

POZORIŠNO SARAJEVO (1918—1920)

(1) Od trenutka kada je u maloj bosanskoj varoši Tešnju učitelj i nacionalni borac Steva Petranović osnovao *Diletantsko pozorišno društvo* i »započeo davati predstave« (Hebelova, *Judita* — 23. V 1865); a zatim nekoliko godina docnije, urednik *Sarajevskog cvjetnika*, Mehmed Šaćir—Kurtćehajić prvi put spomenuo riječ *teatar* (7. III 1870), — u vezi sa radom agilnog engleskog konzula Holmsa, koji je, »ne žaleći ni truda ni troška«, osnovao u Sarajevu »teatar enternasional, tj. međunarodni teatar«, — pozorište postaje ne samo sastavni dio već i važan činilac u kulturnom i umjetničkom životu Bosne i Hercegovine. Pozorišni život u ovim krajevima, kroz pola stoljeća, sve do osnivanja Narodnog pozorišta u Sarajevu (1920), odvijao se najčešće ad hoc, bez sistema, iskidano, u vrludavim i nepovezanim linijama i bez jasne umjetničke koncepcije. Pa ipak, i u tom šarenolikom repertoaru, sa raznorodnim kreativnim elementima, u kojima su se ukrštali i amalgamirali razni stilovi, zavisno od sastava i ugleda svake pozorišne grupacije ponasob, primjetno je i lako uočljivo jedno permanentno htijenje, jedna strasna želja, naročito mlade inteligencije, da u vlastitoj sredini stvori i organizuje *svoje, stalno, domaće* pozorište. I sve što se na planu teatra i umjetnosti glume događalo u Bosni i Hercegovini podvrgnuto je tom plemenitom nastojanju i toj gorućoj potrebi, tako da je pitanje osnivanja *narodnog pozorišta* bilo na prekretnici XIX i XX stoljeća latentno prisutno među pozorišnim entuzijastima, i iz dana u dan dobijalo sve više afirmativnih razloga. Intenzivan rad putujućih družina, zahuktali pozorišni amaterizam, pojava izvorne dramske književnosti, preteća ekspanzija austrougarskog zabavljačkog teatra, lančano su pokrenuli ljude oduševljene umjetnošću glume u Sarajevu, Mostaru, Tuzli, da u svojim sredinama pokušaju da stvore pozorište koje neće zavisiti od volje upravnika putujućih trupa, ni od austrougarske administracije, već će samostalno, organizovano, autohtono širiti i razvijati pozorišnu umjetnost u Bosni i Hercegovini.

Prateći brojne uspjele i neuspjele pokušaje u formiranju stalnog, bilo amaterskog, bilo profesionalnog teatra, lako ćemo primijetiti dvije osnovne tendencije: jednu su nosili i razvijali domaći ljudi, uz pomoć pojedinaca iz putujućih družina, koje su dolazile iz Srbije i Hrvatske; a drugu, sama vlast, kako turska, tako i austrougarska,

sa jasnom namjerom da osnivanjem *državnog* pozorišta parališe i osu-
jeti osnivanje *nacionalnog* teatra.

Prva ideja da se u ovim pokrajinama osnuje pozorište potekla je od Ibrahim Derviš-paše, guvernera Bosne, koji je predložio Lazaru Popoviću, upravniku jednog putujućeg pozorišta, da u Sarajevu organizuje stalni tetar (28. IV 1874). Tom prilikom vođeni su pregovori o »izgradnji pozorišne zgrade«, o glumačkom sastavu trupe, repertoaru, rečeno je da će pozorište igrati drame, tragedije, šaljive igre i komade sa pjevanjem, i da će sve to biti »komadi iz francuske, engleske, nemačke, italijanske, mađarske i srpske istorije«, i naročito je naglašeno i podvučeno da će izbor djela biti tako komponovan da ona svojom sadržinom »nikako sa ondašnjom vladom u dodir ne dolaze«; na kraju, čak je predloženo i ime budućeg pozorišta: *Otomansko bosansko pozorišno društvo*. Međutim, do realizacije ove ideje nije došlo, Ibrahim Derviš-paša se predomislio i Vilajetska uprava je šturo i zvanično obavijestila Lazara Popovića da »komuna u sadanjim uslovima nije u stanju da bude od koristi« i da ne može da udovolji »njegovim zahtjevima«. Za ovakav razvoj događaja postoji više pretpostavki, ali jedna je sigurna: nemirna i bunom ustalasana Bosna i Hercegovina postaje tih dana opasno žarište narodnog revolta, a samim tim i pozorište, za uvijek sumnjičavu i nepovjerljivu otomansku vlast, prijetća i nepotrebna mogućnost nacionalnog žarišta i slobodarske propagande, stalna opasnost za postojeći poredak. Turske vlasti su znale: »izgovorena riječ je kao ptica — odleti, ali za sobom ostavlja duboke tragove. Žaleže se u dušama onih koji je čuju i rađa nepoželjnim plodovima«.¹

U prvim godinama austrougarske uprave u Sarajevo je stigao i Đorđe Peleš sa svojim pozorištem (17. VII 1879), u kome je bilo nekoliko izuzetnih i značajnih glumaca, bivših i budućih članova pozorišta u Novom Sadu, Beogradu i Zagrebu (Đorđe i Sofija Peleš, Mišo i Saveta Dimitrijević, Stjepan i Marica Jurković, Gavro Savić, Vasa Popović, Milivoj Barbarić, Janko Todosić, Zorka Đurišić — docnije udata za Peru Dobrinovića, i dr.). Poslije izvanrednog moralnog i materijalnog uspjeha, Peleš je namjeravao da »odabranim djelima, vješt tim prikazivanjem i skladnim pjevanjem prokrči sebi put« i tako ostvari svoju želju da se sa *družinom stalno nastani u Sarajevu*. I ko zna kako bi se Peleševi planovi o formiranju stalnog pozorišta razvijali da u predvečerje 8. augusta 1879. nije izbio ogroman požar, razbuktan jakim vjetro, i u toj strašnoj noći, u kojoj je na hiljade ljudi ostalo bez krova, izgorjelo je i Peleševo pozorište, cjelokupni fundus dekora i kostima, sva imovina. U panici koja je nastala, normalno, nikom više nije bilo do pozorišta, i glumci — pogorjelci, bili su prisiljeni da napuste Sarajevo.

¹ O pokušaju osnivanja stalnog pozorišta u Sarajevu za vrijeme turske uprave, vidi sljedeću literaturu: Vojislav Bogićević, *Neuspjao pokušaj osnivanja stalnog pozorišta u Sarajevu u doba turske vladavine*, Život, 1958, Knj. II, sv. 8, str. 652; Hamid Dizdar, *Turske vlasti u Bosni i srpska putujuća pozorišta*, Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti, Beograd, 1962, str. 51; Josip Lešić, *Pozorišni život Sarajeva*, Sarajevo, 1973, str. 56—58.

Interesantno je, međutim, da *prvo* profesionalno pozorište u ovim krajevima nije osnovano ni u Sarajevu, gdje je bilo najviše materijalnih uslova, ni u Mostaru, gdje je bio najrazvijeniji pozorišni amaterizam, već u Tuzli. Dvadesetak amatera, predvođeni agilnim i pozorištem opsjednutim Mihajlom Crnogorčevićem, uz pomoć nekolicine profesionalaca (Stjepan i Marica Jurković), osnovali su *Prvo bosansko-hercegovačko pozorište*, koje je započelo svoj rad prikazivanjem *Đide* Veselinovića i Brzaka (30. IV 1898). Poslije dvomjesečnog rada u Tuzli, pošto je spremilo nekoliko predstava i prikazalo ih u gradu, Crnogorčević je poveo pozorište na turneju (Gračanica, Maglaj, Tešanj, Bugojno), i tu zapada u materijalne poteškoće, bračni par Jurković napušta trupu, a ostatak družine vraća se poražen u Tuzlu. Iako kratkog vijeka, ovo pozorište je značajno ne samo što je prvo u nizu pokušaja koji će uslijediti, već i kao eklatantan primjer sve snažnijeg i smišljenijeg razvitka pozorišnog života u ovim krajevima.

Među neostvarene planove o formiranju stalnog pozorišta spada i pokušaj mlade mostarske inteligencije (Čorović, Šantić, Šola) okupljene oko pjevačkog društva *Gusle*, da u svojoj sredini organizuje profesionalno pozorište. Umjetnički rezultati koji su postignuti u *Guslama*, formiranje stabilnog i ujednačenog glumačkog ansambla koji je sistematskim i predanim radom sazio u solidno i kvalitetno jezgro, posljednji uspjesi i brojna pozorišna publika kojoj je teatar postao svakodnevna potreba, ponukali su ambiciozne Mostarce da definitivno realizuju svoju pritajenu želju o osnivanju stalnog pozorišta u gradu. Oni su »tada toliko oduševljeni pozorištem koje bi stvorili da su bili u ozbiljnim pregovorima sa Dimitrijem Ginićem da ga zadrže u Mostaru kao stalnog reditelja i direktora stalnog pozorišta«. O ovoj kombinaciji sa Ginićem, koji je kao glumac, reditelj i vješt organizator bio više nego pogodna ličnost za upravnika pozorišta, »bilo je govora i na sjednicama upravnog odbora *Gusala*«, što svjedoči da je stvar više nego ozbiljno razmatrana. Pa ipak, do osnivanja pozorišta nije došlo i pregovori sa Ginićem su prekinuti. Razlozi za prekid su sljeđi: Ginić u Mostar nije došao sam, već je sa sobom poveo desetak glumaca, vjerovatno sa namjerom da oni budu osnovica budućeg pozorišta, osnovica kojoj bi se pridodalo nekoliko najboljih mostarskih amatera. Ideja Mostaraca je bila suprotna Ginićevoj koncepciji, oni su željeli pozorište koje bi bilo formirano isključivo od vlastitih snaga sa Ginićem kao upraviteljem i rediteljem. I tu je nastao nesporazum. Mostarci su htjeli svoje pozorište, domaće, bez profesionalaca. Smatrali su da je glumački ansambl *Gusala* sposoban i spreman da bude kao cjelina uključen u buduću pozorište. Takvo rješenje izgleda nije odgovaralo Ginićevim planovima, a možda ni njegovim obavezama prema glumcima koje je sa sobom doveo u Mostar. I pregovori su prekinuti. Ove udružene snage prikazuju 4. X 1903. *Grđansku smrt* Paola Đakometija. Na sačuvanoj listi vidi se da je od amatera jedino Atanasije Šola uključen u podjelu, dok sve ostale uloge tumače profesionalci. Ginić nije uzeo čak ni Zorku Šolinu, najbolju mostarsku glumicu. Očito je da Mostarci nisu bili zadovoljni ovakvim odnosom prema svojim glumicama, koje su oni neobično cijenili i poštovali; pa je tako pokušaj da se u gradu na Neretvi osnuje stalno pozorište već

na prvim koracima naišao na nepremostive prepreke, a one su, u konačnom ishodu, donijele definitivno napuštanje ideje o osnivanju profesionalnog teatra. *Gusle* su nastavile s nesmanjenim oduševljenjem i entuzijazmom da pripremaju i prikazuju predstave po svom ustaljenom amaterskom načinu, koristeći se vlastitim snagama, Atanasijom Šolom, kao rediteljem, Svetozarem Ćorovićem kao dramaturgom, i homogenom i uigranom ekipom glumaca amatera, uvjereni da su i sami, bez profesionalaca, sposobni da vode pozorište.²

Paralelno sa nastojanjima Mostaraca, u Sarajevu je, »u ljeto 1903«, Bogoljub Nikolić, iskusni i provjereni glumac — amater, *uspio* da od austrougarskih vlasti dobije dozvolu i organizuje *Prvo bosansko-hercegovačko srpsko pozorišno društvo*, koje je (6. VIII) otpočelo svoj rad u »bašči na Bentbaši« s omiljenim komadom *Đido* Veselinovića i Brzaka. Nikolić je sastavio ansambl novog pozorišta isključivo od putujućih glumaca iz raznih pozorišnih družina koji su u to vrijeme bili slobodni i voljni da prihvate ponuđene uslove. Trupa je brojala oko 20 članova, a za »artističkog upravitelja« angažovan je Dimitrije Ginić, koji je vjerovatno bio glavni inicijator i pokretač cjelokupnog projekta. Naime, Ginić je sa grupom glumaca došao u Sarajevo iz Crne Gore, a kako je bio pod stalnom sumnjom da je u službi »velikosrpske propagande«, bilo je jasno da mu nepovjerljive austrougarske vlasti neće dozvoliti da osnuje pozorište, pa je on, vjerovatno, privolio Bogoljuba Nikolića da *formalno* preuzme organizaciju i zatraži odobrenje, uvjeren da će, zaklanjajući se »iza leđa domaćih ljudi iz Bosne«, jer Nikolić je bio rođeni Sarajlija, najlakše i najjednostavnije uspjeti da formira pozorište. Tako je i bilo. Nikolić je uz pomoć Ginića sastavio ansambl kome je bila potrebna firma, stavio mu se na čelo, odredio mu ime i od Zemaljske vlade zatražio i dobio odobrenje da može da osnuje pozorište. Ali, nemirni i pustolovni Ginić, poslije nepuna dva djeseca rada, sa manjom grupom glumaca, na poziv Ćorovića, Šantića i drugova napušta *Prvo bosansko-hercegovačko srpsko pozorišno društvo* i odlazi za Mostar, prepuštajući rukovodstvo i sudbinu novoosnovanog teatra Bogoljubu Nikoliću. Odlazak Ginića nepovoljno se odrazio na dalji rad pozorišta, jer je Nikolić bio prisiljen da na brzinu popunjava ansambl i slabijim glumcima koji su u tom trenutku bili slobodni, tako da je sastav trupe bio prilično heterogen i neujednačen, što se u konačnom rezultatu nepovoljno odrazilo na umjetnički nivo samih predstava. Poslije tromjesečnog zadržavanja u Sarajevu (6. VIII — 8. XI), pozorište je krenulo na šestomjesečnu turenju po Bosni i Hercegovini, da bi se u proljeće (17. V 1904) ponovno vratilo u Sarajevo, a negdje u ljeto, poslije godinu dana djelovanja raspalo i prestalo sa radom. U repertoaru *Prvog bosansko-hercegovačkog srpskog*

² O gostovanju Đorđa Peleša, vidi: Josip Lešić, *Pozorišni život Sarajeva*, op. cit. str. 80—84; o *Prvom bosansko-hercegovačkom pozorištu u Tuzli*: Dušan Komadina, *Pozorišni život Tuzle*, Pozorište, V/1963, 2, 60—64; Hamid Dizdar, *Prvo bosansko-hercegovačko pozorište osnovano je u Tuzli*, Pozorište, I/1954, 4, 1—9; Josip Lešić, *Pozorišni život Sarajeva*, op. cit. str. 196—197. O nastojanju mostarskih amatera da stvore stalno profesionalno pozorište, vidi: Josip Lešić, *Grad opsjednut pozorištem*, Sarajevo, 1969, str. 107—109.

pozorišnog društva, iako nemamo dovoljno podataka, primjećuju se dvije tendencije, jedna koju je forsirao Ginić: srpska nacionalna drama (*Đido, Balkanska carica, Koštana, Knez Ivo od Semberije, Pučina*), uz popularne mađarske komade, u stvari posrbe (*Ciganin i Vojnički bjeGUNAC*); i druga, nastala Ginićevim odlaskom i promjenama u ansamblu, kad pozorište uz djela iz srpske i hrvatske nacionalne drame (*Dobrila i Milenko Matije Bana, Pribislav i Božena Dragutina Ilića, Šokica Ilije Okrugića, Zlatarevo zlato Šenoe-Dežmana*), sve više i sve češće prikazuje lakše strane komade, lakrdije i melodrame (*Londonski prosjaci, Perzi-janka, Strašna osveta, Mona Vana, Siroče i ubica* itd.) U glumačkom ansamblu ovog pozorišta bili su, između ostalih, i Marica i Stjepan Jurković, Ilija i Mara Vučićević, Anka i Micika Cicvarić, Ljubomir i Julka Micić, Marija Jovanović i Dimitrije Ginić.

I drugo stalno pozorište u Sarajevu osnovao je opet jedan glumac-amater, Dušan Zorić Dragoš, koji je, kao i njegov prethodnik Bogoljub Nikolić, zatražio i dobio odobrenje Zemaljske vlade i stupio u pregovore sa priličnim brojem glumaca. Novo pozorište je osnovano na principima kolektivnog ugovora, uspostavljena je materijalna zainteresovanost svakog člana, jer je njegov lični prihod zavisio u dobroj mjeri od uspjeha ostalih članova, uveden je upravni odbor i javna odgovornost predsjednika-upravnika, a sam naziv teatra, *Pozorišno društvo Dragoš*, ukazuje da je Zorić namjeravao da formira takvo pozorište koje će repertoarom zadovoljiti pripadnike svih konfesija. Istovremeno, on je poslušao savjete štampe da je najvažnije da »okupi dobrih glumačkih sila, ljudi koji imaju smisla za moderno pozorište«, pa je privolio Đorđa Protića i gotovo cjelokupni njegov ansambl da pristupe novom pozorištu. Tako su se u *Pozorišnom društvu Dragoš* našli na okupu: Nikola i Katica Hajdušković, Đorđe i Jelena Protić, Miloš i Ljubica Dinić, Radivoj Dinulović, Josip Papić, Lujza Stanojević, Petar Hristilić i dr.) Za umjetničkog rukovodioca i prvog reditelja izabran je Dinić, iskusni i provjereni majstor scene. Rad *Pozorišnog društva Dragoš* može se podijeliti u dvije faze: uspon i pad. Uspon je počeo svečano, 6. IX 1906, u sali Društvenog doma, prikazivanjem istorijske drame *Nemanja* Miloša Cvetića, u režiji Miloša Dinića, sa Đorđem Protićem u naslovnoj ulozi, i trajao je do 14. XI 1907, kada je zbog slabe posjete, prvi put otkazana predstava *Bisonove komedije, Pokojni Tupinel*. Za ovo vrijeme pozorište je prikazalo 34 naslova, gotovo polovina su dramski noviteti (15), između kojih se ističu *Dragana Brijea, Na dnu Gorkog*, dramatisacija Tolstoja *Neprijatelj svog naroda*, *Učitelj Flakson* Ernesta Ota, *Tako je moralo biti* Nušića, komadi koji po svojoj unutrašnjoj strukturi pripadaju ili su recidivi idejne drame i zahtijevaju prevashodno realistički način igre, glumce koji posjeduju smisao za moderno pozorište. Nešto zbog slabe posjete, a nešto zbog stava uprave Društvenog doma, koja je pozorištu otkazala gostoprimstvo forsirajući nastup jednog njemačkog teatra, *Pozorišno društvo Dragoš*, prisiljeno je da napusti Sarajevo i krene za Banjaluku, gdje trupi pristupaju Olga Ilić i Bogoboj Rucović, koji preuzima i umjetničko rukovodstvo. Rucović je »svojom režijom, predlogom repertoara i svojom prirodnim igrom« znatno umjetnički unapredio pozorište. (*Svet Nušića, Maksim Crnojević Kostića, Hamlet*

Šekspira, *Aveti Ibsena*, *Čast i Propast Sodome Sudermana*). Početkom januara 1907. *Pozorišno društvo Dragoš*, osvježeno glumački i repetoarski, sa puno lijepih želja i nada vraća se u Sarajevo. Međutim, publike nema i predstave se otkazuju jedna za drugom, trupa se raspada, odlaze Rucović i Iličićka, a Zorić sa ostatkom družine prisiljen je po drugi put da ostavi Sarajevo. Desetkovana pozorišna bratija, prezrena i ostavljena, odlazi u Travnik, Jajce, Bugojno, Vakuf, Ključ, primana čas dobro, a čas loše, i negdje početkom marta 1907. godine, na putu prema Ključu, društvo je zapalo u maglu i mećavu i bilo prisiljeno da se vrati u Vakuf dok se vrijeme ne proljepša. Međutim, za *Pozorišno društvo Dragoš* vrijeme se nije proljepšalo, kotarski predsjednik u Derventi »odbio je predatu molbu za produženje koncesije«, glumci su se razišli — i tako je drugo stalno sarajevsko pozorište pomalo tužno završilo svoju kratku ali značajnu istoriju.³

U drugoj polovini 1911. godine jedna grupa sarajevskih kulturnih i javnih radnika, uglavnom iz redova pjevačkog društva *Stoga*, formirala je privremeni odbor za osnivanje stalnog *Srpskog diletantskog pozorišta*, pristupajući neobično pedantno i strpljivo organizaciji novog teatra ne žureći sa početkom rada prije nego što budu sazreli svi uslovi i savladane sve prepreke. Da bi svoje brojne zamisli što uspješnije realizovali, predstavnici pozorišta obratili su se Milanu Grolu, upravniku beogradskog Narodnog pozorišta, i njegovim posredstvom i zauzimanjem dobili su, izgleda, znatnu novčanu pomoć, potrebnu garderobu i rekvizitiku, ali i dragocjenu umjetničku podršku. Grol je novoosnovanom pozorištu stavio na raspolaganje Aleksandra Milojevića, iskusnog pozorišnog organizatora, koji će postati glumac, reditelj i umjetnički rukovodilac *Srpskog diletantskog pozorišta*, naročito zaslužan za uspješan umjetnički rad mladog teatra. Mada u nazivu pozorišta stoji *diletantsko*, ova oznaka imala je samo početni, prelazni karakter; ona je obilježavala prve korake u pogledu »razvitka njegovanja pozorišne umjetnosti, dok je krajnji cilj bio osnivanje *stalnog* pozorišta sa *profesionalnim* glumačkim snagama«. Ali, već od samog početka ovo pozorište nije bilo čisto diletantsko, jer je pored amatera angažovan jedan broj glumaca iz putujućih družina, zatim nekoliko članova beogradskog i novosadskog pozorišta: Aleksandar Milojević, Ljubomir i Julka Micić, Milica Josić, Leposava Stojanović, Luka Popović, Rista Spiridonović, Ivanka Popović, Anka Stjepanović-Cicvarić, Draga Milojević, Spasoje Đokić; dok su iz Sarajeva kao stalni članovi bili angažovani Obren Đorđević i Justin Janković. Uprava pozorišta bila je u pregovorima čak i sa Perom Dobrinovićem, kome je ponuđeno da dođe za upravnika, reditelja i glumca. On se jedno vrijeme kolebao, ali je na kraju odustao, a cijela stvar se završila jednim uspjelim gostovanjem »majstora realistične glume« u Sarajevu. (Zajedno sa ansamblom *Srpskog diletantskog pozorišta* on je igrao Sterijinog *Kir Janju* i *Zmajevog šarana*). U svojoj kratkoj istoriji (7. VI 1912 —

³ O *Prvom bosansko-hercegovačkom srpskom pozorišnom društvu Bogoljuba Nikolića*, vidi: Marko Marković, *Članci i ogledi*, II, Sarajevo, 1961, str. 53—55; i Josip Lešić, *Pozorišni...* op. cit. str. 197—206. O *Pozorišnom društvu Dragoš*, vidi: Josip Lešić, *Pozorišni...* op. cit. str. 217—224.

1. V 1913) ovo pozorište je razvilo neobično živu i plodonosnu aktivnost. Prikazano je oko 40 dramskih premijera, sa izrazitom prevagom srpske nacionalne drame (Sterija, Trifković, Subotić, Nikolić, Nikola I, Šantić, Nušić, Sretenović, itd.), ali, pod uticajem putujućih družina, igrane su i brojne francuske i njemačke lakrdije (*Madam Mongonden*, *Pariska sirotinja*, *Diran i Diran*, *Kartaš*, i slično). Kada se sagleda repertoar Srpskog *diletantskog pozorišta* u cjelini, sa rijetkim izuzecima, da se lako zaključiti da on ne donosi ništa novo ni značajno. Sve su to bili poznati i bezbroj puta igrani tekstovi od strane putujućih družina pa i samih amatera. Pa ipak, uprkos neinventivnosti i repertoarskoj ovještalosti, pozorište je imalo uspjeha, bilo je dobro posjećeno i uspjelo je da se afirmiše među sarajevskom publikom, naročito njenim srpskim dijelom. Na drugoj godišnjoj skupštini (20. IV 1913.) izabrana je nova uprava, sa Petrom Kočićem na čelu, koja je trebala da dalje umjetnički i organizaciono konsoliduje i razvije pozorište. Nova uprava, međutim, nije radila ni deset dana, jer je 1. V 1913. godine društvo raspušteno. Naime, zbog poznate Skadarske krize uvedene su u Bosni i Hercegovini od strane austrougarske vlasti *iznimne mjere* koje su policijskim dekretom raspustile sva socijalistička i gotovo sva srpska društva, a među njima je bilo i *Srpsko diletantsko pozorište*.

U svim dosadašnjim uspjelim i neuspjelim pokušajima da se u Bosni i Hercegovini formira stalno pozorište, izuzimajući planove Ibrahim Derviš-paše, učestvovali su mahom članovi putujućih družina i glumci amateri. Godine 1913. osnovano je, međutim, prvo pozorište na srpskohrvatskom jeziku, stvoreno od strane austrougarske uprave. Ideja za osnivanje državnog pozorišta rezultirala je kao potreba eliminisanja sve jačeg srpskog uticaja na kulturni život pokrajine. Ova ideja nije bila nova, 1911. i 1912, u godinama burnog nacionalnog razvitka, paralelno sa nastojanjima pojedinih grupacija da organizuju domaće pozorište, kao protutežu svim ovim akcijama, austrougarska administracija nastoji da preduhitri osnivanje nacionalnog teatra, koji ne bi mogla kontrolisati, na taj način što sama pristupa realizaciji jednog *zemaljskog pozorišta*, od države osnovanog i finansiranog i, naravno, politički države namijenjenog. Državna uprava animira i angažuje pojedine pozorišne radnike (Radivoj Dinulović i Mihailo Marković), pa i vlastite ljude (Franjo Brodnik) da izrade projekat o osnivanju i radu jednog stalnog *državnog pozorišta* za Bosnu i Hercegovinu. Iz obimne prepiske, povodom osnivanja Zemaljskog pozorišta, na relaciji — Bilinski, ministar zajedničkih finansija i — Potiorek, poglavar Zemaljske vlade, izlazi kristalno jasno da je pozorišna umjetnost »trebala da služi režimu i da se što uže poveže sa političkim shvatanjima njegovih nosilaca, tako zvanoj *velikoj politici*«, kako je bila nazvana kulturna i politička misija Austro-Ugarske na Balkanu, ali i »suzbijanju srpskog prestiža u oblasti kulturnog života Bosne i Hercegovine«. Ministar Bilinski, na primjer, smatrao je da teatar spada u one institucije koje mogu *pozitivno* i, što je najvažnije, *efikasno* da djeluju u korist određene politike. Shvatajući, dakle, značaj i moć pozorišta, poučena neprijatnim iskustvom srpskih putujućih družina i buđenjem nacionalnih pozorišnih aspiracija, Zemaljska vlada je nastojala da osnivanjem *svog* pozorišta, koje će ona materijalno izdr-

žavati, pa prema tome i kontrolisati, direktno zaustavi i parališe razvitak nacionalnog teatra. Na taj način ona je htjela da bezuslovno spriječi da se »politički zapaljiva materija, koja se u javnosti nagomilala, povećava preko pozorišta i da dovede do neprijatne eksplozije«. Poslije razmjene mišljenja (Bilinski — Potiorek), nakon referata Dinulovića i Markovića, povjereno je vladinom komesaru za grad Sarajevo Franji Brodniku da sačini elaborat o funkciji, zadacima i djelovanju budućeg pozorišta. Pošto je u uvodu svoje studije iznio značaj pozorišta za kulturni život pokrajine, Brodnik je istakao da je osnivanje pozorišta u Sarajevu »poželjno i sa *političkog* stanovišta«, jer bi se na taj način suzbio rad srpskih putujućih družina »koje često politički štetno djeluju«, i sa kojima »u zemlju dolaze sumnjive ličnosti čija djelatnost nije samo pozorišna«. Brodnik dalje upozorava da bi se rad i uticaj *Srpskog diletantskog pozorišta* u dogledno vrijeme mogao jače da razvije, a u zemlji kao što je Bosna, »Vlada ne smije prenutiti vaspitni i nacionalni razvitak isključivo pojedinim nacionalistima i mora ga po mogućnostima uzeti u svoje ruke«. U daljem izlaganju Brodnik govori o materijalnim problemima, državnoj pomoći, troškovima, pozorišnoj zgradi, i predlaže za direktora budućeg pozorišta glumaca i reditelja Mihaila Markovića. Nasuprot Brodniku, Marković u svom kratkom elaboratu nije ulazio u političke ocjene, već je dao umjetnički profil *Zemaljskog pozorišta*: »najliterarniji repertoar«, prednost domaćoj drami i domaćim piscima, zatim klasika i izabrana diela moderne svjetske drame. Što se tiče opere i operete, ona će se razvijati »prema ukusu i zahtjevima općinstva no svakako pri izboru diela strogo će se paziti na decentnost i moralnu sadržinu istih«. U pogledu glumačkog ansambla Marković je insistirao da prednost imaju »domaći sinovi«, bar za dramsku umjetnost. Poslije intervencija i zalaganja ministra Bilinskog Marković je formalno podnio molbu Bosanskom saboru (17. I 1914), koji je odobrio formiranje pozorišta i postavio Upravu pozorišta: Mihailo Marković, upravitelj; Milan Begović, umjetnički ravnatelj; Bedrih Holeček, ravnatelj opere; Dušan Budimirović, dramaturg i reditelj. Nova Uprava je odmah pristupila radu, formirala je glumački i pjevački ansambl, izvršila pripreme za adaptaciju Društvenog doma, poduzela mjere za nabavku dekora i garderobe, organizovala potrebnu administraciju i tehničku službu. U glumačkom ansamblu angažovano je 18 članova (Zlata Lianka, Julka Micić, Agneza Gajer, Mica Gavrilović, Katica Hajdušković, Anica Benediković, Ljubica Marić, Aleksandar Gavrilović, Boža Nikolić, Stjepan Lianka, Ljubomir Micić, Nikola Hajdušković, Toša Stojković, Antun Šapro, Kosta Barjaktarević, Josip Maričić i Anka Puhovska kao šaptač). Marković, sa svojim saradnicima, vrši užurbane pripreme za otvaranje sezone, ali atentat Gavrila Principa i događaji koji su poslije toga uslijedili prekidaju započetu aktivnost i pozorište se raspada. Osnovano i organizovano, ono nije uspjelo da prikaže značajno nijednu predstavu, i u istoriji pozorišta Bosne i Hercegovine ostalo je zabilježeno samo kao zanimljiv pokušaj austrougarske uprave

da stvori i organizuje prvo državno pozorište u Sarajevu kao protutežu domaćem, nacionalnom teatru.⁴

(2) Tek što se rat završio, u opštem metežu raspada Austro-Ugarske, odmah nakon formiranja nove države, u vrijeme gladi i oskudice i u trenutku brojnih materijalnih nedaća i nevolja, *Jugoslovenski list*, 24. XII 1918, donosi kratku bilješku *Nešto o narodnom kazalištu*, u kojoj ukazuje na potrebu što skorijeg osnivanja *stalnog narodnog kazališta*. Autor notice i sam je svjestan da je možda odviše preuranjeno potezati ovo pitanje kad država ima »drugih i prećih potreba«, ali isto tako, ne može a da ne istakne da je »kazalište u veliko skopčano s odgojnom misijom, a te u našoj zemlji treba«, pa zato problem organizovanja stalnog pozorišta i daje na »dobrohotno razmišljanje mjerodavnim faktorima«. Ovaj glas, međutim, nije ostao usamljen, jer je jedan broj »kulturnih radnika i omladinskih inteligentnijih kružoka, kao i redakcije dnevnih i književnih listova« u više navrata naglašavao da je osnivanje stalnog teatra *nacionalna potreba*,⁵ i da Sarajevo sa 60.000 stanovnika i s »tolikim raznorodnim elementima između kojih veliki deo pokazuje *pasivne tendencije*, ne može živeti bez pozorišta«. Ova mlada inteligencija, u kojoj prednjače Jovan Palavestra i Borivoj Jevtić, okupljena oko kulturno-socijalne revije *Novo delo*, koju uređuje Milan Budimir, uvjereni su da bi jedno solidno pozorište, kome bi država obezbijedila materijalnu pomoć i sigurnost »moglo uticati da se podigne posrnuli moral našega društva i obnovi onaj nacionalni ideal u svojoj suštini, bez koga naš čovek danas stoji kao izgubljen«. U borbenoj euforiji oni ističu da je pozorište javna tribina sa koje se čuje lijepa riječ, oplemenjuje duša i vrši moralno-didaktički uticaj. Oni su isto tako svjesni da država trenutačno stoji pred »mnogim zamašnjim zadacima«, ali »bez obnove duše« država nikada neće uspjeti da stvori »plodan teren za sijanje sjemena socijalnih reformi.« Čovjek mora *polepšati* dušu, uzvikuju oni, pa će se u njemu, umjesto sadašnjeg egoizma, razviti altruizam. »Naša društvena sredina ovakva kakva je danas, mora dobiti prilika da se vaspita na jedan solidan i duhu vremena odgovarajući način. Naše društvo je toliko aljkavo i nemarno u osjećanjima raznih du-

⁴ O *Srpskom diletanskom pozorištu*, vidi: Đorđe Pejanović, *Iz života jednog stalnog pozorišta u Bosni i Hercegovini za vrijeme Austrije*, Brazda, IV/1951, 6, 431; Hamid Dizdar, *Srpsko diletantsko pozorište za Bosnu i Hercegovinu*, Zbornik Priloga istoriji jugoslovenskih pozorišta, Novi Sad, 1961, str. 277—292; Josip Lešić, *Pozorišni...* op. cit. str. 297—305. O pokušaju osnivanja *Zemaljskog narodnog pozorišta*, odnosno *Narodnog kazališta za Bosnu i Hercegovinu*, vidi: Kapidžić Hamdija, *Pokušaj osnivanja stalnog pozorišta u Sarajevu 1913. godine*, Život, X/1958, 8, 655—666; 9—10, 775—776; Marko Marković, *Članci...* op. cit. str. 56—62, *Zemaljsko narodno pozorište u Sarajevu*; Hamid Dizdar, *Projekti za osnivanje državnog pozorišta u Sarajevu*, Pozorište, VII/1965, 6, 616—622; Hamid Dizdar, *Osnivanje Prvog državnog pozorišta u Bosni i Hercegovini*, Pozorište, IX/1967, 1, 33—41; Josip Lešić, *Pozorišno Sarajevo — Godina 1913*, Oslobođenje, 8. XII 1971; Josip Lešić, *Pozorišni...* op. cit. str. 305—308.

⁵ Jovan Palavestra, *Naše Narodno pozorište*, Narodno jedinstvo, III/1920, 146, 2.

⁶ Borivoj Jevtić, *Pitanje našeg pozorišta*, Glas naroda, I/1919, 61, 2.

žnosti, da je *apsolutno* potreban jedan jak *moralni* preporod, potrebna je obnova duše pojedinca. Rat je osakatio naše društvo; on je upropastio svako ljepše osjećanje u njemu i probudio instinkte ciničnog egoizma, trgovluka, apatije prema radu itd. Negativnih strana naša društvena sredina ima veoma mnogo: vaspitnih sredstava imamo vrlo malo. Za danas mogu u tu svrhu poslužiti samo ova sredstva: biblioteka, predavanja, škole i *pozorište*. Posve je, dakle, jasno da je apsolutna potreba pozorišta kod nas jedna vrlo jasna stvar.« Svjesni da pozorište iziskuje velike troškove i da država »sama danas nije u stanju« da preuzme sav teret, zato je nužno da i *društvo*, i to »srazmjerno prema bogatstvu svojih klasa, rastereti državu«. ⁷ Shvatajući teatar kao vaspitno sredstvo, ovi mladi ljudi organizuju pozorišno-književno veće posvećeno Petru Kočiću (4. III 1919), na kome je o piscu govorio dr Milan Budimir, a zatim je prikazan *Jazavac pred sudom*, sa Josipom Papićem u ulozi Davida Štrpca, čija je gluma jednodušno ocijenjena kao vrhunski domet prirodnosti, sa obiljem dobro uočenih detalja i karakteristika, što je sve doprinijelo da njegova interpretacija da »našeg pravog bosanskog seljaka, koji zna, da mu se nepravda događa«. ⁸

Paralelno sa akcijom mlade sarajevske inteligencije tekla je i akcija putujućih glumaca koji su se zadnje ratne godine zatekli u Bosni i Hercegovini. Tako je u ovim pokrajinama 1918. i 1919. djelovalo *Bosansko-hercegovačko narodno pozorište*, odnosno *Dobrotvorno kazalište*, kako se ono zvalo za vrijeme rata, i koje je u sali Društvenog doma u Sarajevu, 31. VIII 1918, otvorilo svoju prvu sezonu, a prije toga je gostovalo po Bosni i Hercegovini, igrajući predstave čija je čista dobit išla u korist ratne siročadi. Pozorište je došlo iz Banjaluke, a bilo je sastavljeno od članova osječkog, varaždinskog i novosadskog pozorišta (Katica i Nikola Hajdušković, Fran Novaković, Danica Marković, Danica Novaković, Ljubomir i Julka Micić, Jelena Kešeljčević, Radivoj i Slava Dinulović). Administrativnu upravu je vodio Radivoj Dinulović, a umjetničku Nikola Hajdušković. *Dobrotvorno kazalište* je, između ostalog, prikazalo: *Mrak* Pecije Petrovića, *Običan čovek* Nušića, *Seoska lola* Tota, *Koštana* Stankovića, *Dupla punica* Bisona. Po završetku rata, u prvoj polovini 1919, ova družina nastavila je da gostuje po Bosni i Hercegovini.

Istovremeno, u Sarajevu, bivši reditelj zagrebačkog i osiječkog kazališta, Emil Nadvornik, počeo je da okuplja glumce u namjeri da osnuje stalno pozorište. Cjelokupna sarajevska štampa pažljivo prati napore i akciju Nadvornika, apeluje na građanstvo da u teškoj stambenoj situaciji pomogne glumcima, koji će uskoro stići u Sarajevo, da riješe problem smještaja; ⁹ obavještava javnost da pokretači stacioniranog teatra namjeravaju »otvoriti glumačku školu za osiguravanje podmladka, na priliku Miletićeve u Zagrebu«. ¹⁰ U realizovanju ideje o stalnom pozorištu Nadvornika materijalno pomaže sarajevski

⁷ *O potrebi Pozorišta*, Narodno jedinstvo, II/1919, 165, 3.

⁸ Jugoslavenski list, II/1919, 54.

⁹ Jugoslavenski list, II/1919, 77.

¹⁰ Jugoslavenski list, II/1919, 69.

knjižar Leon Finci, koji će docnije brinuti i o mnogim tehničkim problemima (smještaj glumaca, prodaja karata, nabavka scenske rekvizite, itd). Finci i Nadvornik se nadaju da će njihovu akciju podržati Ministarstvo prosvete u Beogradu i Zemaljska vlada u Sarajevu, i da će novoj kulturnoj ustanovi, koju je javnost »simpatično pozdravila«, uskoro biti obezbijedena državna subvencija. Kako se čekanje na ovu odluku nadležnih faktora oteglo, Nadvornik i Finci su odlučili da će, bez obzira na neizvjesnost u pogledu finansiranja, »pozorište otpočeti svoj aktivan rad i time i svojim radom najbolje pospješiti ovu odluku«. ¹¹

Želeći da rad budućeg pozorišta umjetnički što serioznije pripremi, Nadvornik sastavlja i najavljuje preko štampe obiman i raznovrstan repertoar, ¹² koji, naročito u pogledu izbora strane drame, pokazuje tendenciju prema *modernijem* dramskom izrazu, donoseći čitav niz noviteta i djela nepoznatih sarajevskoj publici. Iz nacionalne drame »upraviteljstvo« je najavilo: *Zulumčar* Čorovića, *Pod maglom* Šantića, *Jazavac pred sudom* Kočića, *Hej, Slaveni* Odavića; *Knez Ivo od Semberije*, *Danak u krvi*, *Protekcija*, *Svet Nušića*; *Kir Janja*, *Beograd nekad i sad*, *Pokondirena tikva* Sterije, *Pljusak*, *Mrak*, *Duše* Pecije Petrovića, *Koštana* Stankovića, *Đido* Veselinovića i *Brzaka*, *Truli dom* i *Golgota* Tucića, *Gospođa Walewska* Begovića, *Jakob Ruda* Cankara, *Hasanaginica* Ogrizovića, *Allons enfants* i *Suton* (prvi i drugi dio *Dubrovačke trilogije*), *Smrt majke* Jugovića i *Gospođa sa suncokretom* Vojnovića. Ovako komponovan izbor djela iz domaće drame pokazuje, prije svega, jasnu namjeru Nadvornika, da se buduće pozorište neće konfesionalno i nacionalno opredjeljivati, i da će njegova repertoarska orijentacija biti maksimalno tolerantna i otvorena kako u odnosu na hrvatsku, tako i na srpsku dramu, a da po mogućnosti neće zanemariti ni slovenačku dramsku književnost. S umjetničke strane, Nadvornik uglavnom obuhvata samo one drame koje su bile i ostale životne za scenu, i gotovo potpuno odbacuje istorijsku i romantičarsku dramu, koja je donedavna predstavljala znatan dio repertoara svakog putujućeg pozorišta. U komponovanju djela iz svjetske dramske književnosti, Nadvornik ide i dalje, jer su i mogućnosti veće, i predlaže sljedeće tekstove: *Ljubomora* i *Birinski* Arcibaševa, *Zločin i kazna* Dostojevskog, *Nju Dimova*, *Galeb* i *Višnjik* Čehova, *Revizor* Gogolja, *Na dnu* Gorkoga, *Moć tmine* i *Živi leš* Tolstoja, *Moral gospođe Dulske* Zapoljske, *Ljubav bdi*, *Zeleni frak*, *Lijepa pustolovina* i *Buridanov magarac*, *Fler-Kajave*, *Gola žena* i *Skandal* Bataja, *Strana žena* i *Brodolomnici* Briea, *Kradljivac* Bernstena, *Mona Vana* Meterlinka, *Vlasnik talione* Onea, *Stranac* Džeroma, *Operušani golub* Golsvortia, *Faun* Knoblauha, *Zanat gospođe Uorn* i *Pigmalion* Šoa, *Idealan suprug* Vajlda, *Opasna igra* Didringa, *Divlja patka*, *Nora* i *Sablasti* Ibsena, *Lomača* Strindberga, *2x2=5* i *Stari paviljon* Widea, *Iza zidina* Hajermansa, *Maske* Braka, *Bezdušna šala* Benelija, *Mirandolina* Goldonija, *Mandarin* Franka, *Kolega Krampton*, i *Engel* i *Horst* i *Modri miš* Hauptmana, *Mladost* Halbea, *Stari Hajdelberg* Majer-Ferstera, *Knjiga*

¹¹ Narodno jedinstvo, II/1919, 70.

¹² Narodno jedinstvo, II/1919, 96.

za pritužbe Etlingera, Anatol i Ljubakinje Šniclera, Žena vrag Šenhara, Zavičaj Sudermana, Otmica Sabinjanki Šentana, Dobar frač Dregelia i Tajfun Lendjela. Ovakav prijedlog repertoara iz strane dramske produkcije pokazuje, ne samo široku upućenost i poznavanje evropske dramske literature, već i sasvim određenu sklonost prema modernom scenskom izrazu. Ovakvo opredjeljenje umjetničkog »upravitelja« novog pozorišta sasvim je razumljivo i predstavlja na izvjestan način samo dalje razvijanje onih pozorišnih stremljenja koja je on ispoljavao i zastupao i prije svog dolaska u Sarajevo. Emil Nadvornik (Žepče, 1888 — Beograd, 1945), maturirao je u Beču, a zatim je počeo da studira pravo i režiju (kao reditelj volonter proveo je izvjesno vrijeme u *Neue Winer Bühne* — 1911). Uskoro, on odustaje od pravnih nauka i sasvim se posvećuje pozorištu. Odlazi za Berlin i tu uči režiju kod Maksa Rajnharta (1914—1915). Prvi rediteljski angažman dobio je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (1915—1917), »gdje je solidno i savjesno, primjenjujući iskustva stečena u inozemstvu« postavio na scenu čitav niz djela, uglavnom iz evropske drame, a među njima i neka, koja se nalaze na repertoaru novog sarajevskog teatra (*Faun, Heda Gabler, Anatol, Lomača*). Bavio se prevodenjem i novinarstvom. Iz Zagreba je otišao za Osijek (1917), ali se nije dugo zadržao, već je došao u Sarajevo s namjerom da osnuje vlastito pozorište¹³.

Narodno pozorište, kako je novoosnovani teatar nazvan, počelo je svoj rad premijerom *Zulumčara*, koja je, kakva slučajnost, prikazana 20. IV 1919, tri dana poslije iznenadne smrti Svetozara Ćorovića (17. IV), tako da je prva predstava imala i komemorativni karakter, a istovremeno je odrazila i sav onaj metež i atmosferu nesređenih prilika prve poratne godine, jer su se, »s obzirom na epidemiju pje-gavog tifusa«, karte za pozorište prodavale samo za svako drugo mjesto u gledalištu. Pa ipak, zahvaljujući »žilavoj energiji« Emila Nadvornika, preduzimljivosti Leona Fincića, igri glumaca — članova pozorišta

¹³ Iz Sarajeva Emil Nadvornik odlazi u Novi Sad (1920 — 1923. i 1927/28); u međuvremenu režirao je u Pragu Ibsenovu dramu *Stupovi društva* i vodio *Nové divadlo*. U Sarajevu je za vrijeme uprave Mirka Korolije (1929/30) djelovao kao reditelj i sekretar pozorišta. Pored smisla za organizaciju, kao reditelj široke kulture i obaviještenosti, insistirao je na adekvatnom stvaranju scenske atmosfere i logično mizanscenu. U njegovom rediteljskom postupku nije bilo originalnih zahvata, osjećao se jak uticaj njemačke škole: solidnost, plastika i prirodni pokret. Zapažene su njegove režije Hebelove *Judite* i Langerove *Periferije*. 1. XI 1930. napušta Sarajevo i odlazi u Beograd (1931—1941), zatim u Zagreb, gdje je i penzionisan (1942). Pored režije bavio se novinarstvom i prevodenjem.

O sukobu Emila Nadvornika sa glumcima Narodnog pozorišta postoji u Arhivu Jugoslavije — Beograd (Ministarstvo prosvete — Umetničko odeljenje), obimna dokumentacija, brojni telegrami, protesti, akcija Udruženja glumaca, izvještaji o radu Emila Nadvornika u Osijeku 1918. godine, zatim protesti i bojkot glumaca Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada (1920) u znak solidarnosti sa Udruženjem glumaca povodom angažovanja Nadvornika za reditelja. Dokumenti se nalaze pod brojevima: 8, 11, 16, 59, 67, 76, 116, 178, 334, 441, 446, 450, 460, 534, 548, 549, 566, 572, 586, 640, 652, 655, 657, 737, 806, 844, 1016, 1176, 1285, 1344, 1354, 1465 — za godinu 1920.

(Beković — Emina, Radenković — Arif-aga, Bošković — Džafer-aga), kao i gostu Vojislavu Turinskom (Selim-beg), prva premijera protekla je u znaku ohrabrenja i lijepih nada da će *Narodno pozorište* uspjeti igrom i repertoarom da se nametne hirovitoj i nestalnoj sarajevskoj publici, i da će svojim radom »oplemenjivati i odgajati srca« i pro-
ljetšavati duše.

Dalji rad *Narodnog pozorišta* odvijao se u dvije faze. Prva je protekla u upornom nastojanju Nadvornika da ostvari bar nešto od najavljenog repertoara, što je prouzrokovalo sukob, kako sa publikom, tako i unutar trupe. Nad pozorištem se ubrzo nadvila kriza i umjetnička i materijalna. Za ostvarivanje ozbiljnijih kreativnih zadataka nije bilo vremena, jer se ansambl izdržavao od prihoda i finansijskih ulaganja Leona Fincija, koji, normalno, nije želio da ide na gubitak. Obećana subvencija države je izostala i Nadvornik je, — piše Jovan Palavestra — »ne našavši valjda *najpovoljnije* predusretaje od strane *onih gore*« bio prisiljen »da u taj poduhvat angažuje makar i privatno lice, dobro situirano i vešto da nađe izlaz iz materijalnog škripca«. ¹⁴ Tako se pozorište već na prvim koracima našlo bez »najpotrebnijih eventualija«, bez adekvatne garderobe, bez dekorativnih elemenata, čak i bez tehničkog personala, pa je Nadvornik, »uprkos direktorske časti«, bio prisiljen da sam često »radi najgrublje poslove«. Pa ipak, uprkos činjenici »da mu se od strane pozvanih ne ide osobito u susret«, Nadvornik radi »grozničavo« i opsjednuto, on je istovremeno i reditelj i upravnik i tehnički šef i scenograf i scenski radnik, alfa i omega cjelokupnog pozorišta, koje je postizavalo nejednak uspjeh i, »objektivno i strogo uzevši«, nije stvorilo »nešto osobito, niti je sugerisalo sebe u srcima publike«. ¹⁵

U prvoj fazi (20. IV — 10. VII) *Narodno pozorište* je prikazalo sljedeće dramske tekstove: *Zulumčar* Ćorovića (20. IV), *Medvjed* Čehova i *Školski nadzornik* Trifkovića (26. IV), *Faun* Knoblauiha (4. V), *Ivkova slava* Sremca (6. V), *Ciganin* Sigligetija (10. V), *Lolota* Alevia i *Buburoš* Kurtlena (13. V), *Hadži Loja* Nušića i *Hej, Slaveni* Odavića (18. V), *Ženidba* Gogolja (24. V), *Posljednji ples biskupa Orleanskog* Begovića i *Knez Ivo od Semberije* Nušića (25. V), *Seoska lola* Tota (28. V), *Devojačka kletva* Petrovića (29. V), *Madam Mongonden* Bluma i Tošća (3. VI), *Zla žena* Sterije (5. VI), *Žena vrag* Šenhera (8. VI), *Otmica Sabinjanki* Šentana (8. VI), *Karlova tetka* Tomasa (21. VI), *Boj na Kosovu* Subotića (28. VI), *Protekција* Nušića (1. VII), *Đido* Veselinovića i Brzaka (4. VII), *Koššana* Stankovića (5. VII), *Krvna osveta na Korzici* Dikanža (10. VII).

Prve premijere protekle su relativno dobro, međutim početkom juna, Nadvornik je, inače nagao, nervozan i prgav, došao u otvoren sukob i sa ansamblom i sa publikom i sa štampom. On sve manje režira, pozorište je faktično bez upravnika, a posljednja premijera Dikanževe *Krvne osvete na Korzici* ocijenjena je kao »zastarjela romantična igra« i »diletantska predstava«, u kojoj, osim Radenkovića,

¹⁴ Jovan Palavestra, *Pozorišni pregled*, Novo delo, II/1919, 4, 125.

¹⁵ Isto.

»nijedan glumac nije posvetio osobitog truda svojoj ulozi«.¹⁶ Jovan Palavestra, povodom iste predstave, konstatuje, »bez okolišanja i bez zle volje«, da pozorište »od nekog vremena ide osetno natrag«, i da je neuspjeh posljednjih premijera kulminirao pri izvođenju *Krvne osvete na Korzici*, i da se u daljem srozavanju više ne može ići, »osim kod diletantskih družina«. On postavlja čitav niz pitanja i traži odgovore. »Zašto je naime takav slučaj s našim glumcima? Zašto ime g. Nadvornika ređe sretamo? Zašto su lišeni boljih sila? Jesu li počele zakulisne borbe uticati na cilj pozorišta?«¹⁷ Sukobi koji su latentno tinjali unutar pozorišta izbijaju svom žestinom, Nadvornik napušta trupu, ali ne i Sarajevo, a dužnost upravnika preuzima glumac Ilija Vučićević. Nastaje neprijatni spor između ansambla i Nadvornika, umiješala se i štampa, glumci ostaju bez plata, na ulici, »gotovo gladni« i prisiljeni su da repertoarom povlađuju ukusu publike (*Madam Mongonden*, *Otmica Sabinjanki*, *Boj na Kosovu*, *Đido*, *Koštana*, *Karlova tetka*). Ovakvom stanju znatno je doprinijela i psihoza nesigurnosti i neizvjesnosti, koja je zahvatila glumce, pa i samog Nadvornika, u vezi sa akcijama Zemaljske vlade oko formiranja *državnog* pozorišta. Zakulisne borbe, razne kombinacije i glasovi o sastavu budućeg ansambla ili uprave, pitanje ličnog prestiža, sve je to u velikoj mjeri uticalo na radnu atmosferu i smanjivalo umjetnički domet predstava. Osim toga, postojala je i stalna borba sa publikom koja je u odnosu na pozorište pokazala »dvije tugaljive stvari: nemar, jedan grozan, materijalistički grozan nemar, i neodnegovan ukus. Badava Kalčina originalnost, badava francuska duhovitost, badava Knoblauchove jetke i bolne aluzije na socijalnu pokvarenost, — naša balkanska lica se zasvetle zadovoljstvom tek u scenama u kojima se vide počeci i u kojima se prokrade po gdekoja pikantna bljutavost.«¹⁸ Ovakav odnos publike izmijenio je i najavljeni repertoar, tako da se od 25 prikazanih naslova samo 9 nalazi u prvobitnom planu, i što je još gore, od tih 25 tekstova sarajevska publika je, u posljednjih desetak godina, imala prilike da vidi 18, u izvođenju raznih putujućih družina ili domaćih amatera i diletanata.

U odnosu na pozorišnu kritiku (*Narodno jedinstvo*, *Zvono*, *Glas naroda*, *Novo delo*, *Jugoslavenski list*, *Srpska riječ*), u kojoj se po ozbiljnosti i studioznosti izdvajaju napisi Bore Jevtića (*Glas naroda*) i Jovana Palavestre (*Narodno jedinstvo* i *Novo delo*), među uspjelije predstave spadaju: *Ivkova slava*, sa prirodnim i spontanom glumom i dobro odigranim karakterima; *Buburoš*, nemilosrdna karikatura »svih ludova i glupana«; *Ženidba*, puna smiješnih gegova i živahnog tempa; *Posljednji ples biskupa Orleanskog*, »jedna delikatna, fina bižuterija za estetičke gurmane«; *Protekcija*, koju su »naši glumci izveli sa uspehom«; i najzad, Knoblauchova komedija *Faun*, koja je i glumački i rediteljski predstavljala najviši umjetnički domet *Narodnog pozorišta*. U ostalom dijelu repertoara Pozorište je »prilično hramalo«, osjećalo se da su »neke stvari učene, zapravo sklepane na brzu ruku«, ali se

¹⁶ Jugoslavenski list, II/1919, 11 juli.

¹⁷ Narodno jedinstvo, II/1919, 160, 4, 11 jula.

¹⁸ Jovan Palavestra, *Pozorišni pregled*, op. cit. str. 126.

to opravdavallo tom okolnošću »što je Nadvornik oskudevao kako u vrednijim glumačkim silama, tako i u najnužnijim sceničkim potrebama«. ¹⁹

Ono što je u ovoj prvoj fazi rada *Narodnog pozorišta* doista novitet, »to je vrlo *vešta* režija g. Nadvornika. Uprkos silnih nedostataka uvek je scenički utisak vrlo jak, često puta tako jak i impresivan da prikrije po gdekoju grešku interpretatora«. ²⁰ U odnosu na konvencionalne rediteljske postavke glumaca-reditelja iz putujućih družina, a režirali su još i Andra Čurčić i Ilija Vučićević, Nadvornik je po prvi put sarajevskoj publici predstavio nešto od modernijih rediteljskih rješenja, on donosi *stilizaciju* u igri i scenografiji, pokušava da stvori *atmosfera*, koristi se *muzikom*, ali, pri svemu tome, više pažnje posvećuje spoljnoj, »tehničkoj«, a manje unutrašnjoj, »glumačkoj« režiji, ili, kako je to Borivoj Jevtić napisao, Nadvornik ne smije da bude »samo tehnički režiser, nego i režiser glumačkih sposobnosti«. ²¹

Glumački ansambl u ovom prvom periodu mijenjao se i popunjavao, i zbog »malog broja«, reditelji i glumci bili su prisiljeni da »trpaju sebe u uloge raznih karaktera u kojima obično nema boje ili su pomešane«. Osnovno glumačko jezgro *Narodnog pozorišta* na prvim predstavama činili su: Dušan Radenković, Andra Čurčić, Tanasije Zloković, Obren Đorđević, Đura Marinković, Dušan Ilkić, Bošković, Og-njenović, a od žena: Zora Čurčić, Lila Ervinova, Dokmanova, Đokička, Kostička, Katarina Kosović, Bekovička, a nešto docnije su pristupili Dobrivoje Radenković, Ilija i Mara Vučićević, Žilijeta Kučera, Mihailo Marković, Matošević, a kao gosti su nastupali Vojislav Turinski i Žanka Stokić.

Najraznovrsniji repertoar tumačio je Dušan Radenković, koji je inteligentno provjeravao sve nijanse uloga, pokazujući pri tome ležernost, prirodnost i jedno »vrlo široko i vrlo elastično shvatanje«, a njegova gesta i mimika lijepo su se »podešavali prema raznim karakterima, iako boja njegovog glasa nije uvijek imala potrebnih varijanti i modulacija što ih iziskuju raznobojne uloge«. ²² On je igrao mnogo i previše, pa i uloge koje mu ne odgovaraju, ili koje nije stigao zbog brzine rada da »nastudira«. Tako je Potkoljesina u *Ženidbi* »odigrao bez pogreške«; kao Ivko u *Ivkovoj slavi*, međutim, »menjao je dah, imao plime i oseke u razumevanju uloge«; ²³ ali je zato u tumačenju Lorda Stenberija u *Faunu* »svojim tonom, bojom glasa, hladnim manirirom i blaziranim gestom istakao karakter engleskog lorda, razjedenog dosadom i umorom od raspojasanosti i bezbojnog, šupljeg života u klubovima i na konjskim trkama. On ima jaku inteligenciju za razumevanje i interpretovanje suptilnijih i životnijih dramskih scena, te ga ne bi trebalo teretiti praznim i bezbojnim ulogama«. ²⁴ Život i snagu, kao i »potresnu efektnost«, Radenković je pokazao kao Ivo u *Knezu Ivu od Semberije*; dok je u patriotskoj prigodničarskoj slici

¹⁹ Isto.

²⁰ Isto.

²¹ Glas naroda, I/1919, 27, 4.

²² Narodno jedinstvo, II/1919, 125, 4.

²³ Isto, 109, 3—4.

²⁴ Isto, 115, 3.

Hej, Slaveni interpretirao Nijemca Maha »mnogo jače i izrazitije no što ga je pisac mogao poučiti«;²⁵ ali se zato kao Hadži Toma u *Koštani* nemoćno »osvrtao desno i levo« tražeći da mu sporedne ličnosti »dadu impuls, da ispune prazninu, da mu budu pozadina, ali to je sve bilo uzaludno. Sam za sebe on je bio dobar, iako dosta kukavan i nimalo dosledan u svom bogatstvu u onakoj garderobi.«²⁶

Pored Dušana Radenkovića najveći teret u glumačkom ansamblu ponio je uvijek sigurni i korektni Andra Čurčić, koji je povremeno i režirao, uglavnom folklorni repertoar (*Ivkova slava*). Čurčić je pokazao »elastičnost za raznobojne uloge«, a najviše uspjeha je imao kao Sigligetijev Ciganin i Sremčev Kalča. »Kreirajući Kalču i njegovu tipičnost« on je »briljirao«, »boja glasa, prirodna doslednost karakteru, koloratura gesta, starog jangina i zulumčara u piću; — sve one nijanse je Čurčić održao u ravnoteži do kraja komada. Naročito moramo istaći onaj poslednji gest, ležeran, mamuran i uvređen, kad Kalča uzima kaput i jednim sjajno izvedenim prebacivanjem preko ramena daje zadnji refleks piščev nad celu ličnost Kalčinu.«²⁷ Uloge u *Loloti* i *Buburošu* otkrile su još »elastičnije sposobnosti g. Čurčića: On ima izvestan dar i proučen smisao za francusku komediju. Istina, njegov organ nema uvek onu tanku nijansu salonskog, bilo ozbiljnog bilo karikiranog udvaranja, ali zaljubljene tukice i blentave žrtve grizeta kreira pristojnim marom; bar donekle održava francuski duh i daje mu život i dah.«²⁸ Zapažene su i njegove uloge u *Ženidbi* (Kočkarjov), naslovna rola u *Hadži Loji*, i Muž u Šenherovoj *Ženi vrag*. Uz Čurčića se istakla i njegova žena Zora Čurčić, koja je »vrlo vešto« odigrala Misis Hope u *Faunu* i Adelu u *Buburošu*, »naročito ovu poslednju«, zatim Fjoklu u *Ženidbi*, uloga koja je pokazala »da je ona najbolja ženska sila u glumačkom osoblju«. Bračni par Čurčić, zbog vojnih obaveza, napustio je početkom juna, poslije predstave *Žena vrag*, u kojoj je Andra »i ovog puta pokazao svoju umetničku vrednost«,²⁹ *Narodno pozorište*, i to je bio veliki gubitak za inače mali i nekompletni glumački ansambl.

Umjesto bračnog para Čurčić ansamblu *Narodnog pozorišta* pristupili su Ilija i Mara Vučićević, i to u trenutku krize i razdora unutar trupe. Iskusni i popularni komičar Ilija Vučićević preuzima uskoro ne samo dužnost upravnika, već i režiju, mijenja repertoar i pokušava da popularnim i provjerenim komadima popuni praznu pozorišnu blagajnu. On nije u stanju da pozorištu da neku određenu umjetničku fizionomiju, on jednostavno prenosi iskustva koja je stekao kao dugogodišnji putujući glumac, i za njega je *Narodno pozorište* samo jedan intermedij, improvizacija, usputna stanica, a krajnji cilj je angažman i konačno smirenje u *državnom pozorištu*, čije se osnivanje u potaji priprema, i on, zajedno sa ostalim glumcima, umoran od skitanja i čergarenja, pažljivo prati i osluškuje to sporo oblikovanje i

²⁵ Isto, 119, 19.

²⁶ Isto, 157, 5.

²⁷ Isto, 109, 3—4.

²⁸ J. Palavestra, *Pozorišni pregled*, op. cit. str. 126.

²⁹ Srpska zora, II/1919, 105, 11.

formiranje pravog, sigurnog, stalnog, subvencionisanog teatra. Inače, Vučićević je bio i ostao prevashodni komičar, majstor smijeha i zabave, i to ne diskretnog i prefinjenog za »estetičke gurmane«, već onog prostog, silovitog, paprenog, prostodušnog, narodskog smijanja, sa gegovima koji često nisu znali za mjeru, prelazili su u grotesku i karikaturu, i bili u stalnoj koliziji sa intencijama pisaca. U *Karlovoj tetki* kritika ga moli »da više ugađa samom komadu nego publici«;³⁰ kao Aćim Kukić u *Protekciiji*, mada je igrao dobro, ipak je, sudijsko dostojanstvo lika »pokadkada pretjerano i nedopustivo učinio smješnim«.³¹ Za razumijevanje Ilije Vučićevića kao glumca-komičara, najkorisnija je analiza Jovana Palavestre učinjena povodom njegovog tumačenja Mitketa u *Koštani*. »Mitke, mislim, nije smeo praviti od sebe komičnu figuru. Znam naša publika to hoće, ali je zato dužnost g. Vučićevića da je odvрати od krivog razumevanja Mitkine ličnosti; njegov karasevdah nije imao emociju. Vučićević je podvukao ono što nije trebalo podvući: banalnu gestikulaciju pijanog čoveka; to je čovek pijan od alkohola; ali i čovek pijan od lude pesme, od strasne vitkosti, od žala za mladost, taj sigurno nije komičan. G. Vučićević je tražio uspeh kod široke gomile, i imao ga je, da se izneveri nevinom piscu«.³²

Mara Vučićević, takođe iskusna i popularna putujuća glumica, samo je donekle zamijenila Zoru Curčić, igrala je sa podjednakim uspjehom raznovrstan repertoar, ali bez velikih uzleta i dometa. Njena poznata uloga Koštana, sa kojom je više od deset godina bezbroj puta nastupala u raznim putujućim družinama, i koja joj je donijela reputaciju jedne od boljih interpretatorki ove složene glumačko-pjevačke uloge, ovoga puta u Sarajevu nije primljena najbolje. »U igri gdje Vučićević, — piše kritičar *Jugoslavije* — nije bilo nikakve topline ni uvjerljivosti. Koštana traži elastičnost, grla i igre, a svega toga nije gđa Vučićević pokazala«.³³ Ocjena Jovana Palavestre, mada negativna, predstavlja uspjelu kritičarsku minijaturu i svjedoči o značajnom napretku pozorišne kritike u Sarajevu, naročito u pogledu analize glumačkih ostvarenja. »Vokalni deo svoje uloge dala je gđa Vučićević vrlo dobro. Njen glas je topao i mekan i otmen; ima boju naše čežnjive i strasne sevdalinke; ima bolne lepote naše pesme u kojoj se ogleda »žal za mladost«; naročito su blaga i emotivna njena piana. Ali igra gdje Vučićević nije išla naporedo sa njenom pesmom. Ni Mitke ni Hadži Toma ni Stojan nisu od njezine igre imali podstreka za svoja bekrijanja i proklinjanja kuće i žene. Ona nije imala ni strasti ni vitkosti ni čežnje u lirici. A Mitku ne zaluduje samo pesma, no i valovita, zmijska vijugava linija Koštanine sočne i sveže mladosti što opija i zanosi. Tako je pesma gdje Vučićević ostala bez svog soka, bez svoje srčike«.³⁴

Ostali ansambl *Narodnog pozorišta* sačinjavali su uglavnom »mladi glumci i bez imena, ali ljudi koji su pokazali izvesnih sposob-

³⁰ Glas naroda, I/1919, 48, 5.

³¹ Glas naroda, I/1919, 51, 4.

³² Narodno jedinstvo, II/1919, 157, 5.

³³ Jugoslavija, II/1919, 150, 3.

³⁴ Narodno jedinstvo, II/1919, 154, 3.

nosti i izvesne volje za rad«. Među muškarcima, na prvom mjestu, stoji Dobrica Radenković, čiji je dolazak značio osvježanje za ansambl, »doduše njegova se mladost i suviše oseća, kršenje jedne prave linije, u kojoj počinje svoju ulogu, previše je očigledno. Ali on ima glumačkog temperamenta, njegova strast ima boje, njegov glas je zvučan i njegov gest odmeren. Bude li se dao na dublje studiranje pozorišne umetnosti i podvrgao korisnoj školi gde bi razvio svoje sposobnosti, mogao bi izvesno postati jedan snažan glumac. Talenta ima«.³⁵ Tanasije Zloko- vić pokazao je najviše smisla za kreiranje salonskih junaka i mladih ljubavnika; dok je Ognjenović bio pretrpan raznovrsnim repertoarom, »ali će se verovatno izmetnuti u jakog interpretatora jednostavnih ka- raktera«.³⁶ Od žena, najviše komplimenta od kritike dobila je Beko- vička, kao Emina u *Zulumčaru*, mada je pokazala najviše talenta u kreiranju naivki u kojima je »njezina igra, zvuk glasa, poenta u djeti- njastoj čudi naišla na opšte odobravanje«.³⁷ Dokmanova je pokazala izuzetnu intuiciju i spontano shvatanje svake uloge, ali i izuzetno inte- lektualno prilaženje tekstu i liku, i njen najveći glumački domet pred- stavlja uloga Kneza Silvanija u *Faunu*. »Gđica Dokmanova, — piše Jovan Palavestra, — besprekorno je i sa mnogo inteligencije i ulažući dosta temperamenta i rutine efektivno poentirala sve one raznobojne momente u karakteru Fauna, počam od ironije i sarkazma do emfa- tičnog patosa. Dobro su pogođena sva osećanja u kojima je pisac har- monizovao: ideološko-emfatični patos, naivno-nesvesnu ironiju, nasme- jani sarkazam i bolno saznanje istine da je društvo lažnom kulturom tela, a ne duše, paralizovani primitivni čopor«.³⁸ Od mlađih glumica zapažena je još i Katarina Kosović (Aleksandra u *Faunu* i Ziba u *Zulumčaru*).

Na poziv Nadvornika angažovana je i Julija Kučera, koja je glu- mačku karijeru započela na sceni zagrebačkog teatra 1917. godine, a zatim je bila članica Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, odakle je i došla u Sarajevo. Poslije nekoliko manjih uloga u kojima je po- kazala »rutinu i sigurnost«, »temperamenat i lepo pjevanje«, istakla se kao operska pjevačica Olimpija u *Plemenitom ocu Martenu*, i Aneta u komediji *Hoće žena da vidi papu*. »Čitali smo, — piše anonimni kritičar *Srpske zore*, — u svoje vreme o uspjesima gdje Kučere na novosadskoj sceni i o pohvalama koje su joj bile namenjene, ali smo ujedno držali da u tim pohvalama ima malo i preteranosti. No sad smo se osvedočili da gđa Kučera te pohvale u potpunosti zaslužuje. Odigrala je Anetu sa svom glumačkom veštinom i sa potpunim razu- mevanjem svoje uloge«.³⁹

U glumačkom ansamblu *Narodnog pozorišta* posebno mjesto, mada nije bila stalan član, zauzima Žanka Stokić, koja je gostovala u *Seoskom loli* (28. V), *Devojačkoj kletvi* (29. V), *Loloti i Buburošu* (31. V), *Ciganinu* (1. VI), da bi na kraju sa Dušanom Radenkovićem i And-

³⁵ Glas naroda, I/1919, 68, 3.

³⁶ Novo delo, II/1919, 4, 126.

³⁷ Narodno jedinstvo, II/1919, 29 april.

³⁸ Narodno jedinstvo, II/1919, 115, 3.

³⁹ Srpska zora, II/1919, 139, 3.

rom Čurčićem pripremila Šenherovu dramu *Žena vrag* (8. VI). Igra Žanke Stokić ostavila je na publiku »najdublji utisak« i izazvala »frenetično odobravanje«, mada je kritika zamjerila upravi pozorišta što poznata glumica gostuje u tako *banalnim* komadima i igra tako jednostavne i siromašne uloge kao što su Jelka Čizmićeva ili Ruža Perićeva, jer njena »snažna rutina« i prilično visoke glumačke sposobnosti »iziskuju mnogo prostranije, punije, zamršenije moderne uloge«. Pa ipak, i u tim konvencionalnim komadima Žanka Stokić je ispoljila »svoje odlične sposobnosti« i to na štetu »mnoge naše sile čiji je patos ili diletantsko deklamatorstvo izbledilo pred *savršenom jednostavnošću i prirodnošću*«, jer Stokićka je »naaskama kao i u životu, a nikako kao u zabavištu«. ⁴⁰

Nakon posljednje premijere, Dikanževe *Krvne osvete na Korzici* (10. VII), glumci *Narodnog pozorišta* ostali su bez ugovora i angažmana i pozorište je faktički prestalo sa radom. Ansambl se prorijedio, »nekoliko glumaca koji su stekli simpatije publike je otišlo«, i u toj totalnoj krizi i rasulu, grupa glumaca, predvođena Ilijom Vučićevićem, nastavlja rad. Na plakatima Pozorišta ne stoji više ono »uobičajno *Narodno pozorište*«, predstave se reklamiraju pod firmom *Članovi Narodnog pozorišta*, a tako o njima piše i kritika, koja grčevit napor glumaca da se izbore za svoju životnu i umjetničku egzistenciju podržava svestrano, opravdavajući pri tome i propuste u igri i repertoaru. »Članovi bivšeg stalnog pozorišta dali su jedno tuce predstava koje su se mogle gledati i koje su imale moralnog uspeha. Repertoar ove intersezona nije bio suviše biran, ali je bio pametno upravljen na to da zadovolji šire slojeve mase. Ne treba zaboraviti da su glumci formalno gladovali«. ⁴¹ Ova ad hoc formirana trupa prikazala je: *Svi kleče*, *Ženske suze* Dimića i *Ministarska kriza* Brane (9.VIII), *Koštana* (13. VIII), *Đido Veselinovića* i *Brzaka* (24. VIII), *Hoće žena da vidi papu* (30. VIII), *Plemeniti otac Marten* Kormona i *Granžea* 31. VIII), *Vojnički begunac* Sigligetija (4. IX), *Moravka* Sretenovića i *Opet kriza* Brane (5. IX), *Na poselu* Aleksandrova (7. IX), *Jevreji* Čirkova (11. IX), *Konduktier spavaćih kola* Bisonsa (18. IX), *Život za dinar* Milenkovića (21. IX), *Iz izgnanstva u slavu* (23. IX), *Truli dom* Tucića (28. IX). Ovdje se, zbog gostovanja Narodnog pozorišta iz Beograda, prikazivanje prekida. U toku šest dana (2. X — 8. X) članovi beogradskog pozorišta, čitava plejada najvećih srpskih glumaca (Ilija Stanojević, Sava Todirović, Dimitrije Ginić, Vitomir Bogić, Dobrica Milutinović, Dragoljub Gošić, Jovan Antonijević, Toda Arsenović, Persa Pavlović, Jelena Milutinović, Žanka Stokić, Mica Đorđević i drugi), oduševljava sarajevsku publiku prikazujući raznovrsni repertoar (*Kir Janja*, *Protekcija*, *Prosidba* i *Ženidba* Gogolja, *Ekvinocij*, *Cezarev testament* Beloa i Vijtara, *Koštana*, *Suton* i odlomci iz *Smrti majke Jugovića* Vojnovića). I mada je štampa upozoravala, pred najavu gostovanja *Narodnog pozorišta*, da u radosti zbog prvog dolaska Beograđana, ne bi trebalo zaboraviti na članove sarajevskog pozorišta, »koji tek što životare«, sma-

⁴⁰ Jovan Palavestra, *Gostovanje Žanke Stokić*, Narodno jedinstvo, II/1919, 128, 4.

⁴¹ Borivoj Jevtić, *Naše pozorište*, Glas naroda, I/1919, 68, 3.

trajući da su »nas ti ljudi, koji su poslije mnogo požrtvovanja ostali da žive na obroke, dovoljno zadužili, te ne bi smjeli (...) ostati na ulici, bez hljeba i krova«. ⁴² Ali, »nadležni faktori« nisu se brinuli o članovima *Narodnog pozorišta*, i oni su prisiljeni da se sami snalaze. Odmah nakon odlaska Beograđana, nastavljaju sa predstavama: *Hajduk Stanko* (12. X) i *Zajednički život* Gastina i Fižera (14. X). I tu je kraj. Završena je i ova naknadna *intersezona Narodnog pozorišta*. »Ovo pozorište — komentariše *Narodno jedinstvo* — što smo ga do danas imali nikako nije imalo autoriteta, a to zato što nije imalo subvencije, što nije imalo pomoći od strane društva. Ono nije imalo ni sićušni minimum svojih potreba; pa se radilo s mnogo muke, bez sredstava, bez tehničkih neminovno potrebnih stvari. A ono je ipak imalo neki uticaj: probudilo je bar interesovanje za glumačku umjetnost, i to kod naše sredine koja je u odnosu prema umjetnosti vrlo aljkava, ravnodušna, često puta i cinička«. ⁴³ Ove optužbe na račun publike stalni su lajtmotiv pozorišne kritike. Publika je nevaspitana, nekulturna, bez poštovanja, pogrešno reaguje, forsira i traži problematičan repertoar, nema ukusa, a samo Sarajevo je »jedna sredina u kojoj se retko kad umeo ceniti nečiji rad. Ova publika nije nikad bila dobrostiva prema kulturnim pionirima, jer je sama kulturno rđavo disponovana. Ona ima svoje račune i svoje malograđanske zabave, svoj uski egoistični interes koji je postao klasičan. Dovoljno je porazna karakteristika za nju da nije u stanju da izdrži jedan književni časopis, a da se o političkim novinama i ne govori.« I šta su u ovakvoj sredini mogli da učine glumci? Publika ih je ignorisala, nisu uspjeli sebi da obezbijede »bar svoju egzistenciju«. I zato, — piše Borivoj Jevtić — »ako niste uvek dobro igrali, ja vas razumem. Ja znam zašto je vaš glas padao, vaš gest bio sakat, vaš pogled bez izraza. Oskudevao je četvrti zid. A i ja ne bih umeo igrati bez njega. Ali to ne treba da vas smeta. Igrajte sami za sebe! Živite za plamen koji gori u vama! Budite gladni!« ⁴⁴ I nije pogriješio, bar što se tiče posljednje konstatacije, članovi bivšeg *Narodnog pozorišta*, gotovo da su i bili gladni.

(3) Tri dana nakon posljednje predstave, 17. X 1919, članovi *Narodnog pozorišta* primili su ponudu *Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta* da se, do »državnog ustrojstva stalnog pozorišta«, ova dva ansambla spoje i da pod nazivom *Bosansko-hercegovačko narodno pozorište* otvore, početkom novembra, »nastupajuću zimsku sezonu«. Administrativni povjerenik novog pozorišta je Radivoj Dinulović, a »pozornicom«, odnosno umjetničkim poslovima, upravljaju reditelji: Nikola Hajdušković, Fran Novaković, Ilija Vučićević, Ljubomir Micić i Radivoj Dinulović. Novo pozorište je imalo ansambl od 24 člana (14 muškaraca i 10 žena), »i to je bio jedan od najjačih koji se uopšte mogao sastaviti, te će potpuno odgovarati u umetničkom smislu«. ⁴⁵ Evo njihovih imena: Katica Hajdušković, Mara Vučićević, Micika Hrvojić, Julka Micić, Slava Dinulović, Desa Marković, Jelena Kešeljević,

⁴² *Narodno jedinstvo*, II/1919, 185, 3.

⁴³ *O potrebi pozorišta*, *Narodno jedinstvo*, II/1919, 165, 3.

⁴⁴ Borivoj Jevtić, *O glumcima i glumicama*, *Glas naroda*, I/1919, 58, 4.

⁴⁵ *Jugoslavenski list*, II/1919, 17. X.

Danica Novaković, Milica Pani, Nikola Hajdušković, Ilija Vučićević, Ljubomir Micić, Fran Novaković, Dušan Radenković, Dobrivoje Radenković, Radivoj Dinulović, Mihailo Marković, Obren Đorđević, Dušan Kremenović, Nikola Lerec, Milan Odžić, Acić, Gvozdenović i Kešeljević. Većina članova *Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta* bila je dobro poznata sarajevskoj publici, jer su kao putujući glumci, u posljednje dvije decenije, često gostovali, a mnogi su se već osjećali kao sarajevski glumci (Ilija i Mara Vučićević, Ljubomir i Julka Micić, Nikola i Katica Hajdušković i dr.). Umjetnička vrijednost ovog ansambla bila je, za ono vrijeme, zaista izuzetna, i izvan stalnih pozorišta u Beogradu, Zagrebu i Novom Sadu, ova trupa je predstavljala najhomogeniji glumački ansambl sa više od polovine provjerenih i darovitih umjetnika.

Bosansko-hercegovačko narodno pozorište otvorilo je u Sarajevu, 1. XI 1919, zimsku sezonu koja je trajala sve do 22. II 1920. U toku četiri mjeseca ansambl je prikazao preko 40 premijera, i to ovim redom: *Za suncem* Beševića (1. X), *Hasanaginica* Ogrizovića (2. XI, 16. XI, 20. XI, 26. XII), *Dupla punica* Bisona (4. XI, 5. XI), *Smrt majke Jugovića* Vojnovića (6. XI, 21. XI, 23. XI), *Debora* Mozentala (7. XI), *Pepeljuga* Sretenovića (8. XI, 13. XI, 26. XII), *Vaskrsenje* Tolstoja, u dramatisaciji Radivoja Dinulovića (8. XI), *Pljusak* Pecije Petrovića (11. XI), *Posljednji Zrinski* Dragošića (13. XI), *Jeftajeva kći* Šabetaja Djaena (15. XI, 20. XI), *Pariska sirotinja* Brizbara i Nisa (16. XI), *Svet Nušića* (18. XI), *Mamzel Nituš* Mejaka i Miloa (22. XI, 27. XI), *Carev glasnik* Ota (23. XI), *Diran i Diran* Valabrega (25. XI, 15. I 1920), *Majčin blagoslov* Linkera (29. XI), *Snjegulica i sedam patuljaka* Mijalkovića (30. XI), *Nemanja* Cvetića (1. XII), *Zakopano blago* Rajtlinga (6. XII), *Ivica i Marica* (7. XII), *Dvije sirotice* Oksendorfa (7. XII), *Čikina kuća* Mjasnickog (11. XII), *Moje bebe* Mejoa (13. XII, 17. XII), *Đido* Veselinovića i Brzaka (14. XII), *Robijaševa kći* Vilbranta (20. XII), *Tri bekrije* Nestorja (21. XII), *Nada* Hajermansa (22. XII), *Crvenkapica* (25. XII), *Zvonar bogorodične crkve* Šarlote Birh-Pfajfer (25. XII), *Imate li šta za carinu* Henkina i Vebera (27. XII), *Žorž Danden* Molijera (31. XII), *Brodolomnici* Briea (18. I, 24. I 1920), *Zec* Mjasnickog (20. I — otkazano zbog slabe posjete), *Ciganin* Sigligetija (24. I), *Bogovi se drmaju* Andrejeva (25. I), *Revizor* Gogolja (29. I), *Đavo* Molnara (31. I), *Zimsko sunce* Viktor Car Emina (5. II), *Toska* Sardua Na dnu Gorkog (12. II — predstava kojom je Radivoj Dinulović proslavio 25-godišnjicu svog umjetničkog rada).

Dramska djela iz repertoara *Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta*, sem nekoliko izuzetaka (*Za suncem*, *Jeftajeva kći*, *Pljusak*, *Zakopano blago*, *Žorž Danden*, *Brodolomnici* i *Bogovi se drmaju*), prikazivana su u Sarajevu i po nekoliko puta od strane brojnih pozorišnih družina, pa čak i od istih glumaca, i predstavljaju nastavak one poznate programske orijentacije koju su forsirala putujuća pozorišta u posljednje dvije decenije austrougarske uprave. I normalno je, što ovakav izbor, konvencionalan i neinventivan, bez dovoljno noviteta, sa tekstovima bezbroj puta igranim, nije mogao, uprkos dobre glume, da zagrije sarajevsku publiku. Već nakon mjesec dana rada osjetila se zasićenost, publika je postepeno počela da izostaje, pred-

stave su igrane pred polupraznom salom, počinju prva otkazivanja zbog slabe posjete, i kako vrijeme odmiče, uprava pozorišta umjesto da promijeni i osvježi repertoar, stalno se vraća na stare i »provjerenе kasa-štih komade«, pa i umjetnički utisak blijedi, a primjedbe od strane kritike sve su češće i sve rezolutnije, kako na rad pozorišta tako i na publiku. »Ovako, kako danas stoji sa našim kazalištem, piše *Jugoslavenski list*, — ne ide dalje. Ili imati zavod, koji stoji na visini svoje zadaće ili radije ništa, jer ostane li ovako još dalje, pokvarit će se totalno još ono malo dobra ukusa u našoj publici i otuđiti kazalištu kao takvom. Time bi se moglo štetovati i samom pravom kazalištu, jer današnje ne možemo tim smatrati usprkos »kazališnih« ulaznih cijena. Naša vlada treba da se založi, da čim prije dođe do otvaranja zemaljskog kazališta, te da se uprava toga povjeri ljudima stručnjacima i da se glumački ansambl popuni valjanim glumačkim silama«. ⁴⁶ Povodom prikazivanja *Hasanaginice* broj gledalaca u sali bio je »manji no broj glumaca koji sudjeluju u komadu«. Povodom te »užasne nemarnosti publike« stavljena je primjedba i Dinuloviću, jer je Ogrizović sa svojim Hasan-agom »postao već pomalo dosadan«, a prikazan je u trenutku kada se u gradu »spremaju velike i vrlo česte zabave, maskenbali, redute, plesni vjenčici, elitne i dobrotvorne zabave — a našem svetu je, vere mi, mnogo više stalo da se naigra i nafokstrotira no da vidi kakvu lepu dramsku stvar«. ⁴⁷ Dovoljan je i jedan letimičan pregled pozorišne kritike da bismo uočili da se ove žalopojke, a često i ironične primjedbe na račun publike, ponavljaju gotovo prilikom prikaza svake nove predstave. Tako, povodom *Pariske sirotinje*, koja je igrana »gotovo pred praznom kućom«, zapisano je da su glumci te večeri bili bez volje, »ali mi ih razumemo, — kuća prazna — napolju zima, a i oni imaju stomake, prave sirotinje (...) a Novaković je čak pokazivao i mrzovoljnost na licu, radi toga što je kuća prazna«. ⁴⁸ I na predstavi *Moje bebe* »kuća je bila potpuno prazna, pa se treba čuditi odakle onoliko života na sceni. Glumilo se za besplatna mesta«. ⁴⁹ A u zaključku kritike na dramu *Drmaju se bogovi* (Ignis sanat) Andrejeva, poslije pozitivne ocjene glumačke igre, a naročito Frana Novakovića, kritičar *Zvona* ironično dobacuje publici: »Za ovako jaku dramu bilo je premalo publike, valjda je mislila, da ne iznenadi glumce, moglo bi im naškoditi — kakva obzirivost! Samo izbjegavajte i nadalje od svakog mjesta, gdje biste mogli štogod naučiti. Pa da i završimo kako smo počeli Andrejevljevim riječima: »Nema ljudske bijede, koja je tako velika kao ljudska glupost!« ⁵⁰

Zanimljivo, da je pozorišna kritika u Sarajevu, između dva rata, posebnu pažnju posvećivala publici. Ona je, slično teatralijama A. G. Matoša, dobro znala da ne postoji samo dramski tekst sa svojim emotivnim i misaonim svijetom, niti samo glumac sa svojom kreacijom i

⁴⁶ *Jugoslavenski list*, II/1919, 12. XI.

⁴⁷ *Narodno jedinstvo*, II/1919, 261, 3, 27. XII.

⁴⁸ *Zvono*, II/1919, 18. XI.

⁴⁹ *Zvono*, II/1919, 19. XII.

⁵⁰ *Zvono*, III/1920, 27. I.

shvatanjem djela, već i auditorij koji prima ili ne prima tu simbiozu sa scene. Posmatrajući publiku svoga vremena, oni su, kao i Matoš, došli do zaključka da su mnogi profani trenuci teatra rezultat kako nezrelosti publike tako i samog pozorišta i da ne postoje periodi u istoriji pozorišta samo sa slabim upravama ili slabim piscima i nedoraslim glumcima nego često i sa *površnom* i *nedozrelom* publikom. Jer publika *modelira* predstavu, utiče na repertoar, njen ukus često vlada pozorištem. Od njene koncentracije, kulturnog nivoa, od njene mašte u mnogome zavisi predstava, zavisi igra glumaca. Publika svojim stavom i svojom zrelošću može doprinijeti da igra na sceni bude skladnija. Ona je u mogućnosti, prema svom ukusu i svojoj pameti, da predstavu raspjeva, ali isto tako da svojim nerazumijevanjem potkreše njen zamah, uguši je, ili izvitoperi. A takva je, sudeći po kritici, bila sarajevska publika. Glumci su bili bolji od nje. Iznad nje po vrijednosti. Pa ipak, pozorištem je vladao njen loš ukus. Jer, kako je to zapisao Matoš, »umjesto da naše kazalište odgaja publiku, publika odgaja, nameće svoj pokvareni austromađarski ukus (...) našem kazalištu«. Mada se ova primjedba odnosila na Zagreb, važila je i za Sarajevo.

Ovaj iskvareni odnos i ukus sarajevske publike prema pozorištu, njeno ignorisanje i nezainteresovanost za ozbiljniju dramsku literaturu, u stvari je odnos i ukus austrijske provincije, onog specifičnog malograđanskog mentaliteta koji se punih četrdeset godina (1878—1918) taložio stvarajući određenu duhovnu klimu. Eksport bečko-peštanske operete i lakrdije, prenesen preko druge i treće ruke, kroz filter austrijskog provincijskog pozorišta, opasno je inficirao Sarajevo, pa je ono i docnije, još pune dvije decenije, u toku rada novoosnovanog Narodnog pozorišta, pokazivalo evidentne znakove potrebe za lakrdijom i operetom, tim »cvjetajućim besmislom« i prisiljavalo upravnike da pri svakoj krizi publike posegnu za »starom i dobrom« bečkom lakrdijom i operetom kao »spasonosnim anđelima«, koji će svojim frivolnim i pikantnim sadržajem, spoljnim blijeskom i lakim muzičkim motivima najuspješnije rješavati probleme prazne pozorišne blagajne. Osjećajući ovaj problem publike, Jovan Palavestra je, povodom prazne sale, a prilikom *odličnog* prikazivanja duhovite komedije *Čikina kuća* od Mjasnickog, revoltiran zapisao, da sarajevska publika traži razonodu u bioskopima, nju privlači »barnumska i bečko-praterska reklama« u stilu: »divni kostimi«, »samo za odrasle«, »kolosalni snimci« itd. I zato predlaže glumcima — »kad već moraju da žive, — da traže za naše »estetek«, recimo snimke iz raznih kupatila i gole žene, prostitutke, dijaloge koji se kreću u granicama kleveta i ogovaranja. Neka udare veliku reklamu — i pitanje njihovih želudaca je riješeno«. I na kraju dodaje: »Igra glumca na sinočnjoj predstavi bila je vrlo dobra. Oni su bili svesni; dvorana je uzalud prkosno zjala da ih pobuni ili naljuti. Oni su bili hladnokravni prema toj očiglednosti. Ta znadu. Mi smo u centru Bosne!«⁵¹

Početkom 1920. godine, u vrijeme januarskih pokladnih maskenbala i konfesionalnih zabava, pozorište je ostalo bez publike. Premijera

⁵¹ Narodno jedinstvo, II/1919, 252, 4.

komedije *Zec* Mjasnickog otkazana je zbog slabe posjete, i Dinuloviću, u borbi za egzistenciju i opstanak trupe, ne preostaje ništa drugo nego da potraži spas u frivolnim i banalnim orfeumskim skečevima. *Bosansko-hercegovačko narodno pozorište* priređuje dvije oproštajne predstave iz »repertoara intimnog teatra u Beču, a iz ciklusa *Das Bett*«, sa specijalnom reklamom: *samo za odrasle!* Scene iz kupatila, pikanterije i golicavosti trebale su da namame i privuku »fokstrotiranu« sarajevsku publiku, kad to nije uspjela ozbiljna dramska literatura (Gorki, Brie, Gogolj, Molnar). Na dnevnom redu su lascivne scene: *Zgnječeni ljubavnik pod krevetom*, *Na poštenu riječ*, *Neugodan gost* (19. II); a zatim: *Čekao je* i *Da se razumemo* (22. II). Režiju ovih orfeumskih intimnih scena vodi Dinulović, a aranžman pozornice Nikola Lerec. Tako je, poslije četiri mjeseca rada, *Bosansko-hercegovačko narodno pozorište* neslavno završilo svoj rad u Sarajevu i otputovalo na gostovanje u Mostar. Pitanje da li sarajevskoj publici treba pozorište, i koliko je ona spremna da ga moralno i materijalno podrži, ostalo je otvoreno. Jer, uprkos činjenici, što je repertoar koji je forsirao Dinulović sa rediteljima, bio konvencionalan, neinventivan, zastario i na nivou putujućih pozorišta, ostaje, isto tako, činjenica da je glumački ansambl ovog pozorišta, i kao cjelina i kao pojedinci, svojim kreativnim mogućnostima u znatnoj mjeri prerastao isti taj repertoar, i da je često ostvarivao i dobre predstave i izuzetne glumačke kreacije.

Pored već spomenutih glumaca, članova bivšeg *Narodnog pozorišta*, Mare i Ilije Vučićević,⁵² najviše uspjeha i glavni teret repertoara *Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta* nosili su Fran Novaković, Katica i Nikola Hajdušković, Julka i Ljubomir Micić i Micika Hrvojić, — a kao mladi glumci najviše su obećavali Jelena Kešeljević, Milan Odžić i Desa Marković. Fran Novaković poslije petnaestogodišnje glumačke odiseje, baš u Sarajevu, ulazi u fazu umjetničke zrelosti. On je »čovjek za sve«, njegov dijapazon je nevjerovatno širok i kreće se u rasponu od kukavnog i prevarenog Žorž Dandena do romantičnog i zanesenog Damjana u Vojnovićevoj *Srmti majke Jugovića*, od pustolovnog probisvijeta Hljestakova do svirepog revolucionara Save u Andrejevljevoj drami *Bogovi se drmaju*, i što je najvažnije, svuda je više nego uspješan, neponovljiv, pa je normalno što postaje ljubimac cjelokupne sarajevske pozorišne kritike. Borivoj Jevtić piše oduševljeno o njegovom tumačenju Hljestakova: »Ulogu probisveta Hljestakova svladao je g. Fran Novaković s jednim umećem koje više nije svakidašnje. Dok je u ulozi Save Jegorovića u Andrejevljevoj drami *Ignis sanat* bio do detalja izrađen tip revolucionara, brutalnog negatora, ateiste, svirepog ideologa, u ulozi Hljestakova imao je sve osobine lakog i površnog avanturiste, čoveka za svaku situaciju, lažca i buntovnika, dostojanstvenika i ljubavnika. Scenu pijanca u trećem činu izveo je s nekoliko detalja, neposredno kopiranih iz prirode, iako je u momentima imao suviše živ gest i pametnu fizionomiju za

⁵² Krajem oktobra mjeseca 1919. godine (27. X), članovi bivšeg *Narodnog pozorišta* Dušan i Dobrivoje Radenković, Mihajlo Marković i Milena Marinković »priredili su oproštajno veče« i otišli iz Sarajeva, jer su im »navodno, vrlo slabi izgledi da će se ostvariti stalno Narodno pozorište«.

pijana čoveka.«⁵³ A kritičar *Zvona* analizirajući Novakovićevu igru u *Ingis sanat*, zaključuje: »Gledali smo ga dosada u mnogo uloga, i svaki put je dao do tančina izrađen tip«.⁵⁴

Nikola Hajdušković, pored toga što je bio prvi reditelj pozorišta, sa najviše iskustva i kreativne zrelosti, mada u režiju, sem rutine i korektnosti, nije unosio ništa tragalačko, kao glumac predstavljao je, pored Frana Novakovića, najspremnijeg i najupotrebljivijeg člana ansambla. Karakteran glumac, realističkog opredjeljenja, Hajdušković je na trenutke znao da se uzdigne, osobito u ulogama koje su mu lično odgovarale, do izuzetnih i potresnih kreativnih uzleta. Naročito su mu bile bliske ličnosti skrhanе, pritisnute nekim čemerom ili samim životom, kao što je Nušićev Toma u *Svetu*, Pjer u melodrami *Dvije sirotice*, uloga u kojoj je dao »jednu osjetljivu dušu i bezgraničnu sućut spram svim poniženim i nejakim«,⁵⁵ ili grof Kocenštajnski u *Posljednjem Zrinskom*. Ali, istovremeno, pokazivao je, istina u manjoj mjeri, i sposobnost za čistu komiku, čak vodvilj (*Pljusak* Pecije Petrovića).

Katica Hajdušković, nasuprot svom mužu, pripadala je na izvjestan način romantičarskoj školi glume u kojoj su patos dikcije i potenciranosti gesta bili dominantna izražajna sredstva. Najuspješnije je tumačila uloge tragičnih majki (Hasanaginica, Majka Jugovića, Majka Nemanjina). Za razumijevanje stila glume koji je ona donosila, najbolje će nam poslužiti kritika Jovana Palevestre, na njenu interpretaciju Vojnovićeve Majke Jugovića. »Prvo što smo primetili kod gđe Hajdušković je to da je sigurno mnogo učila od Strocijeve, s kojom Vojnović nekad beše zadovoljan. Ja sam primetio da je učenik nastojao da dostigne učitelja. Da li sa uspehom? Ne! Gđa Hajdušković je imala dobro i verno pogođenih mesta, ali i onih nimalo pogođenih. Njezin organ je imao čudan zvuk, ali nije imao kontinuiteta u boji. Dok je ona na izvesnim mestima uspešno dala mistični prizvuk svome glasu, dotle je na mnogo mesta taj isti prizvuk iščezavao da prepusti mesto kreščendiranju, koje je bilo neugodno, jer je prelazilo u deklamatorstvo, recitatorsko akcentuisanje. To je činilo utisak kao da gđa Hajdušković nema balasta, onog sigurnog održavanja daha. Njezin gest i mimika su bili mnogo bliži Majci no njezina dikcija, koja je po gdegdje bila čisto prigušena, kao pridavljena. I za onaj gest sa pružanjem ruku, sa dlanovima prema zemlji, kao da je bio nevešto učenikovo imitovanje učitelja«.⁵⁶

Posebnu senzaciju i interes publike u glumačkom ansamblu pozorišta izazvali su nastupi dviju petnaestogodišnjih djevojčica, Ljubice Đokić i, naročito, Mile Dinulović (docnije udate za glumca Milorada Veličkovića), koje su svojim nesvakidašnjim talentom omogućile da *Bosansko-hercegovačko narodno pozorište* uvrsti u repertoar, po prvi put u Sarajevu, komade za djecu (*Pepeljuga*, *Crvenkapica*, *Snjegulica*,

⁵³ Borivoj Jevtić, *Gogoljev »Revizor«*, Glas naroda, II/1919, 166, 4.

⁵⁴ Zvono, II/1920, 28. I.

⁵⁵ Zvono, I/1919, 9. XII.

⁵⁶ Jovan Palavestra, *Smrt majke Jugovića*, Narodno jedinstvo, II/1919, 225, 3.

Ivica i Marica), i tako pruži i najmlađima čitav niz poslijepodnevnih predstava. Mila Dinulović je sa uspjehom nastupala i u ostalom repertoaru, ona je »briljirala« kao Feđa u *Trulom domu i ženinoj krivici*, kritika je sa oduševljenjem naziva »nefaut prodige« i »silno talentovano dijete«, a Jovan Palavestra, povodom njenog nastupa u *Smrti majke Jugovića*, piše: »Trijumf večeri, po mom skromnom mnijenju, pripada detalju što ga je dala mala Mila Dinulović. U ulozi unučića ta djevojčica je imala toliko iskrene uživanja, one uživanja koje samo detinja mašta može da stvori. U onom kratkom dijalogu sa bakom (koja detetu nije parirala) mala Dinulović je dala jedan od najdragocijenijih i najidealnijih pesničkih detalja što sam čuo i video. Dete je dalo poentu i tim posvedočilo svoj nesumnjivi talenat.«⁵⁷

Poslije neuspjeha u Sarajevu *Bosansko-hercegovačko narodno pozorište* krenulo je 26. II 1920. za Mostar. Naročiti odbor za doček i smještaj pozorišta organizovao je abonoman i tako se potrudio da ansambl u gradu na Neretvi ostane šest nedjelja. Predstave su davane u zgradi Oficirskog doma (one u pretplati) i u sali hrvatskog pjevačkog društva *Hrvoje* (one izvan pretplate), i bile su »djelimično vrlo dobro posjećene«, ali ne tako da bi uspjeh bio potpun. I ovdje se primjećuje »bahatost i nehaj čaršije i boljih krugova« spram »ovih bijednih prosvjetitelja«. Pozorište u Mostaru prikazuje uglavnom isti repertoar kao i u Sarajevu (spominju se: *Pljusak*, *Na dnu*, *Brodolomnici*, *Vaskrsenje*, *Truli dom*), a davana je i *Koštana*, sa Dragom Spasić kao gostom u naslovnoj ulozi, koja je i »pored broja svojih godina« (46), dokazala da još uvijek napreduje i da u sebi ima »još jedan dubok rezervoar mladosti za ovakve stvari«. Iz Mostara pozorište odlazi za Stolac, u kome ostaje deset dana i prikazuje šest najboljih predstava iz svog repertoara (najbolje su primljene *Hasanaginica* i *Vaskrsenje*). I moralni i materijalni uspjeh bio je velik, »pogotovu kad se uzme u obzir da je Stolica mala varošica u Hercegovini, a još uz to siromašna«. Iz Stoca *Bosansko-hercegovačko narodno pozorište* odlazi za Dubrovnik i 20. IV otpočinje gostovanje koje traje do 9. V 1920. Dubrovački list *Rad*, izvještava dopisnik *Narodnog jedinstva*, piše vrlo povoljno o ovom gostovanju; zadržava se na komadima: *Truli dom*, *Vaskrsenje*, *Đido*, *Hasanaginica*, *Čikina kuća*, *Zec*, *Čvor*, *Ciganin* i *Grijež jedne žene*. Prema tome, repertoar je nešto izmijenjen, jer su Pecijin *Čvor* i *Grijež jedne žene* Žirardenove nove stvari, koje pozorište nije igralo u Sarajevu. Isti list ističe »kao najbolje snage« Katicu i Nikolu Hajduškovića, Frana Novakovića, Miciku Hrvojić, Jelenu Kešeljević i Milu Dinulović.⁵⁸ Poslije Dubrovnika pozorište odlazi za Split, i 14. V prikazuje prvu predstavu, *Mrak* Pecije Petrovića. Iz najavljenog repertoara vidi se da je Dinulović sa rediteljima, usput, na gostovanjima u Mostaru, Stocu u Dubrovniku, uvježbao i neke nove komade, jer se pored *Pljuska*, *Čvora*, *Sveta*, *Vaskrsenja*, *Čikine kuće*, *Zeca*, *Zorž Dandena*, *Bro-*

⁵⁷ Isto.

⁵⁸ *Bosansko-hercegovačko pozorište u Mostaru*, Narodno jedinstvo, III/1920, 71, 4.

⁵⁹ *Pozorište u Dubrovniku*, Narodno jedinstvo, III/1920, 81, 3.

⁶⁰ *Pozorište u Dubrovniku i Splitu*, Narodno jedinstvo, III/1920, 96, 3.

dolomnika i Mojih beba, najavljuju i Dva lopova Nušića, Golgota Tucića, Ana Karenjina Tolstoja, Ljubomora Andrejeva i Moral gospođe Dulske Zapoljske.⁶¹ Poslije Splita članovi pozorišta gostovali su mjesec dana na relaciji Brod — Sarajevo, čekajući definitivno osnivanje stalnog pozorišta.

(4) U međuvremenu, dok se *Bosansko-hercegovačko narodno pozorište* nalazilo na gostovanju, dvojica pozorišnih kritičara, Jovan Palavestra i Borivoj Jevtić, koji je još u septembru 1919. imenovan za dramaturga budućeg stalnog *Narodnog pozorišta*, nastoje da ožive pozorišni život u Sarajevu i pri tom ispituju i provjere vlastite umjetničke snage i mogućnosti. Uz pomoć slikara Romana Petrovića i Petra Tiješića, glumaca amatera i jedne grupe glumaca *Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta*, koja je ostala u Sarajevu (Ilija i Mara Vučićević, Milan Odžić, Dušan Kremenović i Obren Đorđević), oni pristupaju spremanju pozorišnih predstava. Borivoj Jevtić preuzima režiju, a Jovan Palavestra nastupa kao »glavni« glumac. Ova slobodna grupa prikazala je kao svoju prvu premijeru Tucićeve dramu *Golgota* (14. III — repriza 5. IV). Pozorišni kritičari su blagonaklono primili rediteljsko-glumački debi svojih kolega, hvaleći igru Jovana Palavestre kao redovnika Demetrija, mada su oni iz suprotnog tabora bili drugačijeg mišljenja. Pa tako, *Glas naroda*, piše: »Mi smo imali pred sobom jednu duboko shvaćenu i svestrano razgrađenu umetničku kreaciju. G. Palavestra dao nam je retkog junaka u stilu komplikovanih, psihopatoloških dramatskih tipova (...), on je briljirao u sceni kada davi ženu, briljirao je i gestikulacijom i upotrebom glasovnih tonova i naglo promenjenim, ali duševnoj situaciji posve primenjenim izražajima očiju i lica. On je bio celovit i zaobljen od početka do kraja«.⁶² Međutim, mišljenje kritičara *Zvona* je sasvim suprotno: »G. J. Palavestra, u glavnoj ulozi redovnika Demetrija, nije osobito uspio, premda se trudio da dade sve što može dati. Nervoznost, neprirodne kretnje i imitiranje odaju početnika, koji izdaje čak i na onim mestima, koja mu daju mnogo prilike da razvije svoju umetnost u igri. Bezbojnosti toj pripomogao je njegov dosta nežni telesni sastav, a na prvom mestu slab organ«.⁶³ U ocjeni igre Ilije Vučićevića, kritika je jednodušna, iako je tumačio epizodnu ulogu, »on je ipak dominirao«, i uprkos povremenih pretjerivanja i »karikiranja tipskih osobina« njegova kreacija je »bila savršena«.

Povodom premijere *Golgote*, konstatovano je, po ko zna koji put, da je Sarajevo nerazvijena pozorišna sredina, naročito za ozbiljnije umjetničke poduhvate; i dok je u drugim gradovima »osjećaj za pozornicu« glavni elemenat društvene kulture, Sarajevo je gluho i »tupo«, ono ne shvata teatar kao sastavni dio »društvenog organizma«. Navodi se primjer Dimitrija Demetra, koji je, u trenutku kada je »udarao temelj« hrvatskom kazalištu, imao za sobom cijeli Zagreb i Hrvatsku, i ogorčeno se postavlja pitanje: »a gdje je spekulativno Sarajevo?« I zato se entuzijizam »bohema-idealista«, koji su, poslije

⁶¹ Isto.

⁶² *Glas naroda*, II/1920, 200, 3.

⁶³ *Zvono*, II/1920, 17. III.

bezbrojnih prepreka i uz nemale žrtve, uspjeli da spremе i prikažu jedan čist »umjetnički poduhvat«, i ne može gledati drugačije, niti vrednovati drugačije, osim pozitivno i blagonaklono.

Jevtić, Palavestra, Petrović, Tiješić i glumci okupljeni oko »skoro organizovanog *Narodnog pozorišta*«, pokazali su već na prvom koraku, u začetku, prije nego što je stalno pozorište faktički i osnovano, da će pokušati da stvore »sarajevski pozorišni milje« u kome će dominirati nova i moderna shvatanja teatra. Oni planiraju da igraju Ibsenove *Sablasti*, spremaju se da prikažu »pozorišno veče« posvećeno književniku i humoristi Jovanu Protiću, ali od svih planova jedino uspijevaju da još jednom istupe pred publiku, i to dramom *Za srećom* poljskog dramatičara Stanislava Pšibiševskog (2. V). Ova moderna drama iz života jednog intelektualca nije »doduše bila *šlager*« za sarajevsku »vašašku publiku«, ali je dokumentovala nastojanje dramaturga Jevtića, »koji je svoj pozorišni rad zasnovao prema izvjesnom umjetničkom programu«. Pored Jovana Palavestre, koji je tumačio kolebljivog Mlickog, u predstavi su učestvovali Mara i Ilija Vučićević, kao i Milica i Milivoje Stojković. Bračni par Stojković gostovao je u to vrijeme u Sarajevu i na poziv reditelja Jevtića uključio se u rad pozorišta. Za profesionalne glumce je rečeno da »previše vole publiku, odnosno sebe pred publikom«, mada je kompletna igra bila »uglavnom dobra«, kostimi i scenografija kao obično »mizerni, publika brojna i dosta nevaspitana«. ⁶⁴

(5) Emil Nadvornik, poslije sukoba sa ansamblom i napuštanja *Narodnog pozorišta*, i dalje je ostao u Sarajevu, tvrdoglavo riješen da osnuje takav teatar u kome će moći da ostvari svoja pozorišna shvatanja, kako u pogledu repertoara, tako i u pogledu same scenske realizacije. Istovremeno, on je računao da će u budućem stalnom *Narodnom pozorištu*, čije se osnivanje nestrpljivo očekivalo, naći pogodno mjesto za dalju razradu svojih umjetničkih planova i ambicija. I »nadležni faktori« računali su, takođe, bar u to vrijeme, na iskustvo i umjetničku praksu Emila Nadvornika, o čemu govori činjenica da je on od strane Izvršnog odbora bio predložen za prvog »ravnatelja scene«, tačnije za glavnog reditelja (12. IX 1919). Na ovu vijest odmah su oštro reagovali članovi *Narodnog pozorišta*, koje se u tom trenutku nalazilo u potpunom rasulu i u sporu sa bivšim upravnikom zbog neostvarenih obećanja i ugovora. Oni su se čak telegramom obratili Udruženju glumaca protestujući protiv eventualnog naimenovanja Nadvornika za »ravnatelja scene« i tražeći podršku u »njihovom nastojanju protiv g. Nadvornika«. Udruženje je esnafski solidarno uvažilo njihov protest i obećalo pomoć i podršku. ⁶⁵ Normalno, u ovakvoj situaciji — netrpeljivosti i otpora, Nadvornik nije mogao ni smio da sjedi mirno i očekuje kako će se događaji razvijati, nego je i sam stupio u akciju. On je dobro znao da će najviše šansi imati ako uspije da se *pozorišno* dokaže, a kako su mu vrata *Narodnog pozorišta* a zatim i *Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta* bila zatvorena, jer je protiv sebe imao većinu glumaca, nije mu preostalo ništa drugo nego da stvori

⁶⁴ Narodno jedinstvo, III/1920, 89, 3.

⁶⁵ Srpska riječ, I/1919, 105, 3.

novu, vlastitu glumačku trupu. Iskustvo koje je stekao u Berlinu posmatrajući rad Maksa Rajnharta, naročito u *Kamernom pozorištu* (Kammerspiele), ponukala su ga da nešto slično realizuje i u Sarajevu. Da bi svom poduhvatu unaprijed obezbijedio što sigurniji umjetnički ishod, pozvao je čuvenu slovenačku glumicu *Mariju Veru* (1881—1954) da se pridruži i uzme učešća u realizovanju *kamernog teatra* u Sarajevu. Marija Vera (Frančiška Eppich), bila je prva slovenačka akademski obrazovana glumica. Od 1907. godine igrala je u Njemačkoj i Švajcarskoj i imala za partnere tadašnje najveće evropske glumce (Mojsija, Besermana, Wegnera), tumačila je raznovrstan repertoar od antičke klasike do moderne psihološke drame, a u nekoliko navrata sa uspjehom je gostovala i kod Rajnharta, gdje ju je, vjerovatno, Nadvornik i upoznao. Marija Vera, po raspadu Austro-Ugarske, vratila se u zemlju, i trenutačno je, slučajno, bila bez angažmana, pa je prihvatila poziv Nadvornika i došla u Sarajevo. Cjelokupna sarajevska štampa najavila je njen dolazak (27. VI), opširno obavještavajući o njenim glumačkim uspjesima u inostranstvu. Istovremeno, Nadvornik je pozvao i poznatog slovenačkog glumca Milana Skrbinšeka (1886—1963), koji je u tom trenutku bio nezadovoljan radom u Ljubljani, jer se ansambl »brez pravega režijskega vodstva in snovanja vrtel v krogu šablonske, bezkrvne rutine«, a on je želio »delati, ustvarjati«, pa ga je poziv bivšeg odličnog zagrebačkog reditelja Emila Nadvornika razveselio i obradovao. Nadvornik je u pismu Skrbinšku izložio koncepciju i repertoar *komornih pozorišnih igara*, opisao mu Mariju Veru »kot igralko velikega formata« i poslao mu tekstove za prvu predstavu s napomenom da ih prostudira i nauči.⁶⁶

Prvo veće *Komornih igara* (8. XII 1919. — repriza 15. XII), predstavljalo je malu antologiju glumačkih uspjeha Marije Vere. Prikazana je scena iz petog čina Vojnovićevog *Imperatrix-a* (Carica — Knez-kancelar), scena iz Šekspirovog *Otela* (Otelo — Dezdemona — Emilija), scena iz Ibzenove *Hede Gabler* (Heda — Levborg — Brak — Tea) i peti čin Hebelove *Judite* (Judita — Holofern). U predstavi su pored Marije Vere i Milana Skrbinšeka učestvovali kao gosti Fran Novaković (Brak) i Katarina Kosović (Emilija i Tea). *Komorne igre* prikazivale su se u sali *Imperijal kina* okruženoj ložama i plitkom pozornicom koja je bila aranžirana stilizovanim zavjesama. Igralo se bez suflera. Pred početak predstave Nadvornik je u kraćem izlaganju iznio odnose koji po njegovom mišljenju »vladaju između dramskog pesnika i njegovog interpretatora glumca«, zatim je govorio o *stilizaciji* i potrebi da se i klasična drama, na primjer, *Otelo*, mora približiti modernijem shvatanju, jer Dezdemona »nije obično nazvano žensko stvorenje, koje je vaspitano u četiri zida, nego komplikovana žena s punom i razvijenom skalom osećanja«. I mada je u svom izlaganju ostao »nedorečen«, Nadvornik je, ipak, naznačio liniju u kojoj će se kretati njegovo moderno shvatanje igre u ovom ili onom komadu

⁶⁶ Milan Skrbinšek, *Gledališki mozaik I*, Ljubljana, 1963, str. 146—152.

pozorišnom«, i tako pokazao da je »poklonik njemačke pozorišne umjetnosti« i učenik prof. Rajnharta.⁶⁷ Konačno, ono »što nije učinio teoretski«, Nadvornik je »učinio praktično. Dokaz je njegova režija.«⁶⁸

Prve *Komorne igre* za sarajevski pozorišni život, inače konvencionalan i bez tragalačkih nastojanja, značile su veliku i značajnu teatarsku inovaciju i probudile nesvakidašnji interes i publike i kritike, ali i pokazale »da se i u Sarajevu može njegovati viša pozorišna umjetnost«.⁶⁹ Istovremeno, one su mladu sarajevsku pozorišnu kritiku suočile sa modernim konceptom teatra u tumačenju izuzetnih glumaca, koji se nisu povodili za šablonom, već su tražili individualna rješenja za svaki dramski karakter ponaosob, od moderne stilizacije Marije Vere do vizuelne i tonske ekspresivnosti Milana Skrbinšeka. I pokazalo se da su kritičari dorasli glumcima i režiji. U studioznom pristupu predstavi, u pitanju su čitavi eseji, respektujući reputaciju glumaca, ali bez strahopoštovanja, oni su demonstrirali, ne samo kreativno poznavanje svjetske dramske literature, već i izuzetnu obaviještenost o glumačkom i rediteljskom umijeću u okvirima savremenih strujanja evropskog teatra. Prostor nam ne dozvoljava da se na ovom mjestu duže i iscrpnije zadržimo na detaljnom tumačenju pozorišne kritike u odnosu na dramski tekst, ali ne možemo a da ne pokažemo u kolikoj mjeri je kritika pokazala izuzetnu spremnost u analizi glumačkih kreacija. Tako, Borivoj Jevtić, u ocjeni prve predstave *Komornih igara* ističe da je to bilo, »i ne bez razloga«, »željno iščekivano veće«, i daje iscrpnu analizu svake pojedine uloge. Mi ćemo prezentirati veći dio njegove kritike da bismo pokazali ne samo na kom stupnju se u tom trenutku nalazila pozorišna kritika, već da bismo jasnije i plastičnije predložili glumačke kreacije Marije Vere i Milana Skrbinšeka.

»Kao Carica« — u *Imperatrix-u* — »imala je stav jednog veličanstva, ali i široku i sveobuhvatnu dušu jednog veličanstva. Ono što je ona trpela, osećalo se u njenom glasu, videlo se u njenom pogledu zastrtom senkom sete. Već prvi njen nastup značio je nastup jedne fine, delikatne umetnice za koju pisac koga interpretira nije nimalo stran. Ona shvata; ona daje ono što shvata; ona ima umetničke intencije. Čak ni njezin jezik, za koji sam se ja plašio, nije bio rđav. Ona ima dikcije, iako je njeno izgovaranje vokala suviše rigorozno, to ne znači, da ona ne bi, kao rođena Slovenka, mogla naći onu mirnu i ravnu vokalnu liniju koju traži duh srpskohrvatskog jezika.

Skrbinšek kao knez-kancelar znao je da nađe otmenu distancu između Carice i sebe. Naročito je dao jak akcenat onom psihičkom momentu kad njegovo životno shvatanje, ukočeno u neprikosnovene birokratske forme, kapituliralo pred žestokom navalom jedne žene koja ni kao carica nije izgubila realnog dodira sa životom.

Dok je u *Imperatrix-u* atmosfera bila u znaku misterija, u Šekspirovom *Otelu* osećala se zagušena sila seksualne strasti. U jednu toplu dvoranu, iz koje izbija intimitet sitne porodične sreće, nagomilalo

⁶⁷ Hrvatska sloga, I/1919, 62, 3.

⁶⁸ Borivoj Jevtić, *Jedno lepo veće*, Glas naroda, I/1919, 133, 2—3.

⁶⁹ Narodno jedinstvo, II/1919, 249, 4.

se toliko ljubavi koliko duša jedne žene ne može podneti. Ona je najprije lutka. Žena koja se predaje, jer voli. Posle dolaze slutnje, od kojih žive sve žene i koje žene čine zrelim.

Cela jedna psihološka skala koja raste. Marija Vera unosi u svoju Dezdemonu jedan realizam koji je nesumnjivo interesantniji od konvencionalnog tumačenja Dezdemone kao romantične duše. U momentu kad joj ljubomorni Otelu iznosi njen fiktivni greh, ona ne moli, ona ne plače, naprotiv, ona postaje žena. Ovo moderno shvatanje Dezdemone je utoliko simpatičnije što Marija Vera ima snage da mu da tragične boje i sugestije istine bez koje najlepša reč i najsmelija misao ostaju samo red hladno nanizanih slova. Ako igde, u ovom momentu se ogleda cela širina Verine umetnosti; ona je prešla ono što se zove interpretacija i stvara adekvatno svom osećanju, i oseća adekvatno svom životnom iskustvu i jačini.

Skrbinšek je jedan elementaran Otelu, rasplamtela buktinja strasti, jednako velike kad se pretače u ljubav, jednako sirove kad sumnja u nju. Možda je njegova ljubomora suviše velika da bi se uvek mogla pojmiti u njenoj tamnoj i tragičnoj dubini. Možda joj Skrbinšek daje jednu potenciju više nego što je stvarno verovatno. Ali koliko umetničkog shvatanja i lirike u glasu, u gestu, u pogledu kad svoja tri poslednja poljupca spušta na Dezdemonine usne, u drhtavim pauzama! I koliko treperavog očajanja kad je sve svršeno i kad se svest, posle učinjenog zločina, povraća! Skrbinškov Otelu je jedna gotova, zatvorena kreacija kojoj se nema šta dodati i kojoj se nema šta oduzeti. To je umetničko shvatanje. I ako bi mu se imalo šta prigovoriti, najmanje bi se to moglo učiniti njegovoj originalnosti.

Emilija Katarine Kosović bila je u početku dobra. Ali scena sa Otelom ostala je promašena, jer joj fali ironičnost koja se podiže do ogorčenog protesta, protest koji se pretvara u užas nad učinjenim Otelovim zločinom. Kosovićeva nije stradala zbog neshvatanja uloge, nego zbog male snage svog glasa.

Iz *Hede Gabler* dala se ona scena u trećem činu kad Levberg, posle probančene noći, sahranjuje svoju ljubav prema Teji i uzima od Hede pištolj da pođe u smrt.

Skrbinškov Levberg je sav u grču u ovoj velikoj sceni, on govori pogledom očiju i mimikom više nego rečima. Beskonačnost nesreće nad skršenim životom on iscrpljuje do kraja. Stvara istinu, jer je oseća, jer ima dušu da uđe u nesreću jednog čoveka za koga je slava mrtva i smisao života dokončan.

Verina Heda Gabler nije nikakva hiperstetična žena, u jakoj meri patološki disponirana. Protivno. Ona je sasvim fizički vezala konce jednog života s drugim, svog s Levborgovim. I kad on polazi u smrt, a ona trga u komade njegov manuskript; jasno je da neće uskoro počiniti samoubistvo što će Levborgu prsnuti creva kad se ubije; što će, dakle, biti povređeno njeno estetičko osećanje. Nego zato što joj život od tada neće više imati smisla. Ovo je jedna indivi-

dualna nota koju Marija Vera unosi u svoju interpretaciju Hede Gabler, a koju je do sada pozorišna šablona redovno prikazivala kao patološko stvorenje.

Fran Novaković kao savetnik Brak pomalo je sustajao u svom diskretnom razgovoru sa Hedom. Ali, inače, nije bio bez otmenosti.

Tea Katarine Kosović ostala je zaljubljeno ptiče u celom svom razgovoru s Levborgom. I skršeno ptiče kad je čula da je Levborg uništio svoj manuskript.

Peti čin iz Hebelove *Judite* dao je punog zamaha Skrbinšekovoj fantaziji. On je kao Holofernes prepotentan. Pijanac. Ubica. Razvratnik. Bezbožnik. Bludnik. Čudno izgleda kako se toliki prelazi, koji zahtevaju krajnje duševne napore, mogu izvesti s toliko energične sigurnosti. Ali Skrbinšek ih svladava. Čas skida bogove s pijedestala i smeje se Jehovi. Čas se krevelji nad Juditinom pobožnošću gorkim iskazima rasnog ponosa. Čas joj se pijanički i bludnički umiljava i u jedan tren, dok se njegove oči pohotno šire, dok iz njegovih širokih usta, zaraslih u vitičavu bradu, bije vatreni dah posrkanog vina, poleže na njene tople grudi i vidi njenu viziju kako se kao ognjena kugla diže put nebesa. Ali jedno ipak ne zaboravlja: da je bog i gospodar, i da je takvih žena kao što je Judita, slomio na hiljade kao kakvu igračku.

Judita je njegova suprotnost. Ona ga mrzi mržnjom svoje rase. Ali ona ga i voli, jer oseća njegovu gorostasnu fizičku snagu. I kad mu je odsekla glavu da osveti svoju rasu; kad je Emilija stavlja pred okrutno pitanje šta će reći svom sinu, koji je začet s Holofernom, ko mu je otac, u njoj se budi bludna židovska žena koja baca pod noge zakon otaca, željna i nenasita velike strasti i smrtnog greha. U ovom momentu Marija Vera je kao umetnica velika. Glas njene histerije, krik njenog cinizma smeju se bednim židovskim cimbalima koji će je proslavljati kao nacionalnog heroja. To su sitnice. Ona hoće Holoferna. Ona hoće njegovu mušku volju, njegovu bludnu snagu i njegovu neutaženu strast.

Nadvornik nas nije prevario. On je kao režiser učinio što je mogao. On je ovim lepo izvađenim scenama dao i stila i približio ih modernim shvatanjima. Ali šta bi svi njegovi naponi i sva njegova volja mogli učiniti da nije imao na raspolaganju dva umetnika od čiste krvi kao što su Marija Vera i Milan Skrbinšek.⁷⁰

Ne samo Borivoj Jevtić, već i kritičari ostalih listova (*Narodno jedinstvo*, *Hrvatska sloga*, *Jugoslovenski list*), pisali su oduševljeno i u superlativima o prvim *Komornim igrama*, što je, nema sumnje, doprinijelo da Nadvornik pristupi realizaciji druge večeri. Ovoga puta on se opredijelio za cjelovito djelo, i ponovno je izabrao još jedan uspjeh Marije Vere — Ibsenovu *Hedu Gabler*. Pored Milana Skrbinšeka (Levborg), u predstavi su učestvovali: Fran Novaković (Brak), Miro Visočki (Tesman), Nada Vorni (Tea), Katica Hajdušković (Julija), Danica Novaković (Berta). Premijera je (28. I 1920. — repriza 3. II) pobudila veliki interes, mada kritika u ocjeni predstave nije

⁷⁰ Glas naroda, I/1919, 133, 2—3.

više tako jednodušna, ili bar ne u svim detaljima. Tako se povodom izvedbe *Hede Gabler*, pojavila i prva pozorišna polemika. Naime, na primjedbe Borivoja Jevtića (*Glas naroda*, 6. II 1920), koje su se odnosile na tumačenje Hedinog lika, na koncepciju Levborga, kao i na sam prijevod (»tvrd i uglast« sa »germanskom težinom«), odgovorio je reditelj i prevodilac Emil Nadvornik (*Srpska riječ*, 10. II 1920), pokušavajući da pronađe »izvjesnu kontradiktornost« u postavljenim primjedbama. Ponovno se javio Jevtić sa napisom *Još jednom o Hedi Gabler* (*Glas Naroda*, 14. II 1920) i citatima iz same drame uspio, uglavnom da potvrdi i dokaže svoje stanovište. Kritičar *Narodnog jedinstva* Jovan Palavestra, u svom opširnom eseju, izložio je nekoliko modernih shvatanja *Hede Gabler* (Emil Reich, Otto Brahm, Lou Andreas Salomè) iznoseći i svoje, koje negira Hedu kao patološki slučaj i korijenje njenog bića traži u vaspitanju (generalova kći). Stoga je za Palavestru i kreacija Marije Vere originalna i adekvatna i odigrana sa razumijevanjem. »Njezin organ, satkan od svih tonskih nijansi i od suptilne dikcije, skriva u sebi celo bogatstvo stalne skale iz koje ona izdvaja jednu po jednu boju, jedan po jedan prizvuk, da njime okarakterise i rasvetli svoje unutrašnje stanje. Njezin osmeh daje sliku njezine sterilne ironije koja joj je svojstvena. Od početka do kraja komada ona je stalno bila u duhu i tempu ohole kćeri generala Gablera, koja se silno dosađuje.« Po razumijevanju uloga, naporedo sa Marijom Verom, najadekvatnije su održali duh komada Milan Skrbinšek i Fran Novaković, naročito ovaj posljednji kao savjetnik Brak.⁷¹ I za Borivoja Jevtića »sudski savetnik Brak Frana Novakovića bio je najuspelije izrađena figura ove večeri. Novaković prelazi s jednom lakoćom celu složenu psihičku skalu od ljubavnika, koji direktno ide svome cilju, do ironičnog inkvizitora koji, u četvrtom činu, sa svakom novom reči dobija sve više vlasti nad Hedom.«⁷²

Treća i posljednja predstava *Komornih igara* (10. II 1920) bila je sastavljena od Bojićeve *Kraljeve jeseni*, dramati u jednom činu, u stihovima; i II čina Vojnovićeve *Gospođe sa suncokretom*. I dok su prve dvije večeri primljene sa uspjehom i radoznalošću, ali i sa ponekom »rezervom«, jer su Marija Vera i Milan Skrbinšek donijeli »glumu na koju mi možda nismo navikli«, treća predstava doživjela je neuspjeh, podbacili su upravo oni od kojih se najviše očekivalo. Tako je najvrednija uloga u *Kraljevoj jeseni* bila uloga Uroša II Milutina u tumačenju Frana Novakovića. Milan Skrbinšek u ulozi Danila htio je valjda »da kaže nešto više i jače od Bojića. Ali, ako glumac interpretator ima prava da svoju ulogu podvrgne svom individualnom shvatanju, to ipak on nema prava da je uništi i iznakaži dajući joj drugi, sasvim protivan ton, osnovno protivan onomu što ga je hteo pesnik. Temperamentan, nagal i vreo, zahuktan organ nije odgovarao Igumanu Danilu, demonu cinizma i ledenog gledanja na sve što se tiče bola srce i duša, bola strasti starosti«. Ni Marija Vera kao Simonida nije uspjela da adekvatno i dosljedno protumači ovaj lik. »Izgleda da je

⁷¹ Jovan Palavestra, *Ibsenova »Heda Gabler«*, Narodno jedinstvo, III/1920, 21, 2—3.

⁷² Borivoj Jevtić, *Ibsenova »Heda Gabler«*, Glas naroda, II/1920, 169, 3.

prestara da izađe iz svoje mirne i dostojanstvene figure i da uđe u sočnu, svežu devojačku strast Simonidinu, strast koja je u momentima kulminacije iz usta gdje Vere izlazila samo kao nežan recitativ koji je impresionistički bio dobar, jer je imao lepote u dikciji, ali ne i ritma strasnih linija koje treba da prate reči. Što se tiče *Gospođe sa suncokretom* primijećeno je da se Marija Vera trudila da ne bude ni Zlata Markovac ni Mara Taborska, dok je Milan Skribnešek »htio da bude« Ivo Raić (u Malpiero), ali mu nije dao uticaj Borštnika »koji je svagda realan do grubosti. Kretanje i glas nisu bili podjednako nestalne, tako kako bi dale neiskusnog, mladog, Londonom i Njom oćaralog mladića«. ⁷³

Poslije predstave *Kraljeve jeseni i Gospođe sa suncokretom*, umjetnički trio *Komornih igara*: Nadvornik — Marija Vera — Milan Skrbinešek, kao i mlada glumica Nada Vorni, (rođ. Matić), napuštaju Sarajevo. Skrbinešek odlazi za Maribor (kao glumac, reditelj, umjetnički rukovodilac i dramaturg), a Marija Vera, Emil Nadvornik i Nada Vorni za Novi Sad, gdje će na sceni *Srpskog narodnog pozorišta* još jednom ponoviti *Hedu Gabler* i *Gospođu sa suncokretom*. Njihovim odlaskom, kao i odlaskom *Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta* na turneju (Mostar, Stolac, Dubrovnik, Split), vidjeli smo, Sarajevo, izuzev dva pokušaja Borivoja Jevtića (*Golgota* i *Za srećom*), ostaje bez pozorišnih predstava.

I dok se pripreme za osnivanje *Narodnog pozorišta* privode kraju, u ljeto 1920. godine gostuje grupa ruskih glumaca-izbjeglica, pod rukovodstvom Aleksandra Sibirjakova, i donosi, prvi put, »rusku školu glume« oplemenjenu sistemom Stanislavskog, koja će, u buduće, odigrati značajnu ulogu u formiranju sarajevskog »glumišta«. *Ruska drama*, kako se ova trupa naziva, prikazuje (31. VII — 8. VIII) nekoliko modernih komada (*Ljubomora* Arcibaševa, *Anfisa* Andrejeva, *Pigmalion* Šoa, *Zlatna jesen* Kajave), a glumci ove trupe (Muratov, Putjata, Mansvjetova, Sibirjakov, Marševa, Brojakovski, Nikolajev) demonstriraju prirodan i spontan glumački izraz. »To je toliko prirodno da gledaoc momentano zaboravlja da je uopšte na sceni. On oseća da je to život, život u kretanju, u reči, u smehu, u suzi u jadu, u krik i grču kojim jedna velika duša ubija svoju najveću radost. (...) Ruski glumci, onako kako rade, kako govore, kako se kreću, kako se smeju ili plaču — oni žive, postoje, tu su, ljudi su, oni isti koje je pisac gledao i ocrtavao«. ⁷⁴

Od trenutka kada su u proljeće 1919. mladi pozorišni entuzijasti prikazali Kočićevog *Jazavca pred sudom*, do gostovanja *Ruske drame* u ljeto 1920, pozorišni život Sarajeva, uprkos nemara publike, doživio je jednu izuzetno plodnu i aktivnu pozorišnu sezonu u kojoj je, od strane *Narodnog pozorišta*, *Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta*, zajedno sa gostovanjem beogradskog *Narodnog pozorišta* i predstava *Komornih igara*, prikazano oko stotinu dramskih premijera. Pozorište se uporno i tvrdoglavo nametalo indolentnoj sarajevskoj publici. Preko neudobne scene *Društvenog doma* i *Imperijal kina* prošla

⁷³ Jovan Palavestra, *Pozorišno-komorno veće*, Narodno jedinstvo, III/1920, 30, 3.

⁷⁴ Narodno jedinstvo, III/1920, 155, 4.

je čitava plejada velikih glumaca, od onih iz putujućih pozorišta (Fran Novaković, Katica i Nikola Hajdušković, Mara i Ilija Vučićević, Zora i Andra Čurčić), preko beogradske glumačke elite (Ilija Stanojević, Sava Todorović, Dobrica Milutinović, Toda Arsenović), do istaknutih slovenačkih umjetnika (Marija Vera i Milan Skrbinišek). Ovome još dodajmo i pojedinačna gostovanja (Žanka Stokić, Josip Papić) i članove *Ruske drame* (Putjata, Muratov, Mansvjetova), i postać nam jasno da je *pozorište* u osvajanju sarajevske publike angažovalo najbolje snage i najefikasnije oružje. Time je, na najbolji mogući način, izvršena priprema za stvaranje »sarajevskog pozorišnog miljea«, i položen više nego solidan temelj za otvaranje *stalnog Narodnog pozorišta*. I ne samo to, glumci i reditelji iz ovog pionirskog perioda, punog odricanja, nerazumijevanja i otpora, odigraće značajnu ulogu i u budućem pozorišnom životu, jer će mnogi od njih svoju umjetničku sudbinu neraskidivo vezati za rad sarajevskog *Narodnog pozorišta*.

REZIME

(1) Od druge polovine XIX stoljeća, sa pojavom prvih putujućih pozorišta, primjetna je želja da se na teritoriji Bosne i Hercegovine organizuje stalno, domaće, nacionalno pozorište (Ibrahim Derviš — paša (1874), Đorđe Peleš (1879), Mihailo Crnogorčević (1898), mostarske »Gusle« (1903), Bogoljub Nikolić (1903), Dušan Zorić Dragoš (1906), Srpsko diletantsko pozorište (1912), Zemaljsko pozorište (1913)).

(2) Odmah nakon prvog svjetskog rata ponovno se javlja potreba što skorijeg otvaranja stalnog narodnog pozorišta. Reditelj Emil Nadvornik sa grupom glumaca osniva u Sarajevu Narodno pozorište (20. IV 1919), koje se poslije nekoliko mjeseci intenzivnog rada raspada.

(3) U jesen 1919. dolazi do formiranja Bosansko-hercegovačkog narodnog pozorišta, koje vodi rediteljska petorka (Hajdušković, Novaković, Micić, Dinulović, Vučićević). Djelatnost ovog teatra proširena je pored Sarajeva i na druge gradove (Mostar, Stolac, Dubrovnik, Split), a njegov solidan glumački ansambl predstavlja jezgro umjetničko budućeg Narodnog pozorišta u Sarajevu.

(4) I mlada sarajevska inteligencija (Borivoj Jevtić, Jovan Palavestra, Roman Petrović) takođe se amaterski bavi pozorištem i uz pomoć profesionalnih glumaca prikazuje predstave (*Golgota* Tucića i *Za srećom* Pšibiševskog).

(5) Emil Nadvornik, sa poznatim slovenačkim glumcima Marijom Verom i Milanom Skrbinišekom organizuje Pozorišne komore igre, i pod uticajem Maksa Rajnharta prikazuje Ibsenovu *Hedu Gabler* i još neke drame. U toku ovog perioda (1918—1920) za pozorišni život Sarajeva značajno je gostovanje ansambla Narodnog pozorišta iz Beograda i grupe ruskih umjetnika, tzv. Ruske drame.

RÉSUMÉ

(1) A partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, avec l'apparition des premiers théâtres ambulants, il se manifesta le désir d'organiser sur le territoire de Bosnie et Herzégovine un théâtre du pays, permanent et national (Ibrahim Derviš — pacha (1874), Đorđe Peleš (1879), Mihailo Crnogorčević (1898), »Gusle« de Mostar (1903), Bogoljub Nikolić (1903), Dušan Zorić Dragoš (1906), Le théâtre serbe d'amateurs (1912), Théâtre national (1913).

(2) Immédiatement après la première guerre mondiale, le besoin se manifeste de nouveau pour l'ouverture la plus imminente d'un permanent théâtre national. Le metteur en scène Emil Nadvornik, avec un groupe d'acteurs, fonde à Sarajevo le Théâtre populaire (20. IV 1919.), qu'on liquide après quelques mois d'activité intensive.

(3) En automne 1919, on forme le Théâtre national de Bosnie et Herzégovine, dirigé par un groupe de cinq metteurs scène (Hajdušković, Novaković, Micić, Dinulović, Vučićević). L'activité de ce théâtre est propagée après Sarajevo dans d'autres villes (Mostar, Stolac, Dubrovnik, Split), et son ensemble de comédiens bien sérieux, présente le noyau artistique du futur Théâtre national à Sarajevo.

(4) Les jeunes intellectuels de Sarajevo (Borivoj Jevtić, Jovan Palavestra, Roman Petrović) s'occupent de théâtre en amateurs, et avec l'assistance des acteurs professionnels préparent des pièces («Golgotha» de Tucić et «En cherchant le bonheur» de Pšibiševski).

(5) Emil Nadvornik organise avec de célèbres acteurs de Slovénie Mario Vera et Milan Skrbinšek des Jeux de théâtre de chambre, et sous l'influence de Maks Rajnhart fait jouer «Hedda Gabler» d'Ibsen et certains autres drames. Au cours de cette période (1918—1920), il est important de mentionner, à propos de la vie de théâtre de Sarajevo, les représentations en tournée de la troupe du Théâtre national de Belgrade et du groupe d'artistes russes, du soi-disant Drame russe.