне критике у загребачком часопису *Agramer Tagblatt*, а у међуратном периоду театролошке и публицистичке чланке у загребачким, београдским и љубљанским листовима (*Savremenik*, *Kazališni list*, *Време*, *Нова лијераџура*, *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, *Позоришће*, *Данас*, *Književni horizonti*, *Komedija*). После Другог светског рата наставио је да објављује периодичке написе о позоришту, углавном у загребачкој штампи, а издао је и монографију под насловом *Хрватско љубљанско: анализа настајања његова стила* (Загреб, 1953). Најзначајнији чланци, уз рукописе из оставштине, постхумно су сабрани у књигама *Глумац и казалишће* (Нови Сад, 1967), *Књижевност и казалишће* (Загреб, 1970),⁶⁷⁰ *Теорија љуме: од материјала до личности* (Загреб, 2005) и *Двосјеруко лице њовора* (Загреб, 2005). Превео је 28 драма и оперских либрета са немачког, француског, енглеског, чешког и италијанског језика, међу њима и дела Шекспира (*Мајбей*), Лесинга (*Мина од Барнхелма*), Мисеа (*Свећњак*),

⁶⁶⁸ С. Остојић, „Ранко Маринковић о Гавели. ... У наше сценске просторе улетео је као вихор!“, *Полиџика*, бр. 17428, Београд, 15.04.1962, 15.

⁶⁶⁹ Нарочито значајни за формирање Гавелиног духовног профила били су, по његовим речима, професор филозофије Фридрих Јодл (Friedrich Jodl), аутор познате *Историје еџике*, и професор немачке књижевности Јакоб Минор (Jakob Minor). [Nikola Batušić, „Већ као formativni prostor Branka Gavella“, *Dani Hvarskoga kazališta*, vol. 32, no. 1, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2006, 228]

⁶⁷⁰ Ова књига требало је првобитно да буде издата у Београду, под насловом *Лијераџура и љеаџар*, у Нолитовој едицији „Књижевност и цивилизација“ коју је уређивао Јован Христић. [Jovan Hristić, „Gavella: literatura i teatar“. *Branko Gavella. Život i djelo*, Prolog, Zagreb, 1971, 39. (priredio: Darko Gašparović)]

Хауптмана (*Роза Бернд*) и Чапека (*Бела болесѝ*); ови преводи изведени су у Загребу, Београду и Осијеку.

У периоду до 1944. године Гавела је објавио пет театролошких написа: четири у београдским часописима *Нова лиѝерату̀ра* и *Данас* (1928, 1934) и један у загребачком часопису *Komedija* (1935). Превасходни предмет нашег интересовања биће написи објављени у Београду, од којих три спадају у ширу област теорије позоришта и узгред се дотичу проблематике глуме („Путеви ка новом театру“, „Режија, критика и публика“, „Глумац и публика“), а један ставља у фокус теоријску анализу феномена глуме и представља, по суду др Рашка Јовановића, својеврсну малу *стиџију* о глумачкој уметности („Глума“).⁶⁷¹ Чини се да Гавела није случајно своје мисли о позоришту и глуми изложио у Београду; као прво, желео је да подржи нове интелектуалне снаге левичарског опредељења, које су покретањем независних часописа у престоници државе покушавале да се етаблирају у пољу југословенске културе и друштва,⁶⁷² а као друго, волео је београдске глумце и публику, као и сѝм град.⁶⁷³ У аутобиографској скици, писаној поводом пријема у чланство Југославенске академије знаности и умјетности, истакао је да су наведени написи „необично значајни“ за цео његов рад, јер је у њима први пут „кушао јасно и одређено формулирати темеље својих погледа на проблеме казалишта“.⁶⁷⁴ Ови написи, као и целокупна његова рефлексивна о позоришту, нису производ априорне спекулације, истиче др Владимир Филиповић, већ представљају резултат самоанализе сопственог стваралачког деловања.⁶⁷⁵ Управо због

⁶⁷¹ Рашко Јовановић, „Гавелин допринос позоришној теорији“, *Позориште*, год. X, бр. 1, Тузла, 1968, 28.

⁶⁷² *Нову лиѝерату̀ру* уређивала су браћа Ото и Павле Бихаљи, а *Данас* Мирослав Крлежа и Милан Богдановић. Гавела је био члан „редакционог комитета“ *Нове лиѝерату̀ре*.

⁶⁷³ „У Београд ме вуче публика, привлаче ме глумачки таленти, и сам град ме вуче, град који се тако нагло развија, и тако лепо развија. Сталан покрет, и живот који пулзира!“ (Н., „Др. Гавела у Београду“, *Comoedia*, бр. 3, Београд, 21.09.1925, 3)

⁶⁷⁴ Branko Gavella, „Umjesto predgovora“, *Knjiŝevnost i kazalište*, Kolo Matice hrvatske, Zagreb, 1970, 9. (priredili: Nikola Batušić, Georgij Paro, Boŝidar Vioлић)

⁶⁷⁵ Vladimir Filipović, „Teorijske i psihologijske osnovice Gavellina umjetničkog stvaralaštva“. *Branko Gavella. Źivot i djelo*, Prolog, Zagreb, 1971, 88-90. (priredio: Darko Gašparović)

тог настојања да увек у вези с позоришном праксом дође до синтетичких спознаја, Гавела је писао опрезно и самокритично, уочава др Владан Швацов.⁶⁷⁶

Први театролошки напис, под насловом „Путеви ка новом театру“, објавио је у првом броју часописа *Нова лиџература*, децембра 1928. године, убрзо по повратку са прославе 30-годишњице Московског художественог театра. Изгледа да га је боравак у Москви, остварен на лични позив Станиславског, подстакао да своја дугогодишња размишљања о естетичким изазовима и друштвеном значају савременог позоришта најзад писмено артикулише и систематизује. Укратко, Гавела сматра да је преживео стари концепт позоришта и да се данас масе гледалаца не могу везати за позориште ни „реализмом“, који је постао „прозирна техника, иза које зјапи пустош празне театралности“, ни разним новим „измима“, који смишљају дубокоумне симболе, залазе у царство легенди или облаче јунаке у „филозофски конструисане мантије“.⁶⁷⁷ Реализам је сувише ограничен и узак да би испунио „онај велики духовни простор, што га представља позорница“ – простор, уочава надахнуто Гавела, „који својом демонском универзалношћу гута наше сићушне декоре, који одјекују црном празнином на наше мале и наивне свакодневне догађаје и судбине“. Остали „изми“, пак, неоправдано верују да оно што не премашује мисаони садржај неког фељтона може „симболском направом“ деловати као „откровење“. Гавела увиђа да су сценски практичари пре драматичара дошли до сазнања о немогућности опстојања старог позоришта и да су сходно томе конструисали нова сценска средства; позоришта су, каже он, постала „млинови“ који „бучно и хучно“ окрећу своје „декоративне точкове“, дајући, међутим, само „минималну душевну храну“. Редитељи су се извештили у негацији, пародији, декомпозицији старог, али не знају шта да граде на месту онога што сруше. Као уметничка форма „органиски везана за наше највиталније функције“, позориште мора само из себе да пронађе могућност активног деловања на масе. Поред свих „великолепних редитељских метода“, закључује Гавела, у позоришту нам недостаје „права, с нама и у нама рођена *ипраџија*“, која ће проговорити гласом *новоја иаџоса* (за њега је патос „дубоко убеђење о наиндивидуалном значењу онога што проживљујемо“).⁶⁷⁸ Проблем нове трагедије у вези је с проблемом новог човека, новог

⁶⁷⁶ Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, 207.

⁶⁷⁷ Бранко Гавела, „Путеви ка новом театру“, *Нова лиџература*, бр. 1, Београд, 1928, 7-8.

⁶⁷⁸ Исто, 9.

„јунака“ – онога који се бори да у себи сруши „све ограде које га деле од људи-браће“ и који хоће да буде велики по томе што у себи носи „свесну снагу организованих маса“. Нови јунак наћи ће искрени патос новог животног осећања, визионарски наслућује Гавела у духу постоктобарских позоришних манифеста, и тај ће патос бити мерило према којем ће глумац удешавати свој уметнички инструмент. А кад га удеси, неће више бити „марионета стилистичких експеримената“ нити „роб ситничавог копирања природности“, него ће слободно стварати оно што само он може да створи: „своју нову кућу, нови *шеашир*“.

Видимо да је Гавели у овој фази позоришнога промишљања посебно била важна социјална улога позоришта, чиме се приближио оновременим назорима Пискатора и Брехта (Bertolt Brecht). Нарочито је уочљива сличност са Пискаторовом основном тезом да „човек на позорници за нас има значење друштвене функције“, проистеклом из уверења немачког редитеља да савремено доба може сагледати човека само кроз његов став према друштву и актуелним друштвеним проблемима, тј. као политичко биће.⁶⁷⁹ Ипак, разлике између теоријских поставки Гавеле и Пискатора веће су од њихове површинске сличности. Најважнија разлика је у томе што Пискатор не крије да револуционарно позориште ка којем он тежи нема естетичких, већ политичких амбиција: задатак му је „да друштвену дискрепанцију потенцира као елемент оптужбе, преврата и успостављања новог поретка“, а техничка средства која притом користи не треба да служе „обогаћењу сценске апаратуре, већ потенцирању сценског у историјско“. С друге стране, Гавела остаје у домену естетике, тражећи од театра да „сам из себе“ пронађе могућност деловања на масе. Увођењем појма „новог патоса“, примећује др Сибила Петлевски, он је успео да „осигура одступницу“ и сачува живе споне са филозофском подлогом Хегела и феноменологије (где се „маси“ приступа као принципијелној, а не као квантитативној множини). Његов појам „новог јунака“ надилази осећај припадности одређеном друштвеном слоју или класи, као што је случај код Пискатора, јер је иманентни патос тог јунака „дубоко убеђење о наиндивидуалном значењу онога што проживљујемо“; тиме је Гавела, закључује др Петлевски, учинио да

⁶⁷⁹ Erwin Piscator, *Političko kazalište*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1985, 99. (prijevod: Nenad Popović)

се „повијесна перспектива и политичко мотриште поновно претвори у универзалну и етичку димензију увида у глумачку умјетнину“.⁶⁸⁰

У периоду од јануара до маја 1934. године Гавела је објавио три позоришнотеоријска чланка у часопису *Данас*, у првом, другом и петом броју.⁶⁸¹ Чланци су настали проширивањем нацрта једног његовог јавног предавања, одржаног на Пучком свеучилишту у Загребу октобра 1933. године. Пре појаве првог чланка објављен је опсежан приказ тог предавања у загребачком часопису *Kronika*, где се каже да је предавач „прецизно и јасно формулирао темељне театарске појмове и односе и дао анализу стваралачких момената глумца, режисера и публике и њиховог међусобног односа“.⁶⁸² Чланке је намерно писао, како каже, „сухопарним стилем дизертације“, не би ли нагласио систематску везу између појединих својих констатација, и намерно се клонио утицаја интимних жеља и циљева за којима је тежио у свом позоришном раду.⁶⁸³

Први чланак из *Данаса* носи наслов „Режија, критика и публика“. Ту Гавела најављује да ће у низу следећих чланака дати теоријски оквир за дискусију о текућој позоришној проблематици и износи неколико важних оперативних теза на које ће се ослањати у даљим анализама. Кардинална му је теза да се у лавиринту актуелних позоришних питања не можемо снаћи док теоретски не установимо „подлоге“ позоришне уметности.⁶⁸⁴ Сви битни проблеми позоришта у вези су са глумом, сматра он. Повезаност позоришта и драме, на пример, не може да се реши све док није „у својој дубини рашчињен појам глуме“.⁶⁸⁵ Тек посредством глуме добија драма онај „неописиво живи и продорни“ утицај у друштвеној сфери. Исто тако, решење питања о

⁶⁸⁰ Sibila Petlevski, *Kazalište suigre. Gavellin doprinos teoriji*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2001, 152, 155.

⁶⁸¹ Након петог броја часопис је забрањен. Окупљао је истакнуте левичарске интелектуалце и уметнике тога доба: Мирослава Крлежу, Милана Богдановића, Марка Ристића, Аугуста Цесареца, Константина (Кочу) Поповића, Веселина Маслешу, Петра Добровића, Крсту Хегедушића и друге.

⁶⁸² S. V., „Predavanje Dr. Gavelle o teatru“, *Kronika*, br. 9-10, Zagreb, 1933, 8.

⁶⁸³ Бранко Гавела, „Режија, критика и публика“, *Данас*, бр. 1, Београд, 1934, 92.

⁶⁸⁴ Исто, 93.

⁶⁸⁵ Исто, 95-96.

социјалној функцији позоришта он налази у „примарној вези“ глумачке уметности са „фактором који се зове публика“, истичући нарочити „моторно динамички“ карактер те везе. Свако нијансирање социјалне функције позоришта мора да узме у обзир ту фундаменталну и органску „социјалност глумљења“. Публика је, по њему, особена социјална појава, то је „рудиментарни колектив“ који се сваке вечери формира испред рампе, „преживљује нарочите процесе“ и игра активну улогу у позоришном стварању. Управо зато што публика саучествује у стварању глумачког „изражаја“, напомиње он, криза савременог позоришта умногоме је и криза публике.

Ове тезе Гавела ће разрадити у наредна два чланка. Планирао је да објави још чланака, али часопис је, као што смо рекли, био забрањен. Чланци заправо представљају изводе из „овећег систематског дјела о теорији глуме и казалишта“,⁶⁸⁶ које је писао у то време. Дело за живота није издао, а оно што је од њега остало у рукопису објављено је 1967. године у књизи *Глумац и казалиште*, заједно са чланцима из *Нове литературе* и *Данаса* и другим теоријски релевантним написима. Књигу је приредио театролог др Никола Батушић, иначе ауторов унук, а појавила се у издању Стеријиног позорја из Новог Сада.⁶⁸⁷

Најважнији Гавелин прилог теоријској мисли о глуми представља други чланак у *Данасу* под насловом „Глума“. У уводу те студије он износи став да се цео „komplицирани“ феномен позоришта састоји од три главна чиниоца, а то су: 1) глума и глумац, 2) колективни карактер позоришне уметности, како у смислу самог извођења тако и у смислу примања тог извођења,⁶⁸⁸ и 3) репродуктивни карактер позоришне уметности, која је у себи самој непотпуна и зато добија важне импулсе од других уметности.⁶⁸⁹ Ако анализирамо глуму саму, тј. феномен глуме, лако уочавамо дубоку повезаност тог феномена с нашим „ја“ и с нашим кретањем у „емпиричком животу“,

⁶⁸⁶ Branko Gavella, „Fragmenti o teoriji glume“, *Komedija*, br. 28 (71), Zagreb, 1935, 1.

⁶⁸⁷ Друго издање књиге – проширено и редиговано – приредили су др Батушић и др Марин Блажевић под насловом *Теорија глуме: од материјала до личности*, у издању Центра за драмску умјетност из Загреба 2005. године.

⁶⁸⁸ Кад је реч о примању извођења, Гавела под појмом „колектива“ не подразумева само публику, већ и цео „положај“ позоришта, који је са „социјалним основама“ везан далеко више него ма која друга уметност.

⁶⁸⁹ Бранко Гавела, „Глума“, *Данас*, књ. I, бр. 2, Београд, 1934, 185.

каже Гавела, што значи да је глума један од најпримарнијих начина нашег изражавања. Да бисмо протумачили елементе из којих се глума састоји – а међу њима најбитнији су глас и покрет – морамо покушати да уђемо у те „најпримитивније, најорганскије елементе“, који су везани с нашим проживљавањем самих себе. Баш зато што су у својој интимној форми тако јасни, истиче он, њихово тумачење утолико је теже. Изложићемо најпре Гавелину анализу двају поменутих елемената глуме.

Глас је у обичном животу средство саобраћања и споразумевања.⁶⁹⁰ Кад се употребљава као глумачко средство, трпи одређене деформације. Неке од њих се подразумевају јер су условљене самим карактером позорнице, нпр. то да глумац мора говорити јасније, гласније, сређеније итд. Међутим, постоји и таква врста деформације која се често износи као приговор позоришту – да је глумачки говор *пашејичан*. Говорни патос је деформација *боје* и *мелодије* обичнога говора. Боју говору даје боја употребљених самогласника. Сваки самогласник има своју „иманентну боју“, тако да се може поставити готово „скала“ самогласничких боја. У обичном патосу, како су га употребљавали стари глумци, увек се настојало да се свим самогласницима да боја самогласника „а“. Они су мешали самогласнике да би гледаоцу скренули пажњу на сам чин артикулације, желели су да му дају „унутарњу слику говора самог“, а то су могли само ако би у гледаоцу пробудили његове сопствене, у том тренутку неактивне, процесе артикулације. Другим речима, они су желели да ми слушајући њих слушамо њихов говор помоћу тих пробудених подсвесних процеса, као да проживљавамо наш сопствени говор. Самогласник „а“ узимали су не само зато што је он централни и најзвучнији, него још више због његове блиске везе с „прсном резонанцом“.⁶⁹¹ Ова, пак, резонанца при говору најјаче испуњава цео грудни кош, а како је ту „центар нашег виталитета“, она самим тим најјаче испуњава и цео наш организам. Што се тиче сугласника, они у глумачком говору трпе деформацију из истих разлога као и самогласници. Сугласници бивају продужавани, што је могуће или ако их удвајамо или ако сугласничке групе, које су у обичном говору чврсто везане у недељиве целине, раскидамо, тако да се сваки сугласник изговара за себе.⁶⁹² Слична је ствар и са деформацијом мелодије обичнога говора у глумачком говору. Код изражајности

⁶⁹⁰ Исто („Глума“), 186.

⁶⁹¹ Исто, 187.

⁶⁹² Исто, 188.

говорне мелодије важну улогу игра, поред боје самогласника, промена говорних регистара.⁶⁹³ Наиме, говорна мелодија, за разлику од музичке, не употребљава разлике у висини својих тонова као да су оне саме себи сврха, већ да би њима означила разлике говорних регистара. Промена говорнога регистра далеко је изражајнија од само апстрактне промене висине говора и зато представља важно средство глумачке експресије. Дакле, резимира Гавела, у наведеним поступцима препознајемо намеру глумца да пробуди у себи све оне „у обичном животу механизирани моменте“ и да пробуди у самом гледаоцу паралелан психофизички процес.

Други елемент глуме је покрет, тј. гест, и то гест у најширем смислу, који обухвата „сав мимички изражај“.⁶⁹⁴ Општа је тенденција при стварању глумачкога геста да се, с једне стране, окупира и употреби у своју сврху што већи део тела, и да се, с друге стране, ширењем, успоравањем и дељењем на „моменте и темпа“ доведе до много интензивније функције сâм унутарњи осећај који регулише извођење геста. Свесно глумачко деформисање свакодневних гестова има исту функцију као и деформисање гласа и говора: да појача органске функције које стварају одређени гест, и то да их појача тако да тај гест код гледаоца пробуди „паралелне органске подражаје“. Упориште за ову тезу о изазивању паралелних органских процеса Гавела налази у једном „психофизичком факту“. Наиме, побуђивање неког „оћутног“ (осетног) момента – а све наше моторне инервације праћене су таквим моментима – не значи да тај осет мора да уђе у нашу свест у примарној форми, онако како се појављује у свакодневној функцији. У овом случају он ступа у свест као секундарно побуђен психички елемент. Дакле, ступање осета у свест не мора да буде спојено само с извођењем стварнога геста, који он обично регулише, већ и са репродукованом „унутарњом сликом“ тога геста.⁶⁹⁵ Та слика, разуме се, није визуелна, већ је потпуно „моторне органске нарави“, а ни психички елементи који улазе у њу нису визуелни, већ су репродуковани моторни осети.

Претходна анализа двају основних елемената глумачког изражавања упућује на генерални закључак да је *глумачка техника* заснована на потенцирању извесних

⁶⁹³ Исто („Глума“), 187.

⁶⁹⁴ Исто, 188.

⁶⁹⁵ Исто, 189.

унутарњих органских функција и на буђењу паралелних органских појава у свести гледаоца. Око и ухо у том процесу нису сами себи сврха, о чему је Гавела говорио и девет година раније у једном интервјуу,⁶⁹⁶ већ су ту да би њиховим посредовањем у гледаоцу били пробуђени неки нови комплекси органских осета. У другим уметностима, пореди он, нпр. у плесу и певању, покрет и глас немају ову функцију.⁶⁹⁷ Плесачев гест није изражајан органски и непосредно, као глумчев, већ пластички и посредно, зато што је обликовно условљен само „моментима спољашње љепоте“. Певач настоји да сакрије од нас процес формирања вокалне линије, јер се у супротном губи сав чар деловања на слушаоца, док глумац, насупрот томе, настоји да пренесе у нас процес стварања говора; он то мора да чини, пошто је објективна линија говора по себи изражајно нејасна и сиромашна, док је „пјев“ чисти непосредни израз органског стања.⁶⁹⁸ А зашто глумац тежи ка томе да пробуди органске осете код гледаоца, пита се Гавела, и у одговору даје увид у *филозофију* глумачког стварања:

Ти органски оћути дубоко су везани с нашим осјећајним животом. Промјена говорних регистара, мјешања разних вокала и с тиме повезано улажење у свијест процеса иначе механизираних, значи буђење цијелог низа с тиме повезаних процеса који су у најдубљој вези с изражајем нашег најскривенијег бивства. Будећи органске процесе говора или кретања, ми будимо све оно што у вези с говором и кретањем у нама и из нас тражи свој изражај. И глумац тиме не преноси готове садржаје тог изражаја, већ везаност садржаја с нашим унутарњим животом, тако рећи унутарње интимно лице тих садржаја.⁶⁹⁹

Своје теоријске увиде Гавела поткрепљује и резултатима новијих психолошких истраживања, која су доказала да су сви наши „осјећаји“ (осећања) праћени сталним

⁶⁹⁶ „Јер глумац треба да ради ‘изнутра према напоље’, т. ј. из себе према спољњем свету. Глумац не сме да ради ни оком ни ухом.“ (Н[икола]. Ј[овановић]., „Надохват разговори са г. др. Гавелом“, *Comœdia*, бр. 11, Београд, 15.11.1925, 7)

⁶⁹⁷ Бранко Гавела, „Глума“, *Данас*, књ. I, бр. 2, Београд, 1934, 189.

⁶⁹⁸ Исто, 190.

⁶⁹⁹ Исто, 189.

органиским променама дисања, крвотока и других органиских функција. Буђењем тих органиских функција ми будимо и осећајне процесе који су у животу с њима „нераздруживо везани“. Глума, дакле, чини оно што чине и друге уметности: побуђује наш унутарњи живот на неку нарочиту функцију. Утврдивши након филозофске и *психолошку* основу глумачког стварања, Гавела уобличава своју дефиницију глуме:

Глума је дакле таково одабирање и појачавање органиских психофизичких резонанца човјечјег доживљавања, које, пренесено путем оптичким и акустичким, изазива у гледаоцима психофизичке појаве које постају носиоцима нарочитог осећајног доживљавања. Глума дакле није „Schauspiel“, него „Mitspiel“. „Mitspiel“, то значи да су у гледаоцу потенцијално активне све оне психофизичке функције, које су глумцу потребне да изведе на сцени неку кретњу и да изговори неку ријеч. Ми глумца не појимамо слушањем и гледањем, већ тиме што се у нама паралелно с његовом акцијом буде сви они органиски елементи који су пратиоци и регулатори тих акција.⁷⁰⁰

Инспирацију за ову своју оригиналну теоријску поставку о *saipri* (Mitspiel) глумца и гледаоца Гавела је пронашао у хегелијанској естетичкој традицији, с којом се упознао на студијама у Бечу. Концепт саигре, који подразумева узајамну доживљајну везу између глумца и гледаоца у току позоришнога чина, надовезује се на исходишта теорије уживљавања (Einfühlung) немачког естетичара Роберта Фишера (Robert Vischer) из 1873. године, коју је пред крај 19. века промовисао и надоградио немачки естетичар и психолог Теодор Липс (Theodor Lipps). Фишер наглашава да је посматрач самоделатан при стварању облика, да сâм ствара објекат свог посматрања и уноси себи иманентну динамику у просторне облике. То је реверзибилан процес, па и објекат посматрања ослобађа у посматрачу осећај покрета који је у функцији стапања с објектом. Др Петлевски претпоставља да је фишеровски осећај покрета помогао и Гавели у дефиницији саигре „на разини унутрашњег догађаја, ‘in einem geheimen Drang’, путем скривене потребе, неке врсти рецепцијске жудње за покретом“.⁷⁰¹ Нама

⁷⁰⁰ Исто („Глума“), 190-191.

⁷⁰¹ Sibila Petlevski, „Prostor razmjene. Uvodna studija o Gavellinoj potrazi za metodologijom kulturalne povijesti“. Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005, 25. (priredila: Sibila Petlevski)

се чини да је Липсова верзија теорије уживљавања пружила још јаче упориште Гавелином концепту саигре. За разлику од других естетичара, Липс сматра да је уживљавање општији процес односа човека према свету, а не само естетски феномен. Али док у обичном животу има много околности које тај процес спречавају, у уметности је он без остатка и савршен, па је естетско уживљавање потпуно. Уметник, отклањајући све споредно, олакшава уживљавање, па је у сваком естетском свиђању заправо реч о уживљавању нашег Ја и његовог унутарњег активитета у одређене објекте, ликове итд.⁷⁰² Гавела је, рекли бисмо, имао на уму управо ангажовање гледаоцевог Ја са целокупним инвентаром унутарњих активности – дакле ја као субјекта (јаства), а не само емпиријског ја – када је говорио о изазивању психофизичких појава које постају носиоци нарочитог осећајног доживљавања.

Поједини тумачи уочили су сродност Гавелинога концепта саигре с неким каснијим теоријским поставкама или позоришним појавама. Др Вјеран Зупа (Zuppa) сматра да је за Гавелу глума аспект дубоког „супостојања“ (Mitsein), те налази везу између тог схватања и схватања француског редитеља и глумца Жана Вилара (Jean Vilar), изнетим у једном интервјуу из 1946. године.⁷⁰³ По Зупи, Виларов појам „физичке фамилијарности“ означава такође дубоко супостојање, како на сцени тако и у односима оних који су на сцени и оних који су у гледалишту. Принцип таквог супостојања још темељније тумачи једна Виларова „блистава реченица“, каже Зупа, којом он објашњава свој прилаз глумцу и сцени: „Ништа у рукама, ништа у џеповима, све у *ишијелу* и *души* *грујоја*“.⁷⁰⁴ Др Дарко Гашпаровић, пак, уочио је везу између Гавелинога концепта саигре и главних позоришних тенденција из седме деценије 20. века, устврдивши да је саигра врло блиска модерним теоријама о улози глумца у позоришном чину и увлачењу гледаоца у активни однос према сценском догађању.⁷⁰⁵

⁷⁰² Danko Grlić, *Leksikon filozofa*, Naprijed, Zagreb, 21982, 244.

⁷⁰³ Vjeran Zuppa, *Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta, ili: Štap i šešir*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989, 105.

⁷⁰⁴ „(...) ја ништа дефинитивно, ништа прецизно не фиксирам пре првих проба. Немам никаквих цедуљица, забележака или учртане мизансцене. Немам ништа у рукама, нити џеповима; све је у другима, њиховом телу и души. Све је у глумцу.“ [Жан Вилар, *О њозоришној итрадицији*, Ауторска издања Радослава Лазича, Београд, 22005, 33. (превод: Соја Јовановић)]

⁷⁰⁵ Darko Gašparović, „Fragmenti o glumačkoj umjetnosti“, *Prolog*, br. 1, Zagreb, 1968, 36.

На крају своје анализе глумачког стварања, Гавела скреће пажњу на још један важан процес који се збива у позоришном гледаоцу – на *концентрацију*.⁷⁰⁶ Додуше, тај процес одвија се и у глумцу, напомиње он, али пошто је глумчево стварање тешко временски фиксирати (он ствара и код куће, и на проби, и у току представе), онда је и форма те концентрације различита. Гледаочева концентрација на глумчево извођење пролази кроз разне фазе, а своју кулминацију достиже у тренуцима када гледалац самог себе заборави, тј. кад избрише у себи пажњу на све функције које сачињавају његов „обични виталитет“. Такво брисање узима најчешће форму извесне „нарочите напетости“, која представља потенцијалну могућност да гледалац изводи све оно што изводи глумац. Гледалац брише свој мали свакодневни виталитет да би на његово место ставио нови виталитет, јачи и значајнији, виталитет који изазива „повишено осјећање самог себе“. Појачавање путем примања новог виталитета могуће је само ако је овај заиста виталан, тј. ако је састављен из свих оних елемената који га и у обичном животу сачињавају. Тако се Гавела враћа на свој теоријски лајтмотив, по којем је главна сврха и циљ глумачког деловања буђење најорганскијих, највиталнијих функција у нама.

Ми можемо пустити глумца да уђе у нас само онда ако оно што он у моменту на позорници репрезентира, доживљујемо истом непосредношћу и јасноћом, истим интимитетом као што доживљујемо сами себе.

Врхунац концентрације, који значи потпуно међусобно прожимање глумца и гледаоца, постиже се само у ретким тренуцима, али Гавела напомиње да и други, нижи нивои прожимања могу бити испуњени „неком нарочитом дражи“.⁷⁰⁷ То су тренуци у којима глумачко стварање још није потпуно заузело наше „ја“, у којима струја деловања с позорнице у гледалиште још није једнострана, већ наилази на неку „протуструју“. Тада настаје обострано и инверзно појачавање и подупирање интензитета проживљавања, па „флуид сценске дражи“ прелази рампу у оба правца. Тиме се Гавела на крају анализе првог чиниоца феномена позоришта дотакао и другог – колективнога карактера позоришта – о чему ће исцрпније говорити у наредном чланку.

⁷⁰⁶ Бранко Гавела, „Глума“, *Данас*, књ. I, бр. 2, Београд, 1934, 191.

⁷⁰⁷ Исто, 192.

Последњи у низу чланака из *Данаса*, под насловом „Глумац и публика“, посвећен је анализи другог и трећег чиниоца феномена позоришта и бави се првенствено проблемима режије и односима позоришта са филмом и драмском књижевношћу. Овде ћемо се осврнути само на оне сегменте ових анализа које имају везе са глумом и глумцем. Стапање гледаоца с глумцем, о којем је било речи у претходном чланку, није стапање појединаца, напомиње Гавела, већ стапање једне масе, једнога „колектива“ у вишу целину, где је глумац репрезентант и носилац свих вредности те више целине.⁷⁰⁸ Дакле, он под колективним карактером феномена позоришта у смислу примања позоришног извођења подразумева колективност публике и везу тог новог колектива с глумцем. Али, постоји колектив и на позорници. Да би глумац могао публици нешто да каже и покаже, он то мора прво својој околини да каже и покаже; само у нијансама различитих паралелних доживљавања на позорници, каже Гавела, лежи могућност да та доживљавања активно пређу рампу. Другим речима, глумац делује на публику индиректно, делујући на свога партнера на сцени.

Што се тиче последњег чиниоца феномена позоришта – његовог репродуктивног карактера – Гавела ту има у виду спајање позоришне уметности са књижевношћу, тј. са драмом.⁷⁰⁹ Сви „рецепти“ за писање успешних драма потпуно су безвредни, изричит је он; све може да се игра, само тај „литерарни супстрат“ мора глумцу пружити могућност да доведе у функцију своја специфична изражајна средства. Зато је нужно, закључује Гавела, да драмски материјал пружи тачан, чврст и прегледан садржајни оквир у коме ће се глумац кретати и да, уз то, има општечовечанску истинитост и вредност. На крају, треба поменути и његову оштру дистинкцију између глумачке функције на филму и у позоришту. Филму недостаје, уочава Гавела, оно „унутарње органско ћутило“ којим позоришни гледалац одржава непосредни интимни контакт с глумчевим доживљавањем, али зато филм може кудикамо снажније да искористи утицај спољних сценских момената који делују на глумца и у глумцу, те да „зорније“ повеже глумца с околином.⁷¹⁰ И уместо да се обе уметности с више самопоуздања концентришу на своја специфична изражајна средства и могућности, упозорава он, савремени филм и позориште западају у све већу међусобну имитацију.

⁷⁰⁸ Бранко Гавела, „Глумац и публика“, *Данас*, књ. II, бр. 5, Београд, 1934, 203.

⁷⁰⁹ Исто, 205.

⁷¹⁰ Исто, 200-201.

Гавелине мисли о глуми из трију чланака објављених у часопису *Данас* изузетно су позоришнотеоријско достигнуће, не само у оквирима ондашње државе него и у много ширем, европском контексту. Настале су након ауторове петнаестогодишње редитељске праксе на позорницама Загреба, Београда, Брна, Љубљане и других градова Југославије, као последица интензивног промишљања уметности глуме и сопственог режијског стварања, посматрања туђих уметничких резултата и проучавања литературе из више научних области (театрологије, естетике, психологије, социологије итд.). Чланци су били део планираног систематског списка о теорији глуме, који Гавела за живота није завршио и објавио. Било је одувек успешних практичара позоришта, оцењује др Филиповић, било је и дубоких „кабинетских“ теоретичара позоришта, али ретко су се нашли обојица у истој личности као што је то случај код Бранка Гавеле.⁷¹¹ Он је био уверен у то да глумачка уметност „у свим фазама свога извршавања“ тражи продубљену анализу „властитог рада“, много више него остале уметности.⁷¹² Својим теоријским написима желео је да одреди у чему је специфичност позоришног стваралачког материјала и тиме постави „темељ за сваку дискусију“ о феномену позоришта, пошто је увидео да се о томе најчешће говори „тако магловито, тако фразерски нејасно“.⁷¹³ У промишљању тог феномена, истиче др Петлевски, формулисао је или бар поставио у облику подстицајних питања све теме које су до наших дана остале предмет теоријског занимања, оставивши довољно простора за будућу научну расправу. „Мостови“ преко којих и данас полемише херменеутика с феноменологијом, а семиологија и теорија комуникације са структурализмом, уграђени су у његову теорију саигре. Др Петлевски с правом тврди да отвореност Гавелине методе, неразрешеност многих питања која се односе на увид у глумачко уметничко дело као

⁷¹¹ Vladimir Filipović, „Branko Gavella: ‘Glumac i kazalište’“, *Pozorište*, god. X, br. 1, Tuzla, 1968, 18.

⁷¹² Branko Gavella, „Glumac i njegova umjetnost. Na uspomenu tršćanskim glumcima“, *Teorija glume. Od materijala do ličnosti*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005, 63. (priredili: Nikola Batušić, Marin Blažević)

⁷¹³ Branko Gavella, „Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume“, *Scena*, br. 1, Zagreb, 1950, 4.

средишњу тему његових промишљања, надраста уски театролошки интерес и чини његово „*казалишће суиџре*“ занимљивим за сваки савремени теоријски приступ.⁷¹⁴

⁷¹⁴ Sibila Petlevski, *Kazalište suigre. Gavellin doprinos teoriji*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2001, 172-173.

НЕБОЈША ЋОСИЋ

Две године након Гавелиних чланака у *Данасу* објављен је нови прилог нашој теоријској мисли о глуми. Први пут до тада напис те врсте није угледао светлост дана у Новом Саду или Београду, најстаријим и најугледнијим српским позоришним центрима, већ у Скопљу, граду који је 1912. године ослобођен од турске окупације и у којем је већ следеће године основано Народно позориште. Напис под насловом „Рефлексије о уметности глуме“ штампан је у часопису *Скојска сцена*, а сачинио га је Небојша Ћосић. О овом аутору сачувано је врло мало података у доступним изворима (штампаним и електронским) и референтним архивима.⁷¹⁵



Небојша Ћосић рођен је 1892. године у Араду, тада угарском граду,⁷¹⁶ родном месту Саве Текелије. После Првог светског рата задесио се у Скопљу, где је у периоду 1919–1922. године био члан глумачког ансамбла Народног позоришта,⁷¹⁷ а током 1920. обављао је и функције секретара Позоришта и секретара Секције Удружења глумаца

⁷¹⁵ Обратили смо се тим поводом надлежнима из Музеја позоришне уметности Србије, Позоришног музеја Војводине, Српског народног позоришта из Новог Сада, Македонског народног театра из Скопља, Историјског архива Зрењанина и Народног музеја из Зрењанина. Упркос доброј вољи и љубазности, они нису успели да пронађу ниједан податак или документ у вези с овим аутором. Поред референци које наводимо у даљем тексту, користили смо и податке са сајтова Музеја позоришне уметности Србије (страница „Театрослов“) и Српског народног позоришта (страница „Енциклопедија Српског народног позоришта“).

⁷¹⁶ Арад је 1918. године припао Румунији. Иначе, Срби су у првој половини 18. века били већинско становништво у Араду, а најстарије здање у граду је српска црква из 1702. године.

⁷¹⁷ Зоран Јовановић, *Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу (1913–1941)*, 2, Матица српска, Нови Сад, 2005, 881.

Краљевине СХС.⁷¹⁸ Нарочито се истакао улогом Стојана у *Кошћани* 1920. године; критичар скопског листа *Сџара Србија* М. А. Живановић извештава да су Ћосић и Ана Дорјан у улози Коштане дали „по свима условима естетике савршен љубавнички пар“.⁷¹⁹ Након одласка из Скопља, први његови јавни ангажмани забележени су у Великом Бечкереку (данашњем Зрењанину); ту га 1927. године затичемо као среског начелника,⁷²⁰ агилног члана управе Месног позоришног одбора Српског народног позоришта и члана Управног одбора Друштва за СНП, на чијим је седницама отворено говорио о проблемима у раду Позоришта и износио корисне предлоге.⁷²¹ Следеће његово документовано појављивање у јавности примећујемо девет година касније, на страницама *Скојске сцене*, где му је посвећен чланак као преводицу драме изведене у скопском Народном позоришту [*Велика љубав* Ференца Молнара (Molnár Ferenc)]. Чланак садржи и кратак аутобиографски прилог, у којем Ћосић наводи да је радио по разним дневним листовима као дописник и фељтониста, поглавито у Војводини, и да се бавио превођењем драмских дела са мађарског, немачког и руског језика [Ференц Молнар, Клабунд (Klabund), Лав Урванцов (Лев Урванцов) итд].⁷²² Осим у Скопљу, његови преводи играни су у Новом Саду и Нишу.

Током 1936. и 1937. године Ћосић је у *Скојској сцени* објавио два чланка. Први, под насловом „Рефлексије о уметности глуме“, изашао је у девет наставака (октобар 1936 – јануар 1937), а други, под насловом „Декламовање и глума“, у два наставка (април 1937). Други чланак није објављен до краја, јер је часопис нагло престао да излази после двоброја 26-27.⁷²³ Ми ћемо овде говорити само о првом чланку, пошто он

⁷¹⁸ „Преводилац *Велике љубави* о себи“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 6, Скопље, 12.10.1936, 83.

⁷¹⁹ Драгољуб Влатковић, *Убава мома род нема. „Кошћана“ на сцени 1900–1975.*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979, 46.

⁷²⁰ Од 1922. године Великобечкеречки срез припадао је Београдској области у оквиру Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, све до реформе државне управе из 1929. године када постаје део Дунавске бановине у оквиру Краљевине Југославије.

⁷²¹ Ненад Предојевић, *Друштво за Српско народно позориште – Нови Сад (1861–1941)*, Архив Војводине, Нови Сад, 2018, 220-222, 224.

⁷²² „Преводилац *Велике љубави* о себи“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 6, Скопље, 12.10.1936, 83.

⁷²³ Ристо Стефановски не искључује могућност да је часопис излазио још неко време, иако ниједна библиотека у Србији и Северној Македонији нема издања *Скојске сцене* након поменутог двоброја. (Ристо Стефановски, *Театарот во Македонија*, Мисла, Скопје, 1990, 246)

садржи теоријске мисли о глуми, док је други чланак историјског карактера и представља подроби приказ развоја европске глуме од 16. до 18. века. *Скојска сцена* трећи је по реду позоришни часопис у Скопљу, након *Рамџе* (1930) и *Позоришној листи* (1934–1935). Попут њих, *Скојска сцена* била је концепцијски и финансијски везана за Народно позориште, истиче др Марта Фрајнд, и зато је њена улога била делимично информативна, а делимично пропагандна.⁷²⁴ Излазила је од новембра 1935. до априла 1937. године, једном недељно, и доносила је обавештења о културним збивањима у граду, о премијерама и глумцима, затим најаве и оцене представа, преводе драма (*Брак на силу* Молијера), песме и прозу глумаца и других књижевних почетника и, у мањем броју, театролошке написе (преведене и оригиналне). Др Фрајнд сматра да је овај часопис својевремено био користан широкој публици и да представља драгоцен извор информација за историчаре позоришта, социологе и историчаре, али да за поетику и естетику позоришта „није могао значити много“.⁷²⁵ Чини нам се да је у последњој оцени др Фрајнд омашила, јер су само поменути два Ћосићева написа свакако значила много скопским позоришницима и осталим поклоницима позоришне уметности, како у информативном тако и у теоријском смислу. А да ти написи и данас имају своју употребну вредност и значај, видећемо када их поближе испитамо.⁷²⁶

У поменутом аутобиографском прилогу Ћосић најављује да се латио „тешког посла“: пише „историју и теорију драме“.⁷²⁷ Нада се да ће писање ускоро завршити и истиче да такву врсту књиге још немамо, те да би она, ако ништа друго, требало да послужи као подстрек „способнима и позванима“. Оправдано је претпоставити да оба чланка (студије) – „Рефлексије о уметности глуме“ и „Декламовање и глума“ – представљају одломак из овог дела, посебно имајући у виду то да се већ у следећем броју часописа појавио први од девет наставака прве студије. Планирана књига никада није објављена, а да ли је завршена и да ли је сачувана у оставштини аутора нисмо

⁷²⁴ Марта Фрајнд, *Огледи о српској позоришној периодици (1871–1941)*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 2015, 174.

⁷²⁵ Исто, 181.

⁷²⁶ Иако су истраживачи наше позоришне прошлости брижљиво проучавали историју Народног позоришта у Скопљу и скопску позоришну периодику (Боривоје Стојковић, Ристо Стефановски, др Петар Волк, др Зоран Јовановић, др Марта Фрајнд), Ћосићеве написи остали су до данас непоменути.

⁷²⁷ „Преводилац *Велике љубави* о себи“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 6, Скопље, 12.10.1936, 83.

успели да сазнамо. „Рефлексије о уметности глуме“ састоје се из четири поглавља: прво поглавље је ненасловљено, последње је означено као „Завршна реч“, а друго и треће носе наслове „Сценска илузија“ и „Сценски стил и стилизација“.

У уводном поглављу, теоријски најсадржајнијем, Ћосић разматра опште одредбе у вези са глумом и глумачким стварањем. На почетку он дефинише појмове *праксе* и *теорије глуме* и тумачи њихову корелацију. Пракса је присвајање „техничке готовине“ пређашњих генерација глумаца од стране нових; пошто је сама по себи компликована, њу „упрошћава и коригира“ теорија.⁷²⁸ Ћосић истиче да теорија није непроменљива, већ да прати метаморфозе праксе, а њен задатак види у томе да у пракси открива „логику и консеквентност“ и да решава разнолике појаве у пракси „на јединственој основи“. Након ових термилошких разјашњења, Ћосић се окреће циљевима глумца и глуме. Циљ глумца је да се „трансфигурира свагда у другог и другог човека“, према врсти својих улога, тј. да својом „физичком особом“ прикаже увек другог човека.⁷²⁹ Он од писца добија материјал за интерпретацију – у виду драмског текста – који потом обрађује „удубљивањем у душевно стање, карактер, тон, екстеријер и покрете“ дате личности.⁷³⁰ Осим ове обраде материјала, која спада у домен припреме за позоришни чин, Ћосић у глумчеве „способности“ убраја и оваплоћење створеног модела у присуству публике.

Појам способности глумца значи увлачење у ток туђег душевног расположења, проживљавање тога на очиглед гледалаца и дочаравање верне слике човека.

Треба приметити да аутор користи појам *проживљавања* сасвим у духу Станиславског, што указује на то да је био упознат с његовим погледима на глумачку

⁷²⁸ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скопска сцена*, год. II, бр. 7, Скопље, 19.10.1936, 107.

⁷²⁹ Исто, 108.

⁷³⁰ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скопска сцена*, год. II, бр. 8, Скопље, 26.10.1936, 123.

уметност.⁷³¹ Уопште, читава студија одаје инспирацију практичним и теоријским наслеђем художественика и Станиславског, само без идолопоклонства и са доста самосталних увида. Неки од тих увида (асоцијација, поређења итд.) делују натегнуто, неки су прекомерно оптерећени страним изразима, али осећа се да их је писао неко ко поседује солидно позоришно искуство и знање.

Следећа тема коју Ћосић отвара јесте критика схватања глуме као подражавања. Он инсистира на томе да глума није *подражавање* већ *идентификовање* глумца с личношћу коју приказује. Подражавање је просто „копирање“, односно „снимак“ неког спољашњег момента, док је глума уметност „сликања, претстављања, приказивања“.⁷³² За репродуковање подражавања није потребно лично осећање, наглашава Ћосић, пошто се „репродуцер“ не служи никаквим средствима нити особинама своје индивидуалности. Глума је подражавање само у том смислу да глумац приказује оно што види и чује у животу, али он у те импресије уноси „свој начин преиначења и интерпретирања“, изражавајући оно што „у души осећа, за чим жуди или што назире“.

У вези с појмом идентификације, Ћосић се полемички осврће на тезу да глумац не треба да осећа оно што ради на позорници; иако не именује заступника ове тезе, јасно је да мисли на Денија Дидроа (Denis Diderot) и његов спис *Парадокс о глумцу* из 1777. године.⁷³³ По тој тези, каже Ћосић, глумац се услед превеликог осећања „захукта до подивљалости“, збуну се и изгуби моћ самосавлађивања и самокритичности, па онда и несвесно почне да даје маха свом темпераменту, већином на штету логичне интерпретације задатка.⁷³⁴ Он примећује да није исто када темпераментни глумац падне

⁷³¹ Попут Милутина Чекића (1922) и Бранка Гавеле (1934), и Ћосић је тачно превео Станиславсков појам „переживание“ као „проживљавање“, а не као „преживљавање“, што је учинио Милан Ћоковић девет година касније и што се код нас усталило све до данас (упркос новом исправном преводу Огњенке Милићевић из 1989).

⁷³² Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 8, Скопље, 26.10.1936, 123.

⁷³³ Дидро сматра да се сав глумчев дар састоји „не у томе да осећа (...) већ да спољне знаке осећања претставља тако верно да вас они варају“. [Дени Дидро, „*Парадокс о глумцу*“ и *групи есеји*, Валера, Београд, 2006, 16. (превод: Радмила Миљанић)]

⁷³⁴ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 8, Скопље, 26.10.1936, 124.

у ватру и понесе публику и када глумац који се уживео у неки драмски карактер проведе публику „кроз психолошку еволуцију“. Први глумац намах „аншантира“ гледаоце, без проживљавања, само уз помоћ темперамента и „реторског“ талента, док је други глумац, којег Ћосић сматра „правим“, темпераментан само онда када то захтева ситуација улоге. Темперамент није тзв. „жар, ватра, обест“, наглашава он, већ способност сналажења у најразноврснијим ситуацијама проживљавања и душевног преображаја. Ако глумац у својој игри не осећа ништа, то се може опазити, тврди Ћосић противречећи Дидроу, ма како да се он напреже и усиљава, јер глумци без ове најважније особине, и поред бујности темперамента и реторског талента, редовно „крахирају“ у улогама са психолошком анализом. Због тога он не налази „парадокс“, попут Дидроа, у томе што се глумац напреже не осећајући ништа, а гледалац осећа не напрежући се нимало, већ сматра да је парадокс „глумца уметника“ у томе што мора да буде „особно најсталоженији, а уметнички најсензибилнији“, с напоменом да се уметничка сензибилност не сме бркати с глумчевом „личном нервозом“.

Уводно поглавље студије Ћосић завршава утврђивањем типова глумаца „по нијансама и интензитету проживљавања“. По њему, постоје три основна типа глумца: комедијаш, виртуоз и уметник. Комедијаш је најпримитивнији и најраспрострањенији тип, који копира оно што види и чује и извесном „мимичком способношћу“ то репродукује. Дакле, он не ствара него се „претвара“. Виртуоз такође не ствара, каже Ћосић, али се и не претвара, већ се „триковима и вештином адаптира“.⁷³⁵ Своју личност он ставља изнад писца и дела, тако да му улога служи као материјал за показивање личних одлика. Као и комедијашу, додаје Ћосић, мањка му индивидуалности. За разлику од ове двојице, уметник „живи и умире на сцени“. Он даје од себе све што улога тражи. У његовој игри не виде се личне одлике, јер он интерпретира „потпуна човека“. Ћосић истиче да управо *проживљавање* чини глумца уметником и „кроз њега уметност природом“, а кад се то проживљавање пренесе и на публику, тада се добија „прави уметнички ефекат и чисто узвишено осећање“.

У другом поглављу аутор се бави *сценском илузијом*. Најпре је класификује на *свољну*, или илузију првог утиска, и *унушарњу*, или илузију последњег утиска. Пошто налази да је спољна илузија заснована углавном на глумцу и тек делимично на

⁷³⁵ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скопска сцена*, год. II, бр. 9, Скопље, 02.11.1936, 135.

публици, аутор само њој и посвећује простор у овом поглављу. Елементи спољне илузије садрже, по њему, следеће инструменте: 1) глумчев глас и појаву, и 2) глумчеву маску и костим. Ћосић подсећа да се у модерно доба дуго сматрало како таленат за глуму одређују искључиво извесне гласовне и телесне карактеристике глумца, али да се данас та два средства изражавања више не сматрају сама по себи атрибутима талента.

Тумачећи глуму као приказивање и сликање човека, савремено схватање не сматра уметничком вредности ни глас као готов материјал, ни појаву као готову фигуру; са гледишта глуме само модулативна моћ гласа и трансфигуративна моћ појаве значе фактичку вредност, јер им се основа и битност крије дубоко у души. И ова два спољна инструмента су уметнички без вредности ако нису помогнути сензитивном и модулативном душом глумчевом, јер вечита променљивост и стално подрхтавање такве душе не допушта шаблонизирање готова материјала.⁷³⁶

Најбољи пример који је Ћосић могао да изнесе у прилог ове тезе јесте пример глумца Пере Добриновића, сценски активног од 1870. до 1923. године, који није имао ни харизматичан глас ни привлачну појаву, нити је у некој другој стваралачкој особини, по компетентном суду Милана Грола, засењивао остале глумце са новосадске и београдске сцене где је наступао. Па ипак, Добриновић их је све остављао за собом, оцењује Грол, и то не „блеском једног или другог израза који напрегнутим понављањем прелази у манир, губећи нагонску драж, него дубином и потпуношћу општег живота у личности, у коме је једна карактерна црта живела не на махове у напрегнутим изливима, него трајно, с нагонском непосредношћу“.⁷³⁷

Поводом наведених одредби о гласу као инструменту глумчевог изражавања, Ћосић још напомиње да су у глуми познате две нијансе звука: „глас и орган глумчев“. Глас као „готов материјал“, односно глас који у свакој улози има исте динамичке квалитете, представља „самоциљ“ и треба га разликовати од (говорног) *орјана*,

⁷³⁶ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 10, Скопље, 09.11.1936, 155.

⁷³⁷ Милан Грол, *Позоришне кријџике*, Српска књижевна задруга, Београд, 1931, 199.

припремљеног и безбојног, који представља инструмент.⁷³⁸ Културан глумац из свога гласа изграђује орган, каже он, а неинтелигентан из органа глас. Има гласова који вечито остају гласови, јер им мања душа „да их преради, префини и изгладна“. Зато се, по Ћосићу, образовани и сирови гласови дијаметрално разликују: образоване гласове краси богатство и разноликост „прелаза и сенчења“, док сирови гласови имају само снагу и опсежност „без изражаја“.

Аутор потом прелази на разматрање употребе глумчеве појаве и гласа као инструмената за *изражавање* на сцени. Он најпре утврђује да се то изражавање врши *акцијом* и *дикцијом*.⁷³⁹ Покрет, који реализује акцију, треба да буде природан и непосредан, а такви су само истински и карактеристични покрети, проистекли из глумчевог проживљавања. У њима не видимо и не осећамо глумца, већ личност с којом се он идентификовао. Ћосић указује на методологију стварања покрета: глумац помоћу фантазије замисли тип човека, унесе се у њега и створи толико јаку илузију да му покрети долазе спонтано и у складу са смислом текста. Антипод природном покрету је вештачки, срачунати покрет или *поза*; осим што је неукусна, поза апсорбује много времена и успорава темпо кретања, уочава Ћосић, услед чега се губи спонтаност.⁷⁴⁰ Он још напомиње да глумац мора строго водити рачуна да не претерује у употреби покрета, посебно кад је реч „јача, значајнија и изражајнија“.

Дикција је за Ћосића „актуелно оживљавање драмског текста“ и састоји се из три „момента“: *логичкој*, *психолошкој* и *музичкој*.⁷⁴¹ Логички моменат прецизно рашчлањује текст и истиче интенције говора, психолошки моменат извесном модулацијом гласа овладава „осећајном садржином говора“, а музички моменат чине ритам, темпо и пауза говора. Редован је случај, наглашава он, да глумци који се не идентификују с улогом „предају, разлажу или декламују“ с позорнице, мислећи да је њихова дужност да интерпретирају писца, а не да се „унесу и сликају тип *улоје*“. По

⁷³⁸ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скопска сцена*, год. II, бр. 10, Скопље, 09.11.1936, 155.

⁷³⁹ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скопска сцена*, год. II, бр. 11, Скопље, 16.11.1936, 169.

⁷⁴⁰ Исто, 170.

⁷⁴¹ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скопска сцена*, год. II, бр. 12, Скопље, 23.11.1936, 186.

врсти дикције Ћосић дели глумце на оне који певају када говоре, оне који вичу када говоре и оне који „фактично“ говоре; само овима последњима речи долазе „из душе“. Он још напомиње да техника дикције мора да се прилагоди акустици места или дворане, те да су основни услови разумљивости сценскога говора чист изговор, фина артикулација, правилно дисање и интензивна динамика најтишег тона.⁷⁴²

Из Ћосићевих анализа других двају инструмената за стварање спољне сценске илузије – глумчеве маске и костима – издвојићемо два увида. Прво, да би „вибрације психе“ слободније деловале на лицу и маски, Ћосић саветује да се што мање користе техничка помагала (шминка, креп, перика); глумци прво треба савесно да простудирају конструкцију свога лица и еластичност „мимичких кретања својих нерава“, па да према таквом налазу употребљавају реквизите за маску.⁷⁴³ Друго, при осмишљавању костима требало би водити рачуна о врсти дела које се приказује, особеностима дате улоге и „физикуму“ глумца, као и о чињеници да естетским осећањима модерне публике више одговара стилизација историјскога костима од мајнингеновске „добне верности“. Позорница није стварност, подвлачи Ћосић, већ илузија стварности.

Треће поглавље своје студије аутор је посветио проблемима *сценског стила* и *стилизиције*, дотад необрађиванима у нашој театролошкој литератури. Проблем стила у глумачкој игри настао је, сматра Ћосић, из једне парадоксалне ситуације: традиција нас уверава да је стилска игра антитеза природне игре, па од тумача Шекспирових и Молијерових јунака тражимо стил, иако су ови писци „ломили копља“ за природни начин играња.⁷⁴⁴ Ћосић одатле закључује да је проблем стила заснован на временској удаљености између пишевог и историјског материјала, између глумца и улоге, и између публике и дела. Он подсећа да су у своје време велике драме деловале „сензацијом живе стварности“, па није ни постојао проблем стила. Под псеудонимима историјских јунака – али у одећи ондашњега доба – Шекспир, Корнеј, Расин и други драматичари уметнички су оживотворавали „слике и прилике тадање властеле“, која је

⁷⁴² Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 13-14, Скопље, 03.12.1936, 203.

⁷⁴³ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 10, Скопље, 09.11.1936, 154.

⁷⁴⁴ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 17, Скопље, 04.01.1937, 227.

седела у публици. Ћосић тачно уочава да је с развојем „историјског смисла“ започело на позорници истраживање нове илузије и да је тада наступио сукоб између глумачког (додали бисмо: и редитељског) схватања и пишевог текста. Позорница само путем подражавања може да изнесе оригинални начин игре, али та игра, опомиње Ћосић, лишена струјања живота, „оксида“.⁷⁴⁵ Он за пример узима интерпретацију Шекспирових дела након елизабетанске епохе: „декоративно богатство“ Шекспирове дикције поникло је из сиромаштва и оскудности ондашње позорнице, али су глумци из каснијих времена најчешће погрешно схватили те декоративне елементе и изговарали их „патетичном грмљавином као ерупције драмских речи“.⁷⁴⁶ У новије доба, уочава даље Ћосић, пошло се другим путем: створено је мишљење да класичне трагедије треба играти потпуно природно и верно као натуралистичке драме, при чему су побркани појмови природности и „свакидашњости“. Оба пута, по њему, промашују; у савременим интерпретацијама класичних трагедија глумац не може „просперирати“ ни с извештаченим и наученим покретима, ни с упрошћеном и „усвакидашњеном“ акцијом, која живи из ритма савременог живота.⁷⁴⁷ Стил се може установити само из дикције дотичних драмских дела, поентира Ћосић, јер су сви мотиви и елементи те дикције поникли из стварног живота и бујали су у залихама речи тадашњег друштва. Реч мора суверено да влада позорницом, а гест и акција треба да се према њој уравнотеже и подесе; у противном, настаје „озбиљна опасност за праву и истинску глуму“.

У епилогу своје студије Ћосић истиче да је уметност глуме код нас веома мало и несистематски обрађивана, да ју је он изучавао теоријски и практично и да његов напис има следећу сврху: да упозна с извесним проблемима уметности глуме онај део јавности који се за њу занима, да послужи „општој практичној потреби позорнице“ и да пружи материјал глумцима и глумачким кандидатима за њихово стручно образовање.⁷⁴⁸ На самом крају изразио је наду да ће његова студија дати подстрека стручњацима да се

⁷⁴⁵ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 17, Скопље, 04.01.1937, 228.

⁷⁴⁶ Исто, 229.

⁷⁴⁷ Небојша Ћосић, „Рефлексије о уметности глуме“, *Скојска сцена*, год. II, бр. 18, Скопље, 18.01.1937, 245.

⁷⁴⁸ Исто, 246.

опширније позабаве проблемима глуме и „изграде велико стручно дело“ које би служило на част нашој оскудној литератури ове врсте. Ћосићев позив позоришним стручњацима да се подухвате систематског истраживања и промишљања глумачке уметности, као и писменој артикулацији одатле проистеклих сазнања и увида, први је одлучни исказ те врсте у повести српске театрологије. Да тај позив не буде само фраза, Ћосић се побринуо изневши пред читаоце сопствене „рефлексије“ о овој теми, настале као резултат дугогодишњег практичног и теоријског проучавања уметности глуме. Надамо се да ће будућа трагања за његовом оставштином довести до открића рукописа најављене књиге о „историји и теорији драме“, не само зато што једно такво синтетичко дело до данас није написано на нашем језику (изузев, можда, студије *Позоришће* Боривоја (Боре) Глишића из 1964. године), него и зато што се објављеним написима Ћосић представио као поуздани зналац и оригинални тумач прошлости позоришта и драме, с израженим аналитичким афинитетом према најзапостављенијем сегменту драмске уметности – глуми.

АЛЕКСАНДАР Илић

Три године након Тосићевих „Рефлексија“ појавила су се у српском културном простору два нова написа с мислима о глуми. Александар Илић објавио је књигу *Увод у свейско позориште*, у Београду, а Боривоје Јевтић чланак „О суштини глуме“, у Сарајеву. Најпре ћемо осматрати мисли Александра Илића (1890–1947),⁷⁴⁹ писца и дипломате, занимљиве личности из круга наших међуратних књижевних модерниста, који је у другој Југославији био прећуткиван и као човек и као стваралац. Доскора се нису знали ни



елементарни подаци из његове биографије, јер је, по речима др Драгана Станића, „као непријатељ комунистичког режима, одмах после рата жигосан и систематски потиснут у заборав“.⁷⁵⁰ У започетом процесу његове рехабилитације театролошки радови остали су до данас углавном неистражени, иако својом вредношћу заслужују другачији третман.

⁷⁴⁹ Александар Илић рођен је у Бечу, где је и започео школовање. У Београду је завршио гимназију и студирао на Филозофском факултету до окупације 1914. године. У Првом светском рату учествовао је као добровољац, а потом је на париској Сорбони студирао и дипломирао књижевност. Радио је као чиновник Министарства иностраних дела; осам година био је у дипломатској служби у Посланству Краљевине СХС (Југославије) у Бечу. За време Другог светског рата радио је једно време као професор на Музичкој академији у Београду. Писао је романе (*Глувне чини*), песме, приче, драме, драматизације, есеје, књижевну критику, напise о естетици и уметности (о позоришту, балету, филму, музици), политичку публицистику, путописе итд. Преводио је са немачког, француског и чешког језика. После Другог светског рата ухапшен је и осуђен од нових власти због наводне противдржавне шпијунаже. Умро је у затвору, под неразјашњеним околностима.

⁷⁵⁰ Иван Негришорац [Драган Станић], „Последњи дани књижевника Александра Илића (1890–1947): без праве одбране и без права на жалбу“, *Летопис Машице српске*, књ. 483, св. 6, Нови Сад, 2009, 1257.

Као писац Илић није био ни прави новатор ни епигон, оцењује др Ђорђе Вуковић.⁷⁵¹ Није приступао модернистичким књижевним покретима, али је као њихов сапутник прихватио, с извесним закашњењем, оно што је ново и што одговара његовом сензибилитету. Уметнички врхунац досегао је с романом *Глувне чини* (1930), који новија критика сматра најзанимљивијим романескним делом из раздобља српског позног експресионизма.⁷⁵² Иако у поезији није остварио трајније резултате, први је међу нашим песницима, уочава Радомир Константиновић, објавио „суштинско знање модернизма: знање заблуделости“.⁷⁵³ Његову књижевну критику одликује истанчана аналитичност, модерност у приступу тексту, али не и радикални авангардизам, наглашава др Гојко Тешић, који поништава све чега се дотакне.⁷⁵⁴ Био је и оштар критичар критике. Критици традиционалног усмерења замерао је што није осетила напоне модерног духа после ужаса светског рата, примећује др Предраг Палавестра, што није видела потоп цивилизације, пораз савести и гушење индивидуалности, него је наставила да исповеда окамењена начела и примењује старе законе.⁷⁵⁵

Илићев драмски опус чине четири дела. Једночинка *Са својима* изведена је у Народном позоришту 1912. године, у режији Милутина Чекића. Драма *Кајање* објављена је 1922. године у часопису *Мисао*, а изведена је први пут 1924. у Народном позоришту, у режији Михаила Исаиловића, са Драгољубом Гошићем, Десом Дугалић, Божом Николићем и Рашом Плаовићем у главним улогама; у редигованој верзији штампана је 1933. као књига. Драма *Кабарет код „Две хемисфере“* није извођена; први чин објављен је 1928. године у *Лейхойису Майице српске*, а цела драма 1936. као књига. Драматизација романа *Вечийи младожења* Јакова Игњатовића изведена је најпре у Народном позоришту у Скопљу 1931, а следеће године у Народном позоришту у Београду (у запаженој режији Јосипа Кулунџића) и у Српском народном позоришту.

⁷⁵¹ Ђорђе Вуковић, „Поговор“. Александар Илић, *Глувне чини*, Нолит, Београд, 1982, 211-212.

⁷⁵² Бојана Стојановић-Пантовић, *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад, 1998, 117.

⁷⁵³ Радомир Константиновић, „Обретенја Александра Илића“, *Трећи програм*, год. VI, бр. 23, Београд, 1974, 227-228.

⁷⁵⁴ Гојко Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902–1934). Књижевноисторијски контекст*, Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, Београд, 2009, 72.

⁷⁵⁵ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768–2007.*, 1, Матица српска, Нови Сад, 2008, 273.

Илићеве драме припадају *идејном експресионизму* у српској драмској књижевности, утврђује др Радован Вучковић, тематски усмереном ка рату и поратном моралном и интелектуалном хаосу; драме овог правца карактерише недовољна сраслост двају принципа градње: класичног поступка акционе драме, с претпоставкама натуралистичког „миметичког детаљизма“ и природне конфигурације ликова, и идејног морализма експресионизма, у чију се корист врше блажи преображаји форме.⁷⁵⁶ У *Кајању* и *Кабарету* уочљиво је настојање, истиче Радомир Путник, да се жестоким изливима конвулзија и елиптичним дијалозима досегне дијаболизам, који је последица моралне посувраћености и згађености над неуништивом људском злобом.⁷⁵⁷ Обе драме писане су под снажним утицајем онога тока експресионистичке поетике који има јаку социјалну ноту, дакле драматичара попут Хауптмана, Чапека, Ернста Толера (Ernst Toller).⁷⁵⁸ Од Илићевих драмских личности посебно треба издвојити Веру из *Кајања*; по суду Милоша Црњанског, то је једна од најуспелијих „фигура“ наше послератне драме, коју одликују „динизам, чаршииска елеганција, послератни феминизам и нешто дубоко горко у тако дуго гушеној похоти наше варошанке“.⁷⁵⁹ Као драматизатор *Вечитој младожење* Илић је показао дубоко разумевање за свет Игњатовићевих јунака и осећање за језичко и стилско изражавање њихових мисли и емоција.⁷⁶⁰ Није желео да се поводи према „шаблонском“ начину драматизовања, писала је критика, већ да изради потпуно ново дело чувајући „дух и чар“ оригинала.⁷⁶¹ Сâм је посведочио да се романом користио само као „грађом“, налазећи суштину драмских сукоба „у паралелизму трагичног и комичног, у тамној и пасивној емоцији узалудног“.⁷⁶²

⁷⁵⁶ Радован Вучковић, *Модерна драма*, ИРО „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1982, 557.

⁷⁵⁷ Радомир Путник, „Синергизам Александра Илића“, *Цена*, год. XXII, бр. 2, Нови Сад, 1986, 27.

⁷⁵⁸ Марта Фрајнд, „Поговор“. Александар Илић, *Кабарет код „Две Хемисфере“*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2011, 231-232.

⁷⁵⁹ М[илош]. Црњански, „Кајање“, *Полишика*, бр. 5778, Београд, 26.05.1924, 3.

⁷⁶⁰ Марта Фрајнд, „Поговор“. Јаков Игњатовић, Александар Илић, *Вечитој младожење*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2004, 131.

⁷⁶¹ „Прерада ‘Вечитог Младожење’. Проблем модерне драматизације“, *Позориште*, бр. 28, Београд, 1932, 16.

⁷⁶² „Писма Ристи Одавићу“, *Театрон*, бр. 89, Београд, 1994, 57. (приредиле: Јасмина Алибеговић, Јелица Релјић)

О драмској уметности Илић је објавио већи број чланака и две књиге. Чланци су штампани у београдским часописима и новинама *Живої и рад*, *Мисао*, *Правда*, *Јуословенски гласник*, *Сотоедиа*, *Полиџика* и другима. Међу њима су поетичке аутоекспликације, прикази (драма, позоришних сезона, позоришта), критике (представа, глумачких остварења, драмских опуса), расправе (о савременом позоришту, каботенству, критици, раду Народног позоришта у Београду) и есеји (о балету, позоришној режији, филму). Прва књига – *Бински преображаји* (1930) – садржи четири есеја: два стара („Балет“, „Хамлет у фракџу“) и два нова („Мистика режије“, „Филм као нова уметност“). Досад није изазвала већу позорност струке и истраживача; похвалио ју је својевремено критичар Миодраг Пешић, истакавши да упућује на рад и размишљање у доба кад се позоришна питања код нас третирају „кавгаџиски и неидејно“.⁷⁶³ Друга књига – *Увод у свейско џозоришије* (1940) – остала је такође скоро сасвим непримећена; једину рецензију написао је Милоје Чиплић, оценивши је неповољно и нагласивши да је аутор остао „упадљиво колебљив између научника и литерарног импровизатора“.⁷⁶⁴ Међу театролозима само је др Фрајнд поклонила извесну пажњу Илићевим позоришним назорима. У његовој драмској поетици, као и у његовим драмским делима, она примећује исто несагласје између рационалног и прагматичног с једне стране, и ирационалног и емотивног с друге стране, између веома модерног и веома традиционалног, и напомиње да је ово несагласје посебно уочљиво у *Уводу у свейско џозоришије*, замишљеном као синтези ауторових ранијих размишљања и написа. По њој, два су елемента Илићеве драмске поетике нарочито важна: 1) превасходна усмереност те поетике ка позоришту, а не ка драми као литерарном производу, и 2) уверење да се идеални позоришни производ постиже обједињавањем више уметничких облика – сликарства, музике, архитектуре, костимографије, режије – око драмског текста као његовог почетног упоришта, а нарочито око глумца као његовог ослонца, јер је глумац „кључни чинилац целокупног уметничког феномена званог театар“.⁷⁶⁵

⁷⁶³ М[иодраг]. М. П[ешић]., „Александар Илић: *Бински преображаји*“, *Живої и рад*, год. III, књ. V, бр. 30, Београд, 1930, 466.

⁷⁶⁴ М[илоје]. Ч[иплић]. „*Свейско џозоришије* Александра Илића“. *Найред*, год. III, бр. 72, Београд, 02.10.1940, 5.

⁷⁶⁵ Марта Фрајнд, „Драмска поетика и драмска пракса Александра Илића“. *Драма у срїској књижевности*, 1, Међународни славистички центар, Београд, 1996, 242. (приредили: Злата Бојовић и др.)

Илићеве мисли о глуми налазе се у *Уводу у светско позориште*. Као и претходну књигу, и ову је вероватно самостално издао, пошто издавач није потписан. Из једног његовог писма сазнајемо да је обуставио продају књиге зато што је у њој „неповољно писао о Немачкој и хвалио совјетско позориште“, ⁷⁶⁶ што је можда један од разлога за њен слаб одјек у јавности, осим, наравно, чињенице да је недуго затим почела окупација земље. Књига се састоји из кратког увода и два дела. Први део, ненасловљен, представља сажет и врло субјективан приказ историјског развоја светског позоришта и драме, који је аутор означио као „први покушај“ за доцније „потпуније дело“ те врсте, док се други део, под насловом „Позориште и глума“, бави практичним и теоријским позоришним питањима. Управо у том делу књиге пет поглавља посвећено је глумачкој уметности и њима ћемо овде првенствено поклонити пажњу, уз напомену да још неколико поглавља садржи позоришнотеоријске мисли (о спајању уметничких родова, о светлости и боји, о режији). Књига је очито писана с амбицијом да буде школски уџбеник, иако је Илић у време објављивања још радио у дипломатији, али она је доиста и постала уџбеник 1942. године када је њен аутор ангажован за професора светског позоришта на Отсеку за позоришну уметност Музичке академије у Београду.

Пре него што погледамо поглавља о глуми, осврнућемо се на Илићево опште одређење позоришта. Он каже да једино позориште и драмска уметност у себи спајају све уметничке родове: игру (ритам и музику), глуму (игру и реч), глуму (спој игре и глуме), лирику (суштину уметничке речи), архитектуру, сликарство и вајарство. Позоришна игра прати се *оком и слухом*; песму и музику слух доставља души, а слику, вајарство и архитектуру душа доживљава оком. Да би се гледалац довео до преображења, потребно је да се на позорници изведе спој свих уметничких родова, што, по њему, представља највећи проблем позоришне уметности. Иако напомиње да се неће позивати на Рихарда Вагнера (Richard Wagner), очито је да га је најснажније надахнула управо Вагнерова естетичка идеја *свеобухватној уметничкој дела* (Gesamtkunstwerk), настала позивањем на искуство извођења хеленских трагедија. ⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ Радован Поповић, *Писци у служби народа. Хроника књижевној живоји у Србији 1944–1975.*, Политика, Београд, 1991, 14.

⁷⁶⁷ Концепт *свеобухватној уметничкој дела* у вези са реформом опере Вагнер је изложио у својим есејима „Уметност и револуција“ и „Уметничко дело будућности“ из 1849. године, а практично га је окушавао од 1876. године у свом позоришту у Бајројту.

Прво од пет поменутих поглавља носи наслов „Ка филозофији глуме“. Илић под *филозофијом глуме* подразумева тражење „крајњег смисла дејства извесних људи стално у стању ‘као да’“. ⁷⁶⁸ Ово стање „као да“, у којем се налазе „извесни људи“ када дејствују (глумци), заправо је Станиславсково „кад би“ (рус. „если бы“), што указује на изворе Илићевог теоријског надахнућа. ⁷⁶⁹ По Станиславском, „кад би“ је она полуга која глумце пресељава из стварности у свет у којем је стварање једино и могуће; помоћу „кад би“ ствара се природно, органски, сама од себе унутарња и спољна радња. ⁷⁷⁰ У настојању да одреди крајњи смисао глуме Илић бира неуобичајени пут: не износи аргументацију у прилог одређене тезе, већ поставља питања. Да ли је глума само јаснији преображај човека према сопственом наличју, од лажне до истинске маске, која преко одређеног драмског текста преноси тежиште на замишљену личност, пита се он, или је глума објективна моћ појединих људи да преко сопствених преображаја изнесу илузију истине, или чак и истину о нама самима? Зашто се глумац прерушава и ставља туђу маску? Да ли зато да би се дали истина и лепота у трочасовном, „ефемерном“ времену, које ће ишчилети заувек после пада завесе? Зашто постоји читав „ред људи“ који у име глуме своју делатност замењују туђом, своје лице, мисли и срце туђим, износећи целокупном снагом свог бића туђу судбину, комику, трагику, а све на основу једног измишљеног књижевног дела? Филозофи знају, истиче Илић, да је спољни свет само привид, да је он по себи нешто друго од онога што видимо; у исти ред „апокалиптичких тајни“ иде и глума.

Илић даље уочава да позориште повезује два света – свет писца и његовог дела и свет глумца – а све зарад тога да би нам дало „лаж о истини, или истину о лажи“. Који су то психолошки, етички, социјални и уметнички разлози који гоне једног човека да се одрекне себе како би играо и приказивао друге? ⁷⁷¹ Глума је некада била „буктећа“ док

⁷⁶⁸ Александар Илић, *Увод у свейско позориште*, [б. и.], Београд, 1940, 119.

⁷⁶⁹ На самом крају првог дела књиге Илић каже: „Велико дело Станиславског и Немировић-Данченка, са свима претходницима и наследницима, створило је велико светско позориште, до чије се висине нико није приближио до данас, а које не може да убије ни један спорт, ни један радио, ни један биоскоп на свету“. (Исто, 103)

⁷⁷⁰ Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi*, I, Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1989, 61. (prijevod: Ognjenka Milićević)

⁷⁷¹ Александар Илић, *Увод у свейско позориште*, [б. и.], Београд, 1940, 120.

је данас рутинерска, данас је она *rag* као и сваки други, јер се глумац води као „државни чиновник“ о чијем раду суди шеф надлештва, а не критика и јавност. Илић тачно уочава и жигоше модерну тенденцију бирократизације глумачког (и осталог уметничког) стварања, али упозорава да са сцене може да делује само онај ко има „нешто да каже“, ко зрачи и самим собом и својом улогом и ко има снаге да да једну личност а не себе.⁷⁷² Такав глумац се у стваралачком процесу утростручава:

Глумац може да буде онај дух, који уме да влада собом као материјалом, а који је способан да тај исти материјал – самог себе – тако преради, како би могао да одглуми неког трећег, неко непостојеће лице, које је писац само замислио.

У свакодневном животу ми „глумимо“ да бисмо сакрили себе или своје намере, каже Илић, а глумац се претвара и преображава да би био искрен. Ми који у животу лажемо, тј. „глумимо“, ми деградирамо и себе и живот, док глумац подиже живот и даје му у разним облицима вечно узвишен смисао. У глумцу морају да буду развијене све скале људске душе и све нијансе мисли. Да би својим хуманим вредностима и психолошким особинама дао на сцени животни и уметнички замах, глумац, по Илићу, мора да има како интуитивну фантазију тако и фантастичну интуицију. Фантазија му помаже у стварању израза и у изражајности, она му показује како да преко једне улоге веже унутрашње са спољашњим.⁷⁷³ Илић поетски надахнуто закључује да фантазија преноси реч из душе на лице, покрет, тело, костим.

Поглавље које третира однос глумца и технике Илић започиње тврдњом да сваки историјски период има своје захтеве, појмове и могућности услова за појаву великога глумца. Он се пита да ли би данас Галма, Кин, Бернардова или Депреова били велики глумци. Глума је, по њему, уметност игре духа и душе: невидљиво има да се претвори у видљиво.⁷⁷⁴ За глуму се тражи таленат, али и вежба и студија. Глумцу су потребни дисциплина и техника како би оспособио своје тело да се повинује законима

⁷⁷² Исто (*Увод у свейско позориште*), 121.

⁷⁷³ Исто, 122.

⁷⁷⁴ Исто, 123.

глумачког рада, како би се „моћ инстинкта претворила у свесност радње“. Илић подсећа да су Лесинг и Гете покушавали да врате глумачку уметност старим узорима, али да уметност то не дозвољава.⁷⁷⁵ Глумац не сме да прими аутоматски ни художественике, истиче он, већ мора да их „доживи“. Савремени живот трагично је дубок и драмски пренапрегнут, констатује Илић. Психолошку доживљеност свог доба и свог друштва глумац мора техником да рашчлани и да јој пронађе нове изразе и нов начин приказа. Само тако ће он бити продуктивни, а не репродуктивни уметник.

У поглављу о улогама Илић проницљиво уочава како велике улоге могу да смање глумца, као што мала улога може да га подигне. Исто тако, значајну улогу глумац може да смањи и изопачи. Има глумаца, додаје он, који без и једне речи делују на сцени, не кварећи целину, као што их има који су мртви док не проговоре. У художественичком духу он напомиње да права подела не познаје велике и мале улоге: „све је целина и све је велико“. По њему, улога је грађа у коју глумачки дух треба да удахне живот, она је подстрекач за приказивачку моћ, пријемчивост и изражајну снагу душе преко гласних жица, пластике тела, маске лица и слике целог бића. Илић упозорава на опасности повођења глумца за спољним утицајима: он мора умети да савлада све „сметње и отрове“ уображења и сујете или, пак, ласкања и похвале због неке улоге, као што мора умети и да преброди кризе и сумње у неуспесима. Ако то не буде умео, опомиње Илић, постаће и против своје воље каботен и рутинер, „са тужним крајем“.⁷⁷⁶

Ако глумац у једној улози жели да створи илузију, он ће промашити. Али, ако буде хтео и умео да изрази у слици животну тајну, он ће дати илузију. Ова илузија ће бити још већа, ако глумац своју улогу буде мајсторски везао са другим: његова ће улога бити још већа и још снажнија, и души гледалаца даће доживљај живе истине у лепоти.

Последње поглавље о глуми посвећено је проби. Глумац у својој игри, запажа Илић, има на располагању инструменте за рад – душу, свест, моћ, стручно знање, технику... Осим тога, има и помоћ редитеља, сликара, шефа позорнице, електричара,

⁷⁷⁵ Исто (*Увод у свейско позориште*), 124.

⁷⁷⁶ Исто, 125.

власуљара, реквизитера и гардеробера. Да би се у једној улози „остварио и оличио“, глумац мора да обавља пробе, које, по Илићу, служе за експериментисање с читавим низом средстава ради добијања животности улоге у оквиру драме и редитељске идеје. Глумац проба себе и проба улогу, а у исти мах пробе му служе да одреди како да се постави према другима и како да „саиграва“. Илић наглашава да смисао пробе није у учењу текста, у хватању веза (шлагворта) или у размештају – проба је „покушај радног збивања“, а поменуте активности су средства тих збивања. Не проба се да би се потврдило знање улоге, већ да се у свакој улози створи атмосфера која јој припада и замах који све „убољује и довршује“. Права проба, закључује Илић, „ствара, рађа, освежава“.

Због неконвенционалне и помало песничке обраде теоријских и поетичких питања уметности глуме ова Илићева књига није успела да придобије пажњу савременика, који су упркос недостатку стручних позоришних дела његово „литерарно импровизовање“ сматрали недовољно научним и готово дилетантским подухватом. Пажљивије читање овог и осталих његових написа о драмским уметностима указује, међутим, на то да је овај даровити и каприциозни књижевник имао развијено драмско чуло, те да се иза његових каткад екстравагантних реченичних конструкција крију вредни увиди у суштину феномена позоришта (али и филма и балета). Ако оставимо по страни слабости Илићевога компендијума из историје позоришта и узмемо у обзир само други део *Увода у свешско позориште*, испоставља се да су његове мисли о позоришту и глуми сачувале свежину и после осамдесетак година и да је дошло време да их поново укључимо у токове наше театрологије.

БОРИВОЈЕ ЈЕВТИЋ

Исте године кад и расправа Александра Илића појавио се још један напис с мислима о глуми у српском културном простору. То је студијски чланак „О суштини глуме“, објављен у сарајевском листу *Југословенска њошија*, аутора Боривоја Јевтића (1894–1959),⁷⁷⁷ драматурга, књижевника и критичара. Многоврсни написи о позоришту и драми овог посвећеног позоришног посленика остали су необрађени и невалоризовани у истраживањима наших историчара позоришта и театролога, иако то није у сагласју с њиховим обимом и дометом. Остаје упитно да ли је то занемаривање у вези с његовим ангажманом у току Другог светског рата, када је као драматург Народног позоришта у Београду и члан управе Српске књижевне задруге био у служби Недићеве владе,⁷⁷⁸ али његов публицистичко-критичко-теоријски позоришни опус свакако завређује да буде враћен у жижу испитивања наше театролошке баштине.



⁷⁷⁷ Боривоје Јевтић рођен је у Сарајеву, где је завршио основну школу и седам разреда гимназије. Био је члан покрета Млада Босна и након сарајевског атентата ухапшен је и осуђен на три године затвора. Радио је између два рата као драматург Народног позоришта у Сарајеву, за време Другог светског рата као драматург Народног позоришта у Београду и члан управе Српске књижевне задруге, а после рата као драматург Народног позоришта у Шапцу и уметнички директор Босна филма. Писао је приповетке (*Шума*, *Скијач са Хрида*, *Табашиница*), песме, драме, есеје, књижевне и позоришне критике, студије (*Сарајевски ајенџаји*, *Десет година сарајевског Позоришја*), сценарије, путописе итд. Преводио је с немачког, енглеског и руског језика, а посебно се истакао преводима дела Ничеа (Friedrich Nietzsche), Шопенхауера (Arthur Schopenhauer) и Витмана (Walt Whitman). Сарађивао је у многим часописима и новинама широм (прве и друге) Југославије, а неке часописе је и уређивао (*Прејег*, *Сарајевска сцена*, *Српска сцена*). Дела су му превођена на немачки, чешки, словачки и друге језике.

⁷⁷⁸ Због тог свог ангажмана после рата дуго је био без грађанских права и без могућности да објављује. (Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768–2007.*, 1, Матица српска, Нови Сад, 2008, 420)

Књижевни рад Јевтић је започео с песмама у прози. Тај облик песничког изражавања био је с почетка омиљен међу припадницима Младе Босне, јер се показао најподеснијим, уочава др Палавестра, за саопштавање свих оних „унутрашњих напона и хтења што су се, под дејством животних сазнања и лектире, ковитлали у њима“.⁷⁷⁹ Како се револуционарно деловање младобосанаца радикализовало тако се и њихов поетски говор подређивао захтевима политичке акције, али то преобликовање израза у Јевтићевом случају није срозало поезију на ниво пропаганде.⁷⁸⁰ У међуратно доба он је највишу уметничку меру достигао у приповеци, приказујући углавном живот Сарајева и Босне од седамдесетих година 19. века до Другог светског рата. Код њега има свежине, непосредног живописног приповедања, лирске обојености, разноврсности догађаја, ликова и људских односа, оцењује др Јован Деретић, али је услед помањкања маште губио изворну снагу и упечатљивост сведочења о времену у делима у којима се трудио да стварима прида дубља, симболична значења.⁷⁸¹ Његови књижевнокритички написи, нарочито есеји о Томасу Ману (Thomas Mann), Јовану (Стерије) Поповићу и Димитрију Митриновићу, лепи су примери, истиче др Славко Леовац, „сугестивне, скоро поетски обојене реченице и минијатурно хармоничних запажања и виђења“.⁷⁸² Врховни књижевни критеријум му је естетска животност дела, уочава др Милан Радуловић, а садржај те животности чини „интроспекција личног и колективног егзистенцијалног етоса и патоса“.⁷⁸³ Књига о Сарајевском атентату представља изворно сведочанство о деловању револуционарне омладине у Босни од 1908. године до атентата и непосредно након тога; писана је без научних амбиција, с намером да се

⁷⁷⁹ Предраг Палавестра, *Књижевности Младе Босне*, 1, Свјетлост, Сарајево, 1965, 216.

⁷⁸⁰ Др Вучковић сматра да је Јевтићево песништво саобразно тадашњем општем поетском моделу, који осцилира између тамних земаљских пејзажа и узвишених узлета у висине и васиону, с тим што се код њега та друга димензија песничке слике идентификује с идејом борбе за светло постојање будуће земље ослобођене ропства и успостављене на националним основама. (Радован Вучковић, „Боривоје Јевтић и Млада Босна“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, св. 32, Београд, 2015, 258-259)

⁷⁸¹ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, ⁴2004, 1090-1091.

⁷⁸² Славко Леовац, *Светло и тамно. Прејед књижевности Босне и Херцеговине од 1918 до 1956* I., Цепна књига, Сарајево, 1957, 73.

⁷⁸³ Милан Радуловић, „Хроничари културе у српској међуратној критици“. *Међуратни критичари*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1983, 44. (приредио: Милан Радуловић)

оживи сећање на све значајне догађаје и личности које су обележиле деловање младобосанског покрета. За Јевтићем је остала необјављена обимна мемоарско-дневничка грађа, која садржи мноштво занимљивих мисли, података и портрета из наше уметничке и политичке прошлости.⁷⁸⁴

Поред књижевности, друга трајна Јевтићева опсесија било је позориште. Одувек су га мамиле светлости позорнице, сведочио је доцније, и она „тајанствена завеса што један уображен свет дели од његова стварна лика“.⁷⁸⁵ Позоришту је остао одан целог радног века, служећи му као драматург (НП Сарајево, НП Шабац),⁷⁸⁶ директор Дrame (НП Београд), драмски писац, редитељ и аутор више од 250 разноврсних написа о позоришту (информативних, хроничарских, критичких, историјских, теоријских и естетичких). Иако није имао факултетску диплому, самоучки је стекао широко и поуздано образовање, које је допунио стручним усавршавањем из драматургије и режије у Бечу, код Макса Рајнхарта, током 1925–1926. године. Његово деловање као драматурга и директора Дrame обележено је високим уметничким амбицијама и бескомпромисним захтевима, због чега је често долазио у сукобе с људима који су позориште посматрали искључиво са практичне и пословне стране.⁷⁸⁷ Написао је четрнаест драма и једну драматизацију (*Аникина узбуна*, по приповеци *Аникина времена* Ива Андрића), које су извођене на позорницама Сарајева, Београда, Загреба, Скопља, Ниша и Бањалуке. Тематски их можемо разврстати на драме из савременог живота (*Царске кохорте*) и драме с историјским мотивима (*Фра Јукићево знамење*, *Обећана земља*); у неким од њих користио је „стереотипију конструктивистичко-експресионистичке позорнице и филмску технику“,⁷⁸⁸ напомиње др Вучковић, а неке је

⁷⁸⁴ Јасмина Ахметагић, „Записи Боривоја Јевтића“, *Гласник Народне библиотеке Србије*, год. I, бр. 1, Београд, 1999, 166-167.

⁷⁸⁵ Боривоје Јевтић, „Рађање једне душе“, *Писци и маске*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1962, 202.

⁷⁸⁶ Као драматург Народног позоришта у Сарајеву био је задужен за уметничко руковођење кућом, за писање месечних извештаја Министарству просвете, за библиотеку, надгледао је преписиваче улога, поправљао и лекторисао текстове, писао рекламе за дневне и периодичне публикације, исписивао позоришне листе, јавно полемисао у име Позоришта, одговарао на пошту итд. (Исто, 204)

⁷⁸⁷ Милан Ђурчић, „Боривоје Јевтић као човек и као писац“, *Мисао*, књ. XXXI, св. 1-4, Београд, 1929, 150.

⁷⁸⁸ Радован Вучковић, *Модерна драма*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1982, 637.

обликовао традиционалним реалистичким поступком. Др Љубица Томић-Ковач издваја *Обећану земљу* (1936) – драмски триптихон о Младој Босни и Гаврилу Принципу – као његову најзначајнију драму, добро конципирану, вешто вођену и сагласну законитостима акционе драме, у којој ликови нису илустрација историјских личности него „самосталне фигуре снажне емотивности, пуне животне снаге и уверљивости“.⁷⁸⁹ Додајмо и да је преводио драме, нпр. Стриндберговог *Оца* (с немачког језика), *Браћа и сестру* и *Сћелу* Гетеа итд.

Не мало времена у свом тридесетогодишњем позоришном раду Јевтић је посветио и режији, поставивши на сцену тридесетак драмских дела. Студијски боравак у Бечу допринео је његовом редитељском сазревању и профилисању, али и усвајању извесних модерних режијских назора, о чему су писали сарајевски позоришни критичари који су континуирано пратили његов редитељски рад (Јован Палавестра, Мило Боројевић). Његове најуспелије режије су *Хенрик IV*, по Пиранделовом комаду, *Анкина узбуна*, по Андрићу, *Женидба и удадба* и *Покондирена њиква*, по Јовану (Стерије) Поповићу, све реализоване у сарајевском позоришту. Посебну пажњу јавности привукла је *Анкина узбуна*, прва драматизација неког Андрићевог дела; др Јосип Лешћић истиче да је Јевтић том режијом показао да зна да створи атмосферу и потребан темпо у представи, да дисциплинује ансамбл, да прецизно означи односе и ликове и да пронађе праву меру емотивног и логичног.⁷⁹⁰

Међу његовим позоришним написима, поред низа луцидних чланака о драмским ствараоцима и њиховим делима, о историјско-теоријској проблематици драмских уметности и организационим аспектима драмског стварања,⁷⁹¹ знатну вредност има и његова књига *Десет година сарајевског Позоришта* (1931), у којој је оснивање Народног позоришта у Сарајеву и његову уметничку оријентацију представио као

⁷⁸⁹ Љубица Томић-Ковач, *Књижевно дјело Боривоја Јевтића*, Свјетлост, Сарајево, 1983, 154.

⁷⁹⁰ Јосип Лешћић, *Историја југославенске модерне режије (1861–1941)*, Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986, 336.

⁷⁹¹ Поменућемо само неколико значајнијих чланака: „О режији“, „О карикатури у комедији“, „О гротески“, „Удес позоришне уметности“, „Рефлексје о Шекспиру и *Краљу Лиру*“, „О Молијеру“, „Белешке о Хенрику Ибзену“, „Стриндберг pro domo sua“ итд. Ови чланци објављени су у сарајевским листовима *Позорница*, *Позоришни лист*, *Југославенски лист* и *Народно јединство*, односно у београдским листовима *Ми и Ви* и *Српска сцена*.

значајан елемент у стварању духовне климе Сарајева и утврђивању темеља националне културе.⁷⁹² Осим што је неуморно писао за новине и часописе, неке од њих је и уређивао, попут позоришних часописа *Сарајевска сцена* (1936–1937) и *Српска сцена* (1941–1942). *Сарајевска сцена* имала је, поред информативних чланака и интервјуа, текстове посвећене режији, драмској књижевности, глуми и музици.⁷⁹³ *Српска сцена* излазила је током читавог периода окупације Београда, а након Јевтића уређивали су је Никола Трајковић, др Винко Витезица и др Живојин Петровић. Структуру часописа чинило је тринаест рубрика; театролошким темама била је посвећена рубрика „Чланци, студије, расправе“ (каткада и рубрика „Уводни чланци“), а позоришноисторијским темама рубрика „Позоришни живот у старом Београду“. Поред поменутих уредника, чланке на ове теме писали су Велимир Живојиновић, Слободан А. Јовановић и други;⁷⁹⁴ излазили су и преводи написа страних аутора – Лесинга, Гетеа, Стриндберга, театролога Ханса Кнудзена (Hans Knudsen) и других. Јевтић је у овом часопису објавио, између осталог, и три чланка која су била саставни део његове неиздате књиге под насловом *Позоришне идеје и позоришни људи*, планиране за штампу 1943. године у Српској књижевној задрузи.

Чланак под насловом „О суштини глуме“ појавио се при самом крају 1940. године у сарајевском дневном листу *Југословенска њошња*. Пре тога Јевтић се глуме дотицао у оквиру позоришних критика, осврта на позоришне сезоне или приказа позоришног живота у појединим срединама (домаћим и иностраним), концизно оцењујући глумачка достигнућа или дајући сумарне прегледе глумачких каријера. Чланак је настао из његове жеље да југословенској културној јавности појасни разлоге оснивања Наградног фонда Народног позоришта у Сарајеву, упозна је с утврђеним категоријама награда и продискутује о параметрима које би оцењивачка комисија Фонда требало да има у виду при оцењивању глуме. Сарајевски Фонд знатно се разликовао од сличних фондова при другим позориштима у земљи, пошто је само он

⁷⁹² Љубица Томић-Ковач, *Књижевно дјело Боривоја Јевтића*, Свјетлост, Сарајево, 1983, 31.

⁷⁹³ Марта Фрајнд, *Опелги о српској позоришној периодици (1871–1941)*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 2015, 168.

⁷⁹⁴ Од шездесетак сарадника часописа половина је била из самог Српског народног позоришта. (Ненад Антонијевић, „Српска сцена“. Прилог историји позоришног живота у Београду“, *Токови историје*, бр. 1-4, Институт за новију историју Србије, Београд, 1998, 122)

додељивао награде и за друге „дисциплине“ осим за домаћу драмску књижевност. Наиме, у Сарајеву су се давале награде и за режију, глуму, сценографију и музику, као и за оне „позоришне облике“ који, према Правилнику о раду Фонда, служе „унапређењу специфичног југословенског позоришног израза и стила“. Јевтић истиче ову последњу награду као изузетно важну и каже да је њен циљ да из свега онога што се даје на сарајевској позорници издвоји оно што „извире из основних духовних расположења нашег народа, и што, у исти мах, унапређује, што позоришно-уметнички уобличава та основна духовна расположења“.⁷⁹⁵ Задатак оцењивача редитељских и глумачких остварења је „и деликатан, и сложен, и *сиручан* у највећој мери“, каже он; ако је оцена драмског текста лична и пристрасна, дакле неправична, исправиће је време, тај „неумитни и непоткупљиви судија сваког уметничког напора“, али ако је у питању режија, или, још више, глума, та „најпролазнија од свих уметности“, онда је време слаб и несигуран помоћник кад је оцена неповољна. Јевтић је, као што видимо, поседовао високу свест о одговорности суђења о глумачким и редитељским делима, али су ту свест показали и остали посленици Народног позоришта у Сарајеву који су учествовали у оснивању и раду Наградног фонда. Концепт награда овог Фонда највише је признање у тадашњим југословенским размерама указано уметничкој самосвојности оних облика позоришног стварања који су у односу на драмско писање дуго сматрани другоразредним или само „репродуктивним“ – као што су глума, режија, сценографија и примењена музика – што ће постати део званичне југословенске културне политике тек по оснивању фестивала „Стеријино позорје“ 1956. године у Новом Саду.

У делу чланка посвећеном глуми Јевтићев циљ био је да разложи елементе и средства глуме, и то како глуме уопште тако и наше глуме засебно, „оне која се тек ствара“. Већ на почетку он наглашава да је „збрка“ честа појава и проста могућност кад се говори о глуми. Честа је појава, јер се код нас о многим изразима стваралачке културе, и онима који су знатно материјалнији него што је глума, суди брзо, пристрасно, „импресионистички“ – и стога површно и нетачно. А проста је могућност због тога што је глума у свом највишем и најсавршенијем уметничком изразу готово неухватљива, нешто што „траје само један трен и одмах нестаје“. Због тога Јевтић сматра да је критичка анализа једне глумачке креације посао који надопуњује и приближније заокружује „утисак“ тек после дужег посматрања свих елемената

⁷⁹⁵ Боривоје Јевтић, „О суштини глуме“, *Југословенска њошија*, бр. 3523, Сарајево, 22.12.1940, 10.

одређене креације. То је први изричити суд у нашој театрологији о правилном начину рецепирања глумачког дела планираног да буде подвргнуто критичкој анализи. Јевтић инсистира на томе да се о игри, о глуми, о разноврсним улогама, које тек цела представа „сабира и уметнички измирује“, може судити само на основу „*дужих и поновљених поемаирања*“ једне представе и оних глумачких елемената од којих је састављена.⁷⁹⁶ Он подсећа да су у земљама развијене позоришне културе критичари сами изнели захтев да се одбаци тип „ноћне“ критике, оне која се пише после првог утиска с премијере, а да се прихвати тип „фелџтонске“ или ревијалне критике, која се заснива на поновљеним и провереним утисцима једне представе, што, по њему, представља израз њиховог дугогодишњег позоришно-критичарског искуства и напредне критичарске савести. Сведочи да је и сам неретко био у позицији да објашњава заинтересованима због чега једну представу гледа по неколико пута, посебно кад се ради о рђавом комаду или о комаду спреманом и играном небрижљиво и на брзу руку. Све зависи од *начина* на који се гледа представа, напомиње Јевтић; кад се прати цела представа неминовно се губе из вида многе подробности извеснога глумачког приказа, па зато следећег пута треба усредсредити пажњу на једну улогу, водећи рачуна не само о свим елементима те улоге (тон, гест, мимички приказ итд.), већ и о степену њене инспирације и о томе колико одговара духу текста на коме су засновани њен карактер и њена инспирација.

Надовезујући се на проблематику правилне рецепције глумачког дела, Јевтић прелази на разматрање суштине глуме, тј. на разматрање елемената из којих се глума састоји и средстава којима се она изражава. Он полази од Аристотеловог одређења глуме као „подражавања људског живота“ или „мимезиса“ и појашњава да се *подражавање* односи на све облике људског живота – спољне и унутарње, физичке и духовне. Треба приметити да Аристотел, додуше, није рекао да *глума* представља подражавање људског живота, рекао је да „уметници подражавају људе који делају“;⁷⁹⁷ иако је Јевтић с правом искористио Аристотелову одредбу „уметници“ („опонашатељи“ у преводу Здеслава Дуката)⁷⁹⁸ и за глумце (односно глуму), сматрамо да је то ипак

⁷⁹⁶ Исто („О суштини глуме“), 10.

⁷⁹⁷ Аристотел, *О њесничкој уметности*, Дерета, Београд, 1982, 59. (превод: Милош Ђурић)

⁷⁹⁸ „(...) oponašatelji oponašaju ljude u akciji, (...)“. [Aristotel, *О pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005, 9. (prevod: Zdeslav Dukat)]

требало и да назначи, без обзира на то што чланак није изашао у научном већ у дневном листу. Подражавање је, дакле, први елемент глуме. Њему треба придружити, наставља Јевтић, *стимуланс* који ствара „расположење за подражавачки процес“.⁷⁹⁹ То је други елемент глуме. По старој естетици, напомиње он, стимуланс је инспирација, надахнуће једним видом живота, а по новој естетици то је „дубоко духовно усредсређење у извесном смеру“, нпр. у уобличењу драмско-сценског карактера; по Бергсону (Henri Bergson), додаје он, то је интуиција или „особена способност духовног сагледања овог или оног облика живота“. Јасно је да под *старом* естетиком Јевтић има у виду тзв. „естетику одозго“ или филозофску естетику, која је сматрала да уметник добија инспирацију од божанства (Платон) или да је налази у самом себи (Хегел), али под *новом* естетиком он очито не мисли на тзв. „естетику одоздо“, односно научну естетику [нпр. Тенову (Hippolyte Taine) позитивистичку естетику], већ на интуиционистичку Крочеову естетику, јер се „дубоко духовно усредсређење“ заправо односи на Крочеово *интуитивно сазнање* као духовни акт до кога се долази путем *фантазије*.⁸⁰⁰ Због тога он и помиње у наставку Бергсонов појам *интуиције*, која, за разлику од интелигенције окренуте према неживој материји, има способност да нас уведе „у саму унутрашњост живота“.⁸⁰¹

Што се тиче средстава глумачког изражавања, Јевтић на прво место ставља *јовор*, језик којим тумачимо људска осећања и страсти. Пошто сваки народ има особене говорне знакове којима изражава своја духовна и физичка стања, истиче он, природно је што има и особен начин на који репродукује ове знакове – особен тоном, општом мелодијском линијом, ритмом и темпом. Због тога се и може говорити о специфичном позоришном изразу појединих народа, а нарочито о специфичном изразу извесне националне глуме. Јевтић даје три примера из различитих европских култура: немачка школа мајнингеноваца створила је свој позоришни израз и стил, „Француска комедија“ дала је свом позоришном изразу особен декламаторски израз који се „благо прелива у патос“, док художественици најбоље међу Русима тумаче Чехова, тог „суптилног

⁷⁹⁹ Исто („О суштини глуме“), 10.

⁸⁰⁰ Бенедето Кроче, *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*, Космос, Београд, 1934, 65. (превод: Винко Витезица)

⁸⁰¹ Анри Бергсон, *Стваралачка еволуција*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића – Добра вест, Сремски Карловци – Нови Сад, 1991, 104. (превод: Филип Медић)

писца“ чија је нијансирана фраза намењена „једном нарочитом и индивидуалном говорно-глумачком изразу“. У области југословенске глуме многе ствари још нису објашњене, уочава Јевтић, а пре свега сâм језик – правилан нагласак, савршено владање свим дијалектима, дикција, вокализација, „квантитета“ (акцентска дужина).⁸⁰² Он је свестан тога да је језик жив организам и да се стално развија, те да се временом мењају и нагласак и квантитета, али упозорава да наш позоришни живот захтева извесну језичку правилност ако већ не можемо да рачунамо на језичко савршенство. Позоришта би требало да буду „школе неприкосновене језичке правилности и дикцијске чистоте“, апелује он; у земљама с развијеном позоришном културом не улази се ни у глумачке школе без савршеног познавања националног језика, а камоли на сцену, док се у нашем главном позоришту може чути нпр. ова реченица: „*Цврћак цврћи на оїњишїиу* (ово *и* је афектирано меко, иако овакав глас не постоји у српском језику)“. На основу искуства из позоришне праксе Јевтић констатује да то није питање слуха код глумца, јер многи од тих „грешника“ осећају ванредно интензивно мелодијску боју одређене фразе, већ да се ту ради о једном „закржљалом духовном органу“ који је тешко пробудити.

На крају своје анализе, остајући и даље у теми сценскога говора, Јевтић закључује да се не може ни мислити на стварање нашег особеног позоришног израза све док језичке основе не буду утврђене и пречишћене. Овај услов он сматра толико важним да је говору посветио сав простор у чланку намењен анализи глумачких средстава, изоставивши разматрање о покрету. Очигледно је да је проблем сценскога говора, у помањкању глумачких образовних установа, највише мучио наше међуратне позоришнике, посебно у срединама као што је сарајевска где је било укрштено мноштво наречја и дијалеката. Најсавеснији међу њима, попут Јевтића у Сарајеву или Грола и Предића у Београду, посвећивали су се том проблему истрајно, што кроз практични рад са глумцима што пишући о томе у чланцима. Осим са сценским говором, стварање националнога глумачког израза у присној је вези и с развићем наше нове драматике, сматра Јевтић; може ли се доћи до тог израза посредством драматике *сїраної* порекла, пита се он реторички, макар то била и она највећа, која је обично и највише играна и „већ до краја засићена великим креацијама са светских позорница“? Одговор је препустио оцењивачкој комисији Наградног фонда сарајевског позоришта, констатујући да се оцењивачи налазе пред „тешким проблемом“.

⁸⁰² Боривоје Јевтић, „О суштини глуме“, *Југословенска ѿошїа*, бр. 3523, Сарајево, 22.12.1940, 10.

Други Јевтићев чланак с мислима о глуми, под насловом „О глумачким преображењима“, изашао је у београдском часопису *Српска сцена* фебруара 1943. године. То је последњи релевантан напис из четвртог раздобља повести промишљања глуме у српском културном простору, које се окончава наредне године гашењем *Српске сцене* и ослобођењем Београда од немачке окупације. Глумачко преображење или „трансформација“ обухвата обиман сценски процес физичке и духовне природе, отпочиње анализу Јевтић.⁸⁰³ Ако већ тумачење једне једине улоге, велике или мале, захтева од глумца усредсређење на „тип“ или „карактер“ који одатле произлази, природно је, закључује он, што прелажење из типа у тип или из карактера у карактер претпоставља „веома критичан апел на глумчеву машту“, на целокупност његових физичких, емотивних и интелектуалних моћи. Појам глумачког преображења, дакле, не зависи искључиво од новог текста и могућности у вези с њим, подсећа Јевтић, од мењања основне интонације (гласовне или психолошке), физичке маске, погледа, става, хода и геста, већ захтева и измену „духовне маске“, потпуно прелажење из једног људског „индивидуалитета“ у други. То је нека врста глумачке „метемпсихозе“, устврђује он инвентивно, ново рођење у новом облику, духовном и телесном. Треба одмах приметити да је ово Јевтићево тумачење глумачког преображења било оригинално и прогресивно у своје време, јер је он у стваралачки чин трансформације, поред измене физичке маске, унео и једну нову димензију, дотад углавном занемарену – измену *духовне маске*. Под тим он није мислио само на трансформацију глумчеве *душевне* сфере сходно „датим околностима“ комада и драмске личности, већ и оног *еџзистенцијалног* аспекта духовности који утемељује сваки „индивидуалитет“ и преображење чини потпуним. Јевтић напомиње да нема много таквих великих метемпсихоза у историји позоришта, оних које се памте кроз векове, које се преносе с колена на колена, као што је то код нас био случај са Пером Добриновићем. Он сматра да је круг метемпсихичких могућности у глуми мали, те да су се велике глумачке индивидуалности задржавале највише на три или четири основна, универзална типа, ретко кад више, од Кина до Саре Бернар (Sarah Bernhardt) и Кајнца, и од Кајнца до

⁸⁰³ Боривоје Јевтић, „О глумачким преображењима“, *Српска сцена*, год. II, бр. 12, Београд, 16.02.1943, 339.

Качалова, Моисија и Густафа Гриндгенса (Gustaf Gründgens).⁸⁰⁴ Разлог је томе што је могућност потпуних глумачких преображења омеђена, уочава он, чак и кад је реч о заиста генијалним драмским уметницима, и то омеђена по општем закону уметничке судбине која се утолико брже и више исцрпљује, уколико се више спушта „према дну и основу општељудског“. Овај изванредни увид у психологију уметничког стварања, који Јевтићу подиже углед међу нашим проучаваоцима драмске уметности, мислимо да има и своју практичну вредност, јер омогућава да се опрезније и праведније сагледају поједини значајни глумачки опуси, а посебно они чији су прекиди или падови досад објашњавани стереотипно и сензационалистички.

Од тумачења једне улоге до њеног стваралачког обухватања, до креације, и од креације до могућности стваралачког умногостручења у трансформацији као последњем степену глумачког уметничког одуховљења дуг је пут, често непробродљив и за изврсне глумачке таленте. Има једноликих талената у глуми, као и у уметности уопште, који су ванредни у оквиру једне епизоде, или у једној врсти карактера, или у стилу једне епохе, али који су немоћни кад се пред њих стави проблем универзалне људске трансформације, чак и у најмањем обиму.⁸⁰⁵

Истицањем потпунога глумачког преображења као највишег стваралачког идеала у уметности глуме, идеала тешко остваривог и за оне најдаровитије али утолико изазовнијег и вреднијег, Јевтић је, чини нам се, сумирао не само своје дотадашње промишљање глуме, него и промишљање већине осталих поклоника позоришта који су од краја Првог до краја Другог светског рата објављивали написе на ту тему. Све оно што је уследило у наредном раздобљу повести наше театрологије, а што се дуго сматрало *почетком* промишљања глуме у српском културном простору, сада се има према чему одмерити и самим тим објективније сагледати. Упркос дисконтинуитету писања о глуми и неједнакој вредности објављених написа, ових стотинак година од Јована Суботића до Боривоја Јевтића ипак творе својеврсну *традицију* српске теоријске

⁸⁰⁴ Гриндгенс је био истакнути немачки глумац и редитељ из 20. века, познат по улози Мефистофелеса у *Фаусту* (Пруско државно позориште у Берлину, Немачко позориште у Хамбургу), као и по контроверзном односу према Трећем Рајху.

⁸⁰⁵ Исто („О глумачким преображењима“), 340.

мисли о глуми. Сматрамо да је то традиција која заслужује да је негујемо и даље истражујемо.

ЗАКЉУЧАК

Истраживање које смо спровели верујемо да је потврдило постављене хипотезе, општу и посебне. Општа хипотеза о постојању континуитета теоријске мисли о глуми, глумцу и глумачком стварању у српском културном простору у периоду од четврте деценије 19. века до 1944. године, потврђена је излагањем мисли седамнаест аутора који су на различите начине били везани за позориште и глуму – као драмски писци, позоришни критичари, естетичари, позоришни руководиоци, редитељи, глумци и драматурзи. Анализа ових мисли чини нам се да је потврдила посебне хипотезе о њиховој самородности, самосталности, савремености и значају за српску театрологију, а у неколико случајева и хипотезу о њиховом значају у ширем културном контексту.

Резимирајући истраживање, подсетићемо се најважнијих мисли које су се појавиле у првих стотинак година промишљања глуме у српском културном простору. Др Јован Суботић први се подухватио да говори о основним „законима“ глуме, имајући у виду извођачке мане чланова прве наше полупрофесионалне позоришне дружине – Летећег дилетантског друштва из Новог Сада. У чланку под насловом „Србско позорије“, објављеном у пештанском *Србском народном листу* 1839. године, он је одредио три основна закона глуме – „*сваки ваља своју ролу добро на изустѝ да научи*“, „*сваки ваља ролу своју добро да одговори*“ и „*сваки ваља роли својој сходно ѝтелом да дејстѝвује*“ – и нагласио да му намера није била да „хули“ представљаче-почетнике, већ да им предложи на „подражаније“ једно „упутствованије“ о глуми помоћу којег би могли себе „у тој струки што већма усовершенствовати“.

Његов брат Василије Суботић дотакао се исте године глумачке уметности у оквиру излагања основа естетике, које је сачинио сажимајући свој превод књиге немачког филозофа Вилхелма Круга *Учење о укусу или Естетѝка*. По Кругу, суштина „представљања на позоришту“ састоји се у „изложенију (приказивању) човечијег характера чрез живо дело“, а када се приказивање остварује путем говора та се уметност назива „говореће или декламирајуће художество позоришта“. Поред њега, још

су два наша аутора у 19. веку у оквиру естетичких расправа писала о глуми. Огњеслав Утјешеновић Острожински објавио је као додатак својој песничкој збирци *Вила Осирожинска* (1845, друго издање 1871) једно општеприступачно еклектично дело о проблемима уметности, где је „глумство“ означио уметношћу која људски живот представља „властитијем његовијем изражајима, племенитијем кретањем, мигом, карактерисањем кадикад уз говор људски, а кадикад и без њега (пантомимика)“. Глумац, по њему, мора бити кадар да се духом и телом стави у туђ положај, да лако изражава „нутарње чувство миговном и кретном игром облика и читава тијела“ и да пажљиво прати „душевне појаве у борби људској са страху“. Професор карловачке гимназије Михаил Христифор Ристић написао је 1860. године прву нашу систематску естетичку енциклопедију (*Естетика*), такође ослањајући се на Круга, у којој је назначио да „вештина позоришна“ спаја „природно, неодвољно движеније (покрет), са одвољним и художним“, да се зове још и *театрика* и да може да буде комична, трагична или „важна“. Театрика се изражава или само помоћу покрета („Пантомимика“), или с покретом може да споји певање, односно разговор, али увек мора да буде „*драстична*“, односно „делајућа“.

У недовршеном гимназијском уџбенику из реторике, писаном 1844. а објављеном тек 1974. године, Јован (Стерије) Поповић говорио је о „устменом излогу“ (усменом излагању) као вештини изражавања „поњатија и чувства“ (схватања и осећања) говором и „телодвиженијем“. Упутства која је дао за беседнички говор и покрете тела важе у највећој мери и за глуму, како по питању дужине даха, квалитета гласа, говорне артикулације, акцентуације, коришћења паузе, логичког наглашавања и емоционалног нијансирања говора, тако и по питању узајамне усклађености постуре тела, покрета удова и мимике лица, затим гестуалне експресивности, узрочно-последичне саобразности осећања и покрета, те диференцирања покрета према индивидуалним и колективним специфичностима или према интензитету емоционалног доживљаја.

Ђорђе Малетић својим готово педесетогодишњим практичним и теоријским позоришним деловањем објединио је два раздобља у развоју нашег позоришта и позоришне мисли у 19. веку: претпрофесионално раздобље, које траје од времена првих дилетантских позоришних дружина до оснивања народних позоришта у Новом Саду и Београду, и прво професионално („оснивачко“) раздобље, које се окончало отприлике

средином последње деценије тог века. Још 1847. године он је у једном ненасловљеном чланку у *Србским новинама* луцидно устврдио да је глумац „воплоћена лепота, идеја прекраснога, узевша телесност“. За разлику од сликара, вајара или композитора који своју идеју лепоте „осушествовавају“ посредно (у бојама, камену или звуцима), глумац то чини непосредно тако што „појављује ту идеу на себи самом“. Малетић је увидео да глумац представља „и мисао и скупа материјал за израженије мисли“, да он „и дејствује и дејствован бива“. У *Теорији поезије* (1854) истакао је да глумац мора „савршено имати“ карактер драмског лица којег тумачи, тј. да се мора „у његово стање преместити и за онај тренутак своје природе одрећи“. Као и драмски писац, глумац мора да познаје људе и „појављенија страсти“, па често својом вештином и да допуњује оно што је писац само наговестио или, пак, изоставио. У *Грађи за историју српској Народној позоришћу у Београду* (1884) указао је, између осталог, и на неке универзалне „слабости“ глумаца које отежавају позоришни рад, као што је стављање личне користи изнад користи представе и позоришта, отимање за веће улоге и више плате итд; узалуд ће глумац поклонити и највећу пажњу својој улози, подвлачи Малетић, „ако је у целини, ако је у заједничком суделовању није проникао, ако јој важност према другим улогама није измерио“.

Заслужни позоришни прегалац Јован Ђорђевић дао је у „Допунама и исправкама за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“ (*Позоришће*, 1874), у једној неочекиваној дигресији којом је на кратко прекинуо започето историографско излагање, малу карактеролошку студију глумачке психологије, употребљиву и изван домаћих позоришних оквира. Он је разликовао три основна типа глумаца: праве глумце (идеалисте), стационарне глумце (рутинисте) и глумце спекуланте (материјалисте). Првима је циљ „добро позоришта и народа“, а себе сматрају као средство за остварење тог циља, трећима је циљ „добар живот“, а позориште им је средство за тај циљ, док други стоје између ова два типа, као „ембриони“ из којих може да се развије „или шарени лептир идеалисте, или гадна гусеница материјалисте“.

Хајим Давичо у есеју „О глумачкој вештини“ (*Ошацибина*, 1883) потрудио се да одреди след поступака у глумачком стварању. По њему, глумац најпре треба да проникне у суштину песникових замисли и идеала, потом да их себи живо представи и на крају да им допусти да постану део његове властитости, „тако да се у часу претстављања његова индивидуалност губи и он сâм у идеал преображава“. Да би се

глумац уздигао до највишег ступња глумачке вештине – ступња на којем се очитује „творачка сила“ те вештине и који јој обезбеђује уметнички легитимитет – он треба да постигне, поред дикцијског и мимичког умећа и „слободног владања својом личношћу“, још и „образованост и племенитост душе“, која би га оспособила да цени и „изведе смерове најузвишенијих песништава“.

Др Милан Савић преузео је на себе задатак да појмове *глумаштва* и *глумовања* формално и садржински диференцира (*Позориште*, 1891). Глумаштво је за њега „апстрактан“ појам, „замисао“, за чије је разумевање потребна „научна спрема“, а глумовање је „скоро конкретан“ појам, „видљив израз“, глумчево делање на сцени. Глумовање је, дакле, „израз и тумач“ глумаштва. Личност је код глумаштва, као огранка уметности, мање важна, док је код глумовања, као практике, личност у првом плану. Глумаштво је једно, напомиње Савић, а глумовања има „колико и глумаца“.

На јавном предавању одржаном у Београду 1897. године Богдан Поповић сврстао је глумачку вештину у оквире „драмске архитектонике“ и дефинисао ју је као „сликање и *иласлично* представљање карактера“, тј. као „драмско сликарство и вајарство“. Од многих особина неопходних за лепу глумачку игру, није свака подједнако потребна свакој улози нити су све оне чисто глумачке, али једна је „суштаствена“ и потребна у свим улогама – а то је „што *ишачнија* имитација природе“. Поповић назначује да глумачка игра треба да буде „*верно индивидуалисана којуја живоиша*“, таква да се потпуно поклапа са својим праобрасцем, доследна „у свима *иравцима себи самој*“ и доследна прилици, што значи да глумац треба непрекидно да даје променљиву слику човека и да ради и говори у сваком тренутку оно што тај тренутак захтева.

Др Божидар Николајевић увео је у нашу театролошку традицију појам *глумачкој итемјераменша*, под којим он подразумева моћ потпуног глумчевог „уживљења у песниково обличја“ (*Недељни ирејлед*, 1909). Пишући драму, песник *обликује*, гради форму, док је глумац тај који уноси живот и који „фигуру од стихова преобраћа на позорници у живо створење од крви и меса“. Целим својим бићем глумац мора да постане приказивана личност, што значи да мора поседовати моћ не само спољашњег него и унутрашњег, тј. „*душевној ирерушивања*“.

Бранко Лазаревић у студији „Маргиналија о Драматургији“ (*Српски књижевни гласник*, 1912) рашчланио је глумачко стваралаштво у пет основних аспеката (изговор, карактеристика, телесна појава, акценат и ритам, ансамбл), компетентно их промислио, утврдио референтне естетске критеријуме и према њима одмерио способности и достигнућа домаћег глумишта. Општи је закључак тих анализа да нашим глумцима недостаје школске припреме за рад у позоришту, да у великој већини представљају тек „глумачки материјал који треба да се изради“, да су им говорна и мимско-пластичка изражајна средства сива и неподобна за нијансиране креације, да радије играју инстинктивно и ослањају се на инспирацију („као на мању с неба“) него што су спремни да раде и уче, те да у глумачкој игри не примењују законе ритма (основни ритам глумачке партитуре, ритам покрета, логички ритам итд.) и закон „ансамбла“ (тј. закон целине и јединства, по којем сви елементи позоришног дела морају бити органски повезани у целину и подређени извесном уметничком циљу).

Милутин Чекић упозорио је у чланку о режији (*Будућности*, 1922) да дикцију „бруталног реализма“, која је требало да замени стару „декламаторску“ дикцију, карактерише „кафански банални тон и улични начин говора“. Он је инсистирао на томе да глумац не сме „механички“ да се веже за личност коју игра и да због тога на позорници не сме да приказује себе, тј. „своје ја из дневног живота“ – све што глумац ради мора да се заснива на темељној студији драмског дела и дате личности и мора да буде изражено „пречишћеним уметничким начином“. Вештину глумца одредио је као способност да се изађе из себе и уђе у природу личности која се приказује, да се разумеју њен „основни карактер“ и њене „значајне особености“, па да се све то изрази у детаљима и у целини начином „који има чисто уметничку основу“.

Бранко Гавела у чланку насловом „Глума“ (*Данас*, 1934) поставио је темељ својој оригиналној теорији глуме, релевантној у европским размерама. Суштину ове теорије чини тумачење глуме као „одабирања и појачавања органских психофизичких резонанца човјечјег доживљавања“, које се са сцене преносе гледаоцима оптичким и акустичким путем и у њима изазивају психофизичке појаве које постају носиоци „нарочитог осјећајног доживљавања“. Гавела тврди да глума није „Schauspiel“ него „Mitspiel“, су-игра, што значи да су у гледаоцу потенцијално активне све оне психофизичке функције које су глумцу потребне да на сцени изведе неки покрет или изговори неку реч. Гледалац не поима глумца слушањем и гледањем, као што нам

сугерише обично опажање, већ тиме што се у њему паралелно са глумчевом радњом буде сви они органски елементи који су „пратиоци и регулатори“ тих радњи.

У „Рефлексијама о уметности глуме“ (*Скојска сцена*, 1936–1937) Небојша Ћосић супротставио се уобичајеном мњењу да је глума „вештина „подражавања“. Подражавање је „просто копирање“, а глума је уметност „приказивања“, идентификације с приказиваним лицем. Уметничку сатисфакцију глумац налази у властитој метаморфози, у „преливању своје душе у други облик, у саосећању и проживљавању радости, болова и расположења туђе душе“. Ћосић је разликовао три типа глумаца према нијансама и интензитету проживљавања: *комедијаша*, који подражава („не ствара него се претвара“), *вириџуоза*, који се триковима и вештином адаптира (улога му је „материјал у коме он показује своје личне одлике“), и *уметника*, који „ствара и живи на сцени“, дајући од себе све што тражи улога.

Александар Илић у *Уводу у свейско ѿзориише* (1940) трагао је за *филозофијом глуме*. Да ли је глума, питао се он, само јаснији преображај човека према сопственом наличју, од лажне до истинске маске, која преко одређеног драмског текста преноси тежиште на замишљену личност, или је то објективна моћ појединих људи да преко сопствених преображаја изнесу илузију истине, или чак и истину о нама самима? Зашто постоји читав „ред људи“ који у име глуме своју делатност замењују туђом, своје лице, мисли и срце туђим, износећи целокупном снагом свог бића туђу судбину, комику, трагику, а све на основу једног измишљеног књижевног дела? Филозофи знају да је спољни свет само привид, да је он по себи нешто друго од онога што видимо; у исти ред „апокалиптичких тајни“, закључио је Илић, иде и глума.

Боривоје Јевтић схватао је „глумачко преображење“ или „трансформацију“ као обиман сценски процес физичке и духовне природе, који не зависи искључиво од новог текста и могућности у вези с њим, од мењања основне интонације (гласовне или психолошке), физичке маске, погледа, става, хода и геста, већ захтева и измену „духовне маске“, потпуно прелажење из једног људског „индивидуалитета“ у други (*Српска сцена*, 1943). Јевтић је уочио да се ту ради о својеврсној глумачкој „метемпсихози“, новом рођењу у новом духовном и телесном облику, и приметио да у историји позоришта није било много таквих великих метемпсихоза, оних које се памте кроз векове и преносе с колена на колена, као што је то код нас био случај са Пером Добриновићем.

Истраживањем наше теоријске мисли о глуми од њених почетака, који су у вези с појавом првих амбициознијих и боље организованих позоришних дружина у четвртој деценији 19. века, па све до 1944. године, када се окончала једна велика епоха у историји модерног српског позоришта, дошли смо до таквих сазнања која нас обавезују да преиспитамо уврежена мњења о сиромаштву наше театролошке баштине. Континуитет промишљања глуме у српском културном простору у назначеном временском оквиру, о коме сада можемо да говоримо као о научној чињеници и важној тековини наше драмске културе, није дошао као последица планског деловања одређених институција, културних или просветних, као што се то дешавало у другој половини 20. века. Тај континуитет последица је постојања једне дубље, готово нагонске потребе наших позоришних посленика и осталих поклоника позоришта и драме да се освесте природа глуме и глумачког стварања, да се себи и другима положи рачун о тим тако неухватљивим и заводљивим уметничким и стваралачким феноменима, да се они ипак некако фиксирају појмовним формулацијама или макар поетским слутњама. У свакој генерацији која је гледала позоришне представе, од оне Суботићеве с краја тридесетих година 19. века до оне Јевтићеве с почетка четрдесетих година 20. века, било је ентузијаста који су се, с покрићем или не, подухватили тешког и незахвалног посла тумачења глуме и глумачког стваралаштва. Наравно, много је више било оних који су, пишући позоришне критике, само давали оцене о вредности виђених глумачких креација, не одлазећи даље од исказивања утиска о конкретном глумачком достигнућу, али ипак у сваком од четири уочена раздобља повести нашег позоришта и наше позоришне мисли појавило се бар неколико одважних театрољубаца који се нису устезали да проговоре и о начелним теоријским и поетичким питањима глуме. Осим аутора које смо обрадили у нашем истраживању, било их је још који су, пишући на друге теме, успут изrekli и понеки виспрени суд о глуми (Драгомир Јанковић, Исидора Секулић, Велимир Живојиновић, Милош Црњански), али њих нисмо засебно приказали зато што је таквих судова било премало да би се могло говорити о аутентичној *мисли о глуми* дотичних аутора.

Опште је обележје мисли о глуми из 19. века, дакле оних мисли које припадају првим двама разматраним раздобљима, усмереност на структуру глумачког поступка, на покушај да се аналитички разложи и појми стваралачки чин глуме, што је и разумљиво с обзиром на то да је српско позориште у 19. веку било закупљено успостављањем професионалних стандарда у свим аспектима позоришног деловања.

Тек након неколико деценија континуираног рада наших првих народних позоришта у Новом Саду и Београду и формирања контура једне самосвојне позоришне културе, стекли су се предуслови за теоријску артикулацију проблематике глуме која надилази хоризонт непосредне практичне сврсиходности. Тако су се у наредна два раздобља повести теоријске мисли о глуми, а нарочито у оном другом које се односи на период после Првог светског рата, почели чешће јављати написи у којима се глумачка уметност сагледава из перспективе других духовних дисциплина – филозофије, социологије, психологије – и у којима чист теоријски интерес претеже над телеолошким императивима праксе. Ипак, оно што је заједничко написима из 19. и 20. века и што представља можда и најважнију особеност целокупног корпуса наше теоријске мисли о глуми до 1944. године, јесте чињеница да су све те мисли у своје доба биле нека врста авангарде у схватањима позоришта и глуме, да су ишле испред мњења савременика несклоних да глумачку уметност (па и позориште уопште) узму с таквом озбиљношћу. Читаоца из нашег времена зачуђује актуелност многих од ових мисли, комплементарност ондашњих и данашњих судова и појмова о глуми, глумцу и процесу глумачког стварања, посебно када се има у виду стање позоришне уметности и духовна клима која је владала у време када су те мисли настале. Неки од аутора ових мисли остали су упамћени у историји наше драмске културе по другим својим позоришним активностима и није се много знало о њиховом доприносу теоријској мисли о глуми, за неке ауторе није се ни знало да су имали везе са глумом и позориштем, а неки су остали потпуно заборављени међу корицама старих позоришних часописа. Рецимо на крају да нам је не малу сатисфакцију за уложени истраживачки труд донело сазнање да смо осветлили један важан а запостављен сегмент наше театролошке традиције, онај који се односи на промишљање глумачке уметности, као и сазнање да смо учинили видљивим у пољу теоријске мисли неке значајне српске културне прегаоце чија је успомена у наше доба већ почела да бледи.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Примарна литература

ЈОВАН СУБОТИЋ

„Позориште, народње позориште, Србско народње позориште“. *Нови сербски леџојис*, част друга, год. XI, Пешта, књ. 41, 1837, 1-23.

„Позоришно дејствије“. [Превод]. *Нови сербски леџојис*, част втора, год. XII, Пешта, књ. 43, 1838, 32-36.

„Писмо из Панчева. Србско позорије“. *Сербски народни лисџи*, год. IV, чис. 47, Пешта, 23.11.1839, 365-370.

„Драматичка уметност и светско историјски живот народа“. *Срџски леџојис (за џодине 1867, 1868. и 1869)*, год. XLI, књ. 112, Нови Сад, 1871, 15-25.

ВАСИЛИЈЕ СУБОТИЋ

„Основи чисте Естетике“. *Нови сербски леџојис*, част четверта, год. XII, књ. 45, Будим, 1838, 1-35.

„Втора част Естетике“. *Нови сербски леџојис*, част втора, год. XIII, књ. 47, Будим, 1839, 1-18.

„Трећа част Естетике“. *Нови сербски леџојис*, част трећа, год. XIII, књ. 48, Будим, 1839, 1-30.

ЈОВАН (СТЕРИЈЕ) ПОПОВИЋ

„Нешто о критики“. *Сербски народни лисџи*, год. IV, чис. 11, Пешта, 18. март 1839, 84-86.

„Виктор Иго: Анђело, ѿиранин од Падује“. *Новине србске (Додаѿак к Србским новинама)*, бр. 17, Београд, 25.04.1842, 68.

„О театру и театралним делима“. *Србске новине*, год. XIX, бр. 50, Београд, 01.05.1852, 181.

„Реторика Јована Стерије Поповића“. *Зборник исѿорије књижевносѿи*, књ. 9, Српска академија наука и уметности, Београд, 1974, 539-629. (приредила: Иванка Веселинов)

Природно ѿраво. Реторика. Службени лист СРЈ, Београд, 1995, 227-332. (приредио: Сима Аврамовић)

ОГЊЕСЛАВ УТЈЕШЕНОВИЋ ОСТРОЖИНСКИ

Vila Ostrožinska. Piesmotvori i Uvod za krasoslovje. Ueberreuter, Већ, 1845.

Вила Осѿрожинска. Сѿѿине ѿјесме и Основа есѿеѿѿике. [Наклада списатеља], Беч, 1871.

ЂОРЂЕ МАЛЕТИЋ

Талисман. [Без наслова, у рубрици „Дневник домаћи“]. *Србске новине*, год. 14, бр. 52, Београд, 04.07.1847, 206.

[Знак теразија]. „Основи. Правила за позориштнике“. *Просвеѿне новине са државо-народним ѿраѿѿиоцем*, Београд, 1848. (бр. 4, 22.01.1848, 25-26; бр. 5, 29.01.1848, 33-36; бр. 6, 05.02.1848, 41-42; бр. 7, 12.02.1848, 49-50; бр. 8, 19.02.1848, 57-58; бр. 9, 26.02.1848, 65-66)

Теорија ѿезије, из различни извора црѿљена. Правителствена књигопечатња, Београд, 1854.

Теорија ѿезије, ѿо најновијим ѿисцима. Државна књигопечатња, Београд, 1868.

Грађа за исѿорију срѿскоѿ Народноѿ ѿозоришѿа у Беоѿрагу. Чупићева задужбина, Београд, 1884.

МИХАИЛ ХРИСТИФОР РИСТИЋ

Система целокујне философије. Књ. VI: Естетика. Митрополитско-гимназијална типографија, Карловци, 1860.

ЈОВАН ЂОРЂЕВИЋ

[Без наслова]. *Србски дневник*, бр. 97, Нови Сад, 1860, 4.

Правила за дружину србско-народнога позоришта. Епископска печатња, Нови Сад, 1863.

Меморандум у ствари Народног позоришта у Београду (1868). Синиша Јанић, „Организовање Народног позоришта у Београду 1868. године. Прилог студији о утемељењу Народног позоришта и грађи за биографије глумаца“, *Годишњак града Београда*, књ. 18, Београд, 1971, 211-216.

Меморандум о Позоришту (1871). Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народног позоришту у Београду: 1835–1914.*, Архив Србије, Београд, 1971, 202-229.

„Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“. *Позориште*, Нови Сад, 1874. (бр. 25, 97-98; бр. 26, 102-103; бр. 27, 105-106; бр. 28, 109-111; бр. 29, 113-114)

МИЛАН САВИЋ

„Ромео и Јулија“. Трагедија у пет чинова, написао В. Шекспир, с енглеског превео др. Лаза Костић, за српску позорницу удесио А. Хацић“. *Позориште*, бр. 11, Нови Сад, 1879, 43.

„Глумаштво и глумовање“. *Позориште*, бр. 29, Нови Сад, 1891, 117-118.

„Глумац-почетник“. *Позориште*, бр. 36, Нови Сад, 1891, 145-146.

„Глумица-почетница“. *Позориште*, бр. 37, Нови Сад, 1891, 149-150.

„Пера Добриновић“. *Позориште*, бр. 7, Нови Сад, 1894, 25-26.

ХАЛИМ ДАВИЧО

„Лудвик XI“. *Ошџбина*, књ. 6, св. 23, Београд, 1881, 476-480.

„Репертоар месеца Септембра“. *Ошџбина*, књ. 11, св. 42, Београд, 1882, 303-307.

„О глумачкој вештини“. *Ошџбина*, књ. 12, св. 45, Београд, 1883, 144-148.

БОГДАН ПОПОВИЋ

„О глумачкој вештини“ (1897). *Естетички сјиси*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, 141-157. (приредио: Богдан Љ. Поповић)

„*Гордана*, глума у четири чина, од Др. Лазе Костића“. *Дело*, Београд, 1899. (књ. 21, 298-305, 482-492; књ. 22, 289-297)

„Ермете Новели“. *Српски књижевни гласник*, књ. XVI, св. 1, Београд, 1906, 63-69.

„Како ваља читати драме“. Ромен Ролан, *Игра љубави и смрти*, Народна просвета, Београд, 1931, IX-XXII. (превод: Бранислав Миљковић)

БОЖИДАР НИКОЛАЈЕВИЋ

„Народно позориште на измаку сезоне“. *Београдске новине*, бр. 114, Београд, 25.04.1904, 4.

„Италија Виталијани“. *Београдске новине*, бр. 138, Београд, 23.05.1904, 3.

„Софија – Цоца Ђорђевићка“. *Недељни преглед*, бр. 16, Београд, 1908, 270-271.

„Разматрања о Народном позоришту“. *Недељни преглед*, Београд, 1908. (бр. 20, 335-338; бр. 22, 365-367; бр. 24, 399-401; бр. 28, 462)

„Вела Нигринова“. *Недељни преглед*, бр. 4 (41), Београд, 1909, 60-62.

МИЛУТИН ЧЕКИЋ

„Реформа позорнице“. *Недељни преглед*, Београд, 1908. (бр. 24, 397-399; бр. 25, 416-418; бр. 26, 430-431; бр. 27, 446-449; бр. 28, 462-464; бр. 29, 478-480; бр. 30, 496-498)

„Хармонија на сцени“. *Недељни преглед*, бр. 38 (75), Београд, 1909, 570-571.

„О режији“. *Звезда*, св. 3, Београд, 1912, 175-178.

„Режија“. *Будућности*, књ. II, бр. 1-2, Београд, 1922, 648-659.

Позориштије. Месни одбор Удружења глумаца Срба, Хрвата и Словенаца, Београд, 1925.

„Глумачко удружење и наша позоришна уметност“. *Књижевни ѿолей*, год. I, књ. II, св. 7-9, Шабац, 1929, 350-355.

БРАНКО ЛАЗАРЕВИЋ

„Позоришна критика и глума. Госпођица Шубертова“. *Српски књижевни гласник*, књ. XXIV, св. 9, Београд, 1910, 691-694.

„Драматуршке идеје Аугуста Стриндберга“. *Српски књижевни гласник*, књ. XXVIII, св. 2, Београд, 1912, 141-145.

„Маргиналија из Драматургије“. *Српски књижевни гласник*, књ. XXIX, Београд, 1912. (св. 2, 139-143; св. 3, 215-218; св. 4, 300-304; св. 5, 386-391; св. 6, 448-453)

БРАНКО ГАВЕЛА

Florijan [Josip Kulundžić]. „‘Na Tri Kralja’. Interview s direktorom drom Brankom Gavellom, režiserom Shakespearove komedije“. *Comoedia*, br. 9, Beograd, 27.10.1924, 2-3, 6.

Н[икола]. Ј[овановић]. „Како у Загребу мисле и делају. Надохват разговори са директором драме загребачког Казалишта г. др. Бранком Гавелом“. *Comoedia*, Београд. [бр. 28, 08.03.1925, 2-3, 6-7; бр. 29, 15.03.1925, 2-3; бр. 5, 04.10.1925, 2-3; бр. 6, 11.10.1925, 3, 6; бр. 11, 15.11.1925, 6-7]

Н. „Др. Гавела у Београду“. *Comoedia*, бр. 3, Београд, 21.09.1925, 3.

„Путеви ка новом театру“. *Нова лиѿераѿура*, бр. 1, Београд, 1928, 7-9.

„Режија, критика и публика“. *Данас*, књ. I, бр. 1, Београд, 1934, 92-96.

„Глума“. *Данас*, књ. I, бр. 2, Београд, 1934, 184-193.

„Глумац и публика“. *Данас*, књ. II, бр. 5, Београд, 1934, 200-206.

„Fragmenti o teoriji glume“. *Komedija*, br. 28 (71), Zagreb, 1935, 1.

„Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume“. *Scena*, br. 1, Zagreb, 1950, 4-8.

„Umjesto predgovora“. *Književnost i kazalište*, Kolo Matice hrvatske, Zagreb, 1970, 7-11.
(priredili: Nikola Batušić, Georgij Paro, Božidar Viočić)

Branko Gavella, „Glumac i njegova umjetnost. Na uspomenu tršćanskim glumcima“. *Teorija glume. Od materijala do ličnosti*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005, 63-75.
(priredili: Nikola Batušić, Marin Blažević)

НЕБОЛША ЋОСИЋ

„Преводилац *Велике љубави о себи*“. *Скојска сцена*, год. II, бр. 6, Скопље, 12.10.1936, 83.

„Рефлексије о уметности глуме“. *Скојска сцена*, год. II, Скопље. (бр. 7, 19.10.1936, 107-108; бр. 8, 26.10.1936, 123-124; бр. 9, 02.11.1936, 135-136; бр. 10, 09.11.1936, 154-155; бр. 11, 16.11.1936, 169-170; бр. 12, 23.11.1936, 185-186; бр. 13-14, 03.12.1936, 203-204; бр. 17, 04.01.1937, 227-229; бр. 18, 18.01.1937, 245-246)

„Декламовање и глума“. *Скојска сцена*, год. III, Скопље. (бр. 25, 05.04.1937, 341-343; бр. 26-27, 14.04.1937, 358-359)

АЛЕКСАНДАР ИЛИЋ

Увод у свейско позоришће. [б. и.], Београд, 1940.

„Писма Ристи Одавићу“. *Театрон*, бр. 89, Београд, 1994, 57. (приредиле: Јасмина Алибеговић, Јелица Рељић)

БОРИВОЈЕ ЈЕВТИЋ

„О суштини глуме“. *Југословенска пошта*, бр. 3523, Сарајево, 22.12.1940, 10.

„О глумачким преображењима“. *Српска сцена*, год. II, бр. 12, Београд, 16.02.1943, 339-341.

„Рађање једне душе“. *Писци и маске*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1962, 169-206.

2. Секундарна литература

2.1. Цитирана литература на српском и хрватском језику

- Аврамовић, Сима. „О Стеријиној ‘Реторици’“. Јован Стерија Поповић, *Природно право. Реторика*, Службени лист СРЈ, Београд, 1995, 209-226.
- Антонијевић, Ненад. „‘Српска сцена’“. Прилог историји позоришног живота у Београду“. *Токови историје*, бр. 1-4, Институт за новију историју Србије, Београд, 1998, 111-139.
- Аранџић, Огњеслав. *Огњеслав Утјешеновић Острошки*. [Izdanje autora], Zagreb, 1933.
- Аристотел. *О њесничкој умейносџи*. Дерета, Београд, 1982. (превод: Милош Ђурић)
- Aristotel. *О рјесничком умјеџу*. Školska knjiga, Zagreb, 2005. (prijevod: Zdeslav Dukat)
- Аћимовић, Мирко. „Теоријска филозофија Михаила Христифора Ристића“. *Филозофски јодушињак*, бр. 7, Бањалука, 2009, 105-159.
- Ахметагић, Јасмина. „Записи Боривоја Јевтића“. *Гласник Народне библиотеке Србије*, год. I, бр. 1, Београд, 1999, 165-179.
- Бајић, Станислав. „Бранко Гавела у Народном позоришту“. *Један век Народної јозоришџи у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 464-470. (приредио: Милан Ђоковић)
- Бајчетић, Предраг. „Позоришна беспућа“. *Данас*, бр. 9, Београд, 1961, 23.
- Бајчетић, Предраг. „Гавелин монолог на пробама ‘Дубровачке трилогије’“. *Позоришџе*, год. X, бр. 1, Тузла, 1968, 6-17.
- Варас, Antun. *Hrvatska književna kritika*. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1938.
- Batušić, Nikola. *Gavella: književnost i kazalište*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.
- Batušić, Nikola. „Веџ као формативни простор Branka Gavelle“. *Dani Hvarškoga kazališta*, vol. 32, no. 1, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2006, 225-235.

- Batušić, Slavko. „Gavellina mladost i studije“. *Branko Gavella. Život i djelo*. Prolog, Zagreb, 1971, s. 5-12. (priredio: Darko Gašparović)
- Белић, Александар. „Београдски стил“. *Наш језик*, год. II, св. 7, Београд, 1934, 193-200.
- Бергсон, Анри. *Сиваралачка еволуција*. Издавачка књижевна Зорана Стојановића – Добра вест, Сремски Карловци – Нови Сад, 1991. (превод: Филип Медић)
- Богдановић, Милан. „Бож. С. Николајевић: *Дојорели кров*, драма из минулог Београда“. *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXI, бр. 5, Београд, 1927, 374-376.
- Богдановић, Милан. „Божидар Николајевић: *Дојорели кров*“. *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXIII, бр. 1, Београд, 1928, 65-66.
- Богдановић, Милан. „Смрт Милана Савића“. *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXIX, бр. 5, Београд, 1930, 397-399.
- Васић, Павле. „Сценографија и костим од 1918–1968.“. *Један век Народної позоришћа у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 158-167. (приредио: Милан Ђоковић)
- Веснић, Радослав. „Новосадска позоришта између два рата“. *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1961, 279-323. (приредили: Лука Дотлић и др.)
- Видаковић-Петров, Кринка. *Култура шпанских Јевреја на југословенском тлу: XVI–XX век*. Народна књига – Алфа, Београд, ³2001.
- Вилар, Жан. *О позоришној традицији*. Ауторска издања Радослава Лазића, Београд, ²2005. (превод: Соја Јовановић)
- Вицо, Љиљана. *Књижевно сиваралаштво Милана Савића*. [Докторска дисертација]. Филозофски факултет, Нови Сад, 2015.
- Влатковић, Драгољуб. *Убава мома род нема. „Кошћана“ на сцени 1900–1975*. Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979.
- Волк, Петар. *Позоришни животи у Србији: 1835–1944*. Факултет драмских уметности, Београд, 1992.
- Вуковић, Ђорђије. „Поговор“. Александар Илић, *Глувне чини*, Нолит, Београд, 1982, 211-239.

- Вученов, Димитрије. „Занемарени драмски писци и њихов допринос репертоару СНП (1861–1914)“. *Српском народном позоришту: 1861–1986 (зборник радова)*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1986, 47-66. (приредили: Божидар Ковачек, Петар Марјановић, Мирослав Ранков)
- Вучетић, Радина. „Између резервата приватног и освајања места у јавном животу (1918–1941)“. *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Слио, Београд, 2007, 131-164. (приредио: Милан Ристовић)
- Вучина-Симовић, Ивана. „Живот и дело Хајима С. Давича (1854–1918) између славе и заборав“. *Наслеђе*, бр. 31, Крагујевац, 2015, 109-121.
- Вучковић, Радован. *Модерна грама*, ИРО „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1982.
- Вучковић, Радован. „Боривоје Јевтић и Млада Босна“. *Свеске Загужбине Иве Андрића*, св. 32, Београд, 2015, 254-287.
- Hrستیć, Jovan. „Gavella: literatura i teatar“. *Branko Gavella. Život i djelo*, Prolog, Zagreb, 1971, 39-41. (priredio: Darko Gašparović)
- Гавриловић, Андра. *Знамениити Срби XIX. века. 2.* Наклада и штампа Српске штампарије, Загреб, 1903.
- Гашић, Ранка. „Српска култура између два светска рата“. *Историја 20. века*, год. XXVI, бр. 2, Београд, 2008, 162-181.
- Гаšпаровић, Darko. „Fragmenti o glumačkoj umjetnosti“. *Prolog*, br. 1, Zagreb, 1968, 35-36.
- Гете, Јохан Волфганг фон. „Правила за глумце“. *Одобрана дела*, 7, Рад, Београд, 1982, 173-182. (превод: Бранимир Живојиновић)
- Глигорић, Велибор. „Велики уметник сцене“. *Полиџика*, бр. 17428, Београд, 15.04.1962, 17.
- Глигорић, Велибор. „Етапе Народног позоришта“. *Један век Народној позоришту у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 43-83. (приредио: Милан Ђоковић)
- Grlić, Danko. *Leksikon filozofa*, Naprijed, Zagreb, ²1982.
- Грол, Милан. „Прва бора, од Милутина Чекића“. *Српски књижевни гласник*, књ. XVII, св. 10, Београд, 1906, 794-797.

- Грол, Милан. „Богдан Поповић у Народном Позоришту“. *Зборник у часи́ Боїдана Поїовића*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1929, 24-27. (приредили: Милош Тривунац, Веселин Чајкановић, Миодраг Ибровац, Владимир Ћоровић)
- Грол, Милан. *Позоришне криїи́ке*. Српска књижевна задруга, Београд, 1931.
- Грол, Милан. *Из їредраї́не Србије. Уїисци и сећања о времену и људима*. Српска књижевна задруга, Београд, 1939.
- Грол, Милан. *Из їозоришиїа їредраї́не Србије. Сїомени савременика о їлумачким їенерацијама їреїкумановске Србије*. Српска књижевна задруга, Београд, 1952.
- Грујић, Владимир. *Школско реформайорски рад Ј. Сїї. Поїовића у Србији 1840–1848. Педаїошко-исїориска сїудија*. Научно дело, Београд, 1956.
- Grčević, Franjo. *Književni kritičar i teoretičar Bogdan Popović*. Liber, Zagreb, 1971.
- Грчић, Јован. „Милан Савић“. *Сїражилово*, год. V, бр. 27, Нови Сад, 1892, 423-425.
- Грчић, Јован. *Три свеїла лика у аналима новосадскої народної їозоришиїа: Јован Борђевић, Лаза Сїанојевић, Димийрије Ружић*. Југословенски дневник, Суботица, 1930.
- Деретић, Јован. „Почеци српске књижевне критике“. *Почеци срїске књижевне криїи́ке*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1979, 7-51. (приредио: Јован Деретић)
- Деретић, Јован. *Исїорија срїске књижевносїи*, Просвета, Београд, ⁴2004.
- Деретић, Милена. „Разумевање филозофије Михаила Христифора Ристића“. *Филозофски їодишњак*, бр. 3, Београд, 1990, 111-136.
- Дидро, Дени. „*Парадокс о їлумцу*“ и друїи есеји. Валера, Београд, 2006. (превод: Радмила Миљанић)
- Димитријевић, Радмило. *Свеїислав Вуловић*. Филолошки факултет, Београд, 1966.
- Димић, Љубодраг. *Кулїурна їолиїи́ка Краљевине Јуїославије*. 3. Стубови културе, Београд, 1997.
- Дотлић, Лука. *Из нашеї їозоришиїа сїарої*. Српско народно позориште, Нови Сад, 1982.
- Дреновац, Никола. *Писци їоворе*. Графос, Београд, 1964.

- Дунђерин, Александар. „На раскршћу. Заборављени песник Василије Суботић (1807–1869)“. *Сћање сћвари*, бр. 7, Нови Сад, 2004, 265-272.
- Боковић, Милан. „Народно позориште од 1918. до данас“. *Историја Београда*, 3, Просвета, Београд, 1974, 361-376. (приредио: Васа Чубриловић)
- Ђорђевић, Јован. „Алекса Бачвански“. *Српске илустроване новине*, бр. 22, Нови Сад, 1882, 158.
- Ђорђевић, Јован. „У спомен Јовану Бошковићу“. *Летопис Мајнице српске*, књ. 177, св. 1, Нови Сад, 1894, 90-107.
- Ђорђевић, Јован. „Грађа за историју српског народног позоришта“. *Позориште*, Нови Сад, 1896. (бр. 14, 53-54; бр. 15, 57-58; бр. 16, 61-62; бр. 17, 65-66; бр. 18, 69-70; бр. 19, 73-74; бр. 20, 77-79; бр. 21, 81-82; бр. 22, 85-87; бр. 23, 89-90; бр. 24, 93-94; бр. 25, 97-98; бр. 26, 101-102; бр. 27, 105-106; бр. 28, 109-110)
- Ђурђевић, Ђорђе. „Један људски век у служби театра“. *Борба*, бр. 209, Београд, 01.08.1965, 10.
- Живковић, Драгиша. *Почеци српске књижевне критике (1817–1860)*. Рад, Београд, 1957.
- Живковић, Драгиша. *Бигермајерски усамљеник Стиерија*. Матица српска, Нови Сад, 1983.
- Живот Д^{ра} Јована Суботића. Автобиографија*. 1. Матица српска, Нови Сад, 1901. (приредио: Тихомир Остојић)
- Жуњић, Слободан. *Историја српске филозофије*. Завод за уџбенике, Београд, 2014.
- Зимел, Георг. „Прилог филозофији глуме“. *Естетика модерног театра*, „Вук Караџић“, Београд, 1976, 65-89. (превод: Олга Шафарик; приредили: Радослав Лазић, Душан Рњак)
- Зурра, Вјеран. *Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta, ili: Štap i šešir*. Графички завод Хрватске, Zagreb, 1989.
- Ибровац, Миодраг. „Богдан Поповић“. *Зборник у част Бојдана Поповића*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1929, 1-11. (приредили: Милош Тривунац, Веселин Чајкановић, Миодраг Ибровац, Владимир Ђоровић)

- Извод из записника Позоришног одбора 1869 године.* Државна штампарија, Београд, 1870.
- Иштванић, Живан. *Георгије – Ђорђе Малетић (1816–1888). Прилози за монографију.* Центар за културу, Бела Црква, 1996.
- Јанић, Сениша. „Трагом сценског израза између 1880. и 1914. О репертоару, драматургији, режији и глуми“. *Један век Народног позоришта у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 351-378.
- Јанић, Сениша. „Организовање Народног позоришта у Београду 1868. године. Прилог студији о утемељењу Народног позоришта и грађи за биографије глумца“. *Годишњак рада Београда*, књ. 18, Београд, 1971, 199-258.
- Јанић, Сениша. „Српско позориште 1857–1868. Глумци и театри у светлу мало познатих извора“. *Театрон*, бр. 4, Београд, 1975, 36-48.
- Јанић, Сениша. „Нишко позориште 1887–1915.“, *Театрон*, бр. 30-32, Београд, 1981, 9-74.
- Јелић, Војислав. *Стерија и Квинтилијан.* Матица српска – Филозофски факултет, Нови Сад – Београд, 1988.
- Јеремић, Драган. „Богдан Поповић естетичар“. Богдан Поповић, *Естетички списи*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, 7-22. (приредио: Богдан Љ. Поповић)
- Јеремић, Драган. „Естетичка схватања Бранка Лазаревића“. *Критичар и естетички идеал*, Графички завод, Титоград, 1965, 119-143.
- Јеремић, Драган. *Естетика код Срба. Од средњег века до Свезозара Марковића.* Српска академија наука и уметности, Београд, 1989.
- Јевтић, Боривоје. *Десет година сарајевског Позоришта*, Преглед, Сарајево, 1931.
- Јевтић, Павле. „Оставка Тихомира Остојића на положај председника Позоришног одсека“, *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1961, 371-378. (приредили: Лука Дотлић и др.)
- Јовановић, Богољуб. „Народно позориште у Београду“. *Споменичке белешке*, Државна штампарија, Београд, 1878, 117-186.

- Јовановић, Зоран. „Грађа и публикације о Народном позоришту у Београду“. *125 година Народној позоришћу у Београду*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1994, 377-397.
- Јовановић, Зоран. *Народно позориште Дунавске бановине 1936–1941*. Музеј позоришне уметности Србије – Матица српска, Београд – Нови Сад, 1996.
- Јовановић, Зоран. *Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу (1913–1941)*. 2. Матица српска, Нови Сад, 2005.
- Јовановић, Зоран. *Позоришно дело Милана Грола*. Матица српска, Нови Сад, 2011.
- Јовановић, Рашко. „Гавелин допринос позоришној теорији“. *Позориште*, Тузла, год. X, бр. 1, 1968, 26-32.
- Јовановић, Рашко. „Како су они глумили“. *Сцена*, год. IV, бр. 6, Нови Сад, 1968, 591-604.
- Јовановић, Рашко. „Милутин Чекић, следбеник рајнхартовске школе“. *Театрон*, бр. 2, Београд, 1974, 51-57.
- Јовановић, Рашко. „Народно позориште у Београду (1868–1941)“. *125 година Народној позоришћу у Београду*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1994, 21-245.
- Јовановић, Слободан. „Бранко Лазаревић“. Бранко Лазаревић, *Сабрана дела*, 1, Народна просвета, Београд, 1932, IX-XVIII. (приредили: Вељко Петровић, Милан Кашанин)
- Јовановић, Слободан. „Богдан Поповић“. *Из историје и књижевности*, 1, Београдски издавачко-графички завод – Југославијапублик – Српска књижевна задруга, Београд, 1991, с. 717-751. (приредио: Живорад Стојковић)
- Јовановић, Слободан А. „Питање историје позоришта“. *Српска сцена*, бр. 20, Београд 1943, 629-633.
- Јоксимовић, Велиша. *Књижевност и ошаревачкој краја. Од Григорија Синаића Млађе до Србољуба Мишића*. Град Пожаревац, Пожаревац, 2014.
- Кант, Имануел. *Критика моћи суђења*. Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1991. (превод: Никола Поповић; редакција превода: Милан Дамњановић)

- Кићовић, Мираш. „Др Милан Савић, 4/IX 1845, Нова Кањижа – 21/II 1930, Београд“, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. III, св. 2, Нови Сад, 1930, 338-339.
- Ковачек, Божидар. *Јован Ђорђевић*. Матица српска, Нови Сад, 1964.
- Ковачек, Божидар. „Почеци прве јужнословенске професионалне позоришне дружине“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 3, Нови Сад, 1988, 71-114.
- Ковачек, Божидар. „Прве новинске вести о позоришним збивањима и рађање позоришне критике код Срба“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 34-35, Нови Сад, 2006–2007, 7-18.
- Ковијанић, Гаврило. *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду: 1835–1914*. Архив Србије, Београд, 1971.
- Коларић, Владимир. „Српски културни простор и културна политика“. *Српски културни простор: историја, проблеми, вредности*, Зборник радова, 1, Матица српска, Нови Сад, 2020, 163-166.
- Константиновић, Зоран. „О театру и театралним делима. Бечко позориште у Стеријино доба“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XXIX, св. 2, Нови Сад, 1981, 279-284.
- Константиновић, Радомир. „Обретенија Александра Илића“. *Трећи програм*, год. VI, бр. 23, Београд, 1974, 185-228.
- Кораћ, Станко. „Огњеслав Утјешеновић Острожински (1817–1890)“. *Вјештом вијани. Споменница Српског културног друштва „Просвјета“*, Главни одбор Српског културног друштва „Просвјета“, Загреб, 1971, 106-113. (приредио: Станко Кораћ)
- Кошничар, Софија. *Реторика позоришне историје Срба*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2007.
- Краут, Вања. „Сценографи Народног позоришта у Београду до 1914. године“. *Годишњак рада Београда*, књ. XIV, Београд, 1967, 317-329.
- Krleža, Miroslav. „U spomen Branka Gavella“. *Forum*, br. 5, Zagreb, 1962, 737-740.

- Кроче, Бенедето. *Естетика као наука о изразу и ојшћа линѳвистика*, Космос, Београд, 1934. (превод: Винко Витезица)
- Крунић, Душан. „Догорели кров“. *Правда*, год. XXIII, бр. 344, Београд, 18.12.1927, 6.
- Кулунѳић, Јосип. „Гавелино завештање“. *НИН*, бр. 588, Београд, 15.04.1962, 8.
- Кулунѳић, Јосип. *Фрајменѳи о ѳеатру*. Стеријино позорје, Нови Сад, 1965.
- Кућаћ, Franjo Ksaver. „Narodne osebine u gestima i karakteristika pojedinih naroda“. *Hrvatsko kolo*, књ. III, Matica hrvatska, Zagreb, 1907, 208-248.
- Лазаревић, Бранко. „О узвишеном“. *Српски књижевни гласник*, нова серија, Београд, књ. III, 1921. (бр. 5, 348-356; бр. 6, 445-453)
- Лазаревић, Бранко. „Бетовен“. *Српски књижевни гласник*, нова серија, Београд, 1927. (књ. XXII, бр. 7, 499-514; књ. XXII, бр. 8, 589-596; књ. XXIII, бр. 1, 42-52; књ. XXIII, бр. 2, 99-109; књ. XXIII, бр. 3, 181-186)
- Лазаревић, Бранко. „Уметност“. *Сабрана дела*, 2, Народна просвета, Београд, 1932, 93-162. (приредили: Вељко Петровић, Милан Кашанин)
- Лазаревић, Бранко. „Вечно трагично“. *Лейојис Мајице српске*, књ. 347, Нови Сад, 1937. (св. 2, 152-176; св. 3, 267-287)
- Лазаревић, Бранко. *Филозофија криѳике и груѳи есеји*. Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д., Београд, 1941.
- Лазаревић, Бранко. „Основни ставови уметности“. *Савременик*, Београд, 1962. (књ. XV, св. 1, 1-16; књ. XVI, св. 8-9, 147-155; књ. XVII, св. 7, 40-52)
- Лазаревић, Бранко. „Varia – Sylva Sylvarum“. *Савремениниѳејралк*, књ. XXIII, св. 4, Београд, 1966, 293-307.
- Лазаревић, Бранко. „Обрачун“. *Књижевност*, Београд, 1968. (књ. XLVII, св. 12, 544-564; књ. XLVIII, св. 1, 45-67)
- Лазаревић, Бранко. „Богдан Поповић“. *Криѳички радови Бранка Лазаревића*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, 118-176. (приредио: Душан Пувачић)
- Леовац, Славко. *Свејло и ѳамно. Преглед књижевности Босне и Херцеѳовине од 1918 до 1956 г.* Цепна књига, Сарајево, 1957.

- Лешић, Јосип. *Сарајевско позориште између два рата*. 2. Свјетлост, Сарајево, 1976.
- Лешић, Јосип. *Историја југославенске модерне режије (1861–1941)*. Стеријино позорје – Дневник, Нови Сад, 1986.
- Лотић, Љубомир. „Српско Народно Позориште“. *Позориште*, год. XXVI, бр. 5-6, Нови Сад, 1901, 37-45.
- Лудошки, Наталија. Петровић, Драгош. „Лазаревић, Бранко“. *Српски биографски речник*, 5, Матица српска, Нови Сад, 2011, 480. (приредили: Чедомир Попов и др.)
- Мајданац, Боро. *Позориште у окупираној Србији. Позоришна историја у Србији 1941–1944*. Алтера, Београд, 2011.
- Максимовић, Зоран. „Васкрсење Српског народног позоришта. Обнова рада Српског народног позоришта после Првог светског рата“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 46, Нови Сад, 2012, 7-35.
- Малетин, Марко. *Сушон војвођанске позоришне традиције*. Српско народно позориште, Нови Сад, 2017.
- Малетић, Ђорђе. „Нешто о нашим књижевницима“. *Голубица с цветом књижевства српској*, књ. III, Београд, 1841, 15-19.
- Малетић, Ђорђе. „Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића“. *Подунавка*, Београд, 1844. (бр. 2, 5-7; бр. 3, 11-12; бр. 4, 15-16; бр. 5, 19-20; бр. 7, 26-28, бр. 8, 30-32, бр. 9, 35-36; бр. 10, 40, бр. 11, 42-43)
- Малетић, Ђорђе. „Последња десетина смедеревска. Драма Л. Телечкога“. *Гласник Српској ученој друштва*, књ. V, св. XXII (старога реда), Београд, 1867, 303-356.
- Манојловић, Тодор. „Политичка улога старог новосадског Народног позоришта“. *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1961, 39-69. (приредили: Лука Дотлић и др.)
- Марјановић, Петар. „Београдска позоришна критика између два рата“. *Позоришне теме*, Стандард, Београд, 1969, 5-49.
- Марјановић, Петар. *Мала историја српској позоришта: XIII–XXI век*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005.

- Марјановић, Петар. *Почеци српској професионалној националној позоришћу. Уметнички развој Српској народној позоришћу (1861–1868)*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009.
- Марковић, Василије. *Театри окупиране територије: 1941–1944*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.
- Марковић, Олга. „Српско народно позориште у Београду у периоду немачке окупације 1941–1944“. *Театрон*, бр. 84-86, Београд, 1994, 132-140.
- Марковић, Олга. *Милош Цвејић (1845–1905): љумац, редитељ, писац*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1996.
- Марковић, Олга. „Поговор“. Милутин Чекић, *У своме дому*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2000, 77-81.
- Марковић, Светозар. „Млада Србадија“, *Панчевац*, год. II, бр. 48, Панчево, 14.06.1870.
- Марковић, Светозар. „Белешке из Н. Сада“. *Рагеник*, год. II, бр. 38, Београд, 07.04.1872, 154-156.
- Марковић, Слободан. *Српска књижевност између два светска рата. Појаве, писци и дела*. Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2004.
- Мечкић, Лазар. „Јован Кнежевић и српско позориште“. *Театрон*, бр. 45-46, Београд, 1984, 3-14.
- Микавица, Дејан. Лемајић, Ненад. Васин, Горан. Нинковић, Ненад. *Срби у Хабзбуршкој монархији 1526–1918*. 1. Прометеј – Радио-телевизија Војводине, Нови Сад, 2016.
- Миладиновић, Дејан. „Развој оперске режије у Србији“. *Театрон*, бр. 8-9, Београд, 1977, 77-84.
- Милановић, Олга. „Почетак уметничке реформе Народног позоришта у Београду уочи Првог светског рата“. *Годишњак рада Београда*, књ. XXVII, Београд, 1980, 189-220.
- Милановић, Олга. „Развој сценографије и костимографије у Народном позоришту у Београду“, *125 година Народној позоришћу у Београду*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1994, 247-369.

- Милановић, Олга. *Неимари српској позоришња. Прилози за историју српској позоришња XIX и XX века*. Музеј позоришне уметности, Београд, 1997.
- Милитар, Трива. „Антоније Хаџић и Српско народно позориште“. *Сјоменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1961, 379-388.
- Милићевић, Живко. „Малетић и Стерија“. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. XXII, св. 1-2, Београд, 1956, 33-53.
- Милићевић, Јован. „Прва група србијанских студената, државних питомаца школованих у иностранству (1839–1942)“. *Историјски часопис*, књ. IX-X, Београд, 1960, 363-374.
- Милосављевић, Петар. „Књижевнотеоријска мисао Јована Суботића“. *Liber amicorum: зборник радова у почаси академику Радомиру В. Ивановићу*, Филозофски факултет – „Змај“, Нови Сад, 2001, 177-198. (приредио: Миодраг Радовић)
- Милосављевић, Петар. „Књижевнотеоријска мисао Ђорђа Малетића“. *Зборник радова у часи академика Славка Леовца*, Академија наука и умјетности Републике Српске, Бањалука – Српско Сарајево, 1999, 183-197. (приредио: Радован Вучковић)
- Milošević, Mata. „Gavellino osećanje mere“. *Prolog, Zagreb*, br. 48-49, 1981, 106-109. (razgovarao: Radoslav Lazić)
- Милошевић, Мата. *Моје позоришње*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1984.
- Милошевић, Миладин. „Предговор“. Бранко Лазаревић, *Дипломатски списи*, Историјски архив, Неготин, 2001, 7-42.
- Милошевић, Момчило. „Михаило Исаиловић“. *Један век Народној позоришња у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Нолит, Београд, 1968, 436-452. (приредио: Милан Ђоковић)
- Милошевић, Петар. *Историја српске књижевности*. Службени гласник, Београд, 2010.
- Милутиновић, Коста. „Јован Ђорђевић“. *Позоришње*, год. X, бр. 6, Тузла, 1968, 727-735.
- Misailović, Milenko. „Iz dnevnika dramaturga. Zapisi s Gavellinих pokusa“. *Prolog, Zagreb*, br. 48-49, 1981, 21-34.

- Мисаиловић, Миленко. „Репертоарске реформе на сцени Народног позоришта у првој деценији XX века“. *125 година Народној позоришћу у Београду. Зборник радова са научној скупи одржаног 16-19. новембра 1994. године*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1997, 23-32. (приредио: Станојло Рајичић)
- Младеновић, Ранко. „Бранко Лазаревић: Позоришни живог“. *Дело*, књ. 64, св. 3, Београд, 1912, 467-469.
- М[иодраг]. М. П[ешић]. „Александар Илић: Бински претображаји“. *Живог и рад*, год. III, књ. V, бр. 30, Београд, 1930, 465-466.
- М[илоје]. Ч[иплић]. „Светско позориште Александра Илића“. *Напрег*, год. III, бр. 72, Београд, 02.10.1940, 5.
- Мразовић, Милана. „Медитативна лирика Василија Суботића и Петра Петровића Његоша“. *Научни састанак слависта у Вукове дане, 18/2, Његошево јесничко дело*, Међународни славистички центар на Филолошком факултету, Београд, 1990, 203-216.
- Негришорац, Иван. „Последњи дани књижевника Александра Илића (1890–1947): без праве одбране и без права на жалбу“. *Летопис Матице српске*, књ. 483, св. 6, Нови Сад, 2009, 1257-1271.
- Несторовић, Зорица. *Јован Суботић – грамски писац*. Матица српска, Нови Сад, 2000.
- Несторовић, Зорица. „‘Књижевник у мундиру’ и/или уметник фрагмента: Јован Суботић“. *Јован Хаџић. Јован Суботић. Василије Суботић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2019, 101-118. (приредила: Зорица Несторовић)
- Несторовић, Зорица. „Искуство књижевне маргине: Василије Суботић“. *Јован Хаџић. Јован Суботић. Василије Суботић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2019, 333-346. (приредила: Зорица Несторовић)
- Николајевић, Божа. *Лаж и клевета. Наличје листа „Полишке“*. Штампарија Саве Раденковића и брата, Београд, 1920.
- Николајевић, Божидар. *Из минулих дана. Сећања и документи*. Српска академија наука и уметности, Београд, 1986. (приредио: Светомир Николајевић)

- Николајевић, Светомир. „Предговор“. Божидар Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1986, IX-XXVII. (приредио: Светомир Николајевић)
- Новаковић, Бошко. „Лазаревић, Бранко“. *Југословенски књижевни лексикон*, Матица српска, Нови Сад, ²1984, 421. (приредио: Живан Милисавац)
- Остојић, С. „Ранко Маринковић о Гавели. ... У наше сценске просторе улетео је као вихор!“. *Полиџика*, бр. 17428, Београд, 15.04.1962, 15.
- Остојић, Тихомир. „О Јовану Ст. Поповићу“. *Летопис Матице српске*, књ. 241, св. 1, Нови Сад, 1907, 1-22.
- Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Akademija dramske umjetnosti – Centar za dramsku umjetnost – Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004. (prijevod: Jelena Rajak)
- Павловић, Миодраг. „Предговор“. *Антологија српског језика (XIII–XX век)*, Српска књижевна задруга, Београд, 1964, 11-96.
- Палавестра, Предраг. *Књижевност Младе Босне*. 1. Свјетлост, Сарајево, 1965.
- Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности. Златно доба: 1892–1918*. Српска књижевна задруга, Београд, ²1995.
- Палавестра, Предраг. *Јеврејски јисци у српској књижевности*. Институт за књижевност и уметност, Београд, ²1998.
- Палавестра, Предраг. *Историја српске књижевне критике: 1768–2007*. 1-2. Матица српска, Нови Сад, 2008.
- Пандуровић, Сима. „Сећање које вида“. *Књижевност*, књ. XXXIX, Београд, 1964. (св. IX, 185-207; св. X, 282-324)
- Пауновић, Синиша. „Николајевић, Божидар С.“. *Југословенски књижевни лексикон*, Матица српска, Нови Сад, ²1984, 565. (приредио: Живан Милисавац)
- Пејовић, Роксанда. *Опера и балет Народног позоришта у Београду (1882–1941)*. Факултет музичке уметности, Београд, 1996.
- Petlevski, Sibila. *Kazalište suigre. Gavellin doprinos teoriji*. Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2001.

- Petlevski, Sibila. „Prostor razmjene. Uvodna studija o Gavellinoj potrazi za metodologijom kulturalne povijesti“. Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005, 7-38. (priredila: Sibila Petlevski)
- Petravić, Ante. *Treće studije i portreti*. Knjižara Vinka Jurića, Split, 1917.
- Петрановић, Бранко. *Србија у Друјом свейском райу: 1939–1945*. Војноиздавачки и новински центар, Београд, 1992.
- Петровић, Живојин. „Оставка Ђорђа Малетића“. *Сцена*, год. IV, бр. 6, Нови Сад, 1968, 654-657.
- Петровић, Живојин. *Рејершоар Народној ѿозоришћа у Београду 1868–1914*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1993.
- Петровић, Љубомир. „Југословенско друштво између два светска рата“. *Историја 20. века*, год. XXVI, бр. 2, Београд, 2008, 23-44.
- Петровић, Никола. *Свейозар Милејић (1826–1901)*. Нолит, Београд, 1958.
- Петровић, Светислав. „Шест лица ѿраже ѿсца, од Пирандела“. *Српски књижевни ѿласник*, нова серија, књ. XVIII, бр. 4, Београд, 1926, 295-297.
- Piscator, Erwin. *Političko kazalište*. Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1985. (prijevod: Nenad Popović)
- Позоришни ѿгодишњак 1918–1922*, Народно позориште у Београду, Београд, 1922.
- Поповић, Богдан Љ. „Реч унапред“. Богдан Поповић, *Естетички сјиси*, Српска књижевна задруга, Београд, 1963, 23-24. (приредио: Богдан Љ. Поповић)
- Поповић, Миодраг. *Историја српске књижевности. Романѿизам. 2*. Нолит, Београд, 1972.
- Поповић, Радован. *Писци у служби народа. Хроника књижевној живојћа у Србији 1944–1975*. Политика, Београд, 1991.
- „Правилник ‘Уметничког позоришта‘“, *Театрон*, бр. 75-77, Београд, 1991, 45-46.
- Предојевић, Ненад. *Друшћиво за Српско народно ѿозоришће – Нови Сад (1861–1941)*. [Електронска књига]. Архив Војводине, Нови Сад, 2018.
- Предић, Милан. „Позоришће“. *Српски књижевни ѿласник*, нова серија, књ. XV, бр. 7, Београд, 1925, 558-559.

- „Прерада ‘Вечитог Младожење’. Проблем модерне драматизације“. *Позоришће*, бр. 28, Београд, 1932, 16-18.
- Протић, Предраг. „Српска књижевна критика у време националног романтизма“. *Лаза Косић и критика у доба националног романтизма*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1987, 7-42. (приредио: Предраг Протић)
- Пувачић, Душан. „Књижевни критичар Бранко Лазаревић“. *Критички радови Бранка Лазаревића*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, 7-29. (приредио: Душан Пувачић)
- Путник, Радомир. „Синергизам Александра Илића“. *Сцена*, год. XXII, бр. 2, Нови Сад, 1986, 26-33.
- Пушчујуће позоришне групе у Срба до 1944. године*. Музеј позоришне уметности Србије – Позоришни музеј Војводине, Београд – Нови Сад, 1993. (приредили: Зоран Јовановић, Лука Хајдуковић)
- Радовановић, Александар. *Прејед историје Народног позоришта у Београду 1868–1993*. Народно позориште – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994.
- Радојковић, Рајко. „Уметничко позориште у Београду (од 1939. до 1943. године)“. *Театрон*, бр. 75-77, Београд, 1991, 9-38.
- Радуловић, Милан. „Хроничари културе у српској међуратној критици“. *Међуратни критичари*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1983, 7-50. (приредио: Милан Радуловић)
- Ранковић, Милан. *Историја српске естетике*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.
- Ристовић, Милан. *Немачки „нови поредак“ и Југословенска Европа: 1940/41–1944/1945*, Војноиздавачки и новински центар, Београд, 1991.
- Рњак, Душан. „Јоца Савић“. *Јоца Савић, Драма и позорница. Драматуршке расправе*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 1996, I-XXVI. (приредио: Душан Рњак; превод: Томислав Бекић)
- Савић, Јоца. *Драма и позорница. Драматуршке расправе*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 1996. (приредио: Душан Рњак; превод: Томислав Бекић)

- Савић, Милан. „За кулисама. Доживљаји и утисци једног драмског писца“. *Позоришће*, Нови Сад, 1907. (бр. 18, 121-122; бр. 19, 125-126; бр. 20, 129-131; бр. 21, 136-137; бр. 22, 141-142; бр. 23, 145-146)
- Савић, Милан. „Значај и утицај С. Н. Позоришта на наш народ у Војводини“, *Сјоменица: 1861–1921*, Друштво за Српско народно позориште, Нови Сад, 1921, 27-32.
- Савић, Милан. „Јован Ђорђевић“. *Брасиво*, књ. XVIII, Београд, 1924, 200-213.
- Савић, Милан. „Коста Трифковић“. *Брасиво*, књ. XX, Београд, 1926, 110-142.
- Савић, Милан. *Прилике из моја живојћа*. Академска књига, Нови Сад, 2009. (приредили: Миливој Ненин, Зорица Хаџић)
- Савић, Милан. *Лаза Косић*. Службени гласник, Београд, 2010. (приредили: Миливој Ненин, Зорица Хаџић)
- Савић, Милан. *Наши сјајари*. Градска библиотека, Нови Сад, 2010. (приредили: Миливој Ненин, Зорица Хаџић)
- Савковић, Немања. *Развој мисли о љумачкој његајојџи у Србији*. [Магистарска теза]. Факултет драмских уметности, Београд, 2016.
- S. V. „Predavanje Dr. Gavelle o teatru“. *Kronika*, бр. 9-10, Zagreb, 1933, 8.
- Скерлић, Јован. „Догматичка и импресионистичка критика“. *Српски књижевни гласник*, Београд, књ. V, 1902. (св. 3, 208-213; св. 4, 290-298)
- Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Издавачка књижара С. Б. Цвијановића – Задужбина И. М. Коларца, Београд, 1914.
- Скерлић, Јован. „Школа ‘објективне лирике’“. Прилог историји српске уметничке поезије“. *Писци и књије*, 1, Просвета, Београд, 1964, 230-267.
- Стајић, Васа. „Бранко Лазаревић: *Имјресије из књижевности и Позоришни живојћ*“. *Летњојис Мајице српске*, књ. 292, св. 2, Нови Сад, 1913, 82-85.
- Стајић, Васа. „Нови Сад, његов магистрат и културна прегнућа новосадских Срба“. *Гласник Историској друштва у Новом Саду*, књ. VI, св. 3, Сремски Карловци, 1933, 1-159.

- Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Rad glumca na sebi*. I-II. Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1989–1991. (prijevod: Ognjenka Milićević)
- Станић, Војкан. *Светомир Николајевић: животи и дело*. Ложа Quatuor Coronati, Београд, 2017.
- Стефановски, Ристо. *Театарот во Македонија*. Мисла, Скопје, 1990.
- Стојановић, Јасна. „Драгоцен допринос Сефарда познавању Сервантеса у Србији и Југославији“. *Зборник 9: Судије, архивска и мемоарска грађа о Јеврејима Југославије*, Савез јеврејских општина Србије – Јеврејски историјски музеј, Београд, 2009, 381-402.
- Стојановић-Пантовић, Бојана. *Српски експресионизам*. Матица српска, Нови Сад, 1998.
- Стојковић, Андрија. *Развијак философије у Срба: 1804–1944*. Слово љубве, Београд, 1972.
- Стојковић, Андрија. „Михаило Ристић као професор Карловачке гимназије“. *Зборник за друштвене науке*, бр. 76, Матица српска, Нови Сад, 1984, 133-148.
- Стојковић, Боривоје. „Милутин Чекић као позоришни критичар“. *Животи и рад*, књ. III, св. 13, Београд, 1929, 29-41.
- Стојковић, Боривоје. *Историјски преглед српске позоришне критике*. Штампарија „Босанска пошта“, Сарајево, 1932.
- Стојковић, Боривоје. „Руководиоци Народног позоришта у току једног века“. *Годишњак града Београда*, књ. XIV, Београд, 1967, 271-315.
- Стојковић, Боривоје. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*. Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1979.
- Стојковић, Боривоје. „Нишко позориште 1918–1944“, *Театрон*, бр. 30-32, Београд, 1981, 75-134.
- Ступица, Бојан. „Бранко Гавела“. *Позоришни животи*, бр. 17, Београд, 1962, 19.
- Theatralis [Никола Петровић]. „Милутин Чекић: Позориште“. *Летопис Матице српске*, књ. 307, св. 3, Нови Сад, 1926, 313-315.

- Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда (1902–1934). Књижевноисторијски контекст*. Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, Београд, 2009.
- Томандл, Миховил. *Српско позориште у Војводини*. 1-2. Матица српска, Нови Сад, 1953–1954.
- Томић-Ковач, Љубица. *Књижевно дјело Боривоја Јевтића*. Свјетлост, Сарајево, 1983.
- Требјешанин, Жарко. *Речник психологије*. Агапе књига, Београд, ⁵2018.
- Туроман, Јован. „Јован Ђорђевић“. *Годишњак Српске академије наука*, књ. XIV, Београд, 1901, 323-332.
- Ћирилов, Јован. „Српски есеј о драмској уметности“. *Есеји о уметности*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1966, 9-21. (приредили: Јован Ћирилов, Стана Ђурић-Клајн, Лазар Трифуновић)
- Ђурчић, Милан. „Боривоје Јевтић као човек и као писац“. *Мисао*, књ. XXXI, св. 1-4, Београд, 1929, 139-155.
- Устав друштва за српско народно позориште*, Епископска штампарија, Нови Сад, 1865.
- Утјешеновић Острожински, Огњеслав. „Златна књига породице Утјешеновића“. [Приредили: Огњеслав Араницки, Василије Крстић]. *Зборник о Србима у Хрватској*, 3, Српска академија наука и уметности, Београд, 1995, 213-303.
- Filipović, Vladimir. „Branko Gavella: ‘Glumac i kazalište’“. *Pozorište*, god. X, br. 1, Tuzla, 1968, 18-25.
- Filipović, Vladimir. „Teorijske i psihologijske osnovice Gavellina umjetničkog stvaralaštva“. *Branko Gavella. Život i djelo*. Prolog, Zagreb, 1971, 88-93. (priredio: Darko Gašparović)
- Frajnd, Marta. „Reditelj i teoretičar Josip Kulundžić na srpskim scenama“. *Dani hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*, Književni krug, Split, 1982, 232-261.
- Фрајнд, Марта. „Драме Јована Суботића на сцени Српског народног позоришта“. *Српском народном позоришту: 1861–1986 (зборник радова)*, Српско народно

- позориште, Нови Сад, 1986, 545-557. (приредили: Божидар Ковачек, Петар Марјановић, Мирослав Ранков)
- Фрајнд, Марта. *Историја у грами – грама у историји. Оледи о српској историјској грами*. Прометеј – Стеријино позорје – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1996.
- Фрајнд, Марта. „Драмска поетика и драмска пракса Александра Илића“. *Драма у српској књижевности*, 1, Међународни славистички центар, Београд, 1996, 237-243. (приредили: Злата Бојовић и др.)
- Фрајнд, Марта. „Позориште и драма у Српском књижевном гласнику (1901–1914)“. *Сто година Српској књижевној гласнику. Аксиолошки аспекти традиције у српској књижевној историји*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 2003, 195-204. (приредили: Станиша Тутњевић, Марко Недић)
- Фрајнд, Марта. „Поговор“. Јаков Игњатовић, Александар Илић, *Вечити младожења*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2004, 123-131.
- Фрајнд, Марта. „Поговор“. Александар Илић, *Кабареј код „Две Хемисфере“*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2011, 228-235.
- Фрајнд, Марта. *Оледи о српској позоришној историји (1871–1941)*. Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 2015.
- Хацић, Антоније. „Ђорђе Малетић“. *Летопис Матице српске*, књ. 154, св. 2, Нови Сад, 1888, 142-147.
- Хацић, Антоније. „Јован Ђорђевић 1826–1900“. *Бранково коло*, Сремски Карловци, год. VII, 1901. (бр. 25, 779-783; бр. 26, 828-833; бр. 27-28, 884-889; бр. 29-30, 951-957; бр. 31-33, 1017-1032; бр. 34, 1091-1094; бр. 35, 1118-1121; бр. 36, 1151-1154; бр. 37, 1179-1182; бр. 38, 1220-1223; бр. 39, 1240-1243; бр. 40, 1281-1286; бр. 41, 1306-1309; бр. 42, 1352-1355; бр. 43, 1370-1373; бр. 44, 1410-1413; бр. 46, 1472-1475; бр. 47, 1506-1509; бр. 49, 1565-1569; бр. 51-52, 1646-1656)
- Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*. 3. Култура, Београд, 1961. (превод: Никола Поповић)
- Храниловић, Јован. „Дојчин Петар. Драмски спев у три одељка, написао Милан Савић. Приказан 21 децембра“. *Позориште*, Нови Сад, 1892. (бр. 1, 2-3; бр. 2, 6-7)

- Hrvatsko narodno kazalište: 1894–1969*. Naprijed – Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1969. (priređili: Pavao Cindrić i dr.)
- Цветковић, Сава. „Један незавршени дијалог (поводом смрти Милутина Чекића)“. *Позоришће*, год. VII, бр. 2, Тузла, 1965, 195-203.
- Циндрић, Павао. „Новосадско Летеће дилетантско позориште у Загребу (1840–1842)“. *Зборник историје позоришта југословенских позоришта*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1961, 131-181. (priređили: Лука Дотлић и др.)
- Црњански, Милош. „Гостовање Загребачког Казалишта“. *Comedia*, бр. 12, Београд, 24.03.1924, 9-10.
- Црњански, М[илош]. „Кајање“. *Политика*, бр. 5778, Београд, 26.05.1924, 3-4.
- Црњански, Милош. „Књижевно дело Милана Савића“. *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. XXIX, бр. 8, Београд, 1930, 593-597.
- Чекић, Милутин. „Југословенско уметничко позориште“. *Правда*, год. VIII, Београд, 1911. (бр. 113, 25.04.1911, 1; бр. 114, 26.04.1911, 1)
- Чекић, Милутин. „О модерном позоришту“. Предавање г. др. Милана Беговића“. *Правда*, год. VIII, Београд, 1911. (бр. 139, 21.05.1911, 1; бр. 140, 22.05.1911, 1; бр. 141, 23.05.1911, 1-2)
- Ћекић, Милутин. „О песнику. Биографске белешке“. Sima Pandurović, *Okovani slogovi*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 1918, 5-13.
- Чекић, Милутин. „Герхарт Хауптман“. Герхарт Хауптман, *Ела*, И. Ђ. Ђурђевић, Београд – Сарајево, 1920, 3-8. (превод: Милутин Чекић)
- Чекић, Милутин. *Улибу мржње*. Меркур, Београд, 1921.
- Чекић, Милутин. „Три система“. *Будућност*, Београд, књ. I, 1922. (бр. 6, 282-285; бр. 7, 330-333; бр. 8, 379-384)
- Чекић, Милутин. „Два сећања на Нушића“. *Бранислав Нушић: 1864–1964, 1889–1964*, Народно позориште, Београд, 1964, 48-52. (priređили: Јосип Кулунџић и др.)
- Чекић, Милутин. „Др Милан Огризовић (1877–1923)“. *Театрон*, бр. 84-86, Београд, 1994, 150-151.

- Чернишевски, Николај. *Естетички и књижевно-критички чланци*. Култура, Београд, 1950. (превод: Драгиша Живковић, Вера Стојић)
- Чолић-Билановски, Драгана. „Сарадња у области позоришне уметности почетком XX века“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 39, Нови Сад, 2008, 61-70.
- Чурчић, Лазар. „Класициста Василије Суботић“. *Књижевна историја Панчева*, Градска библиотека Панчево – Институт за књижевност и уметност, Панчево – Београд, 2001, 27-47. (приредили: Миодраг Матицки и др.)
- Švacov, Vladan. *Temelji dramaturgije*. Školska knjiga, Zagreb, 1976.
- Шевић, Милан. „Автобиографске белешке Јована Ђорђевића“. *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 1910. (књ. 267, св. VII, 55-58; књ. 271, св. XI, 48-58; књ. 272, св. XII, 54-63)
- Шевић, Милан. „Др. Милан Савић“. *Време*, год. X, бр. 2933, Београд, 24.02.1930, 3.
- Шилер, Фридрих. „Позориште посматрано као морална установа“. *Теорија драме. XVIII и XIX век*, Универзитет уметности, Београд, 1985, 395-402. (приредио: Владимир Стаменковић; превод: Иван Ивањи)]
- Шмаус, Алојз. „Василије Суботић“. *Венац*, Београд, књ. XVII, 1932. (св. 8, с. 592-600; св. 9, с. 703-714)

2.2. Цитирана литература на страним језицима

- Альтшуллер, Анатолий. Данилова, Людмила. „Театральная критика 1860-х годов“. *Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века*, Искусство, Ленинград, 1976, 4-29. (редактор: Анатолий Альтшуллер)
- Börne, Ludwig. *Gesammelte Schriften, VI, Fragmente und Aphorismen*. Hoffmann und Campe, Hamburg, ²1840.
- Chiarini, Paolo. „Fuchs, Georg“. *Enciclopedia dello Spettacolo*, V, Casa editrice „Le Maschere“, Roma, 1958, 753-754. (Redattore capo Francesco Savio)

- German and Dutch Theatre, 1600–1848*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
(Edited by George W. Brandt, compiled by George W. Brandt and Wiebe Hogendoorn)
- Hagemann, Carl. *Schauspielkunst und Schauspielkünstler. Beiträge zur Ästhetik des Theaters*. Schuster & Loeffler, Berlin – Leipzig, 1903.
- Kerr, Alfred. *Das neue Drama*. G. Fischer, Berlin, 1905.
- Knudsen, Hans. „Hagemann, Christian Carl“. *Neue Deutsche Biographie*, 7, Duncker & Humblot, Berlin, 1966, 468. (Herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften)
- Лобко, Лидия. „Лаубе (Laube), Генрих“. *Театральная энциклопедия*, III, Советская энциклопедия, Москва, 1964, 416-417. (главный редактор: Павел Марков)
- Roselt, Jens. „Schauspieltheorie“. *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar, ²2014, 309-318. (Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat)
- Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Alexander Verlag, Berlin, 2005. (Herausgegeben und mit einer Einführung von Jens Roselt)

2.3. Остала литература (избор)

- Alkalaj, D. A. „Haim Davičo književnik sa Jaliје“. *Gideon*, god. VI, sv. 4-5, Zagreb, 1924–1925, 74-85.
- Алкалај, Арон. „Хајим С. Давичо 1854–1916“. *Весник Јеврејске сефардске вероисповедне оштинине*, бр. 21, Београд, 1940, 4-6.
- Аранитовић, Добрило. *Библиографија часописа „Мисао“ 1919–1937*. Матица српска – Службени гласник, Нови Сад – Београд, 2013.
- Бошковић, Јован. „Писма о књижевности српској и хрватској“. *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 1892. (књ. 170, св. 2, 100-147; књ. 171, св. 3, 37-97; књ. 182, св. 2, 13-57)

- Veselić, Rud [Radovan]. *Rečnik ilirskoga i netačkoga jezika*. A. A. Venedikt, Beč, 1853.
- Витошевић, Драгиша. „Српски књижевни гласник“ 1901–1914. Матица српска – Институт за књижевност и уметност – „Вук Караџић“, Нови Сад – Београд, 1990.
- Витошевић, Драгиша. Вуковић, Ђорђевић. Голубовић, Видосава. Ђурић, Силвија. Костић, Станка. Матицки, Миодраг. Петров, Александар. Тешић, Гојко. *Српска књижевна историја 1768–1941. Појас и групе прилози*. Институт за књижевност и уметност, Београд, 1984.
- Војиновић, Станиша. „Библиографија часописа *Јужни преглед* (1927–1939)“, *Вардарски зборник*, 1, Скопље, Српска академија наука и уметности, Београд, 1999, 283-321. (приредио: Владимир Стојанчевић)
- Војиновић, Станиша. „Библиографија часописа *Јужни преглед* (1927–1939)“, *Вардарски зборник*, 2, Скопље, Српска академија наука и уметности, Београд, 2003, 305-458. (приредио: Владимир Стојанчевић)
- Вулетић, Љиљана. *Живот Анице Савић-Ребац*. Љ. Вулетић, Београд, ²2002.
- Вуловић, Светислав. *Српска читаљница*. Књ. 3. Државна штампарија, Београд, 1876.
- Гавриловић, Андра. *Историја српске и хрватске књижевности народног језика*. 1-3. Београд, 1910–1912.
- Глишић, Милован. „Народно Позориште“. *Отаџбина*, књ. 13, св. 49-52, Београд, 1883, 427-441.
- Глишић, Милован. *Регистар и приходи Народног позоришта у Београду: 1868–1894*. Архив Србије, Београд, 2008. (приредила: Јелица Рељић)
- Голубовић, Видосава. *Литературна историја: 1919–1925*. „Време“, „Политика“, „Правда“. Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1989.
- Грађа за Лексикон јасца Јуославије*. 5-6. Матица српска, Нови Сад, 2010–2014. (приредили: Љиљана Пешикан-Љуштановић и др.)
- Грчић, Јован. *Историја српске књижевности*. Српска штампарија Браће М. Поповића, Нови Сад, ²1906.

- Грчић, Јован. *Српско народно позориште. Летописан осврт на рад му за преко педесет година*. Удружење глумаца С.Х.С, Загреб, 1922.
- Дотлић, Лука. „Прелазак Јована Ђорђевића и новосадских глумаца у Београд 1868“. *Позориште*, бр. 2, Нови Сад, 15.11.1968, 4-5.
- Драговић, Вук. *Српска штампа између два рата. 1. Основа за библиографију српске историје 1915–1945*. Српска академија наука, Београд, 1956.
- Билас, Гордана. „Библиографска грађа листа Коло Данила А. Живаљевића“. *Сусрећи библиографа у спомен на др Георгија Михаиловића*, Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, Инђија, год. 18, 2012, 139-142.
- Ђорђевић, Јован. *Фолклор. Јован Ђорђевић и Српско народно позориште кроз одабране изворе*. Градска библиотека у Новом Саду – Матица српска, Нови Сад, 2017. (приредили: Исидора Поповић, Бранислав Поповић)
- Ђорђевић, Љубица. *Библиографија „Српској књижевној власници“ (1901–1914)*. Народна библиотека Србије, Београд, 1982.
- Живковић, Драгиша. „Заснивање националне књижевне критике“. *Заснивање националне критике*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1983, 7-28. (приредио: Драгиша Живковић)
- Закон и уредба о Народном позоришту*. Државна штампарија Краљевине Србије, Београд, 1911.
- Иванић, Душан. „Милан Савић: прозаик и књижевни критичар. О 150-годишњици рођења“. *Летопис Матице српске*, књ. 457, св. 2-3, Нови Сад, 1996, 401-408.
- Иванић, Душан. „Предговор“. Јован Стерија Поповић, *Критике, полемике, есеји*, Књижевна општина Вршац, Вршац, 2001, 7-30.
- Иванић, Душан. *Књижевна историја српског реализма*. Институт за књижевност и уметност – Матица српска, Београд – Нови Сад, 2008.
- Јовановић, Рашко. Јаћимовић, Дејан. *Лексикон драме и позоришта*. Просвета, Београд, 2013.
- Јовичић, Владимир. *Есеји „Отаџбина“ 1875–1892*. „Вук Караџић“ – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1979.

- Јуџословенски књижевни лексикон*. Матица српска, Нови Сад, ²1984. (приредио: Живан Милисавац)
- Кикић, Ирина. „*Comœdia*“ – *живој и позоришној часопису (1923–1927)*. [Каталог изложбе]. Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1998.
- Кириловић, Димитрије. *Српско народно позориште – иоводом седамдесетогодишњице*. Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци, 1931.
- Кисић, Милица. Булатовић, Бранка. *Српска шtamпa: 1768–1995*. Медија центар, Београд, 1996.
- Кићовић, Мираш. „Старо позориште код Срба“. *Зборник радова*, књ. X, Институт за проучавање књижевности САН, књ. 1, Београд, 1951, 9-32.
- Ковачевић, Божидар. „Књижевни радови др-а Милана Савића“. *Летопис Матице српске*, књ. 380, Нови Сад, 1957. (св. 1-2, 166-169; св. 3, 286-287; св. 4, 400-401; св. 5, 501-502)
- Ковачевић, Божидар. „Допуна библиографији радова Милана Савића“. *Летопис Матице српске*, књ. 380, св. 6, Нови Сад, 1957, 620-622.
- Ковачек, Божидар. *Талија и Клио. Из историје српског позоришта и драме*. Матица српска, Нови Сад, 1991.
- Ковачек, Божидар. *Талија и Клио. Из историје српског позоришта и драме. 2-3*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2006.
- Крчмар, Весна. „Позориште – први позоришни лист и издавачка делатност Српског народног позоришта“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 45, Нови Сад, 2011, 283-292.
- Лексикон писца Јуџославије*. 1-4. Матица српска, Нови Сад, 1972–1997. (приредили: Живојин Бошков и др.)
- Љепава, Јово. *Лекције из историје српске књижевности*. Државна штампарија, Цетиње, 1896.
- Мала енциклопедија*. 1-2. Просвета, Београд, ²1972. (приредили: Ото Бихаљи-Мерин и др.)
- Малетин, Марко. *Садржај „Летописа Матице српске“ 1825–1950. Део 1: Садржај по иницијалима*. Матица српска, Нови Сад, 1968.

- Малетин, Марко. Марић, Светислав. Вртунски, Душко. *Садржај „Летописа Маџице српске“ 1825–1950. Део 2: Садржај по сџрукама*. Матица српска, Нови Сад, 1976.
- Марић, Илија. *Филозофија на Великој школи*. Плато, Београд, 2003.
- Марковић, Љубица. „Јован Суботић. Живот и рад“. *Летопис Маџице српске*, Нови Сад, књ. 344, св. 2, 1935, 155-189.
- Марковић, Љубица. „Књижевни рад Јована Суботића“. *Глас Маџице српске*, Нови Сад, год. V, 1938. (бр. 85, 58-63; бр. 86, 67-71; бр. 87, 88-93; бр. 88, 104-108; бр. 90, 136-139)
- Марковић, Милица. „Стеријино схватање позоришне критике“. *Театрон*, Београд, бр. 94, 1996, 90-93.
- Мартиновић, Нико. „Позориште ‘Зетски дом’ на Цетињу“. *Зборник Музеја позоришне уметности*, 1, Београд, 1962, 264-272. (приредила: Милена Николић)
- Матић, Светозар. „Белешке о стварању српског позоришта“. *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, Нови Сад, књ. 2, св. 21, 1935, с. 220-226.
- Медаковић, Дејан. *Срби у Зајребу*. Прометеј, Нови Сад, 2004.
- Милићевић, Милан. *Поменик знаменијих људи у српској народа новијега доба*. Српска краљевска штампарија, Београд, 1888.
- Миочиновић, Мирјана. „Предговор“. *Драма између два раја*, Нолит, Београд, 1987, 5-29. (приредила: Мирјана Миочиновић)
- Михаиловић, Милица. „Две стотина година породице Хајим-Давичо у Београду“. *Зборник б. Сџудије, архивска и мемоарска грађа о историји Јевреја у Београду*, Јеврејски историјски музеј, Београд, 1992, 249-276.
- Михајловић, Велимир. *Грађа за речник сџраних речи у ѓредвуковском ѓериоду*. I-II. Институт за лингвистику у Новом Саду, Нови Сад, 1972–1974.
- Михајловић, Велимир. *Посрбице од Орфелина до Вука (ѓрилоѓ ѓроучавању наших ѓуризама XVIII и XIX века)*. I-II. Матица српска, Нови Сад, 1982–1984.
- М. М. *Крајки славно-српски речник*. С. Хоровиц, Београд, 1896.

- Ненин, Миливој. „Скица за портрет Милана Савића“. Милан Савић, *Прилике из моја живописа*, Академска књига, Нови Сад, 2009, 7-14. (приредили: Миливој Ненин, Зорица Хаџић)
- Ненин, Миливој. *Савић Милан*. Филозофски факултет Универзитета у Нишу – Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, Ниш – Нови Сад, 2011.
- Никић, Љубомир. Жујовић, Гордана. Радојчић-Костић, Гордана. *Грађа за биографски речник чланова Друштва српске словесности, Српској ученој друштва и Српске краљевске академије 1841–1947*. Српска академија наука и уметности, Београд, 2008.
- Новаковић, Стојан. *Историја српске књижевности*. Државна штампарија, Београд, 1867.
- О српској философији*. Плато, Београд, 2003. (приредио: Илија Марић)
- Petračić, Franja. Miler, Ferdo. *Povijest književnosti Hrvata, Srba i Slovenaca od početka XIX. vijeka do danas*. [Hrvatska čitanka za više razrede srednjih škola, knj. 2]. Društvo hrvatskih srednjoškolskih profesora, Zagreb, ⁶1926. (priredio: David Bogdanović)
- Петровић, Живојин. „Домаћи драмски репертоар (1868–1968)“. *Један век Народној позоришња у Београду: 1868–1968*, Народно позориште – Полит, Београд, 1968, 207-229. (приредио: Милан Ђоковић)
- Поповић, Мирослав. „Личност Хајима С. Давича“. *Зборник радова Правној факултету у Новом Саду*, год. 44, бр. 1, Нови Сад, 2010, 237-242.
- Поповић, Павле. *Нова књижевност I. Од Доситеја до Вука и Стерије*. [Сабрана дела, 5]. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000. (приредио: Предраг Палавестра)
- Поповић, Павле. *Нова књижевност II. Од Бранка до Шанића*. [Сабрана дела, 6]. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999. (приредио: Предраг Палавестра)
- Поповић, Павле. *Југословенска књижевност*. [Сабрана дела, 9]. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999. (приредио: Ненад Љубинковић)
- Поповић, Стеван В. „Др. Милан Савић“. *Орао, велики илустрирани календар за годину 1893*, год. XIX, 1893, Нови Сад, 115-116.

- Прејиска између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића: 1859–1895.* Српско народно позориште, Нови Сад, 1973. (приредио: Божидар Ковачек)
- Радуловић, Олга. *Народно позориште 1868–1933.* 1-2. Архив Србије, Београд, 1985.
- Релић, Јелица. *Народно позориште 1868–1918. Трајом докумената Архива Србије.* [Каталог изложбе]. Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1994.
- Рејерићар Народној позоришћа у Београду од 1868. до краја 1881. године.* Штампарија код „св. Саве“, Београд, 1882. (приредио: Милован Глишић)
- Речник српскохрватскога књижевног језика.* 1-6. Матица српска – Матица хрватска, Нови Сад – Загреб, 1967–1976. (приредили: Михаило Стевановић, Људевит Јонке и др.)
- Речник славеносрпског језика. Оједна свеска.* Матица српска, Нови Сад, 2017. (приредили: Исидора Бјелаковић, Ирена Цветковић-Теофиловић, Александар Милановић)
- Ризвић, Мухсин. *Књижевни животи Босне и Херцеговине између два рата.* 1-3. Свјетлост, Сарајево, 1980.
- Руско-српски речник.* Прометеј, Нови Сад, 2009. (приредио: Богољуб Станковић)
- Симић, Живојин. *Лекције из историје српске књижевности.* Државна штампарија Краљевине Србије, Београд, 1897.
- Српска књижевност у књижевној кријици. Драма.* Нолит, Београд, 1973. (приредио: Рашко Јовановић)
- Српска јуродична енциклопедија.* 1-11. Народна књига – Политика, Београд, 2006–2007. (приредили: Даница Вукићевић и др.)
- Српски биографски речник.* 1-7. Матица српска, Нови Сад, 2004–2018. (приредили: Младен Лесковац, Александар Форишковић, Чедомир Попов, Бранко Бешлин и др.)
- Станојевић, Станоје. *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка.* 1-4. Библиографски завод д. д., Загреб, 1926–1929.
- Стевановић, Јелица. *Сиварање медијске слике Народној позоришћа у Београду социјалним издањима (листова, новина и часописа, од 1901. до 2008).* [Докторска дисертација]. Факултет драмских уметности, Београд, 2014.

- Стефановић Виловски, Тодор. „Српско народно позориште 1880–1890.“. *Српски књижевни гласник*, књ. XXV, св. 12, Београд, 1910, 904-919.
- Стојановић, Оља. „Позориште“, *недељни илустрирани часопис – библиографија (1931–1934)*. [Каталог изложбе]. Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2012.
- Стојковић, Андрија. „Основно и средње школовање Михаила Ристића“. *Зборник за друштвене науке*, бр. 61, Матица српска, Нови Сад, 1976, 67-86.
- Стојковић, Андрија. „Филозофски, историјски и правни списи Михаила Ристића“. *Зборник за друштвене науке*, бр. 71, Матица српска, Нови Сад, 1981, 107-118.
- Стојковић, Андрија. „Универзитетске студије и стажирање филозофа Михаила Ристића“. *Зборник за друштвене науке*, бр. 73, Матица српска, Нови Сад, 1982, 159-165.
- Тимотијевић, Мирослав. „Народно позориште у Београду – храм патриотске религије“. *Наслеђе*, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, бр. 6, 2005, 9-44.
- Томић-Ковач, Љубица. „Зора“. *Књижевно-историјска монографија*. Свјетлост, Сарајево, 1971.
- Томић-Ковач, Љубица. „Боривоје Јевтић – живот и дјело“. Боривоје Јевтић, *Изабрана дјела*, 1, Свјетлост, Сарајево, 1982, 7-48.
- Урошевић, Миливоје. *Естетичка и књижевно-критичка схватања у српској књижевности (1860–1870)*. Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд, 1968.
- Čindrić, Ravao. *Hrvatski i srpski teatar*. Likos, Zagreb, 1960.
- Шумаревић, Светислав. *Позориште код Срба*. Задруга Професорског друштва, Београд, 1939.
- Šurmin, Đuro. *Povijest književnosti hrvatske i srpske*. Knjižara Lav. Hartmana, Zagreb, 1898.

3. Серијске публикације⁸⁰⁶

3.1. Позоришне периодичне публикације

БЕОГРАД: *Позоришни листи* (1901–1902, уредник Бранислав Нушић), *Глума* (1921–1923, уредници Алоиз Дреновец и Миодраг Ристић), *Comœdia* (1923–1927, уредници Миодраг Михајловић Световски, Никола Јовановић, Никола Трајковић и др.), *Глумаци*⁸⁰⁷ (1929, уредник Никола Бановић), *Наша њозорница*⁸⁰⁸ (1931, уредник Милан Живковић), *Позоришње* (1931–1934, уредник Сретен Обрадовић), *Позоришни листи* (1934–1935, уређивање је потписала „Управа Позоришта“), *Сцена*⁸⁰⁹ (1935–1941, уредници Милан Стојановић, Живојин Петровић и Никола Трајковић), *Глумачка реч* (1935–1937, уредник Никола Јовановић), *Ми и Ви* (1938–1939, уредници Раде Прегарц и Никола Јовановић), *Српска сцена* (1941–1944, уредници Боровоје Јевтић, Никола Трајковић, др Винко Витезица и др Живојин Петровић).

НОВИ САД: *Позоришње* (1871–1907, уредник Антоније Хаџић), *Покрећ* (1899–1912, Загреб, Нови Сад, Земун, уредник Тихомир Остојић), *Ново њозоришње* (1909–1910, уредник Јован Грчић), *Позоришне новине* (1921, уредник Петар Крстоношић), *Ревизија за њозоришну и филмску уметност*⁸¹⁰ (1924–1925, уредник Богољуб Јовановић), *Позоришње*⁸¹¹ (1925, уредник Михајло Васић), *Ново време* (1927–1928, уредник Бошко Врачаревић), *Позоришни листи* (1931–1932, Нови Сад, Суботица, Велики Бечкерек и др., уредник Томислав Танхофер), *Српско народно њозоришње* (1932–1933, уредник

⁸⁰⁶ За називе установа које чувају наведене серијске публикације користимо следеће скраћенице: Народна библиотека Србије (НБС), Библиотека Матице српске (БМС), Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“ (УБСМ), Музеј позоришне уметности Србије (МПУС).

⁸⁰⁷ Није сачуван ниједан број у јавним библиотекама.

⁸⁰⁸ МПУС: бр. 1-4.

⁸⁰⁹ У периоду 1939–1941. године часопис је излазио под називом *Позоришна сцена*.

⁸¹⁰ НБС: бр. 1, 2, 3-4. Недостаје: бр. 5-6.

⁸¹¹ Није сачуван ниједан број у јавним библиотекама.

Никола Динић), *Позоришће*⁸¹² (1934, уредник Душан Чампраг), *Позоришће* (1936–1937, уредник Миленко Шербан), *Кулиса*⁸¹³ (1938, уредник Ратко Савић).

НИШ: *Позоришће*⁸¹⁴ (1904, уредник Димитрије Нишлић).

ШАБАЦ: *Позоришће*⁸¹⁵ (1907, уредник Коста Барбуловић).

СКОПЉЕ: *Рамѝа*⁸¹⁶ (1930, уредник Драг. Кандић), *Позоришни лисѝи*⁸¹⁷ (1934–1935, уредник Живојин Петровић), *Позоришни лисѝи*⁸¹⁸ (1939–1941, уредници Анђелко Штимац и Милун Мрвић), *Скојска сцена*⁸¹⁹ (1935–1937, уредници Миливој Соколовић и Бранко Басарић)

САРАЈЕВО: *Казалишни вјесник – Позоришни гласник*⁸²⁰ (1911–1912, уредници Михајло Марковић и Радивоје Динуловић), *Позорница*⁸²¹ (1926, уредници Владислав Веселиновић Тмуша и Раде Романовић), *Народно позоришће*⁸²² (1926, уредник Владислав Веселиновић Тмуша), *Сарајевска сцена*⁸²³ (1936–1937, уредници Обрен Ђорђевић и Боривоје Јевтић).

БАЊАЛУКА: *Бањалучка позорница*⁸²⁴ (1936, уредник Радислав Видић).

⁸¹² Није сачуван ниједан број у јавним библиотекама.

⁸¹³ Није сачуван ниједан број у јавним библиотекама.

⁸¹⁴ НБС: бр. 1-8.

⁸¹⁵ НБС: бр. 4-8. Недостаје: бр. 1-3.

⁸¹⁶ Није сачуван ниједан број у јавним библиотекама.

⁸¹⁷ НБС: год. I, бр. 1. Недостаје: бр. 2-13. МПУС: год. I, бр. 4, 6.

⁸¹⁸ НБС: год. I, бр. 1-18 (1939–1940); год. II, бр. 1-7, 11, 14 (1940–1941). МПУС: год. I, бр. 1-3, 5-16 (1939–1940); год. II, бр. 1-14 (1940–1941).

⁸¹⁹ НБС: год. I, бр. 1-8 (1935); год. II, бр. 9-25 (1936). УБСМ: бр. 1-7, 9-16 (1936), бр. 17-22, 24-25 (1937). МПУС: год. I, бр. 1-3, 5 (1935); год. II, бр. 9-15, 22-23 (јануар – април 1936), бр. 2-5, 7-9, 11 (септембар – новембар 1936); год. III, бр. 25 (април 1937).

⁸²⁰ Није сачуван ниједан број у јавним библиотекама.

⁸²¹ МПУС: бр. 1

⁸²² НБС: бр. 1.

⁸²³ НБС: бр. 2, 4-10, 12, 14-15, 17-19.

⁸²⁴ БМС: бр. 1-2, 4-5.

3.2. Дневне и периодичне публикације с позоришним прилозима

БЕОГРАД: *Новине Србске* (Крагујевац 1834–1835, Београд 1835–1842), *Србске новине* (1843–1870), *Српске новине* (Београд 1870–1914, Ниш 1914–1915, Крф 1916–1918, Београд 1918–1919), *Новине Чийалишија београдској* (1847–1849), *Просветне новине са државонародним прајшоцем* (1848), *Видов дан* (1861–1876), *Србија* (1867–1871), *Јединство* (1868–1873), *Раденик* (1871–1872), *Исток* (Вршац 1871, Београд 1876–1881), *Ошаџбина* (1875–1892), *Видело* (1880–1896, 1906–1908, 1920–1922), *Побрајимство* (1881), *Одјек* (1884–1899, 1902–1915, 1923–1929, 1936–1937), *Дневни лист* (1887–1914), *Мале новине* (1888–1903), *Коло* (1889–1890, 1901–1903), *Преодница* (1891), *Српска застава* (1891–1898, 1901–1915, 1920), *Трјовински гласник* (1891–1914, 1919–1933, 1940, 1991–), *Дело* (1894–1899, 1902–1915), *Ред* (1894), *Мали журнал* (1894–1915, 1920), *Српски преглед* (1895), *Београдске новине* (1895–1914), *Искра* (1898), *Нова искра* (1899–1911), *Српски књижевни гласник* (1901–1914, 1920–1941), *Штампа* (1902–1914), *Књижевна недеља* (1904–1905), *Правда* (1904–1941), *Политика* (1904–), *Преглед* (1907–1908), *Недељни преглед* (1908–1910), *Венац* (1910–1925), *Пијемонт* (1911–1915), *Звезда* (1912), *Република* (1917–1956), *Мисао* (1919–1937), *Илустровани лист* (1919–1929), *Алманах Краљевине Срба, Хрваја и Словенаца* (1921–1932, 1938), *Новосиби* (1921–1929), *Време* (1921–1941), *Пушеви* (1922–1924), *Будућност* (1922–1923), *Реч и слика* (1926–1927), *Живот и рад* (1928–1941), *Наша стварност* (1936–1939), *XX век* (1938–1939).

НОВИ САД: *Србски лист* (1842–1855), *Србски лист* (1855–1865), *Србски лист* (1865–1867), *Матица* (1865–1870), *Застава* (1866–1929), *Српски лист* (1867–1873), *Лист Матице српске* (1873–), *Јавор* (1874–1893), *Српско коло* (1881–1885), *Српске илустроване новине* (1881–1882), *Сиражилово* (1885–1888, 1892–1894), *Браник* (1885–1914), *Јединство* (1919–1925), *Дан* (1935–1941).

СРЕМСКИ КАРЛОВЦИ: *Бранково коло* (1895–1914).

ПЕШТА, БУДИМ: *Србски народни лист* (1835–1848), *Нови србски лист* (1837–1842), *Србске народне новине* (1838–1842), *Србска новина или Маџазин за художество, књижество и моду* (1838–1839).

СКОПЉЕ: *Јужни преглед* (1927–1939).

САРАЈЕВО: *Босанска вила* (1885–1914), *Гласник Земалскої музеја у Босни и Херцеговини* (1889–1943), *Листићи* (1920–1921), *Народ* (1920–1927) *Преїлед* (1927–1941), *Југословенска пошћа* (1929–1941).

БАЊАЛУКА: *Књижевна Крајина* (1931–1932).

МОСТАР: *Зора* (1896–1901).

SUMMARY

In this paper we have tried to research and critically judge the theoretical thought about acting in the Serbian cultural space since its inception in the end of the fourth decade of the 19th century until 1944. During those hundred years, a significant number of authors tried their hand at theoretical understanding of acting. Among them were theater critics, playwrights, aestheticians, theater directors, directors, theater historians, actors and professors of philosophy, and their thoughts on acting can be found in articles from daily and periodical publications, as well as in the books (studies, discussions, textbooks). We can distinguish four periods in the history of the reflection about acting in the stated time range. The first period lasts from the late thirties to the early seventies of the 19th century, ie. since the debut of the Flying Amateur Society from Novi Sad and the beginning of domestic theater journalism until the foundation of the first professional theaters (Serbian National Theater in Novi Sad and the National Theater in Belgrade) and the launch of the first theater magazine (*Theater* from Novi Sad). The second period lasted until the mid-1890s, as long as the founding phase of the work in these two theaters and the domination of the old - „dogmatic“ - style of our theater criticism, based mainly on the principles of German aesthetics and theater theory. The third period ended with the outbreak of the First World War; its main characteristics are the beginning of the process of modernization of Serbian theater and the prevalence of impressionist style and French spirit in theater criticism, whereby the leading role in spreading the idea of theater is taken over by the *Serbian Literary Gazette* from Belgrade. The fourth period lasts from the end of the First World War until the liberation of Belgrade in the Second World War and the closure of the theater magazine *Serbian Stage*. At first, it was characterized by efforts to renew, expand and modernize theatrical life and theatrical thinking in a changed socio-political and cultural context (creation of a new state union, the arrival of Russian theatrical emigration, expansion of modern literature and film, ideologization of art), and also by the attempts to keep the theater and the idea of theater in the conditions of re-occupation and German cultural colonialization.

KEY WORDS: acting, actor, acting style, acting creation, acting theory.

Изјава о ауторству

Потписани: Немања Савковић

Број индекса: 15/2016

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом *Теоријска мисао о глуми у српском културном простору до 1944. године*

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена докторска теза у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 7. 4. 2021.

Немања Савковић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације

Име и презиме аутора: Немања Савковић

Број индекса: 15/2016

Докторски студијски програм: докторске научне студије теорије драмских уметности, медија и културе

Наслов докторске дисертације: *Теоријска мисао о глуми у српском културном простору до 1944. године*

Ментор: проф. др Ксенија Радуловић

Коментор: проф. емеритус Светозар Рапајић

Потписани (Немања Савковић)

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 7. 4. 2021.

Немања Савковић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију под називом:

Теоријска мисао о глуми у српском културном простору до 1944. године

која је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

Потпис докторанда

У Београду, 7. 4. 2021.

Немања Савковић