

**ДВЕ  
ДЕЦЕНИЈЕ  
ДРАМЕ  
НАРОДНОГ  
ПОЗОРИШТА  
У БЕОГРАДУ**

I

Једино у Београду од 1868. до 1947, Народно позориште је одиграло изванредно значајну улогу у нашој културној историји; чак не само културној, него и друштвеној. После низа покушаја да Београд добије сталну позоришну установу, зграда на данашњем Тргу Републике отворила је, 1869, значајне перспективе и за развој позоришне уметности и за неговање домаће драме. Ми још немамо потпуну студију репертоарске политике за протеклих скоро сто година откако Народно позориште постоји, али је сасвим поуздано да је његово дејство свестрано обогатило токове народног развитка. Пре свега, то позориште је, врло брзо, постало средиште културног живота и значајна центрипетална снага српског народа. Његово оснивање су, претежно, омогућили позоришни људи из Новог Сада, који је, тада, у туђој држави, већ успео да створи позоришни дух широког и веома утицајног зрачења. Разједињени југословенски народи, од којих су само они у Србији и Црној Гори живели у својим сувереним државама, имали су у позоришту једну од најбољих спона. На српскохрватском језичком подручју те везе су се манифестовале тако моћно да је непријатељ слободног националног развитка веома много зазирао од њих. Карактеристична је гневна порука коју је 1859. аустријски намесник у Војводини генерал Јохан Коронини Кронберг упутио Лазару Милосављевићу, директору једне позоришне трупе: „Код вас Срба позориште не путује да се хлебом храни, него је вама циљ да народу уливате витешки дух, да му будите свест и понос и да га одушевљавате за све што је српско. А то не сме бити.”

У једној од најтежих година младе српске државе, 1862, када су избила тешка и опасна непријатељства између Срба и турске посаде и када

---

МЕШТРОВИЋЕВЕ КАРИЈАТИДЕ — ДЕТАЉ СА СПОМЕНИКА НЕЗНАНОМ ЈУНАКУ НА АВАЛИ.

UN DETAIL DES CARIATIDES DU MONUMENTS AU SOLDAT INCONNU DE MESTROVIC A AVALA.

је Београд засут ватром из тврђаве (такозвано бомбардовање Београда у које су се умешале и велике силе) у главном граду Србије гостовали су хрватски глумци. У њиховој трупи био је и заслужни Адам Мандровић, који ће, и не само он од Хрвата, за Београд бити везан и дугогодишњим сталним ангажманом. И Словенци ће, у Народном позоришту, заузимати водећа места. Даворин Јенко, композитор и диригент, више од двадесет година биће прва музичка личност у Народном позоришту, чак ће његова композиција „Боже правде” бити узета за српску химну. А касније, прва трагеткиња Народног позоришта биће Словенкиња Вела Нигринова. И иначе трупа Народног позоришта је, све време, разбијала националну затвореност и с њене позорнице се у многоме неговао југословенски дух. Ове везе су и проширене. Марија Таборска, Чехиња, дошла је млада у Народно позориште и у њему остала све до пензионисања, као носилац великог драмског репертоара пред први светски рат, између два рата и неколико година после другог светског рата. Те словенске везе су неговане и у режији. Модерније режије, на почетку друге деценије овог века, дугују се Русу Александру Ивановичу Андрејеву а модерна сценографска решења Чеху Владимиру Балузеку.

Репертоар Народног позоришта је, већ на почетку, широко обухватао класику, с тежњом да се младо српско друштво упозна с највећим дOMETИМА светске драме. Национална књижевност је и пре оснивања Народног позоришта већ добила своје драмске писце с Јованом Поповићем-Стеријом на челу. Народно позориште је убрзало развитак домаће драме и на његовој сцени се први пут јавио велики број српских драматичара, као што се са те сцене публика први пут упознала са најистакнутијим драмским писцима других југословенских народа. Премијере су, најпре, биле веома честе, просечно око двадесет у сезони, а једна сезона забележила је чак тридесет шест премијера. Тим честим премијерама морало се одржавати и подстицати интересовање малог броја публике у малом Београду, који је, на почетку рада Народног позоришта, имао тек двадесет пет хиљада становника, рачунајући у њих сељаке и баштоване чије су њиве и баште биле у данашњим централним деловима Београда, око Ташмајдана и Славије. У првом двадесетпетогодишњем периоду, до 1894, одиграно је 119 комада из националне књижевности и 472 превода. Заједно с драмом, већ у деветнаестом веку, Народно позориште је, одазивајући се жељама широке публике, почело да негује комаде с певањем. Поред страних, нарочито мађарских комада с певањем, јављали су се и домаћи. Највећу популарност достигли су *Бидо* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака, и, нарочито, *Коштана* Борисава Станковића, коју је, одмах после премијере, Јован Скерлић оценио као висок поетски домет.

Одмах после првог светског рата основана је, најзад, уз Драму, и Опера с Балетом. Народно позориште је, тако, одговорило једној друштвеној и културној потреби, а Драма је, несебично, примила на себе терет који није лако било носити. Одмах се видело да је за нову, сложену установу, неопходно обезбедити још једну позорницу. Адаптацијом некадашње официрске школе јахања добивена је, 1920, зграда на Врачару, популарни „Мањеж”. У нову зграду, на данашњем Тргу Републике, тешко оштећену за време бомбардовања Београда током првог светског рата, снабдевену окретном позорницом и опремљену модерним техничким уређајима који су набављени из средстава репарација за ратну штету, позориште се уселило 1922. године. Београд је, онда, имао око 150.000 становника. На двама позорницама, са три ансамбла, Народно позориште је, у том почетном периоду своје друге ере, могло да развитак Драме упути свестрано позитивним смером. Глумачки састав је одисао и обиљем и индивидуалним даро-

вима. Још су у њему активно суделовали изузетни глумци као што су Пера Добриновић, Милорад Гавриловић, Илија Станојевић, Сава Тодоровић, Перса Павловић, Добрица Милутиновић, Димитрије Гинић, Жанка Стокић. У генерацији младих јавили су се они који ће дати печат глумачкој уметности између два рата: Деса Дугалић, Љубинка Бобић, Раша Плаовић, Мата Милошевић.

Од оснивања до првог светског рата репертоар Дrame Народнoг позоришта је врло шарен; креће се између највиших вредности светске драме и сасвим површне лакрдије булеварског типа. Ипак, класици у томе репертоару заузимају веома истакнуто место; поред њих и најбољи савремени писци. Гогољев *Ревизор* је на београдској сцени већ годину дана после њеног отварања. Значај тако раног уношења *Ревизора* у репертоар је огроман. Стеријина сатира није ишла даље од критике понашања малих, неутицајних група и појединаца. Гогољ се устремљује против једне опакe болести државног система у царској Русији, против бирократије. Њега београдска публика упознаје у исто време кад почиње активност Светозара Марковића који је, први пут у нашој средини, покренуо питања основа на којима лежи државна организација, па и питање бирократије. Млада српска комедиографија ће, убрзо, више ићи за Гогољем него за Стеријом; најпре ће се појавити *Подвала* Милована Глишића а затим *Народни посланик* Бранислава Нушића и обе те комедије ће, сликајући, као Гогољ, паланачку средину, говорити, додуже блаже него Гогољ и књижевно не тако моћно као велики руски комедиограф, о народу као жртви бирократије и корупције. Али та линија друштвене критике тешко је долазила до израза, чак је са званичне стране и онемогућавана. Патриотска тема, она која говори о старој српској слави и о борби с Турцима позивајући на слогу, била је доминантна све до краја XIX века. Социјална тема се чешће јављала после 1900. Она је заузела још веће место после првог светског рата.

Између два рата репертоар је знатно сложенији, усталом као и свуда у свету. Позориште је, врло често, форум с којег се критички говори о битним установама или, бар, наравима грађанског друштва. Октобарска револуција у Русији је, посредно, утицала на оштрије сликање негативних појава свих средина. Такав критички репертоар на београдску позорницу између два рата долазио је чак и од писаца који нису своје перо ставили у службу идеји друштвене револуције, као што су С. Мом, М. Пањол, Ж. Кокто, К. Чапек, Л. Фодор. Критичка тема је и код нас нашла читав низ писаца и дела између два рата. Највеће драмско име које се у овом времену јавило био је Мирослав Крлежа. Он је, одмах, постао својина свих југословенских позорница. На сцени Народнoг позоришта његове протестне драме нарочито *Господа Глембајеви*, доживеле су највећи одјек у публици; том успеху је много допринела и одлична интерпретација. Међу комедиографима Бранислав Нушић није добио премца. Критичка нота се у његовим комедијама заострила и он је, чак, најбоље комедије написао последње деценије свог живота, између 1928. и 1938. Крлежа у драми и Нушић у комедији су два најзначајнија домаћа писца у репертоару Дrame Народнoг позоришта између првог и другог светског рата. Овај период је за Дramу Народнoг позоришта карактеристичан и значајним порастом улоге режије, која се пре првог светског рата у модернијем смислу речи тек почела да афирмише. Михаило Исаиловић, Јуриј Ракитин и Бранчо Гавела су највеће редитељске индивидуалности између два рата, а поред њих, у млађој генерацији, истакли су се Јосип Кудунчић и Раша Плаовић.

Једна од првих нацистичких бомби које су пале на Београд 6. априла 1941. запалила је зграду Народног позоришта. Пожар је прогутао не само драгоцене инсталације него и веома богату збирку докумената о развоју српског позоришта.

Раздобље између два рата могло би се одредити овим главним обележјима:

а) Народно позориште је, после многих покушаја, проширило своју уметничку активност формирањем оперског и балетског ансамбла.

б) Репертоар Дrame је веома широко обухватао дела од највећих класичних и савремених светских и домаћих вредности до забавних комада из булеварског позоришта и старинских комада с певањем и играњем, како би се, у једном једином београдском позоришту, могло да одговори интересовањима све публике и свих укуса.

в) Поред српских писаца на сцену Народног позоришта су дошли сви иоле значајнији југословенски писци и може се рећи да није занемарено ни једно савремено домаће дело макар и релативне књижевно-сценске вредности.

г) И у репертоару и у саставу редитељског и глумачког кадра Драма Народног позоришта није трпела од националистичких искључивости, напротив.

д) Извођење, и глума и режија, подигнуто је на виши ниво већ и самим тим што је Драма Народног позоришта била за позоришне уметнике из читаве Југославије привлачна као уметничко тело, а и због измењених могућности и схватања којима има да се захвали што су премијере дуже и студиозније припремане.

ђ) Рад у две куће је у великој мери обезбеђивао развитак установе као целине.

Немачка окупациона војна сила је такав развитак зауставила и покушала да Народно позориште потчини својим интересима. Зграда на Врачару је претворена у позорницу са чисто немачким програмима за војску. Оштећена велика зграда је на брзину оправљена. У њој су на оперским и балетским представама дириговали немачки диригенти у војној униформи. Драма је играла или немачки репертоар или комаде, стране и домаће, најчешће забавног карактера. Свако југословенско обележје репертоара, и оперског и драмског, било је искључено. Стара политика *divide et impera* била је, диктатом силе, примењена и у позоришту.

## II

Ново, треће раздобље Дrame Народног позоришта, оно које нас овде, непосредно занима, започето пре двадесет година, иако специфично, јер је настало и развијало се у битно измењеним друштвеним условима, после победе револуције, — ипак по много чему је, нарочито у почетној фази, представљало продужетак активности прекинуте ратом.

Позориште у нашој земљи је и у ранијем периоду делило судбину народа и, врло често, било израз његових духовних расположења и његових прогресивних кретања. Још није довољно оцењена изванредна улога путујућих глумаца који су аустријског намесника у Војводини, сећам се, изазвали да изрекне оштру осуду њиховог рада, осуду која је, у исто време, највеће признање њиховој националној улози. Позоришне установе — Српско народно позориште у Новом Саду, Хрватско народно казалиште у Загребу и Народно позориште у Београду — допринеле су веома много зближавању разједињених Југословена. Њихове везе, узајамна гостовања

и уметничка сарадња појединаца, стално су продубљивале дух братства и разумевања. То југословенство нашег старог позоришта било је позитивна баштина.

После ослобођења за управника Народног позоришта је дошао Милан Предић, позоришни човек који је, од 1908, почевши од дужности секретара Дrame, не мењајући кућу, остао у Народног позоришту на разним дужностима, као директор Дrame, генерални секретар и, од 1924. до рата, с прекидима, био његов управник. Директор Дrame постао је књижевник Јован Поповић, један од најистакнутијих напредних писаца између два рата, позоришни и књижевни критичар, учесник народноослободилачке борбе. Заједно са Оскаром Даноном, који је постављен за директора Опере, они су имали да припреме основе даљег развоја Народног позоришта и да га уведу у његову нову еру. Београд је, још, у тим последњим октобарским данима 1944, био у рушевинама. Тек из понеког димњака извијало се танко повесмо дима. Долазила је још једна ратна зима. На сремском фронту је, стопу по стопу, непријатељ потискиван. Фашизам је, у предсмртним грчевима, гризао бесно као шкорпион окружен пламеном. Главни град Југославије је, истовремено, обнављао свој позоришни живот док му је омладина, она која још није стасала за рат, одлазила у шуме да сече дрва, или се кретала за војском, наомак непријатељске артиљерије, да бере кукуруз, или рашчишћавала рушевине и помагала да се стаповништво од невремена заклони. Започињао је елан обнове, необичан и изнад људских снага као што је и рат против фашизма био необичан, јер се борило против далеко бројнијег и далеко наоружанијег непријатеља. Трупа Народног позоришта је обновљена. И у драмски и у оперски ансамбл ушли су и уметници који су још носили ратне униформе.

Да ли је, тога тренутка, било неких спона између оног што се, до рата, створило, и оног што је требало стварати? У многоме људи су, физички, били исти. Али је настајао један нови дух. Борци који су, само четири године раније, због својих уверења били гоњени до истраге, сада су почињали да, као победници, граде нову државу засновану на тим уверењима. У духу, у схватањима, требало је отворити нове перспективе. Видело се, одмах, да револуција не оповргава најбитније тековине дотадашњег позоришног живота. У позоришту је имало шта да се прихвати. Крваво искуство рата, у којем је фашизам перфидно раширивао међународну мржњу у Југославији и подстицао на самоуништења која ће несвесно помагати његово гесло да одмаздама сто за једног натера Југословене на покорност, показало је, сасвим јасно, да историја нове Југославије, започета у народноослободилачкој борби под вођством комуниста, у своје темеље, неизменљиво, мора поставити начело братства и јединства, идентификујући га са судбином свих југословенских народа. Токови наше раније културе, а посебно токови југословенског позоришног развоја у ранијем периоду, били су, не мало, прожети позитивним југословенством, онаквим какво су могли да осете и негују људи духа, књижевници и уметници, ослобођени коњунктурних критеријума. Ми смо већ видели да је заједничког југословенског осећања било и у репертоару, и у саставу ансамбла, и да узајамна сарадња, нарочито српскохрватског језичког подручја, што је, због језика, највише и било могућно, води своје порекло још из времена почетака Народног позоришта. Треба рећи и то да Народно позориште никад у својој прошлости није, ни повремено, постајало носилац било каквих националистичких искључивости или шовинистичких аберација. Затим, нарочито између два рата и нарочито за време Предићево, и социјална тема у репертоару Дrame Народног позоришта је добијала знатну оштрину. Занимљиви су случајеви два најистакнутија југословенска писца

на репертоару Народног позоришта. Период политичког притиска у земљи започео је Обзномом 1920, када је забрањен рад Комунистичке партије после њених великих успеха на парламентарним и општинским изборима; притисак је проширен 1929, актом уништења и оног дела демократских права која су користиле грађанске политичке странке. Позоришта су морала да осете тај општи притисак утолико више што је режимом цензуре штампе и свих публикација, у одбрани од „комунистичке пропаганде”, био обухваћен и позоришни репертоар. Па ипак, Драма Народног позоришта, макар и делом свог репертоара, наилази на одјек код најборбенијих слојева друштва, првенствено студентске омладине, преко Нушића и Крлеже нарочито. Све што је од Нушића најсатиричније, сем *Народног посланика*, играно је први пут у периоду после Обзнане: *Сумњиво лице* (1923), *Мистер Долар* (1929), *Покојник* (1937). Све Крлежине драме су на сцену Народног позоришта дошле после 1928; *У аџонији* (1928) и *Господа Глембајеви* (1929) најдуже су се задржале. Тешко би се могла наћи још једна драма са тако моћним идејним одјеком у публици између два рата какав су одјек имала *Господа Глембајеви* са сцене Народног позоришта.

\*  
\* \* \*

У суботу 11. новембра 1944. са сремског фронта још је могла да се чује тугњава канонаде када се први пут после ослобођења дигла завеса Народног позоришта. Чланови *Позоришта Народног ослобођења Народно-ослободилачке војске и партизанских одреда Југославије* извели су те вечери свој програм, један од оних који су, дотле, извођени на деловима ослобођене територије за војску и народ. Проћи ће месеци, после тога, Народно позориште, једина од великих позоришних кућа Југославије, играће представе док рат још траје, док се педаљ по педаљ протерује немачка фашистичка сила са наше земље, док гину хиљаде партизана који су прошли кроз славну епопеју рата и, с њима заједно, младићи који су мобилисани или се сами јавили после ослобођења Србије и Београда. Представе су почињале у три часа после подне; почетак се померао уколико се фронт удаљавао од Београда.

Тако су се, као и много пута раније, кораци Народног позоришта поравнали с првим корацима народа и државе у нову еру.

Прва послератна сезона трајала је до 5. августа 1945. Драмски репертоар је обухватио: *Најезду* А. Леонова, *Народног посланика* Б. Нушића, *Мати* К. Чапека, *Хајдук Станка* Ј. Веселиновића (адаптација Х. Клајна), *Сребрну кутију* Џ. Голсвортија, *Силе* (роман Бранимира Ђосића *Покошено поље* у адаптацији Миле Димић\*), *Подвалу* М. Глишића, *Мисију мистера Перкинса у земљи большевика* А. Корнејчука, *Зону Замфирову* Стевана Сремаца (адаптација С. Бунића), *Ревизора* Гогољевог. (Од 22. децембра до 28. јула премијере су изведене редом којим су набројане).

Из данашње перспективе гледан, тај репертоар може изгледати чудан. У ономе тренутку био је логичан. Гледалиште се отворило масама. Оне су, после четири мрачне године окупације, жудно хтеле да на сцени виде, и чују, колико херојски и хуморни фолклор своје прошлости, толико и озбиљну драму друштва у којем су, до јуче, живеле. Отуда су и Јанко Веселиновић, и Стеван Сремац, и Бранимир Ђосић, тако заједно, заталасали масе гледалаца. Позоришна дворана била је, без прекида, препуна. До улазница се тешко долазило. Али интересовање није исцрпено националним репертоаром. Њему су се придружили репертоари савезничких

\* Стрељана за време окупације.

земаља, с којима се, још једнако раме уз раме, борило на бојном пољу против фашизма. За разумевање правог смисла репертоарске политике Народног позоришта у првој сезони обновљеног рада овај чинилац не треба изгубити из вида. Али, не мање, из вида не треба изгубити још нешто, у крајњој линији још битније. Београд, тада, још има само једно позориште, са две зграде. И до рата Мањез\* је служио као допўна, као могућност да се репертоарска лепеза широко отвори. *Скамполо* у малој да би се велика кућа је обавезнији књижевни ниво, мала кућа сигурнији извор прихода. После рата, у друштву које се заснивало на радикално измењеним погледима, истакнут је принцип *уметност народу*. Некадашњи веома заступљени булеварски репертоар, као што је и *Скамполо*, који је веома волела малограђанска публика, уступио је место идејнијем репертоару. Није се могло пренебрегнути начело да публика из позоришта треба да изнесе *неки доживљај*, у складу с позитивним кретањима у друштву. Отуда први састав сезонског репертоара има, у многоме, карактер *актуелности*. Само, и он показује да актуелност ни у том првом тренутку није узета *буквално*. Сремац и Веселиновић, нарочито Сремац, нису дошли на репертоар због буквалне актуелности него зато што су они, некада, за широку публику били међу најрадије гледаним писцима, па се хтело да та публика не буде лишена својих омиљених комада, утолико пре што ти комади и иначе нису стајали у опреци с новим друштвом, које није негирало старе тековине и које је морало рачунати с поступношћу у изграђивању новог укуса.

У спаљеном и порушеном Београду Народно позориште је, са својом Драмом, дошло у средиште културног живота. Као што су стајали дуги редови пред продавницама животних намирница, тако су дуги редови били и пред позоришном билетарницом. Синдикалне подружнице предузећа и установа имале су привилегију да писмено обезбеђују, унапред, карте за своје колективе. Тих захтева било је толико да би неки од њих могли бити задовољени тек после пет или шест година.

Наредна сезона показује сличну структуру репертоара: од десет играних писаца три су Југословени (Ј. Ст. Поповић, Б. Нушић, М. Крлежа), пет Руса (Гогољ, Островски, Толстој, Катајев, Корнејчук), један Француз (Молијер) и један Енглеz (Пристли). Класика је у великом преимућству.

Сезона 1946—1947. показује стабилизовање репертоара. Пре свега, у њој је изражено схватање да репертоар Народног позоришта треба да носи југословенско обележје, да домаћи писци, по могућности, буду заступљени бар половином дела, да се светској класици обезбеди истакнуто место, да, у целини узев, критеријум расте. У тој сезони од Југословена су ушли у репертоар Б. Нушић (*Протекција*), Б. Бопић (*Дружина јунака*, прва послератна представа за децу у Народно позоришту), М. Крлежа (*У агонији*), И. Цанкар (*За добро народа*); од стране класике Шекспир (*Отело*), Молијер (*Уображени болесник*), Горки (*Непријатељи*); са актуелном темом је само комад руског писца К. Симонова *Руско питање*.

Пре почетка ове сезоне, крајем 1945, отворен је при Народно позоришту Драмски студио. Тако је прво београдско позориште добило школу која је имала задатак да му припреми нове глумачке кадрове. И не само њему, него и позориштима у унутрашњости. Наставници Студија постали су чланови Народног позоришта: Драгољуб Гошић, Страхиња Петровић, Мата Милошевић (за глуму), Раша Плаовић (теорију глуме), Хуго

\* Популаран назив за зграду на Врачару.

Клајн (психологија); за друге предмете ангажовани су ван позоришта: Милан Богдановић (југословенска књижевност), др Сретен Марић (свет ска књижевност), Петар Митропан (руски језик), Ели Финци (Основи марксизма-лењинизма).

\*  
\* \* \*

У пролеће 1947. извршена је промена у управи: Милан Предић је отишао у пензију; за управника је постављен Велибор Глигорић, који је, пре тога, дошао на положај директора Дrame уместо Јована Поповића; за директора Дrame постављен је Милан Боковић, управник Драмског студија.

Последњи трагови романтичарске глуме, који су још били видни између два рата, нагло су се губили и само се, с времена на време, јавио понеки њихов проблесак у националном репертоару. Реалистички стил режије и глуме, мало строже схваћен, давао је печат читавој сценској интерпретацији. Не малу улогу су при томе одиграла и схватања из „система Станиславског“, за који су се залагала два најистакнутија редитеља тог периода Раша Плаовић и Хуго Клајн. И тада, а још више неколико година доцније, кад се јавио отпор према Станиславском, говориће се да је „систем“ спутао креативност у Драми Народног позоришта. Али је, ипак, остало несумњиво да су најбоље представе у прве три послератне сезоне *Сребрна кутија* (Плаовић) и *Непријатељи* (Клајн-Плаовић), биле под утицајем уметничких концепција Станиславског, нарочито друга, у којој су први пут доследније примењени основни принципи „система“. Данас је, из ове перспективе, немогућно, у тако ефемерној уметности као што је глума, конкретније утврдити шта се све десило, и какве су последице настале применом „система“, али се може рећи да је, у датом раздобљу, тај метод рада дисциплиновао ансамбл, развио у њему спремност за дубље анализе и, на изванредан начин, потврдио најбоље традиције наше реалистичке глуме, на коју је непосредни сусрет са художственицима, после првог светског рата, оставио дубоке утиске и, неоспорно, утицао на њу.

\*  
\* \* \*

Али ако је сезона 1946—1947. у извесном смислу била припрема за консолидацију, она је, с друге стране, изненада довела до прелома који је Дramу Народног позоришта и пресекао у даљем развоју и довео у кризу. Те сезоне је Београд добио ново, Југословенско драмско позориште. Било је јасно, по свему, да се морало мислити на проширивање мреже позоришта: зато што је интересовање публице порасло и зато што је већ постало недовољно да један град пред наглим развојем остане на само једном позоришту, а што је још битније, неприхватљиво је било не започети курс уметничког такмичења ако се хтело, а хтело се сигурно, да позориште разгранави све потенцијалне могућности. Полазећи од здравих претпоставки, које се, у принципу, нису ничим могле да оповргну, нашло се за Народно позориште најтеже решење: његова друга зграда, на Врачару, без које ни пре четврт века није могла да започне упоредна активност Оперe и Балета уз Дramу, уступљена је новооснованом позоришту; део његове







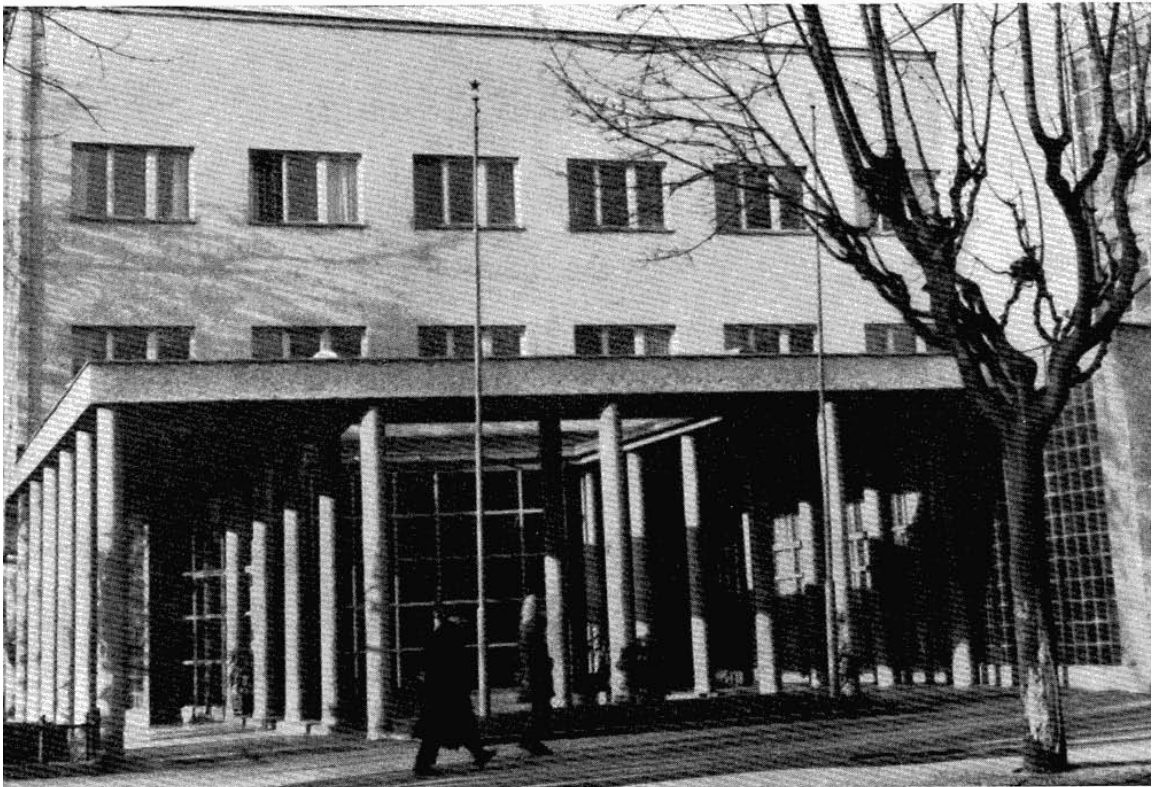
ПРВОБИТНИ ИЗГЛЕД НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА.

ASPECT D'ORIGINE DU THEATRE NATIONAL.



ПРИЛИКОМ БОМБАРДОВАЊА БЕОГРАДА  
6. АПРИЛА 1941. ГОДИНЕ, НАРОДНО ПО-  
ЗОРИШТЕ БИЛО ЈЕ ПОГОВЕНО ЗАПА-  
ЉИВОМ БОМБОМ И ИЗГОРЕЛО ЈЕ.

PENDANT LE BOMBARDEMENT DE BEL-  
GRADE LE THEATRE NATIONAL A ETE  
ATTEINT PAR UNE BOMBE INCENDIAIRE  
LE 6. AVRIL 1941. — IL A ETE BRULE.



групе, разуме се онај с којим је и Драма Народног позоришта највише рачунала, припао је, административном одлуком, новом позоришту; неколико врло даровитих ученика Драмског студија који су Драма Народног позоришта имали да попуне и подмладе глумачки а и редитељски састав, отишли су Југословенском драмском позоришту. Поврх свега, највећа друштвена брига окружила је, и материјална и морална, новоосновано позориште. Тако је, у исто време, једно ново позориште изванредно стартовало, а друго, старо, заустављено. Време ће, после, само потврдити колико су позитивног за Београд, па и за ширу заједницу, донела очекивања од новог позоришта, а Драма Народног позоришта ће остати притиснута у заједничкој кући с Опером и Балетом, који су, природно, тражили и постизали успон, притиснута неотклоњивим тешкоћама.

У својој преломној сезони 1947—1948. Драма је београдској позоришној публици дала један блистав резултат *Шумом* Островског у режији Хуга Клајна. Та представа је сама собом већ могла да демантује коментаре о рђавом утицају „система“ Станиславског, као једног метода који глумцима спутава „надградњу“ јер их строго држи у оквирима једне наметнуте концепције, првенствено идејне и социолошко-историјске. *Шума* је својим савременицима остала у сећању као представа великог склада између реалистичке редитељске концепције и богате маште већине глумаца који су ту концепцију и тумачили и глумачки *надграђивали*. На првом месту то су били Љубиша Јовановић као Несрећковић и Марко Маринковић као Срећковић. Несрећковићева патетика у тумачењу Јовановићевом није, по старом обичају, од тога лика начинила воштану фигуру без људске тоpline, као што Срећковићева комичност није злоупотребљена. Оба лика, и трагични и комични, могла су да изазову саосећање са судбином старих глумаца који су се потуцали просторствима Русије деветнаестог века, племенитим и у њиховом лумпенпролетерству, насупрот лажној филантропији и вербалистичком либерализму племства; али не само то, оба та лика су као уметничке креације Љ. Јовановића и М. Маринковића стала у ред највећих достигнућа југословенске глуме. Млада Љиљана Крстић, као кључарка Улита, међу осталим тумачима *Шуме* креирала је свој психолошки сложен и не много захвалан задатак богато у бојама али дискретно и укусно спроведен до краја; њена Улита била је, стварно, почетак једне изузетније глумачке каријере.

\*  
\*   \*  
\*

Овај први период Дrame Народног позоришта карактерише и повратак на репертоар дела двојице водећих драмских писаца између два рата, Бранислава Нушића и Мирослава Крлеже. Ни један ни други за време окупације нису излазили на позорнице. Тако је њихово књижевно дело, осуђено од квислиншке идеологије, остало чисто за ново време у животу Југославије. Али у интерпретацији тога дела стари резултати нису, нажалост, тих првих година, били ни достигнути а још мање превазиђени. Није их угрозила нова редитељска концепција; она, уистину, нова није ни била. Нове представе остале су, по редитељском схватању, углавном истоветне са старима. Оно што им је недостајало били су глумци, нарочито неки од њих. Главна моторна снага некадашње Нушићеве *Госпође министарке*,

ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ (МАЊЕЖ) 1939. ГОДИНЕ (САЈКА ГОРЕ) И ЊЕГОВ ДАНАШЊИ ИЗГЛЕД (САЈКА ДОЛЕ).

LE THEATRE JUGOSLOVENSKO DRAMSKO (MANEJE) EN 1939 PHOTO DU HAUT ET SON ASPECT D'AUJOURD'HUI (PHOTO D'EN BAS).

Жанка Стокић, није могла да нађе адекватну замену. Од тога је представа веома осиромашила. У *Господи Глембајевима* на стари начин је блистао, на почетку послератног периода, још само Леоне Раше Плаовића. Ни у *агонији*, првој после ослобођења, коју је режирао Бојан Ступица, такође није достигнута стара мера. Али су, нешто касније, обе Крлежине драме, и *Господа Глембајеви* у режији Раше Плаовића и *У агонији* у режији Бојана Ступице, доживеле значајан уметнички пораст. Оне су, оживљене, дуго стајале на репертоару и биле, сезонама, најбоље Крлежине представе у Београду. Сава Северова као Лаура, Љубиша Јовановић као Ленбах и Божидар Дрнић као Крижовец дали су Крлежиној драми *У агонији* једну од најхомогенијих подела на београдским позорницама. Та подела се одржавала, после, и кад је Северова напустила Југословенско драмско позориште и вратила се у Љубљану, с том поделом је 1958. остварена и *Агонија* са дописаним трећим чином. *Господа Глембајеви* су се још чешће јављали на репертоару Дrame. Њихова највећа привлачност за публику била је у игри Раше Плаовића и Љубише Јовановића, који су нарочито други чин ове драме подигли до снаге глумачког израза који се ретко могао да сретне у позоришном животу.

У првим годинама Дrame после рата афирмисан је, од домаћих писаца, и Иван Цанкар. Између два рата овај словеначки класик је као приповедач био веома омиљен у Србији, али се на позорници јавио само једанпут, 1933, са *Краљем на Бетајнови*. Ступица је 1947. режирао његов комад *За добро народа* у Народном позоришту, и то је, тада, био почетак једне деценије у којој је београдска публика видела у Народном позоришту још *Слуге* а у Југословенском драмском *Краља на Бетајнови*.

\*  
\*   \*   \*

Нова драма није се јавила све до јесени 1948, када је дошло до првог извођења *Вечере* Скендера Куленовића. Дотле је Куленовић широко београдској публици био познат само као песник. Његова поема с мотивом из рата *Стојанка мајка Кнежополка*, надахнута снажним осећањем југословенског родољубља, није, као извор инспирације, остала усамљена. Њој је Куленовић придружио реалистичне драме оштро устремљене против шовинистичког дивљања, чији су крвави трагови из рата још били свежи. Његову сатиричку комедију *Вечеру*, у којој су исмејани шовинизми с босанског тла, обновљено Народно позориште је прихватило као први домаћи драмски текст. Одзиви критике нису били најповољнији. Али публика, она широка и добронамерна која је пунила позориште, као да се није нимало двоумила да Куленовићеву персифлажу схвати с најбоље стране, и она јој је пружала своју подршку, подједнако критички расположена према сва три шовинизма, и српском, и хрватском, и муслиманском. Данас, када се ствари могу да оцењују мирније, треба посебно истаћи да је Куленовић открио (друга његова комедија, *Дјелидба*, изведена је у Сарајеву и наишла на далеко жешће оцене, опет због деликатне антишовинистичке теме за чију се обраду нашло да не погађа у срж проблема) и нове мотиве и нове ликове. У једној повољнијој атмосфери његов улазак у позориште свакако би био боље дочекан, јер се с њим јавио писац с неоспорним смислом за драму.

\*  
\*   \*   \*

Београдска позоришна ситуација је од 1948. сасвим измењена. Југословенско драмско позориште и Београдско драмско позориште проширују репертоар и, нарочито Југословенско, већ на старту доносе нове тонове у интерпретацији. Концентрација уметничких снага у Југословенском драмском позоришту јесте, додуше, пореметила равнотежу других позоришних кућа, нарочито Народног у Београду и Српског народног у Новом Саду; али је она, у накнаду, својим уметничким достигнућима, посредно, изазвала велики напор да се, у једном времену општег полета изградње земље и у атмосфери повећане борбености, не западне у малодушност. Драма Народног позоришта се налазила пред својом осамдесетогодишњицом. У некој другој прилици био би то повод за пригодна евоцирања старе славе и старих заслуга. Сада, осамдесетогодишњица је узета као подстицај да се у својој средини најстарије позориште реafirмише. Прилазећи јубиларној сезони оно је хтело да своју тежњу за одржањем у неравноправним околностима, и моралним и материјалним, лишено дела трупе и лишено друге куће, обележи једним изузетнијим подухватом. Тако је Шекспиров *Хамлет* ушао у репертоар. *Хамлета* је, између два рата, режирао Михаило Исаиловић. Била је то чврста, али мало гломазна представа, са одличном екипом глумаца. Раша Плаовић, са својих тридесет година живота и једва десетогодишњим глумачким искуством, интерпретирао је данског принца, као што је пре тога интерпретирао Крлежиног Леона, у стилу једне глуме која се оних година и као доживљај лика и као дикцијски израз стављала, с правом, у највеће домете београдске позорнице. Скоро двадесет година касније други Плаовићев *Хамлет* је, природно, носио трагове година, али је тај други *Хамлет* био дело веће уметничке и животне зрелости. Понављајући једну своју ранију оцену, остајем при томе да је први Плаовићев *Хамлет* био више притиснут сумњама које су оправдавале колебљивост, више болно медитативан, док је други његов *Хамлет*, можда и као део опште атмосфере после победе над фашизмом, био одлучнији и борбенији у рашчишћавању зла око себе. Плаовићева и Клајнова режија, споља гледајући, није избегла гломазност инсценације, али је у психолошком продубљивању ситуација и ликова била дубља и животнија. Клаудије Љубише Јовановића био је психолошки знатно сложенији и деловао сугестивније него претходни Клаудије Драгољуба Гошића. И Офелија Олге Спиридоновић је, складно, допуњавала ниво представе.

Приликом прославе осамдесетогодишњице Народног позоришта, у јесен 1949, уложени су посебни напори да се ситуација Дrame стабилизује. У низу састанака ансамбла евоцирана су сећања на велике тренутке и велике уметнике из прошлости, с једне стране, и, с друге стране, постављана на дискусију витална питања која стоје пред Драмом у савременим околностима. Ако се нешто могло живом речју да учини, свакако да је та жива реч имала повољног одјека на морал ансамбла, чији је један део почела да захвата малодушност и апатија.

Јубилеј је, пре свега, прошао у знаку домаће драме, за коју се, у свим сезонама после ослобођења, Народно позориште опредељивало по принципу да она испуњава половину репертоара. Од седам дела у јубиларној сезони шест су припадала домаћим писцима. *Станоје Главаш* Буре Јакшића добио је средишно место у прослави. Ова драма је, тематски, имала да надокнади одсуство једног великог, борбеног мотива, монументалније обрађеног, који је недостајао савременој драми у непосредним годинама после победе револуције и у тренутку кад је, под притиском стаљинизма, та победа стављана у искушење. Преплићући два тока, романтични и реалистички, Јакшићева драма је, уз то, својим јамбовима и својом прозом, наметала интерпретацији озбиљан проблем уметничке

јединствености. Најзад, она је, опет, стављала на пробу глумачке могућности ансамбла. Ако се суди по одзиву публике, и оне позоришно најобразованије, *Станоје Главаш*, је, тада изведен читавих седам деценија после његове прве премијере на истој тој позорници, наишао на топао пријем међу свим генерацијама публике, не само такозване широке него и оне најобразованије. Из тога би се, посредно, могао извући закључак да је уметничка интерпретација нашла нови израз староме тексту и једног од наших великих романтичара приближила новоме времену. Ефемерност позоришне представе не пружа могућност познијим генерацијама да суде о оном што је прошло; али је из овог јубиларног *Станоја Главаша* у музејској витрини и на страницама неких часописа остала „сцена на Дунаву“, део сценографских решења Миомира Денића, као симболичан податак о једином Јакшићу на београдским сценама за протеклих двадесет година чија су решења тражена у некој врсти органске повезаности романтичног и реалистичног театра, повезаности чије су побуде извирале из оног времена око 1949, када се са заносом романтичара настављало и да гради и да брани ново друштво.

Друго обележје јубиларног репертоара било је у тежњи да се прикаже, у пресеку, српска комедија, својим најизразитијим представницима. Стерија — Трифковић — Нушић, њени стварни протагонисти, приказани су комедијама *Лажа и паралажа*, *Честитам* и *Власт*. Дотле, београдска нова публика није стицала навику да у позориште долази на мале комаде једног или више писаца. Отуда се мали комад, већ између два рата, све више губио са професионалне сцене и одлазио аматерима. Тако су и мале комедије сва три наша главна комедиографа постале репертоарски фонд аматерских дружина. Трифковић, који је оставио само њих, сасвим се изгубио. Неке мале Нушићеве комедије потврђују његове најбоље комедиографске особине и представљају ремек-дела српске комедиографије уопште (*Мува*, *Аналфабета*, *Кирија*), а једва да су икад, и редитељски и глумачки, раније, озбиљније интерпретиране. Јубиларни репертоар хтео је да највеће вредности српске комедиографије прикаже управо малим комедијама и да се, тиме, активно, у пракси, заложу за њихову рехабилитацију. Касније ће се, у Драма Народног позоришта, понављати такви покушаји: биће 1951, вече Нушићевих једночинки и обележиће се, 1960, Чеховљева годишњица његовим минијатурама, али, поред свих уметничких квалитета, овакве вечери остаће, увек, за публику, најжалост, у сенци „великих“, целовечерњих драма и комедија.

Ово опредељивање за домаћи репертоар у јубиларној сезони није остало ни само на декларацијама ни само на провереним вредностима класике. Та сезона је имала и једно савремено домаће дело, позоришни комад Ота Бихаљи-Мерина *Ливница*. Бихаљи-Мерин, дотле познат као романсијер и есејист, први пут се, тада, јавио у драми. Његова *Ливница* је третирала мотив савременог друштва. Радња првог чина уводила је у 1942, под окупацијом, и ми смо били сведоци како једна београдска дама, у атмосфери препуној опасности, сакрива младог инжењера пред његов одлазак у партизане. После тог, стварно, епилога, развијала се послератна драма о људима буржоаског света који, за услугу учињену под окупацијом, траже помоћ од победника. У сплету изукрштаних интереса средишни мотив се развијао на преображају једног интелектуалца који револуцији прилази гоњен унутарњом стваралачком вокацијом.

Једина драма из страног репертоара у јубиларној сезони био је Ростанов *Сирано де Бержерак*. Та представа, са Љубишом Јовановићем као носиоцем насловне улоге, афирмисала је Браслава Борозана као редитеља. За нас у позоришту Сиранов пркос није, тада, био једна бравурозна



игра; ми смо, док је земљу притискала оловна атмосфера Информбироа, претпостављали да ће гледалац, сведок храброг пркоса на позорници, бити подстакнут у чврстину отпора једној идеологији која је претила независности његове земље. Увек је, разуме се, питање колико сцена успева да савремене гледаоцеве асоцијације повеже приказом једне старе драмске приче. Жан-Пол Сартр је такво асоцирање на савремена збивања покушао да изведе наслањањем на Еурипидове драме, на *Електру* у *Мувама* и адаптацијом *Тројанки*. То је, свакако, директнији пут којим је он хтео да жигосе злочинства колонизатора у Алжиру у првој драми и удаљенији у другој, која треба да асоцира на крвава збивања у Вијетнаму. Сиранов пркос клеветницима је теже било претпоставити као подстицај, али, ето, ми смо у Драми оног времена и то хтели да покушамо кад већ нисмо, нажалост, могли да се ослонимо на *свој* савремени текст.

Уопште, Драма је, и дотле, а нарочито јубиларне сезоне, иза кулиса, у своја четири зида интерно, била заокупљена питањем *идеја у комаду и представи, питањем како треба да идеја одјекне у гледаоцу*. Неколико месеци дискусије вођене у ансамблу и са ансамблом биле су прожете тим питањем. Примера ради, да пружим наговештај о природи тих дискусија, поменућу, нажалост због скученог простора само најсажетије, шта се, на једном од таквих састанака у јубиларној сезони говорило, поводом приказивања *Хамлета*. Шекспир је, у овом случају, послужио као повод принципијелној дискусији о питању односа позоришта према делу. Састанак одржан 7. априла 1949. расправљао је, стварно, о два концепцијама *Хамлета*. Реч је, пре свега, добио Раша Плаовић, тумач *Хамлета* у два различитим представама, једној из последње деценије пред други светски рат и другој из прве деценије после другог светског рата. Плаовић је, на основу аутоанализе, имао да извуче закључке. Да буде, за глумце, конкретан, он је узео одређена места у делу. Фразу „Да, госпо, то је просто”, Плаовић је, у предратној интерпретацији, говорио „са некаквим измирењем у болу... са жаљењем што је то тако”.\* У послератној интерпретацији однос се променио и он је исту фразу говорио „са подсмехом на простакалук”. Хтео је рећи да је чин који су извршили *Хамлетов стриц* и *Хамлетова мајка* такав да у *Хамлету—Плаовићу* изазива осуду са подсмехом „према нечем што је просто”. Затим, фразу „Изгледа, госпо? Не, већ јесте” некад је говорио „с тугом која је углавном била везана за оца”, а у другој интерпретацији он је, опет, активнији, борбенији, и у тим речима изражава презрење према декоративној жалости, дакле осуду оних који га слушају ставља у први план, док је „бол за изгубљеним оцем повучен савим унутра и он дође до израза само у једном стиху, на крају монолога”. У чувеном, капиталном месту „О, да се то чврсто, пречврсто месо стопи”... у обема интерпретацијама остало је, као основа, *гађење*. У првој интерпретацији у том гађењу била је резигнација, у другој је гађење усредсређено на *Хамлетовог стрица*, од *општег* постало *конкретно*, односно живље, људскије, борбеније. У сцени кад *Хамлет* сазнаје за појаву духа *Плаовић* је у предратној представи тога тренутка осетио згранутост „под утицајем мистичног обавештења” и одмах се јављала туга; у послератној интерпретацији мистичност се изгубила, *Плаовић—Хамлет* је постао „човек који хоће да провери и да испита”. У сцени с *Полонијем* (други чин) *Хамлетово лудило* прва интерпретација је заснивала „на његовој егзалтираности”; друга је, „плански”, пошла „од чињенице да на двору истину може да говори, некажњено, само луд човек”. Уз то, *Хамлет* више у другој интерпретацији инсистира

\* Сви ставови под наводницима су Плаовићеве речи како их је стенограф забележио. Извршио сам, само делимично, мале ретуше у стилизацији. М. Ђ.

на лудилу како би преко њега проникао у ствари, дошао до потребних података којима је условљена његова одлука. Монолог „Бити ил' не бити”, од најпопуларнијих, односно оних које и обичан гледалац понавља у животу, некад је, као и све, одвећ био прожет Хамлетовом резигнацијом. У другој интерпретацији он је постао чвршћи, „са много одређенијим односом према животу”, значи, опет, отпорнији, борбенији. Као најшкакљивије и најспорније место у *Хамлету* и за Хамлета Плаовић је узео сцену Клаудијеве молитве. Зашто Хамлет ту прилику не употреби да убије убицу свог оца? Прва интерпретација давала је великог маха схватању да управо то место најочевидније показује колико је Хамлет „неодлучан” и „слаб”, јер се одвећ буквално тумачило оно што је Шекспир рекао о односу према небу. Друга интерпретација је покушала, — и Плаовић је, тада, био уверен да се у томе и успело — да публика поверује како се Хамлет колеба због тога што хоће да његова освета буде потпуна, односно „да краљ својим рођеним очима види освету која му се приближује”. И тако даље. Да не набрајам све примере. Протагонист *Хамлета* је извлачио закључак да нису једини разлози овим разликама у интерпретацији у чињеници што је предратног Хамлета режирао Михаило Исаиловић, а послератног он, Плаовић, са Хугом Клајном. Пре рата, у једном друкчијем времену, и друкчијем друштвеном склопу и сам он, Плаовић, није могао бити *овакав*, послератни Хамлет, јер овог другог Хамлета детерминише и *време*. Позната истина, која се често заборавља, да *свако време има своје позориште*, односно да време даје печат позоришту, да је позориште део времена, свих друштвених околности, — та истина се, онда, морала да доказује и теоријски и да се потврђује праксом. Извесна идеалистичка схватања насупрот материјалистичким тражила су продоре свуда. Та схватања су хтела да позориште не припада своме времену. Да оно буде „игра”, „чаролија”, „забава”, да се ослободи свега што спада у област *идеја*, да не служи савременом човеку као подстицај на размишљање о себи и свету. Уместо апстрактне филозофске дискусије, Драма Народног позоришта је ове *теме времена* преносила на свој, позоришни језик, и покушавала да тако, професионално, закорачи у област филозофског, али увек и конкретног, испитивања о своме месту у друштву. Нажалост, тада, већ, није више било часописа *Позориште\**, и ова расправљања, — а било их је много и, мање-више, о свему што се онда, осећало као актуелна тема у позоришном животу — нису изишла ван зидова једне позоришне куће. Колико су она значила за кућу, није могућно измерити. Али су, у једном јубиларном и сложеном периоду, после оснивања Југословенског драмског позоришта, могла допринети рашчишћавању појмова, учвршћивању духа кохерентности и проналажењу неопходних спона између сцене и гледалишта; да не истичем колико су она, макар и скромно, хтела да допринесу афирмисању једног погледа на свет. Јер, да поменем још једанпут разговоре о *Хамлету* и Хамлету, наша земља је 1949. преживљавала своје највеће искушење и позориште није ни могло ни хтело да остане по страни једног великог збивања у друштву. Самосталност суда и борбеност у одбрани свога суда били су, у оно време, лајт-мотив наших поступака.

У овим разговорима, али и пре њих, дотицана је, више пута, идеја да се Његошев *Горски Вијенац*, поводом стогодишњице песникове смрти, адаптира за позорницу. Дилеме су биле многе и сложене. Раша Плаовић, који је, годинама, остао заокупљен овом мишљу, био је и изузетно свестан шта би све и он, као онај који Његошево дело адаптира и позориште које

\*Часопис „Позориште” покренут је 1947. год. иницијативом из Народног позоришта; излазио и 1948. у издању „Просвете”, Београд.

га адаптирано остварује, имали да приме на себе ако неће да се, само, лако мислено, заклоне иза ауторитета великог песника и општеприхваћеног великог дела, које стоји у основама националне литературе. Искустава, ранијих, нисмо имали, сем аматерских. Али, поред свих дилема, одлука је, ипак, донесена. Тада је већ у Народном позоришту био Милан Богдановић, као његов управник, па је и он учествовао у завршним разговорима.\* И он је, са свима који су чинили тадашњи уметнички савет Дrame, своје име ставио на плакат представе. Неком је, и тако се десило, могло изгледати, и изгледало је, после, заиста, врло чудно што су сва та имена стављена „на меницу”. Треба рећи да је ова наглашена ангажованост била колико знак уметничке солидарности с Рашом Плаовићем, адаптатором и реализатором *Горског вијенца*, толико и израз осећања изванредне одговорности пред чином који *позоришна кућа* узима на себе. Мишљења о представи су, као што се и очекивало, била подељена. Између оних који су без резерве представу у јавности поздравили и оних који су јој све одрицали стајала је „анонимна” публика. Њеним опредељењем дошло је до педесет и неколико реприза, али ни тај број није значао да се интересовање исцрпало; *Горски вијенац* је могао на позорници да живи и дуже, да, као што је то морало бити у Народном позоришту, због велике оптерећености позорнице, сценски век и ове представе није морао да буде скраћен. Његошево дело је, ипак, не само видела него и боље схватила омладина неколиких бачких и студентских генерација. Да је публика само на њу била ограничена, могло би се, ипак, говорити о знатној функцији представе. Али *Вијенац* је онима који су га видели, свакако, донео и уметнички доживљај. Адаптација је остала забележена, а *scripta manent*, и на њу се не бих освртао. Сценска реализација се изгубила заувек, заједно с неколицином изванредних глумаца, и о њој треба нешто рећи, без претензија да се каже све, јер би једна иоле потпунија анализа тражила више простора него што допушта овај кратки преглед. *Вијенац* је решен реалистички, али стилизовано. Декор је, само делимично конструктиван, далеко више *назначивао* место радње него што га је с натуралистичком верношћу дочаравао. Костим је, такође, у стилизованим решењима, донео основне карактеристике фолклорне верности. Оно што је, у складу с тим и најбитније, покрет је био сведен на најмању меру. Реч је стављена у први план и све се градило на *поетском фактору*. Па и у речи је оно поетско и садржајно узето као главна вредност. Сваки призвук специфичног у локалној мелодији или локалном акценту је искључен; у говорној фактури *Вијенац* је, строго, остао при обележјима књижевног језика. Таква представа је хтела да истакне опште и трајне вредности песничког дела; али она није могла, ни хтела, да убије сваки траг националног тла с којег је дело поникло и те карактеристике су остале, мада не буквално пренесене, у оним елементима представе који се обраћају чулу вида. Све вредности упућене слуху гледаочевом, заједно с тужбалицама и звуцима гусала, решене су, такође, музичком стилизацијом. После премијере *Горски вијенац* је изазвао и једну јавну полемику. Покренуо ју је, у *Борби* осудом без резерве, књижевник Марко Ристић, који је читав подухват оценио као неуспех, неадекватан. Одговарао му је Милан Богдановић. Као и готово све наше јавне полемике оног времена и ова је била интонирана искључивошћу у схватањима. Али Богдановић је, уверен сам, с далеко више убедљивих раз-

\* Милан Богдановић, дугогодишњи књижевни и позоришни критичар, тада је по други пут дошао на руководеће место једног позоришта; први пут, он је, пошто је, из политичких разлога, уклоњен са Универзитета у Београду, где је, као асистент професора Богдана Поповића, држао часове из теорије књижевности, прихватио положај управника путујуће трупе Српског народног позоришта у Новом Саду, и читаву годину дана пуговао с глумцима по војвођанским градовима и селима, 1923. У Народном позориште дошао је пред његову прославу осамдесетогодишњице, 1949, и остао у њему до пензионисања, 1962.

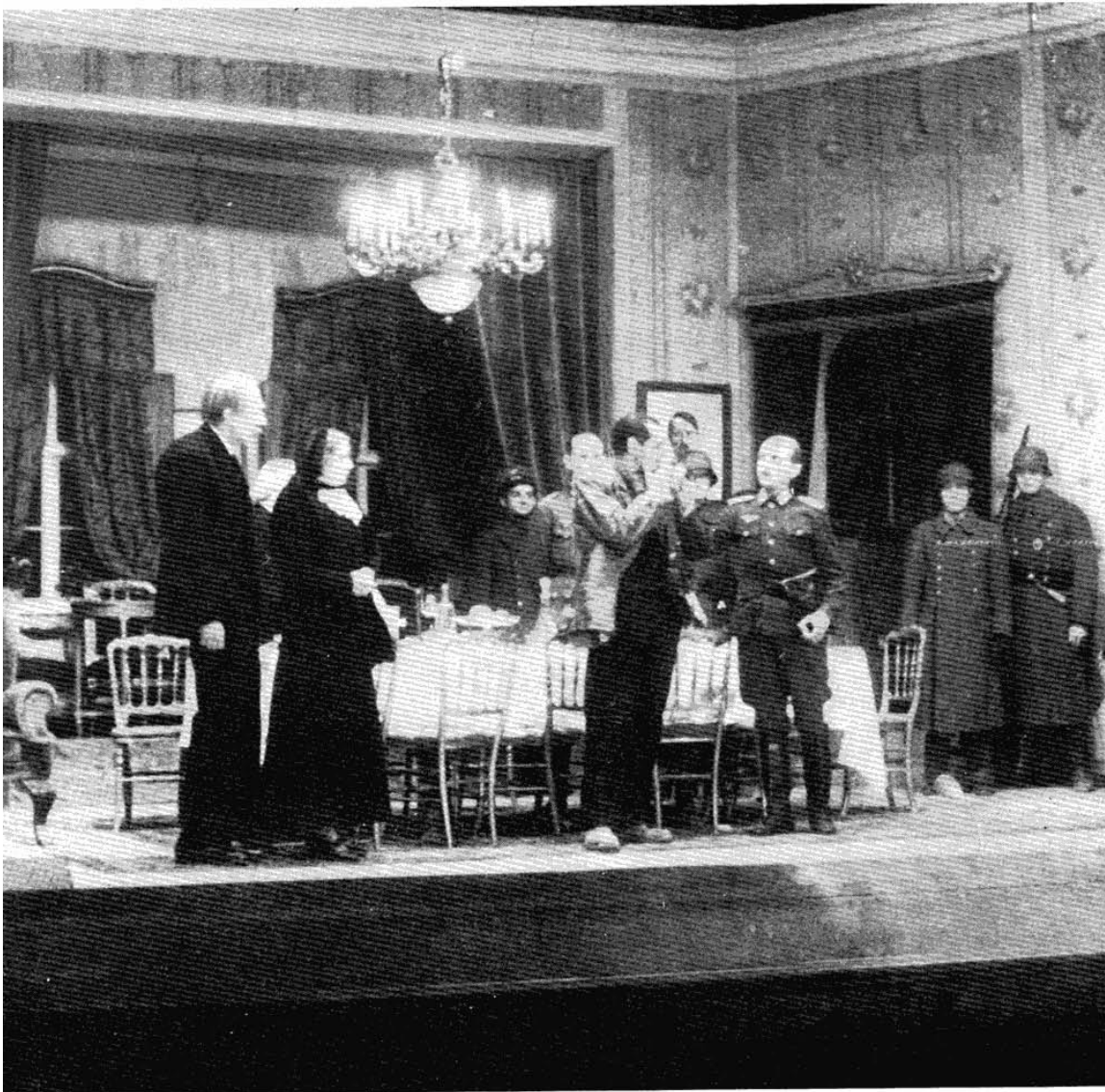
лога бранио и принцип и реализацију преношења *Горског вијенца* на сцену. Оцена Исидоре Секулић, афирмативна али и критичка, подвукла је да „Раша Плаовић, са својом идејом, са својом храброшћу, са својим трудом остаје у темељу свему будућем за сценску реализацију Његошеве поеме”; и да је Народно позориште дало „понајлепши прилог у свечану годину Његошеву, од стране Србије”. Касније смо добили, на бази исте адаптације, унеколико прилагођене, музичку обраду, сценски ораторијум композитора Николе Херцигоње. Опера Народног позоришта је ту представу извела и на гостовању у Паризу. Тако је заокружен напор да се за сцену освоји једна од највећих вредности југословенске литературе. Уколико нове генерације буду поновиле подухват с *Горским вијенцем*, ова стара искуства ће, вероватно, нешто значити новим ствараоцима и помоћи им да Његошева поезија добије још адекватнији сценски израз.

\*  
\* \* \*

Сезона 1950—1951. наметнула је проблем нове структуре ансамбла. После ослобођења, када је започет рад у два зградама, Драма је имала седамдесет шест чланова, четрдесет три мушкарца и тридесет три жене, рачунајући шаптаче и инспцијенте. Оснивањем нових позоришта и одласком неких чланова у њих ансамбл се смањило. Ангажовани су нови чланови. Првенство је дато младима. Прва и друга генерација Драмског студија, 1947. и 1948. дале су Драма Народног позоришта десетак нових глумаца. Неки млади из позоришта у унутрашњости, Мија Алексић, на пример, и неколико других из Београда, редитељ Соја Јовановић и глумац Бата Паскаљевић (који су, пре тога, имали своју омладинску позоришну групу, полуматерску), такође су ангажовани пред јубиларну сезону. После свих промена, састав Дrame 1951. бројао је педесет једног члана у представљачком особљу. Старосна структура је изгледала овако: до 30 година живота 19 чланова, мушких 9, женских 10; од 30 до 40 год. 4 глумице, ниједан мушкарац; од 40 до 50 год. 15 чланова, мушких 8, женских 7; преко 55 год. 13 чланова, 9 мушкараца и четири жене. Сви чланови прве групе — млади — ангажовани су после ослобођења, изузев Олге Спиридоновић, што значи да је у томе периоду ангажовано 18 младих глумаца и глумица. Према томе, у години кад је требало, на основу новог закона, дати пензију члановима са 55 година живота и чланицама са 50, Драма Народног позоришта је, према структури ансамбла уочи рата и непосредно после рата, била знатно подмлађена. У пензију је требало да иду глумци: Добрица Милутиновић, Божа Николић, Фран Новаковић, Марко Маринковић, Јован Гец, Владета Драгутиновић, Александар Златковић, Велимир Бошковић и глумице Марија Таборска, Тода Арсеновић, Зорка Златковић и Анка Врбанић. Био је то, скоро без изузетка, део оне славне уметничке гарнитуре која је, заједно с већ умрлим, подигла Драм у Народног позоришта на завидан ниво између два рата, а неки од њих, као што су Марија Таборска, Тода Арсеновић, Добрица Милутиновић и Божа Николић, још и пре првог светског рата стајали су у врховима српске глуме. Они су, један за другим, одлазили у пензију али им је пружена могућност, и већина је ту могућност прихватила, да и даље остану хонорарни чланови. Символично, из почасти, на предлог Управе Народног позоришта, усвојено је да, само, Добрица Милутиновић остане у списку активних чланова доживотно, иако је и дотле врло ретко, због болести, излазио на сцену и на њој се, последњи пут, појавио о прослави осамдесетогодишњице у епизодној улози Рудничанина, у *Станоју Главашу*. Те сезоне у Београдско драмско позориште

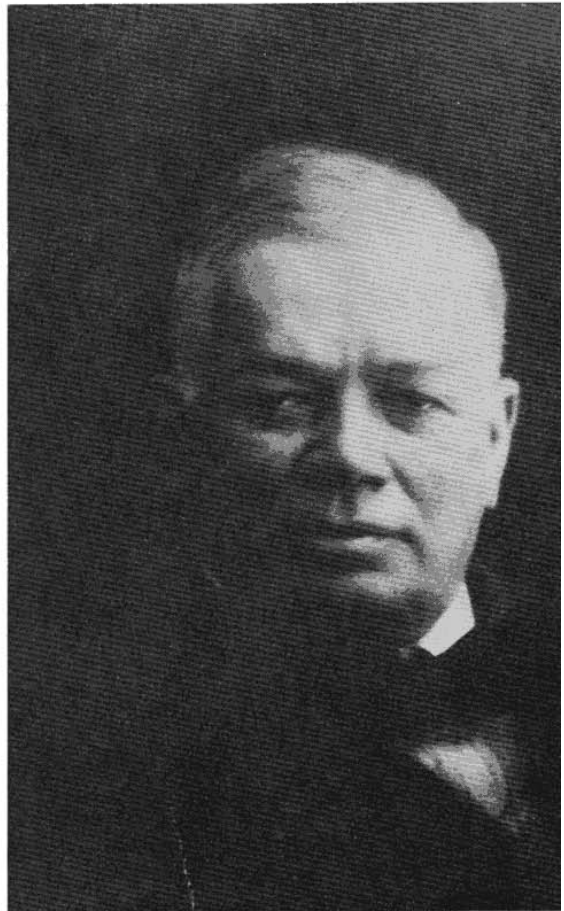
СЦЕНА ИЗ „НАЈЕЗДЕ“ ОД ЛЕОНОВА У  
НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ 1944. ГОДИНЕ  
С ЛЕВА, У ПРВОМ ПЛАНУ: НИКОЛА ПО-  
ПОВИЋ, ДАРА МИЛОШЕВИЋ, РАША  
ПЛАОВИЋ, МАРКО МАРИНКОВИЋ, ЗА  
СТОЛОМ АЛЕКСАНДАР ЗЛАТКОВИЋ.

UNE SCÈNE DE „L'INVASION“ DE LEO-  
NOV AU THÉÂTRE NATIONAL EN 1944.  
À GAUCHE AU PREMIER PLAN: NIKOLA  
POPOVIC, DARA MILOSEVIC, RASA PLA-  
VIC, MARKO MARINKOVIC, À TABLE  
ALEKSANDAR ZLATKOVIC.





МИЛКА ГРГУРОВА.  
MILKA GRGUROVA.



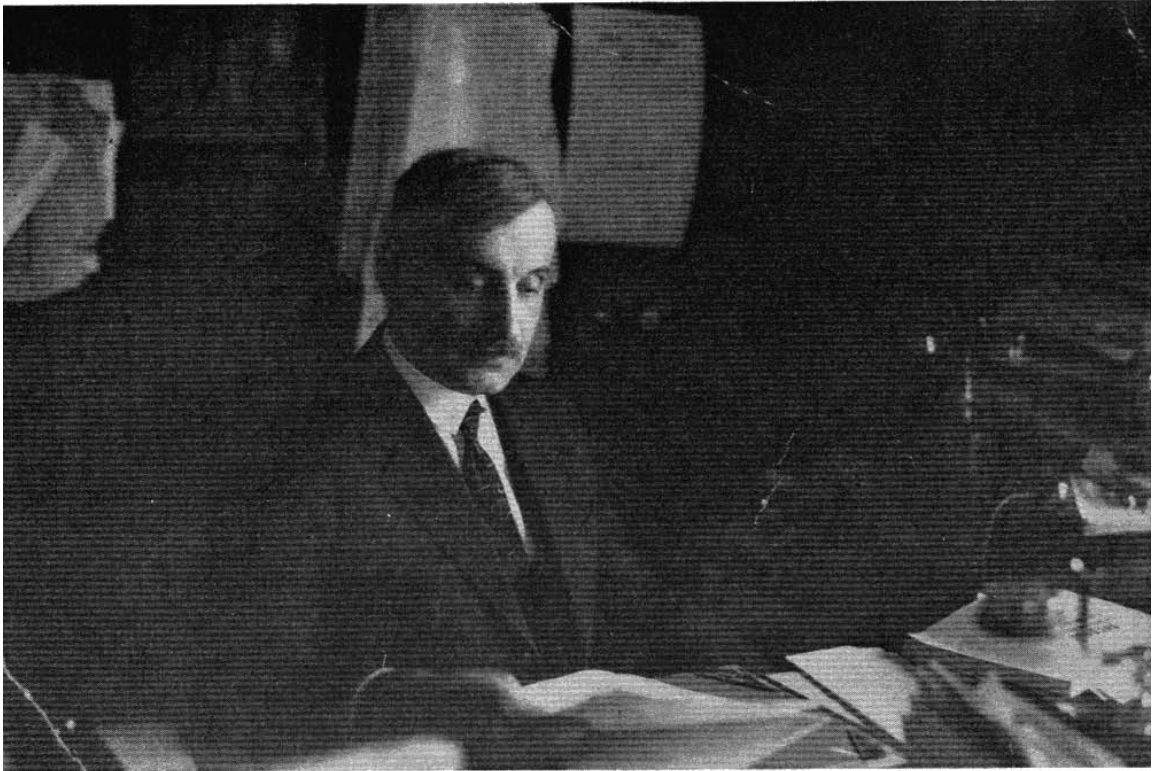
МИЛОРАД ГАВРИЛОВИЋ.  
MILORAD GAVRILOVIĆ.



ВЕЛА НИГРИНОВА.  
VELA NIGRINOVA.



ДОБРИЦА МИЛУТИНОВИЋ.  
DOBRICA MILUTINOVIC.

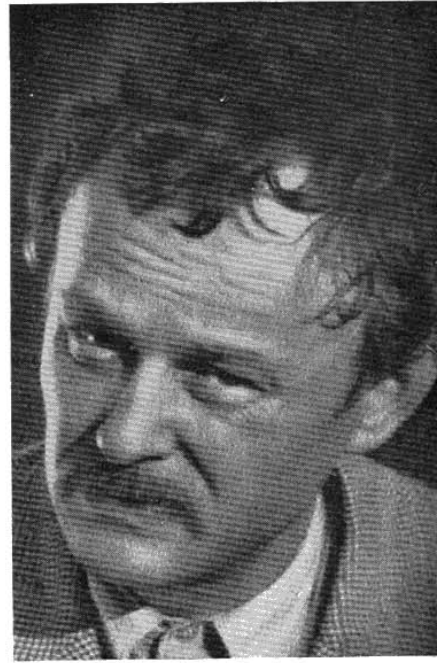


MILAN PREDIĆ.

МИЛАН ПРЕДИЋ.



БРАНКО ГАВЕЛА.  
BRANKO GAVELA.



БОЈАН СТУПИЦА.  
BOJAN STUPICA.



отишли су Соја Јовановић и Бата Паскаљевић да оснаже напоре у подизању квалитета тог младог београдског позоришта, које је са амбицијом и успехом почињало да негује савремени светски репертоар. Али је, отада, Драма из сезоне у сезону подмлађивана и око 1960. године већ млади су у њој имали потпуно доминантно место. То је, у правом смислу речи, сме-на генерација извршена за непуних десет сезона.

\*  
\*   \*   \*

Прилазећи, 1952, поново Шекспиру, Драма Народног позоришта се одлучила да задатак повери Бранку Гавели, свом некадашњем редитељу и директору, који је, у то време, био у Загребачком драмском казалишту. Гостовање је двојачко било оправдано. Прво, развитак позоришне уметности за протеклих осам година, после ослобођења, унео је у југословенску позоришну културу нове односе. Македонци су добили позориште на свом језику, и то позориште је, врло брзо, иако првенствено с млађим кадровима без редовног школовања, уметнички очврсло и, реално, постало фактор у југословенској позоришној култури. Јавила су се и позоришта на језицима мањина, шиптарско, турско, мађарско. Хрвати и Словенци, са већ значајном позоришном традицијом, настављали су свој развитак. Исто тако позориште у Босни и Херцеговини. Радозналост и потреба за међусобним сусретима довеле су до првих узајамних гостовања читавих колектива. Видело се да Југословени једни другима у позоришту имају шта да кажу, тачније да ове размене, као што је то увек, уосталом, са позоришним гостовањима, подстичу на повећану креативност. За национално сложену заједницу чије се јединство прекаљивало у рату и, затим, у обнови овакви контакти били су још значајнији. Затим, и чисто уметнички разлози иду, увек, у прилог повремених гостовања. Редитељи, макар имали и изузетније успехе, током једног вишегодишњег периода ансамблу поставили „обични“. У глумцима се јавља жеља за неком другом сарадњом, која би их друкчијим путевима повела до нових резултата. А позоришту и као целини је, с времена на време, неопходно да изиђе из уобичајеног и усталеог круга навика. Отуда се желело да два редитеља, најпре Бранко Гавела а затим Славко Јан, чија је представа *Цанкаревих Слугу* била изванредан доживљај за београдску публику пре тога, дођу као гости. Са Гавелом је рађен Шекспиров *Хенрик IV*. Разговарано је да се две Шекспирове „хронике“ под истим насловом сажму у једну представу, као што се овога века више пута чинило у европским позориштима. Претпостављало се да је овим Шекспировим делима, дотле неизвођеним у Београду и самим тим изван средишта интересовања у којем стоје његове општепознате драме и комедије, потребно привући публику а да исти наслов за два дела, са истим носиоцима главних улога, већ сам собом носи извесну опасност дестимулативног дејства на публику. Разлози, дакле организационо-психолошки. Од њих се, на изричиту жељу Гавелину, одустало. Изведена су оба дела. Они који су их видели говориће, и после, годинама, да одзив није ни издалека био у складу са оним што се уметнички постигло. Велики број гледалаца није видео обе представе. Тада су београдска позоришта већ давала и до двадесет премијера у сезони. Живело се захуктало. Човек који је стекао навiku да иде у позориште тешко је могао наћи времена да види све нове представе. И он се, очевидно, лишавао да поново гледа оно што му се могло чинити да је „већ видео“. Затим, Драма је делила дане с Опером и Балетом, чији је размах бивао све већи. Два дана у недељи дата једном наслову доводила су у питање остали ре-

пертоар Дrame. Из свих тих „формалних“ разлога јављале су се и тешко савладљиве препреке да се представе одржавају, негују. Све у свему, *Хенрик IV* није имао судбину која му је, с правом, припадала. Његов кратак позоришни век је утолико више изазивао нерасположење што су не само посиоци главних улога, Раша Плаовић, (Хенрик IV) и Љубиша Јовановић (Фалстаф) него и многи други глумци дали високе мере креативности. Нажалост, у позоришном животу се, не једанпут, десило да представа са изузетним квалитетима мање живи него нека друга која је, с разлогом, изазивала бојазни а, после, ћудљивом игром случајности, дуго остала на репертоару и пунила кућу.

Други редитељ—гост, Славко Јан, из Словенског народног гледалишча у Љубљани, позван је 1954. Његова представа Цанкаревих *Слугу* била је, по утиску оних који су знали и љубљанске *Слуге*, најбољу Јанову режију Цанкара, на сличном нивоу. Тиме се проширио југословенски репертоар, који је, са *Слугама*, бројао, дотле, тридесет једну послератну премијеру, просечно око три премијере домаћих писаца у свакој сезони.

\*  
\* \* \*

Али савремена домаћа дела су се ретко јављала. Утолико ређе што су имала да их „деле“ четири београдска позоришта: Народно, Југословенско, Београдско драмско и Београдска комедија. Сезона 1950—1951. имала је само једно ново дело савременог писца (*Раскрсница* Милана Боквића), сезона 1951—1952. дала је уместо новог дела нову драматизацију популарне *Зоне Замфирове* Стевана Сремца, сезона 1952—1953. имала је нову драму Јосипа Кудунчића *Људи без вида* с темом из послератног живота и сезона 1954—1955. опет само једно ново дело нашег писца, *Распродају савести* Јоже Хорвата, која је обрађивала тему из првих дана такозване НДХ. Са тим мршавим билансом нове домаће драме дочекана је и стогодишњица смрти Јована Стерије Поповића, који је започео српску драму и остао у репертоару српског позоришта преко сто година, али је тај јубилеј изазвао сетна размишљања, јер се показало да ни Стерија више не „одговара“ на питања савременог гледаоца нити може знатније да покрене његову радозналост. Из читавог старог репертоара само су два писца још чврсто стајала на сцени и привлачила публику, више него нова домаћа дела и више него многа класична и савремена дела светске књижевности, Бранислав Нушић и Мирослав Крлежа. По одјеку у публици оба ова драматичара су, између два рата, били југословенски писци, припадали свим југословенским позорницама и заузимали на њима два прва места на лествици целокупног, посебно домаћег репертоара. Иако су њихове књижевне физиономије сасвим различите, иако је Нушић знатно старији и његово дело почиње с краја прошлог века а Крлежа се као позоришни писац јавља после 1918, ипак су они, заједно, у друштвеној констелацији шестојануарске диктатуре и у годинама жестоких политичких супротстављања демократије и профашизма, сваки на свој начин били под ударцима реакције и обојица, у периоду окупације, скинути са репертоара својих ужих домовина док су позоришта стајала под непосредном контролом фашистичке идеологије. Када су, одмах после ослобођења, поново дошли на сцену, могле су да се овде-онде чују ако не толико гласне онда, свакако, врло честе скепсе о њиховом месту у новом позоришту. О Нушићу су опет подгрејани стари разговори, још из Скерлићевог времена, да су његове комедије лишене сатиричног духа и да се у сликању некадашњег друштва креће око безазлене шале, док се за Крлежу претпостављало да ће његова реч

имати мањи одјек у новом гледаоцу самим тим што је његово велико дејство пре револуције било условљено критичким расположењима напредних духова, нарочито омладине, а тај афинитет, у оствареној социјалној револуцији, губи своју некадашњу оштрину. Десило се, ипак, обрнуто: и Нушић и Крлежа су се једини пребацили у ново време и њихов значај се не само није смањило него се и повећао у позоришном репертоару. На сцени Народног позоришта они су и даље заузимали главно место и објектима су се, такође, јавили на свим београдским позорницама. Редитељи и глумци су и даље, из сезоне у сезону, у њиховом делу црпци нова надахнућа за своју креативност. Један од стубова старих репертоара, највеће име српске класике у позоришту, Јован Стерија Поповић, међутим, у послератном периоду, и поред пажње која је указивана његовом делу, не само у Народном, где је он на почетку века доживео своју значајну комедиографску ренесансу и уздигнут на пиједестал „српског Молијера”, под утицајем професора Павла Поповића и уз подршку управника Драгомира Јанковића, — тај Стерија, неоспорна и главна вредност српске драме; инспиратор великих глумаца као што је Пера Добриновић, није новој публици, ни оној младој, подстицаној школском наставом, могао да буде онако неоспоран ауторитет и да је априорним респектом привлачи у позоришну дворану како је привлачио очеве и дедове. Поводом стогодишњице његове смрти, 1956, Бранко Гавела, опет као гост, с дубоком оданошћу Стерији покушао је да нађе ново осветљење, савременије и сценичније, за *Кир-Јању*. Пре њега, са истим респектом, чинио је то Хуго Клајн (*Покондирена тиква*, и, као што је поменуто, *Лажа и паралажа*) а у Југословенском драмском позоришту, сезоне 1948—1949, Мата Милошевић је са *Родолупцима*, горком сатиром на фразерско родољубље, дао, такође, изузетно леп пример залагања у прилог Стерији. Неке улоге у тим представама остале су савременицима у сећању као жива и колоритна остварења. Стерија је искрено, с највећом свешћу о његовом значају за српско позориште, *брањен*. Публика је те представе гледала. Али се, ипак, показало да су, и наглашена дидактичност старог рационалисте и спори темпо његових акција у комедији, изван живљег интересовања гледаоца који живи у радикално измењеним констелацијама, у захукталом ритму све урбанизованијег живота и техничким развитком све динамичнијих покрета свакодневних а и колективних и међународних токова, дакле у једној другој и друкчијој психологији. Стерија је одлазио у музеј, окружен поштовањем и љубављу, а његово водеће место у комедији, осећало се, припадаће, док не дође нека друга, комедиографији Бранислава Нушића.

\*

\*   \*   \*

Уопште се у позоришту много штошта, некад једва приметно а некад и врло очевито, мењало.

Последњи корифеји старе генерације су одлазили један за другим. Умро је, 1956, Добрица Милутиновић, који се није могао, годинама, да види на сцени, али је његова импозантна појава, у романтичарском огртачу и црном шеширу с веома широким ободом — једина, таква, у Београду, — оживљавала, у причањима старијих Београђана, у радио-емисијама и у штампаним сећања на велику славу овога глумца, с чијом се популарношћу није могла да мери ни једна ондашња популарност и Добрица се кретао, у својој архаичној мајестетичности, као жива легенда на београдским улицама и у београдским кафанама. Његова смрт је ожалена широко и до гроба су га, узбуђени или разнежени, пратили и они који га

као глумца, на сцени, никад нису видели. За Добрицом су, брзо, одлазили из живота и други из велике генерације старих; брачни пар Златковића, најпре Зора Златковић а, само два месеца касније, чудно, као што су и у животу увек били заједно, и Александар Златковић, глумац кога је, не једанпут, критика између два рата стављала у сам врх наше глуме, скоро без премца; касније Фран Новаковић и Тода Арсеновић, глумци чије уметничко дело остаје велико по обиму, али још веће по сугестивној снази њиховог сензибилитета којем има да се, у највећој мери, захвали што је Драма Народног позоришта све више будила и чувала несмањено интересовање публике, и у повременим кризама, не само у успонима.

Док су стари силазили с позорнице, понекад се, као Златковићи, Новаковић и Арсеновићка, не мирећи с пензијом и стално се враћајући даскама на којима су провели живот, дотле су се све више учвршћивали млади и још је блистала средња генерација.

У овим годинама било је веома видно уметничко присуство Невенке Урбанове. Неколико великих улога, изванредно одиграних, посведочиле су фини дух ове глумице у једном далеко ширем регистру карактера него што је био њен некада доста ограничени репертоар љубавница и кокота из, претежно, салонског комада. Њена мајка, госпођа Ерлин у Вајлдовој *Лепези леди Виндермир* 1953. и њена насловна улога у драматизацији новеле Сомерсета Мома *Обожавана Јулија* биле су за Београд велико освежење. У тим улогама Урбанова је, као средиште представе, била и њена највећа уметничка вредност.

Поводом *Лепезе леди Виндермир* и *Обожаване Јулије* намеће се осврт на неке чињенице које су, у једном историјском тренутку, имале далеко већи значај него што би се то, до краја, могло да објасни описом друштвено-позоришне ситуације. Пре свега, Вајлдовим комадом — Вајлд се, дотле, у послератном репертоару београдских позоришта није јављао, — враћен је на сцену свет салона, свет вечерњих тоалета и фракова. У тај свет је имао да уђе и млади глумац који је, пре тога, почињао и развијао се у комадима костимске класике, комадима грађанског XIX века, у домаћем фолклорном или нушићевском комичном репертоару, у жанровима између стилизованог покрета и херојског држања старе класике до крајње опуштености у грађанским амбијентима. За таквог глумца салон и фрак били су посебно тешки, јер су захтевали, истовремено, и стилизацију и лежерност. Једна глумачка генерација која је израсла у почетној фази социјализма морала је да буде неспретна у салону „високог” друштва а огроман број њених гледалаца — вршњака није уопште регистровао ту несналажљивост. У позоришту ништа није апсолутно; свему заједно одређују облик они који играју и они који гледају.

\*

\* \* \*

Али се нешто далеко важније од те невештине у „стилу игре” почело да одиграва од 1953. Београђани су позоришне представе гледали на четири позорнице, не рачунајући дечје, и свака је морала да репертоаром и тумачењем успостави мостове до публике. Кад позоришна кућа допусти да се у њој и око ње јави равнодушност, онда, неминовно, почиње да се руши; позоришне вредности нису трајне као музејске, него их треба непрестано *оживљавати* али и *мењати*, јер публика је увек првенствено радознала за ново, чак и онда кад је ново само рецидива *старога*. Београдско драмско позориште је, зато, наишло на жив одзив својом усмереношћу ка новим писцима и новим делима, нажалост увек страним, јер су се до-

маћи тешко јављали, а и тешко су прихватани. У атмосфери извесне преоријентације укуса почела су колебања у репертоарским физиономијама, иако оне нису биле никад категоричко утврђене и могло се говорити само о њиховим главним оријентацијама: Народног претежно ка домаћој драми, Југословенског претежно ка светској, а и једно и друго, опет претежно, окренуто класици. Али и Народно се обраћало светској класици и Југословенско домаћој класици. Кад су почела да црпу из *савремене светске драме*, онда су се сва три позоришта, па на изврстан начин и четворо, Београдска комедија, наша пред истим изворима. Остало им је да своју стару линију што могу боље прилагоде новим условима. Ту су се, негде, замрсиле линије и пореметиле физиономије. Људи из позоришта су били потпуније свесни правих разлога: они су знали да није, узмимо најтежи случај, могућно тврдоглаво инсистирати на домаћој драми у Народном позоришту, јер је за првих десетак сезона из њених ризница класике узето све што се могло а оно што је занемарено било је, како су људи у позоришту веровали, исувише скопчано с ризиком неизвесности. Људи који позориште гледају споља увек су категоричнији. И с њихове стране су се и дигли први гласови против побрканих физиономија и захтеви за разграничењем. Они су мирно и хладно бројали публику и загледали у цифре прихода да из сваког *минуса* извукну закључак о кризи. Разумљиво да је и код нас, чим се, доцније, јавила телевизија, дошло до брзих и аподиктичних ставова о бесмислености трошења одвећ великих средстава за позоришта кад ће, убрзо, телевизија моћи да преузме и функције позоришта. Такве флоскуле су, ефемерне, биле и остале кроз све, разноврсне „кризе“ позоришта. Велики размах забавних облика ван позоришта у чијим су програмима глумци, природно, добили једно од главних места, само је појачао тешкоће. Док су се, у крилу позоришта, тражили излази да се, ипак, одржи *уметничка* линија, тренутним и пролазним невољама даван је претерано велики значај. При томе се није, увек, могло да види, и осети, колико за позоришну установу приход и број гледалаца, по логици ствари, представљају неразлучну категорију, истовремено моралну и материјалну. Представа, чак и кад би сасвим била одстрањена брига о приходу, у крајњој линији најнепосредније зависи од публике, од њеног броја. Позориште не може да се мири с равнодушношћу публике према представи. Глумац осећа да је његова креација бесмислена ако му његов савременик не поклони пажњу. Позоришни резултат значи управо толико колико је прихваћен. Ако сликар или песник могу да, као Стендал, стварају с вером да ће их разумети макар мали број савременика али да ће их афирмисати тек будуће генерације, глумац у позоришту је принуђен, пошто његово дело не *остаје*, да рачуна само са својим савременицима. Кад се свему томе дода колико домаћа драма, нова, која се бави новим и живим мотивом, значи за позориште, а те драме нема довољно, онда се још пластичније може да сагледа и време о коме је реч, време у којем је Драма Народног позоришта великим напорима имала да чува свој уметнички ниво и своју публику. У таквом времену су хладна расуђивања која, чак, иду дотле да се покреће и питање *фузија*, могла, далеко више, да штете позоришту него да му користе. Драма Народног позоришта, по несрећи, имала је да, поред свега, трпи и последице своје скоро трагичне ограничености у терминима.

Али извесни компромиси с „комерцијалним комадом“ — *Дубоко плаво море* Т. Ратигана, *Сањалица* Е. Рајса, *Кад наућу деца* А. Русена, *Премијера у Њујорку* К. Одетса, *Побуна на Кејну* Х. Воука, *Обожавана Јулија*, *Дрвеће умире усправно* А. Касоне, *Аутобуска станица* Инца, *Дневник Ане Франк* Гудрич-Хакета — нису угрожавали културну и моралну функцију позоришта. Неки од њих су речито заступали хуманистичку мисао и

позоришни гледалац их је пратио с великом људском ангажованошћу и одлазио после представе испуњен племенитим мислима и осећањима. А све те године нису, у свету и светским збивањима, доносиле много радости и сигурности; рат и насиље су пустошили и даље и свака вера у човека била је добродошла да се не изгуби вера у будућност. Ти комади су, за позориште и публику, понекад имали и посебан значај. У њима су се афирмисали млади, даровити глумци, они који су из сезоне у сезону улазили у Народно позориште: Милена Дапчевић, Славка Јеринић, Павле Минчић, Бранислав Јеринић, Драгомир Бојанић. Нешто старији: Нада Шкрињар, Васа Пантелић, Северин Бијелић, Мирослав Петровић, Милан Пузић, Мирослава Бобић, Миодраг Лазаревић, Предраг Тасовац, Јовиша Војновић и други, приближавајући се средњој генерацији, такође су у тим командама достигали високе мере и развијали, даље, своје обдарености. Са Аном Франк су излазиле пред публику три младе глумице, из сталног састава ансамбла Милена Дапчевић и Славка Јеринић, а из Позоришне академије Радмила Буричин. Чак и старој генерацији ти комади су, често, отварали нове уметничке могућности. Свакако је најзанимљивији, од тих примера, пример Салка Репка. После дуже стагнације, током које се, углавном, на истом, лепом нивоу појављивао у представама да више допринесе целини него да пружи нове потврде свога талента, Салко Репак је, као капетан Квиг у *Побуни на Кејну*, бриљантном интерпретацијом одушевио публику и креирао своју најбољу, животну улогу, која ће, неоспорно, у свакој објективној и обавештеној историји југословенске глуме добити истакнуто место. Репак Квиг је, онима који су га гледали, десетинама хиљада људи, и ван Београда, остао незаборавни позоришни доживљај. Најзад, кад је реч о овој врсти репертоара, свакако да није случајно што њега не занемарују ни велика позоришта у свету. Тај репертоар, ако није увек на висинама уметничке литературе, врло често гледаоцима доноси узбудљиве и животно занимљиве ситуације прожете племенитошћу основне идеје а глумцима својом веродостојношћу, црпеном из живота, отвара могућности да ликове обраде јасно, живо и до појединости испуњене убедљивом психолошком истинитошћу.

\*  
\*   \*   \*

Интересовање за савремену домаћу драму у неким сезонама није могло да се изрази у репертоару јер понуђена дела нису испуњавала неопходне критеријуме. У другим сезонама, опет, савремена домаћа драма је добијала своје место. Карактеристичне су у том погледу сезоне 1957—1958. и 1958—1959. И у једној и у другој на репертоару Дrame била су по два савремена домаћа писца. То су, у првој, Миодраг Павловић и Маријан Матковић, а у другој Драгослав Грбић и Браслав Борозан. Од њих четворице само су Матковићеве драме, пре тога, извођене у Југославији, док су тројица дебитовала у Народном позоришту. И у Павловићевом комаду (*Пут у извесност*), и у Грбићевом (*Корак у прашину*) и у Борозановом (*Прекинуто путовање*) третирана је савремена тема нашег конкретног живота. Сва та три комада била су потпуно везана и за један *наш* амбијент и за људе који су носили печат једног тренутка. То се нарочито може рећи за Грбића и Борозана; Павловић је својом драмом дао и једну дубљу, мање временом ограничену пројекцију реалног живота. Само је Матковић, остајући на терену грчке митологије (*Херакло*), око митске личности плео реминисценције на човека минулих времена преплићући их алегоричним третирањем савременог човека.

Али је највећи догађај у савременој драми дошао крајем 1959, када је београдска публика на сцени Народног позоришта први пут видела ново дело Мирослава Крлеже, драму *Аретеј*, прву нову драму коју је Крлежа објавио после ослобођења. Филозофска и полемичка, ова Крлежина фикција, испуњена богатим искуством једног револуционарног и хуманистичког мислиоца, сличнија, у третману теме, првим, младалачким његовим драмама него његовом глембајевском циклусу, који је имао највише одјека, изазвала је многа противречна мишљења. Оспоравана је и вредност дела и вредност представе, као што је, с друге стране, дело афирмисано уз сва признања изузетном Крлежином таленту. О делу ће моћи дефинитивнији суд да се изрекне и касније. Представа, као и свака друга, отишла је неповратно и релативност изречених мишљења о њој остаје и као једини суд. Са извесне дистанце, данас треба рећи да је Бојан Ступица имао један од оних најтежих редитељских задатака да приђе новом делу високо признатог писца и да том делу, особеном по структури, по стилу, по ликовима, по читавом духу, нађе адекватан позоришни израз. Његово искуство, заједно с његовим манама и врлинама, биће добродошло редитељу који буде поново пришао *Аретеју*. Ако се деси, међутим, да та драма, сума Крлежиног животног искуства и његове филозофско-књижевне културе, остане изван домена позоришног интересовања, потврдиће се, оно што знамо из праксе, да сложена филозофска драма, у којој мисао доминира а акција се своди на спореднији ток, тешко осваја место у позоришту, слично Гетеовом *Фаусту*, па и Његошевом *Горском вијенцу*, великим творевинама духа које су, такође, уопштене визије света и човека и борбе између позитивног и негативног принципа живота и људске судбине.

\*  
\* \* \*

*Аретеј* је друга режија Бојана Ступице после његовог повратка у Народно позориште. Ступица је у овом позоришту био и пре рата, као млад редитељ. У њему се јавио одмах после рата, као гост, стални редитељ Дrame Словенског народног гледалишча у Љубљани. Поставио је темеље, и организационе и уметничке, Југословенског драмског позоришта. Тамо је створио велике представе, којима се наша позоришна култура репрезентовала и у иностранству, у срединама с највећом позоришном традицијом. Београд је напустио кад је дошао до уверења да је критика према његовом уметничком раду неправедна. Вратио се, после, у Југословенско драмско, а затим, 1959. прешао, заједно с Миром Ступицом, у Дрaму Народног позоришта. Прва режија, после тог новог ангажмана, била му је *Идиот* Достојевског, у драматизацији Таљњикова. Публика је ту представу, с Миром Ступицом (Настасја Филиповна), Васом Пантелићем (Мишкин) и Љубом Тадићем (Рогожин) поздравила као значајно достигнуће. Критика је и према њој била шкрта и стварала атмосферу неповерења, губљења вере у један таленат коме се признавало, само, да је некад нешто значајно. Два уметника велике стваралачке снаге, Бојан Ступица и Мира Ступица, продужиће да раде у Драми Народног позоришта с осећањем угрожености. Подржаваће их публика. Али ће, опет, касније, као последица поразних и неукусних оцена о представи *Милионарке* Бернарда Шоа, Бојан Ступица целу једну сезону, 1964—1965, одсуствовати као редитељ из Београда и за то време ће режирати, с успехом, у Совјетском Савезу (Москва), у Швајцарској (Базел), у Мађарској (Будимпешта), у Аустрији (Беч-Бургтеатар). Мира Ступица ће, обузета истим осећањем, те сезоне у Београду играти само своје старе улоге, неће прихватити суделовање ни у

једној новој представи ни Народног позоришта ни Атељеа 212. Та збивања на свој начин илуструју део позоришне атмосфере, оне атмосфере за коју публика не сноси ни најмању одговорност.

Није само Шоова *Милионарка* (један, заиста, од најслабијих текстова великог писца) довела до несклада између поразне оцене критике и врло широког одзива гледалаца. Слично се, пре тога, 1959, десило с једним другим, књижевно безначајним али по одјеку у публици врло популарним комадом *Дорћолским пословима* Илије Станојевића. Народно позориште је, између два рата, и пре првог светског рата, тај комад, дуго, држало на репертоару, међу оним популарним комадима какви су, некад, били, из домаће литературе, *Бидо* Јанка Веселиновића, *Потера* Илије Станојевића и Јанка Веселиновића, затим комедије, често на граници ласцивног хумора, П. Петровића-Пеције, драматизације приповедака Стевана Сремца *Зона Замфирова* и *Ивкова слава*, комедија *У затишју* Уроша Дојчиновића и други. Пуни народног хумора, или фолклорних елемената, песама и игара, неједнаке вредности, између праве хумористичке књижевности (Сремац) и површне шале (Дојчиновић) ти комади су позоришту привлачили широку публику и неке гледаоце, постепено, доводили до разумевања сложених текстова, све до Шекспира. Изгледало је, можда, чудно, када се резонује апстрактно, што се под истим кровом приказује елементарни хумор Илије Станојевића и поетски хумор Шекспиров. Али зар није највећа француска позорница истовремено играла Молијера и Лабиша? Брзоплето је увек, са висине, рећи да једна уметничка установа не сме да угађа ниском укусу публике. Публика, она широка, ни књижевности, најчешће, не прилази преко великих дела, него заобилазним путем, од инфериорне литературе. Најзад, чињеница је да та широка публика у позоришту тражи и забаве. Битно је да она, ту, почне да успоставља контакте с чисто позоришним феноменом, с глумом пре свега. Кад њу заволи, она ће, растући, моћи да је прати и у оним њеним видовима који нису пука забава. Та публика и дневну штампу не почиње да чита због уводног чланка него због забавних рубрика, али забавне рубрике су те које ће њену пажњу, једног дана, скренути и на озбиљније текстове у новинама. Лак, забавни жанр и фолклор су у репертоарском позоришту, с једне стране, „нужно зло“, с друге стране њихова функција је племенита као пропаганда за позориште. Из тих, и таквих, побуда *Дорћолска посла* су, у тренутку кад репертоар није имао забавних комада, требало да, макар и као компромис, привуку у позориште људе чије је интересовање окренуто само забави или оне који, иако развијеног укуса, у позоришту траже и забаву. Режија је збивање ове комедије „оделила“ тилском завесом од гледалишта и трудила се да постави дистанцу између свог времена и старог Београда с његовом паланачком и наивно-лукавом игром у чијем је средишту једна старобеоградска варијанта *Панталона* из италијанске комедије *del'arte*, Цинцарин папа-Наско, чија се шкртост исмева у кривом огледалу љубави према младој девојци која му је пореметила памет. Публика је издашно прихватила ту представу, и не само она „широка“, али о њој, у већини критика, остају забележене само тешке осуде. Ако се позоришни човек не може озбиљно да залаже за такву позоришну забаву, он, ипак, није у стању да се ослободи обавезе коју му намеће популарност позоришта — а та популарност је и највећи ослонац позоришне уметности — у тражењу и таквих текстова чија је сва „претензија“ да људима пружи невину радост од дијалогизираних лакрдије. Али глумцу је неопходно, показало се много пута у историји чак највећих кућа, да, поред трагичне, навлачи, понекад и лакрдијашку маску.





СЦЕНА ИЗ „КОШТАНЕ“ ПРИЛИКОМ  
ПРОСЛАВЕ ПЕДЕСЕТОГОДИШЊИЦЕ  
УМЕТНИЧКОГ РАДА ДОБРИЦЕ  
МИЛУТИНОВИЋА.

UNE SCENE DE „KOSTANA“ — LORS DE  
LA CELEBRATION DU CINQUANTAIRE  
DE LA CARRIERE D'ARTISTE DE  
DOBRICA MILUTINOVIC.



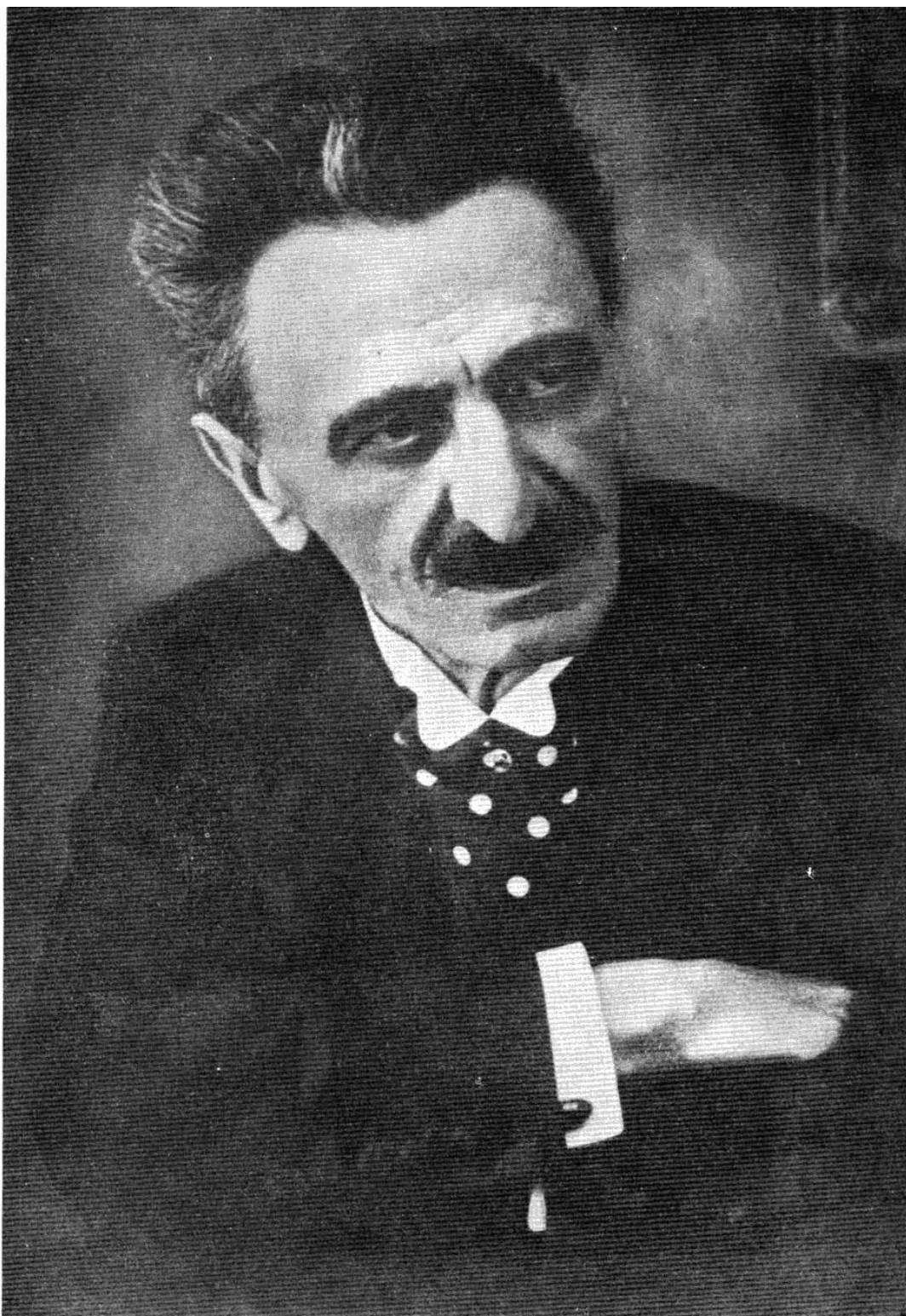
ПЕТАР ПЕТРОВИЋ ЊЕГОШ: „ГОРСКИ  
ВИЈЕНАЦ“ У АДАПТАЦИЈИ РАШЕ  
ПЛАОВИЋА.

PETAR PETROVIC NJEGOS: „LA COU  
RONNE DE LA MONTAGNE“, ADAPTA  
TION DE RASA PLAOVIC.

ПРОТАГОНИСТИ „ШУМЕ“, ЉУБИША  
ЈОВАНОВИЋ И МАРКО МАРИНКОВИЋ.

LES PROTAGONISTES DE „LA FORET“  
LJUBISA JOVANOVIC ET MARKO  
MARINKOVIC.





БРАНИСЛАВ НУШИЋ.  
BRANISLAV NUSIC.

Тематику домаће драме проширили су Раша Плаовић (1961) својим *Царем Давидом* и Браслав Борозан (1962) комедијом *Конте Фифи Диоген*, обојица „из куће”. Плаовићев *Цар Давид* је обрађивао, први пут у српској драми, мотив из старојеврејске историје, са средишном идејом о пролазности људске моћи и славе. Борозан је, први у послератном домаћем репертоару Драме Народног позоришта, дао комедију (из сплитског живота), без великих претензија, с благим социјално-критичким ставом, комедију којој је првенствено био задатак да насмеје.

\*  
\*   \*  
\*

Иако је мисао-водиља Драме била, од почетка послератног периода, да негује и брани концепцију демократског, широкодоступног, истовремено идејног и уметничког позоришта, њој није, никако, био туђ експеримент. Ипак се у експеримент ради експеримента није, свесно, залетала. Давала је поверења младим редитељима и систематски се освежавала младим глумцима. Није се устезала ни од помисли на изразитије експериментисање, нарочито с новим драмским текстовима. Али... Најпре скучене просторне могућности. Драма није могла, често, да репризира премијеру ни приближно онолико колико се публика за њу интересовала и представе су, понекад, пре времена одлазиле с репертоара. Чињени су, с обе стране, сви компромиси да Драма не угрози развитак Оперe и Балета, и обратно. Како, онда, наћи и времена, и снаге, и места за експерименте? Па ипак, 1959. су начињени први пројекти за отварање Мале сцене, у кући. Дворана за пробе, адаптацијом, требало је да служи Малој сцени, и експериментима. Замисао је остварена на почетку 1961. Добро вођена, Мала сцена је знатно допринела проширењу основне концепције Драме Народног позоришта. Под кровом најстарије Београдске позоришне куће створено је камерно позориште које је, у неколико случајева, досад, заиста било авангардно, и по репертоару и по стилу извођења, а одржава се трајније и упорније него други, слични, покушаји београдских позоришта. Ту су се јавили нови драмски писци: Радомир Константиновић, Миленко Мисиловић, Велимир Лукић, Михаило Ражнатовић, до сезоне 1963—1964. И та пажња према младоме писцу с новом драматичарском естетиком је, сигурно, историјска заслуга Мале сцене Народног позоришта, која, данас доноси истинско обогаћење позоришном животу Београда. Она је, не мање значајно, постала функција знатно разноврсније уметничке активности Драме Народног позоришта у целини, крупан корак у проширивању њене уметничке активности, док се, једног дана, кад Опера с Балетом добије своју зграду, не стекну сви неопходни услови за њен нормалан живот и развитак.

Тако је, за двадесет година најновијег развитка, Драма Народног позоришта, стварно, прошла једну динамичну али и веома сложену етапу своје историје. Кроз читав тај период она је, после губитка друге зграде Народног позоришта, имала да трпи последице ограничења своје активности. Па ипак, њено место у нашој култури остало је сачувано и њене основне функције су доживеле нову афирмацију.

За двадесет година од 22. децембра 1944. (*Најезда*, Леонова) до 28. априла 1964. (*Ненаграђени љубавни труд* Шекспиров) Драма Народног позоришта је извела 134 премијере. Од свих премијерних представа 60 отпада на домаћи репертоар, класичан и савремен. Савремене југословенске

писце представила су 22 дела.\* У спектру страног репертоара били су заступљени трагичари старе Грчке са 2 премијерна извођења, Шекспир са 9, Енглези без Шекспира са 14, Руси са 18, Французи са 11, Американци са 10. Међу југословенским писцима од 60 премијерних наслова највише припада Нушићу, 15. Страни савремени писци су у преимућству над страном класиком.

У адекватном периоду између два рата, 1920—1940, репертоарска физиономија, према подацима који нису сасвим прецизни али непрецизност није таква да утиче на суштину, била је у многоме друкчија. Пре свега, тада је Драма имала другу кућу и та кућа је примила велики број популарних дела — домаћих комада с певањем и домаћих и страних лаких комедија — затим Београд је имао само једно позориште а број реприза био је, просечно, мањи него у послератном периоду (сем Нушића, комада с певањем и лаке комедије). Структура публике била је, приближно, иста. У томе периоду изведено је 135 премијерних представа домаћих писаца, од тога броја 110 дела живих писаца; из стране литературе изведено је највише Француза, 67, затим Руса, 29, углавном класика (од живих Булгаков, Катајев, Шкваркин), Енглеза без Шекспира 21, са Шекспиром 30, из америчке драме само 2 дела; Италијани су били заступљени, највише, лакоком комедијом, а из њихове високе литературе од савременика био је на првом месту Л. Пирандело. Значи: стара грчка драма је имала сасвим слично место у ова два периода, Шекспир исто место; највећа разлика је у француском репертоару, који је између два рата био доминантан међу страним литературима и чинио половину премијерних извођења свих југословенских дела; руска и енглеска књижевност биле су, кад се имају у виду две позорнице Дrame, слично заступљене, руска претежно класиком, енглеска претежно делима савремених писаца. Све главне цифре ових прегледа стоје у односу 1:2. Тај однос изражава и реално стање: између два рата две позорнице су Драма Народног позоришта омогућавале већу експанзију.

У интерпретацији најновији период има посебна обележја. Говорећи сасвим уопштено, оба периода су у знаку реалистичког позоришта. Предратни период био је под највећим утицајем три редитеља: Михаила Исаиловића, формираног у немачком позоришту класичних и натуралистичких схватања, Јурија Љ. Ракитина, који је дошао из школе К. С. Станиславског, али је, у извесној мери, подсећао на Вахтангова, ученика Станиславског, јер је, као и он, више полагао на *театарску* вредност представе, мада није, као Мајерхолд, други ученик Станиславског, тражио за своју режију апсолутну аутономију; и Бранка Гавеле, чија су модерна схватања била, углавном, оригинална и који је поезију своје представе увек, органично, црпао из пищевог духа. Нови период, о којем се овде говорило, највише се, опет говорећи уопштено, удаљио од схватања Исаиловићевих и кретао се ка већој слободи глумачке креативности, ка већем *надграђивању*. Али сви представници новог периода, и старији, Плаовић, Клајн, и најзначајнији у средњој генерацији, Ступица, заједно с младима, остали су на гледишту да режија, поред свих својих стваралачких слобода, не треба да занемари писца, његов дух. И Мала сцена Народног позоришта је свој авангардизам заснивала на делу с авангардним тежњама, а није, ни у једној прилици досад, позориште стављала изнад писца. У том поштовању писца кретала се и интерпретација најновијег периода Дrame Народног позоришта. Карактеристично је да Бранислав Нушић, који се као писац родио на сцени Народног позоришта и чији је цео опус доживео своја

\* Број наслова домаћих дела сада је у Београду знатно већи када се, пошто град има пет позоришта, репертоар погледа у целини; само за последње три сезоне, на пример, на београдским сценама је као премијера изведено 49 домаћих дела, рачунајући и драматизације.

премијерна извођења на тој сцени, никад, ни у јесен 1964, када је обележавана стогодишњица његовог рођења, на сцени Народног позоришта, и поред све тежње за модернијом интерпретацијом, није *потчињен* позоришној фантазији, како је, иначе, на другим позорницама почео да се тумачи. Концепција да се облик и стил представе морају да усагласе с пишчевом књижевном *природом* Дрaму Народног позоришта не држи изван токова *новог*; она *ново изграђује* првенствено на *новом писцу*, остајући и на тај начин доследна свом схватању да позоришну интерпретацију одређује писац. А Драма Народног позоришта је широко прилазила писцима различитих схватања и себе обележавала тежњама да, на позоришном пољу, буде поприште борбе за сва даровита хтења. Демократска и уметнички слободољубива, она није никад била навијачка. И та ширина јој је обезбевала најшири круг оданих гледалаца.

### РЕПЕРТОАР НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ ПОСЛЕ ОСЛОБОЂЕЊА\*

#### Сезона 1944/45.

1. А. Леонов	НАЈЕЗДА	22. 12. 1944.
2. Б. Нушић	НАРОДНИ ПОСЛАНИК	8. 2. 1945.
3. К. Чапек	МАТИ	1. 2. 1945.
4. Веселиновић-Клајн	ХАЈДУК СТАНКО	22. 3. 1945.
5. Џ. Голсворти	СРЕБРНА КУТИЈА	19. 4. 1945.
6. Б. Ђосић	СИЛЕ	28. 4. 1945.
7. М. Глишић	ПОДВАЛА	7. 6. 1945.
8. А. Корнејчук	МИСИЈА МИСТЕР ПЕРКИНСА У ЗЕМЉИ БОЉШЕВИКА	16. 6. 1945.
9. Сремац-Бунић	ЗОНА ЗАМФИРОВА	14. 7. 1945.
10. Гогољ	РЕВИЗОР	28. 7. 1945.

#### Сезона 1945/46.

11. Б. Нушић	ГОСПОБА МИНИСТАРКА	10. 10. 1945.
12. Катајев	РОДИТЕЉСКИ ДОМ	20. 10. 1945.
13. Ј. Ст. Поповић	КИР ЈАЊА	3. 11. 1945.
14. Пристли	ДОБОШЕ ДО ГРАДА	4. 12. 1945.
15. Корнејчук	ПЛАТОМ КРЕЧЕТ	8. 12. 1945.
16. Молијер	ТАРТИФ	25. 1. 1946.
17. Толстој	ЖИВИ ЛЕШ	9. 2. 1946.
18. Крлежа	ГОСПОДА ГЛЕМБАЈЕВИ	4. 4. 1946.
19. Островски	КОЛА МУДРОСТИ — ДВОЈА ЛУДОСТИ	11. 4. 1946.
20. Гогољ	ЖЕНИДБА	14. 5. 1946.

#### Сезона 1946/47.

21. Б. Нушић	ПРОТЕКЦИЈА	16. 10. 1946.
22. М. Горки	НЕПРИЈАТЕЉИ	2. 11. 1946.
23. Б. Ђопић	ДРУЖИНА ЈУНАКА	22. 11. 1946.
24. М. Крлежа	У АГОНИЈИ	30. 11. 1946.
25. И. Цанкар	ЗА ДОБРО НАРОДА	9. 1. 1947.
26. Молијер	УОБРАЖЕНИ БОЛЕСНИК	20. 3. 1947.
27. Шекспир	ОТЕЛО	8. 5. 1947.
28. Симонов	РУСКО ПИТАЊЕ	4. 7. 1947.

#### Сезона 1947/48.

29. Островски	Ш У М А	30. 10. 1947.
30. Федејев	МЛАДА ГАРДА	11. 11. 1947.
31. Молијер	УЧЕНЕ ЖЕНЕ	19. 11. 1947.
32. Б. Станковић	КОШТАНА	20. 12. 1947.
33. Нушић	ПОКОЈНИК	31. 3. 1948.

\* За списак премијера у репертоару Дрaме Народног позоришта, редакција Годишњака града Београда, захваљује Душану Михајловићу, лектору Дрaме Народног позоришта у Београду.

## Сезона 1948/49.

34. Куленовић	ВЕЧЕРА	20 9. 1948.
35. Л. Хелман	МАЛЕ ЛИСИЦЕ	1. 10. 1948.
36. Рахманов	НЕМИРНА СТАРОСТ	25. 1. 1949.
37. Шекспир	ХАМЛЕТ	16. 3. 1949.
38. Михалков	ЦРВЕНА МАРАМА	29. 4. 1949.
39. Нушић	ОЖАЛОШБЕНА ПОРОДИЦА	10. 6. 1949.

## Сезона 1949/50.

40. Б. Јакшић	СТАНОЈЕ ГЛАВАШ	12. 11. 1949.
41. Ј. Ст. Поповић	ЛАЖА И ПАРАЛАЖА	21. 11. 1949.
42. Трифковић	ЧЕСТИТАМ	21. 11. 1949.
43. Нушић	ВЛАСТ	21. 11. 1949.
44. Ростан	СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК	31. 3. 1950.
45. Трифковић	ИЗБИРАЧИЦА	20. 5. 1950.
46. Бићалин	ЛИВНИЦА	17. 6. 1950.

## Сезона 1950/51.

47. Мирбо	ПОСАО ЈЕ ПОСАО	5. 11. 1950.
48. Ј. Ст. Поповић	ПОКОНДИРЕНА ТИКВА	27. 11. 1950.
49. Нушић	МУВА	14. 2. 1951.
50. Нушић	АНАЛФАБЕТА	14. 2. 1951.
51. Нушић	СВЕТСКИ РАТ	14. 2. 1951.
52. Боковић	РАСКРСНИЦА	9. 3. 1951.
53. Шекспир	МНОГО БУКЕ НИ ОКО ЧЕГА	15. 6. 1951.

## Сезона 1951/52.

54. Његош-Плаовић	ГОРСКИ ВИЈЕНАЦ	29. 11. 1951.
55. Б. Шо	АНДРОКЛЕС И ЛАВ	9. 2. 1952.
56. Сремац-Боковић	ЗОНА ЗАМФИРОВА	27. 3. 1952.
57. С. Лилар	ДОН ЖУАН	28. 5. 1952.

## Сезона 1952/53.

58. Шекспир	ХЕНРИ IV — Први део	11. 12. 1952.
59. Шекспир	ХЕНРИ IV — Други део	15. 12. 1952.
60. Еурипид	МЕДЕЈА	6. 2. 1953.
61. И. Војновић	ЕКВИНОЦИО	12. 5. 1953.
62. О. Вајлд	ЛЕПЕЗА ЛЕДИ ВИНДЕРМИР	29. 5. 1953.
63. Кулунџић	ЉУДИ БЕЗ ВИДА	6. 6. 1953.

## Сезона 1953/54.

64. Шекспир	МАЕТАЧКИ ТРГОВАЦ	27. 11. 1953.
65. Т. Ратиган	ДУБОКО ПЛАВО МОРЕ	11. 1. 1954.
66. Нушић	СВЕТ	5. 3. 1954.
67. Цанкар	СЛУГЕ	17. 3. 1954.
68. Е. Рајс	САЊАЛИЦА	22. 5. 1954.

## Сезона 1954/55.

69. С. Рајман	ЖЕНЕ СУМРАКА	5. 11. 1954.
70. Шекспир	ЈУЛИЈЕ ЦЕЗАР	30. 11. 1954.
71. Ј. Хорват	РАСПРОДАЈА САВЈЕСТИ	18. 2. 1955.
72. К. Одетс	ПРЕМИЈЕРА У ЊУЈОРКУ	11. 3. 1955.
73. А. Русен	КАД НАИБУ ДЕЦА	10. 6. 1955.

## Сезона 1955/56.

74. М. Бојић	УРОШЕВА ЖЕНИДБА	20. 10. 1955.
75. Х. Воук	ПОБУНА НА КЕЈНУ	13. 1. 1956.
76. Ј. Ст. Поповић	КИР ЈАЊА	28. 3. 1956.
77. Ј. Ст. Поповић	ВОЛШЕБНИ МАГАРАЦ	11. 4. 1956.
78. Сомерсет-Мом	ОБОЖАВАНА ЈУЛИЈА	1. 6. 1956.



**Сезона 1956/57.**

79. Б. Нушић	НАРОДНИ ПОСЛАНИК	23. 11. 1956.
80. А. Касона	ДРВЕЋЕ УМИРЕ УСПРАВНО	29. 12. 1956.
81. Софокле	ЦАР ЕДИП	22. 2. 1957.
82. Ратиган	ЗАСЕБНИ СТОЛОВИ	14. 5. 1957.
83. Вилдрак	ТРИ МЕСЕЦА ЗАТВОРА	31. 5. 1957.

**Сезона 1957/58.**

84. Л. Леонов	ЗЛАТНЕ КОЧИЈЕ	15. 11. 1957.
85. Инц	АУТОБУСКА СТАНИЦА	10. 1. 1958.
86. М. Павловић	ПУТ У ИЗВЕСНОСТ	11. 3. 1958.
87. Гудрич-Хакет	ДНЕВНИК АНЕ ФРАНК	25. 3. 1958.
88. Матковић	Х Е Р А К Л О	9. 5. 1958.

**Сезона 1958/59.**

89. Д. Грбић	КОРАК У ПРАШИНУ	20. 10. 1958.
90. Шекспир	О Т Е Л О	15. 11. 1958.
91. Б. Борозан	ПРЕКИНУТО ПУТОВАЊЕ	10. 1. 1959.
92. Фигејредо	ЛИСИЦА И ГРОЖБЕ	10. 2. 1959.
93. Т. Вилијемс	ТЕТОВИРАНА РУЖА	26. 4. 1959.
94.	ВЕЧЕ ПОЕЗИЈЕ БУНТА И ОТПОРА	14. 4. 1959.

**Сезона 1959/60.**

95. И. Станојевић	ДОРБОЛСКА ПОСЛА	25. 9. 1959.
96. Достојевски- Таљњиков	И Д И О Т	6. 11. 1959.
97. М. Крајежа	А Р Е Т Е Ј	29. 12. 1959.
98. Б. Шо	СВЕТА ЈОВАНА	2. 2. 1960.
99. Инц	МРАК НА ВРХУ СТЕПЕНИЦА	23. 3. 1960.
100. Озборн	ЗАБАВЉАЧ	19. 4. 1960.
101.	ЧЕХОВАЉЕВО ВЕЧЕ	13. 2. 1960.

**Сезона 1960/61.**

102. Ј. О. Нил	ПЕСНИЧКА ДУША	27. 9. 1960.
103. Б. Нушић	СУМЊИВО ЛИЦЕ	7. 10. 1960.
104. В. Шекспир	ШТО ГОД ХОЋЕТЕ	28. 11. 1960.
105. Ј. Ст. Поповић	ЗЛА ЖЕНА	10. 1. 1961.
106. А. Арбузов	ИРКУТСКА ПРИЧА	1. 2. 1961.
107. Р. Плаовић	ЦАР ДАВИД	20. 3. 1961.
108. А. Вескер	ГОВОРИМ О ОБЕЉАНОЈ ЗЕМЉИ	13. 5. 1961.

**Премијере на Малој сцени**

109. Р. Константиновић	САОБРАЋАЈНА НЕСРЕБА	24. 2. 1961.
110. С. Бекет	КРАЈ ПАРТИЈЕ	19. 3. 1961.
111. М. Мисанловић	НАЈДРАЖИ ГОСТ	30. 4. 1961.

**Сезона 1961/62.**

112. Е. Јонеско	НОСОРОГ	13. 9. 1961.
113. М. Божић	ПРАВЕДНИК	20. 10. 1961.
114. Т. Вилијемс	ПЕРИОД ПРИЛАГОБАВАЊА	4. 11. 1961.
115. В. Сарлу	МАДАМ САН ЖЕН	24. 11. 1961.
116. А. Ривемал	РЕЗЕРВИСТА	23. 1. 1962.
117. Б. Станковић	КОШТАНА	27. 2. 1962.
118. А. Салакру	БУЛЕВАР ДИРАН	30. 4. 1962.

**Премијере на Малој сцени**

119. В. Лукић	ОКАМЕЊЕНО МОРЕ	16. 2. 1962.
120. М. Ражнатовић	СТРАЖА НАД РЕКОМ	20. 4. 1962.

**Сезона 1962/63.**

121. Б. Борозан	КОНТЕ ФИФИ ДИОГЕН	29. 9. 1962.
122. М. Крлежа	ГОСПОДА ГЛЕМБАЈЕВИ	19. 10. 1962.
123. Н. В. Гогољ	РЕВИЗОР	20. 12. 1962.
124. Б. Брехт	КАВКАСКИ КРУГ КРЕДОМ	26. 3. 1963.
125. А. Д. Монтерлан	МРТВА КРАЉИЦА	26. 4. 1963.

**Премијера на малој сцени**

126. В. Лукић	ДУГИ ЖИВОТ КРАЉА ОСВАЛДА	13. 1. 1963.
---------------	--------------------------	--------------

**Обнова**

127. В. Инц	АУТОБУСКА СТАНИЦА	12. 2. 1963.
-------------	-------------------	--------------

**Сезона 1963/64.**

128. В. Лукић	БЕРТОВЕ КОЧИЈЕ ИЛИ СИБИЛА	8. 11. 1963.
129. Островски	БЕЗ КРИВИЦЕ КРИВИ	10. 1. 1964.
130. Б. Шо	МИЛИОНАРКА	1. 2. 1964.
131. Нушић	ВЛАСТ	21. 2. 1964.
132. Нушић	КИРИЈА	31. 3. 1964.
133. Нушић	АНАЛФАБЕТА	17. 4. 1964.
134. В. Шекспир	ЕНАГРАБЕНИ ЉУБАВНИ ТРУД	28. 4. 1964.

*Milan ĐOKOVIĆ*

VINGT ANS DU DRAME  
DU THÉÂTRE NATIONAL A BELGRADE

Nous n'avons pas encore d'étude complète sur la politique théâtrale des cent ans écoulés depuis la fondation du Théâtre National à Belgrade, mais il est certain que son activité a enrichi les cours de développement national, surtout à l'époque avant la première guerre mondiale où il a été le facteur principal agissant sur le peuple. Dans l'ensemble de notre développement culturel et social le rôle du Théâtre National et d'autant plus grand qu'il a rompu déjà avant la première guerre mondiale les cadres nationaux étroits, que l'esprit yougoslave a rayonné de la scène et qu'il a su rapprocher de l'intérêt de son public les grandes valeurs de la littérature européenne et mondiale.

Le Théâtre National a accéléré le développement des dramaturges nationaux et c'est sur sa scène que se sont fait connaître tous les auteurs serbe anciens. Au cours de sa première époque de 20 ans, jusqu'en 1894, le Théâtre National a présenté 119 pièces nationales et 472 traditions. Sur la scène du Théâtre National apparaissent les premières tentatives d'Opéra en Serbie. Tout de suite après la première guerre mondiale, en plus du Drame l'Opéra et le Ballet sont fondés. Son Opéra et son Ballet sont aujourd'hui connus dans le monde entier.

L'immeuble du Théâtre National a été sérieusement endommagé par le bombardement de Belgrade au cours de la première guerre mondiale. Les premières bombes nazies sont tombées sur Belgrade dans la deuxième guerre mondiale, en avril 1941, ont démolé et incendié l'immeuble reconstruit du Théâtre National. A ce moment là les archives précieuses fruit d'un travail de 70 ans ont brûlé. Partageant le destin de son peuple, le Théâtre National, a repris son activité tout de suite après

la libération de Belgrade qui a eu lieu le 20 octobre 1944, tandis que dans son voisinage immédiat, au front de Srem, la guerre pour la libération de la Yougoslavie continuait. Ses premières présentations ont été jouées par des acteurs, qui jusqu'alors, en combattants actifs ne se présentaient que sur des scènes improvisées des territoires déjà libérés.

Une nouvelle ère du Théâtre National commence avec la fondation de la société socialiste. Mais l'héritage culturel avait aussi sa contribution aux nouvelles bases du répertoire et de la politique dans les arts. C'était avant tout un esprit démocratique qui a su, d'une manière générale se maintenir même aux moments de grandes épreuves précédant la deuxième guerre mondiale, quand la Yougoslavie était menacée par le fascisme. Deux grands auteurs nationaux qui ont figuré sur le répertoire entre la première et la deuxième guerre mondiale, le comédiographe serbe Branislav Nušić et le dramaturge croate Miroslav Krleža, éloignés de la scène par les Quisling pendant l'occupation, sont devenus de nouveau la base du répertoire national. Jusqu'en 1948 le nombre de théâtres en Yougoslavie a brusquement augmenté, en plus du Théâtre National, Belgrade a reçu trois nouveaux théâtres. Jugoslovensko Dramsko pozorište (Théâtre Dramatique Yougoslave), Beogradsko Dramsko pozorište (Théâtre Dramatique de Belgrade), et Beogradska Komedija (Comédie de Belgrade), ce qui a élargi le répertoire.

Le Drame du Théâtre National a présenté au cours des 20 ans depuis la guerre 134 premières. Vingt de ces oeuvres sont des auteurs du pays, classiques et contemporains, les écrivains contemporains yougoslaves ont été présents avec 20 oeuvres. Dans le cadre du répertoire étranger la tragédie de la Grèce antique a été représentée par 2 premières, Shakespeare par 14, les auteurs russes par 18, les auteurs français par 11 oeuvres et les auteurs américains par 10 oeuvres. Parmi les écrivains yougoslaves l'auteur le plus joué de notre répertoire était Branislav Nušić avec 15 pièces. Les écrivains étrangers contemporains étaient plus nombreux que les classiques. L'activité du Théâtre National était considérablement éprouvée parce que sa deuxième scène a été donnée, dès 1947, au Théâtre Dramatique Yougoslave, récemment fondé. Donc le Théâtre National devait partager sa scène entre le Drame, l'Opéra et le Ballet.

En mentionnant quelques spectacles qui ont, au cours de ces vingt ans du Théâtre National depuis la guerre, été de grandes réalisations de l'interprétation ou bien de grands succès auprès du public, nous allons en même temps donner un aperçu approximatif du répertoire de cette période. En les citant par ordre chronologique se seraient les spectacles suivants:

L. Leonov „Invasion” — D. Galsworthy „La Boite d'argent” — N. Gogol „Le Réviseur” — B. Nušić „Le Député” — „Madame la Ministresse” — M. Krleža „Messieurs les Glembay” — „l'Agonie” — Molière „Les Femmes savantes” — M. Gorki „Les ennemis” — B. Stanković „Kochtana” — Shakespeare „Hamlet” — „Othélo” — Đura Jakšić „Stanoje Glavaš” — E. Rostand „Cyrano de Bergerac” — P. P. Njegoš — R. Plaović „La Couronne de la montagne” — O. V. Wilde „L'Enventail de Lady Windermere” — T. Rattigant „Mer Bleu et profonde” — H. Vouk „Mutinerie du Caine” — A. Cassone „Les arbres meurent debout” — Hacket „Le journal d'Anna Franck” — Dostojevski — Tanikov „L'Idiot”.

Au cours de ces vingt ans écoulés le Drame du Théâtre National a présenté les oeuvres des écrivains Yougoslaves suivants: (par ordre chronologique) B. Copic, S. Kulenović, O. Bihaly Merin, M. Đoković, J. Kulundžić, J. Horvatt, M. Pavlović, D. Grbić, B. Borozan, M. Matković, M. Krleža, R. Plaović, et sur la petite scène les oeuvres de R. Konstantinović, M. Mihajlović, V. Lukić, M. Ražnatović. De ces écrivains les oeuvres de Krleža, de Kulenović, de Plaović et de Đoković ont été présentées avant la guerre également, les autres auteurs dramatiques se sont faits connaître après la guerre. (D'ailleurs tous les cinq théâtres d'après guerre à Belgrade ont présenté beaucoup plus d'oeuvres des auteurs du pays qu'avant la guerre, les trois dernières saisons de l'époque dont nous parlons ici, ont vu présenter 49 oeuvres des écrivains du pays y compris les adaptations théâtrales).

Les metteurs en scènes et la composition de la troupe du Drame du Théâtre National ont brusquement changé vers 1950. Les grands de l'ancienne génération ont commencé à ce moment à prendre leur retraite, l'un après l'autre, à jouer plus rarement, certains sont morts. C'était la génération qui a élevé avant la première guerre mondiale et entre les deux guerres le théâtre à un niveau européen. Vers 1960 la composition de la troupe a été changée et les rôles dominants sont joués par des artistes plus jeunes, où très jeunes. Avec eux le style même a changé.

L'interprétation du Théâtre National au cours des vingt ans écoulés — malgré toutes les différences du tempérament des metteurs en scène et des conceptions esthétiques — portait un cachet particulier — celui de la fidélité à l'auteur et à son esprit. Ce qui est très caractéristique pour la la vieux Branislav Nušić,

par exemple, dont l'oeuvre complète a été réalisée sur la scène du Théâtre National, c'est qu'en 1964 au moment de la célébration du centenaire de sa naissance, et malgré les tendances d'une interprétation et d'une mise en scène plus libre les réalisations ne donnaient jamais dans de la fantaisie théâtrale arbitraire, comme il arrivait parfois à d'autres scènes.

La conception que la forme et le style de la présentation doivent être conformes à la **nature** de l'auteur, ne signifie pas que Théâtre National se garde hors de courants nouveaux, ce théâtre construit du **neuf** sur des textes des auteurs **nouveaux** et de cette manière il reste conséquent au principe que le caractère de l'interprétation est décidé par l'auteur lui-même, c'est à dire par l'esprit de son oeuvre et que le théâtre n'est pas autonome et sans obligation aucune envers cet esprit.

Le Théâtre National est à la veille du centenaire de sa fondation (1868) et du centenaire de son immeuble (1869). Il est presque certain aujourd'hui qu'au moment de cet anniversaire du Théâtre National, l'Opéra n'aura pas sa propre maison. Tant qu'il partagera sa maison avec l'Opéra, le Drame du Théâtre National aura de grandes difficultés dans son travail. Il y a des fortes raisons à croire que les réalisations du Drame du Théâtre National, quoique déjà incontestables, auraient pu atteindre un niveau beaucoup plus élevé durant ces vingt ans écoulés, s'il n'avait pas à lutter contre des difficultés pareilles.



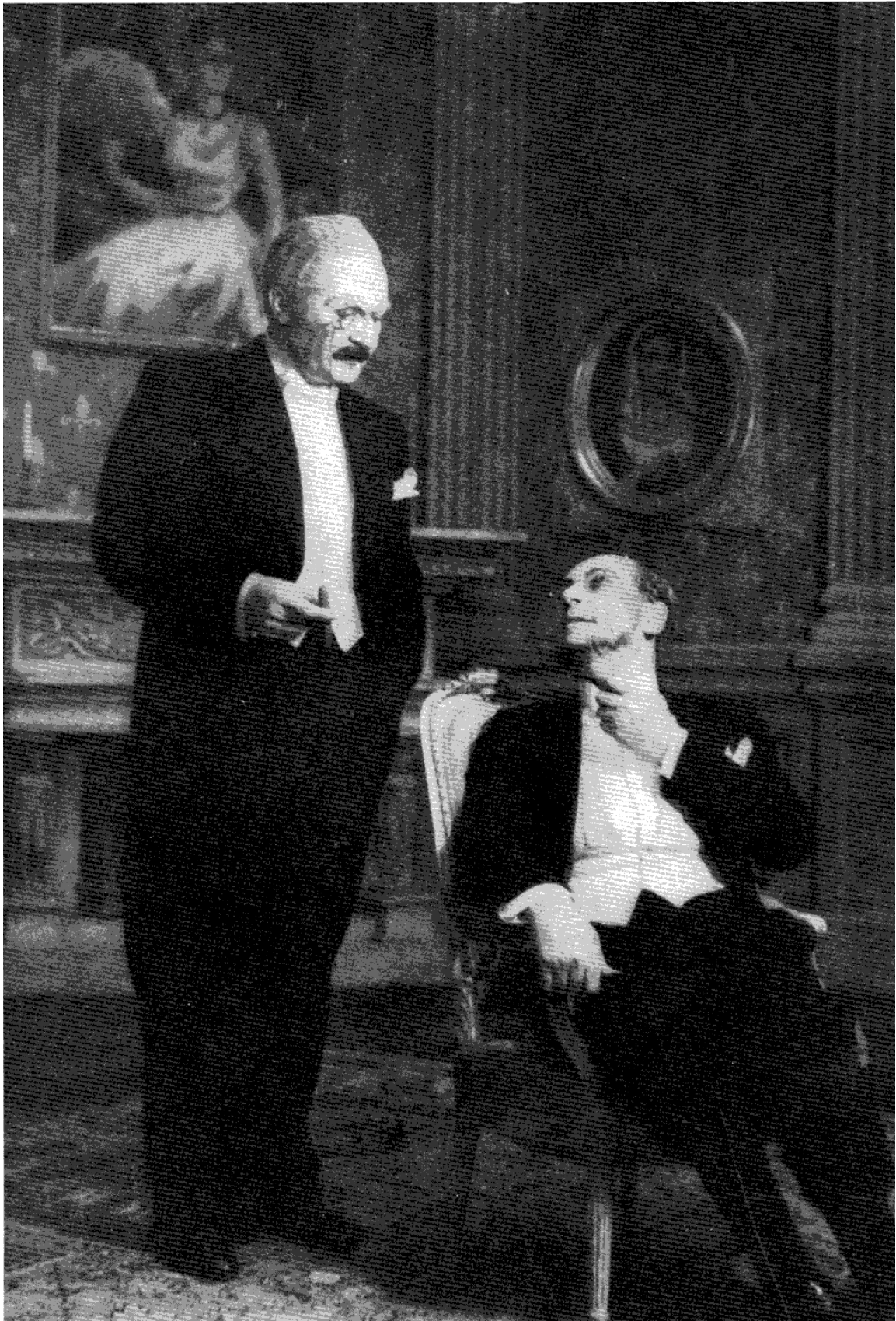
РАША ПЛАОВИЋ И ЉУБИША ЈОВАНОВИЋ У „ГОСПОДИ ГЛЕМБАЈЕВИМА“

RASA PLAović ET LJUBISA JOVANOVIć  
DANS „MESSIEURS LES GLEMBAY“

БРАНИСЛАВ НУШИЋ: „ГОСПОБА МИНИСТАРКА“, СА ЉУБИШКОМ БОБИЋ У НАСЛОВНОЈ УЛОЗИ

BRANISLAV NUSIć: „MADAME LA MINISTRESSE“ AVEC Mme LJUBINKA BOBIć,  
INTERPRETE PRINCIPALE.







ЉУБИША ЈОВАНОВИЋ И ЈОВИША ВОЈ-  
НОВИЋ У „НАРОДНОМ ПОСЛАНИКУ“.

LJUBISA JOVANOVIĆ ET JOVISA VOJNO-  
VIC DANS „LE DÉPUTÉ“.