

# Uloga i značaj slovenačkih umetnika u Jugoslovenskom dramskom pozorištu

## Apstrakt

Ideja o stvaranju Jugoslovenskog dramskog pozorišta kao nadnacionalne pozorišne institucije prikladne novoj državi Jugoslaviji, nastaloj posle Drugog svetskog rata, u osnovi je značila da u njemu učestvuju umetnici iz svih delova Jugoslavije i da u njemu treba da se stvara umetnost za sve građane. Kad je 1947. godine doneta odluka o osnivanju Jugoslovenskog dramskog pozorišta, pozvani su odabrani umetnici iz svih pozorišnih centara. Hermeneutičkom analizom sačuvanih dokumenata u arhivi Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Arhivu Jugoslavije, objava u štampi i memoarskoj literaturi istražuje se nadnacionalna i estetska dimenzija slovenačkog učešća u osnivanju Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

Rad osvetljava pozorišno-istorijsku i kulturološku osnovu interkulturnih odnosa slovenačkih umetnika i dominantno srpske sredine. Cilj rada je da se odgovori na pitanja šta je idejno i praktično značio projekat novog teatra, kako je tekao proces kulturne fuzije i u čemu se ogleda doprinos slovenačkih umetnika. Ovaj proces se osvetljava zanimanjem za delovanje Bojana Stupice, eruditne ličnosti i glavnog inicijatora takvog pozorišta, kao i za zadatke i probleme s kojima su se suočavali slovenački glumci u novoj sredini.

Ključne reči: Jugoslovensko dramsko pozorište, Bojan Stupica, kulturno stapanje, slovenački umetnici, jugoslovenstvo

## Uvod

Dolazak slovenačkih umetnika u Jugoslovensko dramsko pozorište, u periodu od njegovog osnivanja 1947. tokom narednih deset godina, činjenica je koja se može sagledavati sa mnogo aspekata. Arhivski i istorijski podaci su poznati, pa je ovaj rad njihova hermeneutička obrada. S obzirom na to da je reč o pozorišnim umetnicima

i pozorištu, interpretacija je u polju teatrologije i kulturologije, delimično društvene i političke istorije, jer ova tema traži istorijski kontekst. Tema zaslužuje i antropološku obradu – analizu odlika jedne nacije i njenog nasleđa u novoj sredini<sup>1</sup> – ali bi takav pristup vodio ka analizi posebnosti razmatranih slovenačkih umetnika i zaokruživanju slučaja. Cilj ovog rada je da doprinese naučnim saznanjima vezanim za osnivanje jedne ustanove kulture kakvo je Jugoslovensko dramsko pozorište, da se njegova istorija i njegove partikularne istorije iznova sameravaju prema aktuelnom dobu i, u tom smislu, da doprinese poznavanju istorije Srbije i slovenačkog naroda u Srbiji. Konačno, namera je da se učestvuje u razumevanju jugoslovenstva kao ideje i kao istorijske činjenice.

Uobičajeno je da se za okosnicu jugoslovenstva uzimaju srpsko-hrvatski odnosi. Iako oni ukazuju na jugoslovenske kompromise, nadnacionalni karakter Jugoslovenskog dramskog pozorišta gradio se planski na angažmanu umetnika iz svih jugoslovenskih pozorišnih sredina. S obzirom na to da se za ideju novog teatra založio Slovenac Bojan Stupica, on se pobrinuo i za dolazak prvih umetnika iz Slovenije. S pravom se može reći da su jugoslovenski atribut novog pozorišta štitili pripadnici naroda (i narodnosti) koji su bili manjina u Srbiji. U praksi je to značilo da će se pred dominantno srpskom publikom predstavljati glumci, reditelji i drugi stvaraoci – pripadnici nedominantnih naroda.

Glavna teza ovog rada je da postoji međusobna veza i uslovljenost između ideje o osnivanju pozorišne institucije jugoslovenskog imena i karaktera i doprinosa slovenačkih umetnika u razvoju i opstanku osnivačke ideje. Ovaj rad donekle istražuje prirodu kulturoloških odnosa u istorijskoj perspektivi, odnosno daje osnov za takvo razmišljanje. Tokom prvih deset godina angažman u ansamblu je dobilo devet slovenačkih umetnika: Bojan Stupica (reditelj, osnivač, umetnički direktor, upravnik), reditelj i kasniji upravnik Janez Šenk, glumac i reditelj Stevo Žigon, glumci Sava Severova, Sonja Hlebš, Bert Sotlar, Vera (Hreščak) Bebler, Ančka Levarjeva, i kostimografkinja Marija Kobi. Osim navedenih, u tom periodu još petoro Slovena-

---

<sup>1</sup> Opšti etnodemografski prikaz Slovenaca u Srbiji posle Drugog svetskog rata, tj. od 1948. do 2002. godine dao je Aleksandar Knežević 2012. Po svom usmerenju i karakteru, njegov prikaz daje naučni oslonac za dalje proučavanje slovenačke manjine u Srbiji.

ca se zaposlilo u tehničkoj i administrativnoj službi<sup>2</sup>. Kako je tekao taj susret, koje su individualne i programske strategije primenjivane u prilagođavanju dominantnoj sredini i kojim se kulturološkim modelom one mogu odrediti – to su teme od ključnog interesa ovog rada. Prvih godina Jugoslovensko dramsko pozorište je funkcionisalo i kao putujuće pozorište koje pravi velike letnje turneje po Jugoslaviji. Tako je u leto 1949. pozorište otišlo na veliku turneju u Hrvatsku i Sloveniju i tom prilikom gostovalo u Ljubljani i Mariboru.

Osim ovog formativnog perioda, slovenački umetnici sporadično su saradivali sa Jugoslovenskim dramskim pozorištem i u jugoslovenskom i u postjugoslovenskom periodu. Interesantan je za poređenje period posle raspada zajedničke države Jugoslavije i vidovi uspostavljene kulturne saradnje između Jugoslovenskog dramskog pozorišta i slovenačkih kuća. Do prve koprodukcije Jugoslovenskog dramskog pozorišta sa slovenačkim pozorištima došlo je tek 2021. godine, kada je reditelj Janez Pipan postavio predstavu *Te noći sam je video* po romanu Draga Jančara.

### U istorijskoj perspektivi

Slovenački pozorišni umetnici dolazili su i ranije u Beograd i Novi Sad, ali to nisu bili česti slučajevi. Prvo su razmenjivani dramski tekstovi, originali i prevodi, kao i dekori i kostimi. Zbog jezičke barijere prvi scenski umetnici nisu bili glumci nego muzičari, reditelji, scenografi, kostimografi.

Izuzevši Davorina Jenka, koji je stigao po pozivu za dirigenta uglednog hora pančevačke crkvene opštine 1863, dolasci slovenačkih umetnika pripadaju realističkom periodu srpskog teatra, pošto je romantičarska energija već uvezala pozorište u program nacionalnog buđenja i sticanja državnosti. Publika je sve kultivisanija, a srpski nacionalni teatri (Narodno pozorište u Beogradu i Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu) prate kretanja na evropskim scenama. Glumica Vela (Augusta) Nigrinova stigla je u Beograd na poziv Davorina Jenka, koji je u to vreme bio dirigent u Narodnom pozorištu. Od 1882. Nigrinova je gradila glumačku karijeru u beogradskom Narodnom pozorištu, stekla reputaciju *srpske* Eleonore Duze ili Sare Bernar, i postala jedna od najcenjenijih glumica slovenskog

---

<sup>2</sup> U administraciji i tehničkom sektoru Jugoslovenskog dramskog pozorišta zaposlili su se: Marijana Savinšek, Jozefina Bahucki, Jelica Bogdanović, Rozalija Mastnak i Herta Pantić. Mnogo kasnije, 1979. stalni angažman dobila je Neda Milatović, istoričar umetnosti, koja je radila pet godina kao umetnički sekretar pozorišta. No, njihov rad nije sa sobom nosio formativni značaj za Jugoslovensko dramsko pozorište.

juga. Angažovanje slovenačkih umetnika nije bilo slučajni izbor nego deo napora za evropeizaciju srpske kulture s obzirom na to da su se slovenački umetnici školovali u evropskim centrima, ali i čin prepoznavanja bliskosti sa slovenskim narodom na zapadu kako bi se oblikovao zajednički kulturni prostor i gradila njegova autonomija od velikih sila (Ekmečić 1989). Ideja i program jugoslovenstva važni su za razumevanje značaja i uloge slovenačkih umetnika u istoriji Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

U pozorišnom svetu u Srbiji glavni zagovornici jugoslovenskog zajedništva bili su Branislav Nušić, Milan Grol, Milutin Čekić (Čolić Biljanovski 2008, 61–62). Godine 1900, kada je Nušić bio upravnik Narodnog pozorišta u Beogradu, sklopio je dogovor o razmeni gostovanja glumaca i po mogućstvu trupa sa Narodnim gledališćem u Ljubljani (Stojković 1979, 400). Milan Grol kao upravnik Narodnog pozorišta moli ministra prosvete 1909. da mu omogući da ode „u Zagreb, Ljubljanu, eventualno i u Prag“ kako bi se dogovarao o saradnji jugoslovenskih pozorišta i angažovanju umetnika (Čolić Biljanovski 2008, 64). Do ovog putovanja nije došlo. Potom je Grol, najverovatnije 1912. godine, kad je drugi put bio na čelu Narodnog pozorišta, napisao memorandum o saradnji južnoslovenskih pozorišta i ponudio zajednički sastanak direktora pozorišta iz Beograda, Zagreba, Ljubljane, Novog Sada, Osijeka, Cetinja i Sofije. Do sastanka nikad nije došlo jer su balkanski narodi zaratili. Nezavisno od toga, smatram da je za veze slovenačke i srpske sredine važno što je Grol prepoznao i u memorandumu izneo ekonomsku logiku, slabe kapacitete malih građanskih sredina na slovenskom jugu, koji uz sve napore ne može da razvije pozorišni život kako bi hteo i kako bi trebalo. Iz takvih razloga je formulisao „ideju zajednice jugoslovenskih pozornica kao korisnu i gotovo jedino celishodnu za ostvarenje naših velikih umetničkih ambicija, s našim vrlo skromnim sredstvima“ (Stojković 1979, 410–411). Prema rečima Borivoja Stojkovića, „Grol je u svestranoj saradnji između južnoslovenskih pozorišta video mogućnosti da se poboljša finansijsko stanje i podigne umetnički nivo“ (Stojković 1979, 411).

Posebno mesto zauzima vizionarski članak Milutina Čekića iz 1911. pod naslovom „Jugoslovensko umetničko pozorište“, objavljen prvo u ljubljanskom *Jutru* i posle mesec dana u beogradskoj *Pravdi* (Čekić 1911a; Čekić 1911b; Čekić 1911c). Zbog paralela sa budućim Jugoslovenskim dramskim pozorištem posebno ću analizirati ovaj članak u drugom poglavlju.

Sve pomenute pozorišne inicijative koje učestvuju u razvoju jugoslovenstva neposredno utiču na angažovanje slovenačkih pozorišnih umetnika u srpskoj sredini.

Rezultat težnji ka približavanju i otvaranju zajedničkog prostora delovanja bilo je Udruženje glumaca Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, 15. septembra 1919. Druga Skupština održana je u Zagrebu, a treća u Ljubljani, 5–7. jula 1921. godine (Stojković 1979, 932). Osim toga, po nastanku zajedničke države, održan je Prvi kongres slovenskih pozorišta u Beogradu 17. januara 1923.

Do prvog gostovanja slovenačkog teatra došlo je tek 1925. Tokom predratnog doba, u kom jača jugoslovenska ideja, taj proces se najsporije odvija u oblasti dramske umetnosti zbog nemogućnosti spontanog reagovanja na reči sa scene. Recimo, dok su srpske putujuće družine i Srpsko narodno pozorište gostovali po gradovima pod austrougarskom vlašću ili u tek oslobođenim zemljama i često rizikovali igrajući herojske i rodoljubive komade, do slovenačkih mesta nisu stizali. Istovremeno, postoje zapisi o muzičkim programima, angažmanu slovenačkih operских pevača i drugim vidovima bratske saradnje. Samostalnih slovenačkih dramskih umetnika koji su stvarali na srpskim scenama u međuratnom periodu nije bilo mnogo: Rade Romanović, Marija Vera, Stefanija Lenska, Ida Kavčičeva-Pregarc, Bojan Stupica, Sava Severova, Vladimir Skrbinšek (glumac Subotičkog pozorišta), Ferdo Delak (jedan od najobrazovanijih reditelja, reditelj opereta), Stanko Burja, te umetnici koji su otišli u Skoplje i Sarajevo, tj. u mlade pozorišne sredine kojima je trebalo ojačanje. Iako su razlozi za pokretanje iz rodne sredine kod svakog umetnika bili osobeni<sup>3</sup>, postojala je svest o bliskosti naroda, o zajedničkim interesima i upućenosti jednih na druge.

O prirodi te svesti sa sadašnje istorijske distance Dubravka Stojanović piše: „nije jednostavno utvrditi koji je bio stvarni ‘sadržaj’ tih bratskih osećanja, u kojoj meri je on bio srpski, jugoslovenski, južnoslovenski ili panslovenski. Ti identiteti postojali su istovremeno, preplićući se i sukobljavajući se, delujući promenljivo“ (Stojanović 2017). Nesporno je da je mobilnost umetnika bila podstaknuta time što u zajedničkoj državi više nije bilo političkih i administrativnih barijera koje su tražile odricanja i individualne sudbonosne

---

<sup>3</sup> Na primer, za reditelja Bojana Stupicu mariborska scena bila je tesna, a njegova supruga Sava Severova pratila ga je i kao glumica morala se jezički prilagođavati svakoj novoj sredini. Rade Romanović je morao da beži iz Ljubljane, a onda je zajedno sa srpskom vojskom preživeo povlačenje kroz Albaniju.

odluke<sup>4</sup>. Štaviše, jugoslovenstvo je bilo politički program Kraljevine Jugoslavije. Zbog jezičke barijere slovenački umetnici nisu mogli biti brojni, ali je njihovo delovanje u srpskim nacionalnim teatrima ostavilo estetski i etički trag.

Po svemu sudeći, pozorišni odnosi između srpske i slovenačke sredine verovatno bi se nastavili sličnim neujednačenim tokom i posle Drugog svetskog rata, iako je došlo do revolucionarne promene. Politički i ideološki prekid sa baštinom Kraljevine Jugoslavije uticao je na diskontinuitet programa jugoslovenstva, ali ideja nije napuštena. Tokom Drugog svetskog rata, ona je odigrala bitnu ulogu u opstanku ponovo porobljenih naroda Jugoslavije, a prepoznavala se u preoblikovanoj krilatici Francuske revolucije, koja je glasila *bratstvo i jedinstvo*. Oslobodilački strateški vojni i politički potezi i odluke vođeni su pod ovom devizom. Bratstvo i jedinstvo je iznova uvezalo ideju jugoslovenstva sa idejom slobode. Istovremeno, bratstvo i jedinstvo bilo je zalag budućeg federalizma države.

### Jugoslovenstvo Jugoslovenskog dramskog pozorišta

Kako odrediti prirodu posleratnog državnog teatra koji nastaje na osnovama jugoslovenstva? Koliko državni program određuje prirodu novog teatra? Da li se i po čemu novoosnovani teatar razlikuje od prethodnih jugoslovenskih koncepata teatra? I po čemu se razlikuje od nacionalnih teatarata?

Nacionalni teatri nastaju u doba romantizma i nacionalnih pokreta za oslobođenje, ujedinjenje i formiranje nacionalnih država (Carlson 2008, 21; Kruger 1992). Koncept nacionalnog teatra vezan je za nacionalnu državu od samog njenog zametka, time što je potvrđivao sazrelu nacionalnu svest, zatim i što je negovao nacionalni jezik i književnost. Marvin Carlson primećuje da se model nacionalnog teatra razlikuje od slučaja do slučaja, štaviše, da je svaki od njih priča za sebe, ali da postoji uvrežena predstava nacionalnog teatra kao monumentalne tvorevine koju podiže i podržava vlada i u kojoj se sasvim ili uglavnom izvode dela nacionalnih dramatičara.

Uobičajena predstava o Jugoslovenskom dramskom pozorištu nije daleko od ove navedene za nacionalne teatre: dodeljena mu je (doduše, *druga*) zgrada Narodnog pozorišta – Teatar Manjež, takođe

<sup>4</sup> U predjugoslovenskom periodu bilo je potrebno izraditi pasoš za ulazak u Srbiju, što su austrougarske vlasti ponekim građanima osporavale; rodoljubivi i jugoslovenski sadržaji često su bili cenzurisani.

impozantne veličine u odnosu na druge građevine u Beogradu<sup>5</sup>, osnovala ga je Vlada FNRJ 30. jula 1947, bilo je na saveznom budžetu (do 1952) i bilo je privilegovano. Ovo pozorište je bilo izjednačeno s novom državom, kako zaključuje A. Milosavljević (Medić i Milosavljević 2018, 27). Zato se nameće poređenje sa nacionalnim teatrima na prostoru Jugoslavije. Istoričarka teatra Barbara Pušić pravi omašku – preimenuje ga u Jugoslovensko *narodno* pozorište, što je primetio Milohnić (Milohnić 2011, 54) – a potom je zaključila da se istorija Jugoslovenskog dramskog pozorišta oduvek posmatra samo kao deo srpske pozorišne istorije (prema Milohnić 2011, 54). Iako ovakav zaključak proizlazi iz očiglednog, on je zapravo više premisa koja pokreće razmišljanje i dalju analizu. Naime, kad je nešto očigledno, ono se odnosi na trenutno stanje, a višedecenijska istorija traži ukrštanje mnogih činjenica. Zatim bi trebalo razložiti da li istorija Jugoslovenskog dramskog pozorišta pripada (samo) srpskoj teatrografiji ili su se ovom istorijom prevalentno bavili srpski teatrolozi? I ako jesu, koji su razlozi što Jugoslovensko dramsko pozorište nije bilo u fokusu istoričara iz drugih jugoslovenskih sredina? Upravo rad koji osvetljava poziciju slovenačkih umetnika postavlja distinkciju između narodnih pozorišta kao institucija nacionalnog značaja i Jugoslovenskog dramskog pozorišta kao institucije saveznog značaja.

Razlikovanje novog teatra i nacionalnih teatarata postoji od samog zametka ideje, jer je jugoslovenstvo ujedinjavalo već formirane nacije slovenskog juga i, samim tim, novi teatar se našao u nadnacionalnoj poziciji.

Da bi se uporedili koncepti „jugoslovenskih teatarata“<sup>6</sup>, Čekićevo početka XX veka i Stupičin iz sredine toga veka, valjalo bi imati oba koncepta pred sobom, ali nažalost, „Elaborat o Centralnom teatru

---

<sup>5</sup> Teatar Manjež je oštećen u Drugom svetskom ratu, a preduzete arhitektonsko-građevinske mere bile su sasvim u duhu modernizma i nove socijalističke države. O tome pogledati u Šentevska 2007.

<sup>6</sup> Ideja o osnivanju jednog pozorišta za sve jugoslovenske zemlje prvi je izneo na svetlost Matija Ban još 1861. godine (Stojiljković 1979, 158). Inače, te godine, pod austrougarskom vlašću osnovano je Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu. Beograd će dobiti nacionalni teatar 1868. Ideja o jugoslovenskom teatru uskrsla je u članku Milutina Čekića. On ju je razradio u vidu hipoteze i objavio prvo u ljubljanskom listu *Jutro*, br. 381, od 25. marta 1911, a potom u beogradskoj *Pravdi*, u dva nastavka, 25. i 26. aprila iste godine.

FNRJ“ Bojana Stupice, koji je on za kratko vreme napisao<sup>7</sup>, nije sačuvan. Zato se uslovno mogu porediti jedna zamisao i jedna realizacija. Nastali su u bitno različitim političkim situacijama: prvi – dok je postojala samo ideja jugoslovenskog ujedinjenja, a drugi – kad je ta ideja drugi put realizovana; kad su ne samo narodi oslobođeni, nego je promenjen i društveni sistem. Čekićeve članak nosi naslov „Jugoslovensko umetničko pozorište“, odnosno „Jugoslovensko umetničko gledalište“. Nema podataka o tome kako je došlo do objavljivanja u prevodu na slovenački i zašto je prvo objavljen u Ljubljani. Mogu se samo izneti pretpostavke. *Jutro* je bilo projugoslovenski i napredni politički dnevni list, koji je izlazio do 1912, a uređivao ga je novinar Milan Plut. On je kratko 1910. boravio u Beogradu (Pirjavec 2013) i moguće je da je u susretu sa Milutinom Čekićem došao do članka ili je došlo do razvijanja teme? Na centralnom mestu naslovnice novina bila je rubrika *Slovanski jug* sa informacijama iz ostalih jugoslovenskih krajeva. Nema podatka ko je preveo članak, a može se pretpostaviti da je to bio sâm Plut. U ljubljanskoj verziji objavljen je samo prvi deo članka i prvi pasus drugog nastavka, koji je objavljen mesec dana kasnije u *Pravdi*, ali na kraju slovenačkog teksta stoji (*Konec*) (kraj, *srp.*). Da li je tako odredio autor ili urednik, ili je došlo do nesporazuma, ili do dogovora među njima, nije poznato.

Iz dvodelnog feljtona izdvojiću nekoliko teza značajnih za poređenje. Čekić se upoznao sa minhenskim pozorištem Georga Fuksa (Künstler Theater) (Milošević 2012, 20), jednom moderno projektovanom scenom sa naglašenom socijalnom ulogom, i dokazivao je, uprkos sumnjičavoj sredini, da je moguća „potpuno umetnička“ pozornica iako urbane sredine nisu dovoljno razvijene („naši mali slovenski gradovi“). Ideju obrazlaže time što na slovenskom jugu ima dramskih umetnika čije snage nisu dovoljno iskorištene. I onda dolazi na istu ideju koju će posle pola veka Stupica realizovati: „Njih, dakle, treba na izvesno mesto, a u izvesno vreme, skupiti, spojiti, angažovati sve njihove moći, pa iz tih pojedinačnih svetlih iskra stvoriti jednostavnu i potpuno umetničku celinu“ (Čekić 1911c). U nastavku on određuje karakter te umetničke zajednice: „Mislimo

<sup>7</sup> Ksenija Šukuljević u knjizi *Zbornik Bojan Stupica* pominje da je u proleće 1946. Stupica otputovao na studijski boravak u SSSR, upoznao se sa radom MHAT-a i uzeo ga za uzor, a Elaborat novog teatra predao je 11. novembra 1946. Komitetu za umetnost i kulturu FNRJ (Šukuljević 1985). U Arhivu Jugoslavije sačuvana je Opšta delovodna knjiga Komiteta (AJ-314-15), u kojoj je Elaborat zaveden, ali ga nema u sačuvanim dokumentima. Može se pretpostaviti da su ga čitali bar neki od članova predsedništva Komiteta, u kom su bili Meša Selimović, Oskar Danon, Miroslav Krleža, Ivo Andrić, Radovan Zogović i predsednik Komiteta Vladislav Ribnikar.

ovde na jedno pozorište koje bi bilo svečana manifestacija jugoslovenske, ili možda čak i slovenske pozorišne umetnosti.“

Prema izjavi glumca Božidara Drnića, Stupica mu je „negde 1946. godine u jesen [...] prvi put pomenuo ideju da se osnuje jedan veliki teatar. Rekao je: 'Trebalo da imamo naš, jugoslovenski hudožestveni teatar.'“ (Mirković 1973, 78).

Iako su dve nepovezane<sup>8</sup> inicijative pokrenute s istom namerom uvezale Ljubljanu i Beograd, ponavljanje njihovog usmerenja nije samo stvar ličnih htenja ili slučajnosti nego istorijskog puta. I jedno i drugo jugoslovensko pozorište odlikuje entuzijazam povodom same ideje ujedinjenja i mogućnosti napredovanja cele zajednice. I Čekić i Stupica usmereni su na estetske kvalitete, odnosno iz estetskih razloga plediraju za osnivanje novog jugoslovenskog pozorišta. U jugoslovenskom zajedništvu obojica vide garanciju za postizanje vrhunskih umetničkih vrednosti, oslobađanje od „konvencionalnog šablona“ i „rđavih tradicija“ – vide pozorišnu umetnost koja po svojoj suštini mora biti savremena. Zatim, za njih, jugoslovenstvo podrazumeva stvaranje reprezentativne umetnosti u međunarodnim okvirima – sa modernizacijom pozorišta, stvaranje predstava koje se mogu prezentovati evropskoj publici ili ići u korak s najboljim tradicijama. Stupica je na primeru MHAT razumeo da određena organizacija rada omogućava stvaralaštvo (Žigon 2002, 33–34).

Ideja o ujedinjenju, odnosno realizaciji jedinstva slovenskih naroda, sloboda, koja je uslov tog jedinstva, i, samim tim, sloboda stvaralaštva, koja će uroditi vrhunskom umetnošću, pa i izuzetnošću, sa kojom treba izaći pred Evropu, koliko god se činile kao san, sa osnivanjem Jugoslovenskog dramskog pozorišta dobile su svoju realizaciju i potvrdu.

### **Nominalna i realna uloga slovenačkih umetnika u osnivanju Jugoslovenskog dramskog pozorišta**

„Bio je to pravi veliki zanos. Prošla je ratna kataklizma. Skupili se ljudi – mladi. [...] Uz mnogo smijeha, mnogo ozbiljnosti, radili smo po cio dan, do kasno u noć. U pauzama smo recitali pjesme. [...] Živjeli smo kao da izvan našeg posla, naših proba i 'naše crkve' na kugli zemaljskoj ništa ne postoji“ – upečatljiv je zapis Marije Crnobori, iako pisan sa vremenske distance (Mirković 1973, 84; Crnobori 1991, 180; 2011, 277 i 281).

---

<sup>8</sup> Nije ostalo zabeleženo da je Bojan Stupica referirao na ideju Milutina Čekića ni da je znao za nju.

Zanos i očekivanja, dve iracionalne pojave, izdvojile su novo pozorište u svesti svedoka i aktera od ostalih pozorišnih kuća. Iako je to ono što je upamćeno, činjenica je da je ulagan sistemski napor da se nova tvorevina istakne među ostalima ustanovama. Komitet za kulturu i umetnost pri Vladi FNRJ<sup>9</sup>, 1946/1947. bio je zadužen za pokretanje nekoliko područnih kulturnih ustanova jugoslovenskog karaktera sa sličnim ciljem propagiranja i plasiranja jugoslovenske kulture.<sup>10</sup>

U napisima povodom otvaranja Jugoslovenskog dramskog pozorišta 3. aprila 1948. stoji da će se novi teatar razlikovati od drugih profesionalnih kuća, tj. pre svega od nacionalnih teatar.

Svečani govor Elija Fincija, prvog direktora nove pozorišne kuće, indikativan je jer iznosi državne namere: „Od večeras, naša prestonica, prestonica slobodnih, ravnopravnih i ujedinjenih naroda, dobila je još jedno pozorište [...] Zasnovano na novim osnovama, kao prvi državni teatar saveznog značaja, kod nas, ono je i po svom sastavu mnogonacionalno“ (*Borba*, 4. april 1948; *Glas*, 4. april 1948; *Književne novine*, 6. april 1948).

U najavi pred otvaranje *Politika* navodi: „Po svojim zadacima i nameni opštejugoslovenskog značaja, Jugoslovensko dramsko pozorište formiralo je svoj ansambl okupljanjem pozorišnih umetnika iz svih naših republika“ (21. mart 1948). *Prosvetni radnik*, takođe pred otvaranje, piše da članovi novog ansambla znaju svoj cilj – da stvore „novu, čistu i lepu Jugoslovensku opšteljudsku dramsku umetnost“ (april 1948). *Borba* i *Književne novine* obznanjaju početak rada Jugoslovenskog dramskog pozorišta: „prvo naše pozorište saveznog značaja počelo je s radom“ (*Borba*, 4. april 1948; *Književne novine*, 6. april 1948).

„[H]tjelo [se] da se tim kazalištem stvori jedna kulturna ustanova općejugoslavenskog karaktera, koja se mora, u prvom redu, oslanjati na realistične tradicije srpskog, hrvatskog, i slovenskog kazališta“ (*Ilustrirani vjesnik* 1949, br. 176). Jugoslovensko dramsko pozorište je „odraz i izraz naših općejugoslavenskih socijalističkih težnja i stremljenja ka kazališnom sektoru“ (Matković 1949, 452).

<sup>9</sup> Komitet za kulturu i umetnost pri Vladi FNRJ imao je funkciju ministarstva za kulturu. Delovao je u posleratnom periodu 1946–1948.

<sup>10</sup> Arhiv Jugoslavije, fond 314, Komitet za kulturu i umetnost pri Vladi FNRJ, stoji da je realizovao: Savezno privredno preduzeće „Jugoslovenska knjiga“, Poslovnica za kulturno-umetničke priredbe, Zavod za autorsko-pravno posredništvo i Jugoslovensko dramsko pozorište.

Tako se uspostavilo opšte mnjenje u posleratnoj društvenoj sredini, koje se zadržalo u objavljenim dnevničkim zapisima, sećanjima aktera, u esejima pisanim o godišnjicama.

Karakter Jugoslovenskog dramskog pozorišta određuju sinonimi: savezni, (opšte)jugoslovenski, opšteljudski (tj. opštenarodni), centralni, nadnacionalni. Iako svaki atribut pokriva delimično drugačije polje značenja, svi oni pretenduju na univerzalno važenje u okvirima državnih granica. Istovremeno, primetno je odsustvo pominjanja nekog naroda, bilo u vidu zbirnog nabiranja, bilo pojedinačno. Eli Finci se osvrće na nacionalnu različitost, kojoj daje samo kulturološko značenje:

„[Na] istom plemenitom zadatku negovanja naše pozorišne kulture okupili [su se] umetnici raznih nacionalnosti, iz raznih krajeva i centara, sa različitim ličnim kulturama i talentima. U svima njima živi osobena nacionalna pozorišna tradicija, sa specifičnim odlikama i lepotama, težnjama i izrazima. Ta raznolikost nacionalnih kultura, koja počiva na srodnom i ponajčešće duboko istovetnom unutrašnjem jezgru, jedna je od bitnih odlika ovog pozorišta. Razviti sve bogatstvo osobenih nacionalnih pozorišnih tradicija, u onome što je u njima, kao najbolje, živo i prihvatljivo, uskladiti ih međusobno i spojiti u više i dublje organsko jedinstvo i ustremiti ka višim, složenijim i uzvišenijim zadacima – to je put kojim Jugoslovensko dramsko pozorište mora ići.“

*(Književne novine, 6. april 1948, u Finci 1955)*

Odsustvo navođenja posebnih nacija može se tumačiti tematskim usmerenjem na otvaranje ustanove kulture, pa je politička strana nacionalnog pitanja zanemarena. Zapravo, naglašena je vaspitna i obrazovna uloga pozorišta, proces kultivisanja i opštedruštvenog napredovanja, na koje se odnose „uzvišeni zadaci“. Osim toga, insistira se na kulturološkom amalgamiranju, na prepoznavanju zajedničke osnove iza pojavne različitosti i pritom se na doktrinarnan način pristupa ideji zajedništva i sticanja jedinstvenog kulturnog identiteta. Centralna državna vlast se u više navrata pominje kao finansijer, kao formativna moć i pokroviteljska vlast, a državni interes kao prioritet.

Iz navedenog je jasno da su izabrani slovenački umetnici koje je Stupica angažovao učestvovali u osnivanju pozorišta nominalno: njihova slovenačka nacionalnost doprinela je nadnacionalnom ka-

rakteru Jugoslovenskog dramskog pozorišta, ali se njihov realni uticaj može tražiti u kolektivnoj igri i ostvarenom renomeu.

U sećanjima glumaca zabeleženim 1972, prigodom obeležavanja 25 godina Jugoslovenskog dramskog pozorišta, ostalo je nekoliko svedočenja o građenju kolektiva: „Bojan je to zamislio malo idealistički, ali zaista kao nešto što treba da stvori jedan pravi kolektiv. I tako smo mi i vaspitavani. Bio je to teatar kolektiva“ (Mlađa Veselinović); „imao sam utisak da je Bojan stvorio organizaciju nečino-vničkog teatra i da je imao sve uslove da stvori istomišljenike“ (Miroslav Belović); „Bojan nas je toliko voleo, okupljao, gajio kolektivni duh“ (Kapitalina Erić) (Mirković 1973, 77–80).

Snježana Banović je primetila da je najveći zadatak uprave bila intergracija pridošlica u novu sredinu (Banović 2018, 6). Pet godina po osnivanju, 1953, u pozdravnoj reči povodom godišnjice kuće, upravnik Velibor Gligorić, iz tog istorijskog trenutka, zaključuje o početku i potvrđuje nepromenjen cilj: „U temelje Jugoslovenskog dramskog pozorišta upisana je ideja bratstva i jedinstava jugoslovenskih naroda. Ona je bila odlučujuća i u formiranju kadra pozorišnih umetnika za ovo pozorište“ (*JDP: Pet godina rada* 1953, 1). Uz doktrinu bratstva i jedinstva, on izdvaja da se u Jugoslovenskom dramskom pozorištu teži postizanju „unutrašnjeg umetničkog jedinstva“ (*JDP: Pet godina rada* 1953, 2). Pod tim se može misliti na stvaranje skladnog ansambla od umetnika koji potiču iz različitih kulturnih sredina. No, osim toga, u Gligorićevim rečima može se pronaći i drugačije značenje, odnosno shvatiti da on govori o jačanju kolektivne igre i o umetničkom traganju za jedinstvenim stilom.

Zato bih upravo povodom Gligorićevih reči uvela u razmatranje treću opciju: da su se oba značenja ideološki spojila, pošto Gligorić zaključuje članak rečima da je kolektiv Jugoslovenskog dramskog pozorišta „razveo skepse i predrasude koje su se stvarale oko osnivanja JDP, bazirane na stavu prema raznorodnosti u pozorišnim tradicijama njegovog sastava i potpuno je srušio onu nevericu koja je smatrala da se neće u njemu moći da postigne unutrašnje jedinstvo, unutrašnja harmonija. Kolektiv JDP danas je jedan od najčvršćih i najjednostavnijih pozorišnih kolektiva u Jugoslaviji“ (*JDP: Pet godina rada* 1953, 3).

Očigledno je bilo da su glumci u Jugoslovenskom dramskom pozorištu doneli sa sobom jezičke i stilske razlike – svoje maternje jezike, izgrađene dikcije, izučene različite škole glume i stilove svojih uzora – i da je stvaranje skladnog ansambla bilo cilj svake uprave Jugoslovenskog dramskog pozorišta i svakog reditelja. Za Matu Mi-

loševića su profilisanje i umetnički kvaliteti pozorišta bili glavna briga. On naglašava značaj truda, profesionalizma, pedagoškog rada i ovladavanja stilovima drame. Milošević piše o „stilu“ Jugoslovenskog dramskog pozorišta, koji nije nametnut idejom i voljom nekog pojedinca, nego je rezultat uzajamnog uticaja većine vodećih članova, stalnih reditelja i Umetničkog rukovodstva (*JDP: Pet godina rada* 1953, 11). „Ako neke naše predstave dostižu izvanprosečni nivo, to se ima zahvaliti izvesnim objektivnim mogućnostima, ali znatno više težnjama čitavog našeg kolektiva, počev od rukovodstva do najmlađeg statiste“ (*JDP: Pet godina rada* 1953, 12). Tako je u kolektivnom pristupu radu na predstavi ovaj reditelj i član ansambla Jugoslovenskog dramskog pozorišta prepoznao specifičnost i petogodišnji uspeh pozorišta.

Potom je, povodom 25 godina, Milošević održao svečani govor, a zaključak mu se učvrstio:

„Radilo se na traženju i učvršćivanju osobenog scenskog izraza i utvrđivanju trase budućnosti teatra. Tom traženju doprinose sve više i novi članovi koji svake sezone pridolaze. Sve upornije se radi na usklađivanju različitih shvatanja i navika donetih sa različitih pozornica. Trebalo je što pre naći zajednički scenski jezik, zajedničko pozorišno mišljenje, zajednički duh. Ogromnim zalaganjem svih, od rukovodioca do najmlađeg člana, to je u zavidnoj meri ubrzo postignuto. Kolektiv je iz predstave u predstavu postajao sve jedinstveniji.“  
(Milošević 1984, 114)

Bez obzira na to što je i to bio prigodan govor, Mata Milošević je ponovo u fokus stavio umetničke, a ne državne ciljeve. On insistira na jedinstvu ansambla kao osnovi za stilsku određenost, drugačije rečeno – za podređivanje liku i žanru.

Slobodan Selenić je u uvodniku povodom četvrt veka postojanja Jugoslovenskog dramskog primetio „da je Jugoslovensko dramsko veoma čvrsto stalo na stranu kulture, na poziciju stvaralaštva, usprotivilo se dnevnom i energično i opredeljeno poseglo za trajnim“ (Mirković 1973, 19). Selenić napominje opstrukcije koje je Stupica doživeo<sup>11</sup>, s obzirom na to da je već posle prve tri njegove predstave bila organizovana „nezgrapna agitpropovska intervencija“ (Mirković 1973, 18). Doduše, on ne smatra da su višenacionalni

---

<sup>11</sup> Iako Selenić piše pet godina posle prve zabrane jedne pozorišne predstave u Jugoslovenskom dramskom pozorištu – *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića, u režiji Bore Draškovića – on ovu zabranu ne pominje.

sastav upisan u ideju stvaranja ansambla i ambicija da se „repertoar ugledno iznese na scenu“ zalog umetničkog postignuća. Prva odluka je stvar nužde, a druga je sasvim opšta. Izborom najboljih umetnika „nužno je postalo višenacionalno, pa čak i višejezično, jer su neki od njegovih najznačajnijih umetnika morali da uče srpsko-hrvatski kako bi sa pozornice progovorili“ (Mirković 1973, 18). Ne ulazeći u analizu osnivačkih i kreativnih procesa, on konstatuje da je „uprkos osnivačkih načela“ postignut umetnički renome.

„Nikad nijedno pozorište neće doživeti tu slavu, tu čast koju je doživljavalo moje Jugoslovensko dramsko pozorište za vreme upravnikovanja Velibora Gligorića<sup>12</sup>, u Titovoj Jugoslaviji. Kako su nas svi voleli, sa radošću dočekivali!“, sećala se Kapitalina Erić (Erić 2004, 77).

Iz svega proizlazi da se – i pored osnivačkih postulata, višenacionalnog ansambla od najboljih umetnika koje je Jugoslavija mogla da da i repertoara s pažljivo odabranim delima klasike – oni ne mogu uzeti kao recept za druga pozorišta iako su, u slučaju ovog, urodili plodom. Renome je Jugoslovensko dramsko pozorište sticalo drugim, specifično umetničkim sredstvima.

U sklopu rečenog, slovenački umetnici su samo razvijanjem svojih umetničkih ličnosti mogli doprineti jedinstvu pozorišnog ansambla, a koji je u ovom slučaju bio nadnacionalni.

### **Od individualnih sudbina ka kolektivnoj (i obrnuto)**

Iz zabeleški Petra Slovenskog, objavljenih 1995. godine, da se sagledati stvarni položaj slovenačkih umetnika u novoj sredini:

„1. septembar 1947. Prvi susret u parku pored Manježa. Pozorište zarobljeno skelama i mnoštvom radnika. Stupica nas sačekuje i bučno upoznaje. Stigli smo sa raznih strana, iz Zagreba, Ljubljane, Novog Sada, sa Rijeke, iz Kranja... Lica obasjana septembarskim suncem različita, ali istovremeno ozarena. Slovenci Hlebš, Sotlar, Makuc po strani, u grupi, nekako bojažljivo posmatraju pridošle. Karlo Bulić elegantan, sa leptir kravatom, svesrdno pomaže Bojanu da stvori atmosferu prisnosti, ljubi ruke damama. Poneko je iznenađen ovim 'preživelim' stilom! Sonja Hlebš, supruga Berta Sotlara, trudi se da pravilno izgovara srpske reči. Većina muškaraca ne krije da zapaža njenu raskošnu lepotu. Ženski deo je uzdržano rado-

<sup>12</sup> Velibor Gligorić je bio upravnik Jugoslovenskog dramskog pozorišta u periodu 1949–1959.

znao i verovatno procenjuje kakva je Sonja glumica?! Predvođeni Stupicom, ulazimo u gradilište [...]“ (Slovenski 1995, 17).

Koliko traje bojažljivost pridošlica? Koliko je zavisna od okruženja? Da li se drugačije manifestuje kod glumaca pošto im je profesija ekstrovertna? Koliko jednog glumca koči i izneverava dikcija kad ne glumi na maternjem jeziku?

Povodom inscenacije *Kralja Lira* 1952. godine, Hugo Klajn<sup>15</sup> za *Književne novine* (27. april 1952, 6) primećuje, ali zapažanje stavlja u zagradu: „Uzگرد: članovi Jugoslovenskog dramskog pozorišta, izuzev nekolicine, ne obraćaju pažnju na jezik: kod nekih sasvim nedostaju dužine, a vrlo često sasvim različito naglašavaju iste reči. Pozorište koje je toliko učinilo da njegovi glumci nauče vladati mačem trebalo bi da učini više kako bi bolje vladali i svojim svakodnevnim oružjem, književnim govorom.“ Za razumevanje smisla i posledica ovakvih konstatacija nije dovoljno baviti se estetskim kvalitetima predstave ni stilom, nego je neophodno uključiti istorijski kontekst. Scenski govor imao je veći kognitivni i estetski značaj nego danas, a promenio se i odnos umetnika prema sebi, svojoj autentičnosti i mestu u kolektivnom umetničkom činu.

Bez obzira na istorijske konotacije, treba imati na umu da „glumac na sebi svira“ (Žigon 1998, 51) i da su svi kulturološki procesi konstantni po ljudsko biće, iako se naša perspektiva tumača menja. Da bi se odgovorilo na izneta pitanja, potrebno je pozabaviti se individualnim reakcijama, odlukama i sudbinama umetnika.

Prema jednoj kulturološkoj teoriji, kada došljaci žive u drugoj sredini, oni svesno i emocionalno stapaju (*fuse*, engl.) kulturne elemente koje su zatekli sa svojim znanjima i navikama (Croucher and Kramer 2017, 98). Teorija kulturnog stapanja (*Cultural fusion theory*), koju je Kramer uveo, mnogo tačnije objašnjava procese koji su se odvijali u slovenačkim umetnicima u Jugoslovenskom dramskom pozorištu nego pojam akulturacije (segregacije, integracije, asimilacije i marginalizacije). Prema ovoj teoriji, došljaci takođe utiču na dominantnu kulturu (Kramer 2019), što su upečatljivo predstavile Olga Spiridonović u intervjuu sa Feliksom Pašićem – „meni je bila čast kad sam ušla u garderobu Save Severove“ (Pašić 2003, 99) – i Mira Stupica – kad je izdvojila elegantno odevanje Save Severove i Sonje Hlebš naspram drugih članova, koji su još trpeli ratnu nemaštinu (Stupica 2004, 98). Konačno, svi ovi nestabilni i konstantni

<sup>15</sup> *Kralj Lir* V. Šekspira, u režiji Mate Miloševića, igran je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u prevodu Huga Klajna.

procesu dešavaju se u opsegu malih razlika, koje je Finci nazvao razlikama sa srodnim unutrašnjim jezgrom (Finci 1955, 257).

Osim zapisa Petra Slovenskog, malo je podataka koji se bave ličnim, odnosno psihološkim stanjima. Ono što je poznato iz literature, to su napori Uprave da se postigne ujednačena gluma, pre svega po dikciji, ali i po stilu glume. Dikcija je bila komunikativni i estetski imperativ. Da bi se uskladio scenski jezik, glumci su u Jugoslovenskom dramskom pozorištu imali posebne časove pevanja i dikcije i lektorske probe. Na samom početku, nije bilo lektora, pa je sa glumcima radio najviše Tomislav Tanhofer, dirigent Krstić, a jednom je došla da ih prati čak operna diva Zinka Kunc (Mirković 1973, 77). Uspjeh je bio neujednačen i individualan, da je čak Slavko Jan, kad je 1964. u Jugoslovenskom dramskom pozorištu režirao Molijerovog *Tartifa*, dao izjavu za list *Borba* da je ansambl Slovenskog narodnog gledališta homogeniji, ali da Jugoslovensko dramsko pozorište okuplja najveće glumačke i rediteljske ličnosti. No, tad je već u Jugoslovenskom dramskom bio angažovan lektor Branivoj Đorđević<sup>14</sup> i Jan pominje da je stekao veliku sigurnost u radu uz njega.

Uvidom u pojedinačne umetničke biografije može se pratiti proces stapanja slovenačkih umetnika sa srpskom sredinom. Prelazak na srpskohrvatski jezik za glumce nije bio samo uslov dobre komunikacije nego usvajanje novog sredstva kreacije, i predstavljalo je suštinsku promenu. S druge strane, upravo je slovenačko biće ovih umetnika gradilo jugoslovenski karakter novog pozorišta.

Stalni angažman dobilo je svega devet umetnika.

**Bojan Stupica** (Ljubljana, 1910 – Beograd, 1970) bio je oličenje ideje o jugoslovenskom (nacionalnom) reprezentativnom teatru. On je ideju osmislio, založio se za nju kao kulturni poslenik, i kao realizator – arhitekta, reditelj i umetnički rukovodilac. Otpori, a još više inercija, pratili su ovaj veliki kulturni poduhvat. Sigurno je bilo i dovijanja u posleratnom periodu. Poznato je da je budžet za izgradnju novog teatra nekoliko puta prekoračen, kao i da nisu mogli da nabave ni sav građevinski materijal. Ubrzo posle premijera *Kralja Betajнове*, *Ujka Vanje* i *Ribarskih svađa*, triju njegovih prvih režija u ovom teatru, usledila je ideološka kritika. U diskusiji su učestvovali Stefan Mitrović, Jovan Popović, Milan Bogdanović, Velibor Gligorić, Skender Kulenović, Radovan Zogović, Eli Finci i Veljko Vlahović, a izveštaj je objavljen u *Književnim novinama* 13. jula 1948. U

<sup>14</sup> Branivoj Đorđević je primljen u kolektiv Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1954. godine (Šukuljević-Marković 2003).

privatnom pismu Miri Todorović (Stupici) Bojan se žali na situaciju u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: „Za Fincija nema dobre reči. Na mene se digla prava hajka i ja ću sprečiti da bilo koji još Slovenac dođe. Ja za ovakve viceve neću vući ljude iz njihovih sređenih prilika. Jasno mi je samo ovo: ako ne budem mogao da stvari sredim, onda je bolje da nisam umetnički rukovodilac“ (Stupica 2004, 109). Milenko Misailović komentariše zabeleške Mate Miloševića o događajima „iza scene: netrpeljive odnose i sukobe Fincija i Stupice, pa i Dedinca i Stupice, nesuglasice, kuloarske igre oko vlasti, miješanje svemoćnog i sveznajućeg Komiteta i Agitpropa (Đilas) u rad teatra, [...] razni personalni problemi (alternacije), opšte siromaštvo (oprema predstave)“ (Misailović 2008, 179). I Belović konstatuje: „sitne ali opasne spletke i ogovaranja oterale su Bojana“ (Belović 1986, 145).

On je bio stvaralac i pedagog. Na svoje studente i mlade umetnike prenosio je znanja koja je stekao u Pragu od Emila Františkeka Burijana („njihov nestašluk mi je blizak“) (Šukuljević 1985, 260; Pašić 1992, 39), u Moskvi od Stanislavskog i Plehanova, čije delo je upoznao preko svog profesora G. N. Bojadžijeva (Mirković 1973, 77; Šukuljević 1985, 322). U kulturološkom smislu, on je primio uticaje sa strane, obradio ih i prenosio u druge sredine.

Kad se upoređi šta je Stupica hteo – vrhunski i konstantni (institucionalni) umetnički kvalitet – i šta su tome bile prepreke, proizlazi da je donekle pristajao na kompromise, a često je menjao sredine da bi očuvao osećanje umetničkog integriteta. Tako su opšte i sredinske okolnosti uticale na njegove životne odluke i njegovu ličnost.

U Jugoslovenskom dramskom pozorištu Stupica je proveo tri perioda: osnivačke godine, kada je bio i prvi umetnički direktor (prvu godinu) i reditelj (1947–1955); zatim, kratak period u kom je bio angažovan kao reditelj (1957–1959) i period kad je bio upravnik i reditelj (1968–1970). Postavio je šesnaest predstava za koje je uradio i scenografije, zatim kostimografiju za Brehtovu *Operu za tri groša*, kao i scenografiju za predstave u režiji Mate Miloševića K. Goldoni *Ribarske svađe* i A. D'Iso i Dž. Gou *Duboki su koreni*. Dok je bio u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, odlikovan je Ordenom rada I reda 1949. i nagrađen Nagradom Komiteta za kulturu i umetnost Vlade FNRJ 1948; Saveznom nagradom Vlade FNRJ za režiju predstave *Dundo Maroje* 1949; Novčanom nagradom Ministarstva za nauku i kulturu FNRJ za predstavu *Talenti i obožavaoci* 1949; Spomen plaketom i Diplomom grada Beograda u znak priznanja za rad

i zalaganje na razvoju Beograda u periodu 1944–1969. godine (Šukuljević 1985).

**Sava Severova** (Trojane, 1905 – Ljubljana, 1979) stigla je sa suprugom Bojanom Stupicom u Beograd i postala član prvog ansambla Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Bila je već formirana glumica, koja je uveliko igrala kako na slovenačkom tako i na srpskohrvatskom jeziku – u Narodnom pozorištu u Beogradu, Osijeku, Splitu, Zagrebu, Skoplju. U Jugoslovenskom dramskom odmah su joj pripale glavne role, poštovanje kolega, nagrade gledališta i kritike i mesto prvakinje Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Zbog razlaza sa Stupicom, 1952. napušta pozorište i Beograd i sa sinom Matejom prelazi u Ljubljanu. Njene uloge u Jugoslovenskom dramskom pozorištu bile su: Jelena Andrejevna u predstavi A. P. Čehova *Ujka Vanja*, u režiji Bojana Stupice (6. april 1948), Ledi Snirvel u komadu R. B. Šeridana *Škola ogovaranja*, u režiji Mate Miloševića, Panova u komadu Konstantina Trenjova *Ljubov Jarovaja*, u režiji Bojana Stupice (28. decembar 1948), Alisa Langon u komadu Arnoa D’Isoa i Džejsma Gua *Duboki su koreni*, u režiji Mate Miloševića (13. mart 1949), Natalija Petrovna u komadu I. Turgenjeva *Mesec dana na selu*, u režiji Dmitra Kjostarova (5. januar 1951), i Regana u Šekspirovoj tragediji *Kralj Lir*, u režiji Mate Miloševića (9. april 1952).

Sava Severova je stekla muzičko i pozorišno obrazovanje u Nemačkoj. Uz fizičku lepotu, dostojanstveno držanje, njeno scensko obrazovanje izdvajalo ju je i predodređivalo za određeni tip uloga.

„Bojanova žena Sava Severova. Čim sam je ugledala, znala sam ko je. Sve na njoj govorilo je o izuzetnoj lepoti i neobičnom karakteru. Plava, tankostruka, visokih jagodica, dubokih i jasnoplavih očiju, malo spuštenih kapaka, dubokog alta, malo napeta i artificijelna, elegantna i samosvesna, nešto između Grete Garbo i Marlene Ditrih. Gest joj je bio čist i slobodan. Prišla sam joj: ‘Ja sam Mira Todorović.’ Preko njenog lica prelete kratak osmeh: ‘Zdravo, Mira, kako si?’ I odmah me zaboravi. Prilazili su joj sa svih strana. Bila je zvezda“ – precizno je prikazala prvi susret Mira Stupica (Stupica 2004, 95).

Svaka uloga S. Severove u Jugoslovenskom dramskom pozorištu bila je primećena i pohvaljena. Za lik Panove u komadu *Ljubov Jarovaja* Milan Bogdanović je pisao u *Književnim novinama* od 1. februara 1949: „Sava Severova je skoro virtuožno savladala jedan od najkomplikovanijih i najreljefnijih likova u drami. Sigurnim stavom, niansi-

ranim tonom u reči, gestom i mimikom, ona je tumačila sve prelive u držanju ove žene. Pokazala je da ume da se izvuče iz kalupa fatalne žene koji joj naša pozorišna praksa nameće, mada i ovaj lik nije sam po sebi daleko od toga šablona.“ Njenu Gonerilu u *Kralju Liru* ovako je doživela Radmila Bunuševac i svoju ocenu objavila u *Politici* od 13. aprila 1952: „nepogrešivim umetničkim instinktom i savršenim osećanjem scene, donela lik sasvim drugačiji [od Marije Crnobori] u svojoj negativnosti, opor i svirep, ništa manje pun i stravičan.“

**Sonja Hlebš** (Kranj, 1927 – Riden u Švajcarskoj, 2005) stigla je u Beograd sa suprugom **Bertom Sotlarom** (Kočevje, 1921 – Ljubljana, 1992) da zajedno postanu članovi prvog ansambla Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Bili su mlad bračni par (Sonja je imala 21 godinu) koji se odazvao pozivu Bojana Stupice. Sotlar je završio četiri razreda Pozorišne akademije i četiri razreda Muzičke akademije. Hlebšova je posle gimnazije učila glumu u Insbriku. U Matičnoj knjizi zaposlenih u Jugoslovenskom dramskom pozorištu stoji da je završila četiri semestra glumačke škole.

Po praksi Jugoslovenskog dramskog iz prvih decenija rada, Hlebšovoj je dodeljen kolega-mentor Marija Crnobori, desetak godina starija glumica uzorne dikcije (Crnobori 1991, 181; 2011, 280). M. Crnobori pominje da je „radi tona“ namučila S. Hlebš, koja joj je bila partnerka u *Antigoni*, ali i da su ostale prijatelji (Crnobori 1991, 26; 2011, 41).

S. Hlebš je ovladala srpskohrvatskim scenskim jezikom. Odigrala je 32 uloge na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Prva velika uloga bila je Laura u Držićevom *Dundu Maroju* (4. februar 1949). Treba pomenuti još likove: Nina u komadu Ostrovskeg *Talenti i obožavaoci*; jedna od vila u Držićevoj *Noveli od Stanca*; Ismena u Sofoklovoj *Antigoni*, u alternaciji sa Majom Dimitrijević; Jelisaveta u *Jegoru Buličovu* M. Gorkog; Kolomba u komadu Bena Džonsona *Volpone*; Prva glumica u Pirandelovom komadu *Šest lica traži pisca*; Madam u *Sluškinjama* Ž. Ženea.

Sonja i Bert su se razveli 1951. Sonja Hlebš se udala za uglednog glumca i kulturnog poslenika Ljubišu Jovanovića (1908–1971), koji je ušao u kolektiv Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1961. godine. Uz njega je upoznala jugoslovenske političare oko predsednika Tita, inostrane diplomate, književnike Andrića, Dedičera, Ćosića, Kiša (Ćirilov 2007, 623; Ruzio, 22–23).

U svojim sećanjima, Erih Deker, scenograf nemačkog porekla, pominje jezičke šale Sonje Hlebš (Mirković 1973, 80). Reči Kapita-

line Erić, sa kojom je delila glumačku garderobu, jasno svedoče o ličnom razvoju u okruženju Jugoslovenskog dramskog pozorišta: „Moja draga Sonja, najbolja moja drugarica [...] Kad čujem njen zvonki glas, tako se obradujem i odmah se osećam svečano“ (Erić 2004, 81). Još je napisala: „Odlično je savladala naš jezik, nije se primećivalo da je Slovenka“ (*ibid.*). Za Jovana Ćirilova bila je „oličenje ženstvenosti“: „Poslednji put čuo sam je kad mi se javila telefonom posle požara [u Jugoslovenskom dramskom pozorištu] 1997. godine. Tada mi je javila da je nama pogorelcima poslala prvi faks. Ostala je verna ne samo starim prijateljima nego i teatru. A često je govorila da, ako bi se vratila [iz Švajcarske] u ove krajeve, bio bi to povratak samo njenom voljenom Beogradu“ (Ćirilov 2007, 624). Može se pretpostaviti da je njena ekstrovertna i samouverena priroda uticala da se prilagodi (svakoj) novoj sredini, ali i dovela do spleta porodičnih okolnosti koje su je odvele u alkoholizam i na lečenje u Švajcarsku. Penzionisana je 1972. godine.

Paralelno sa glumačkim radom u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, Hlebšova je pisala kratke priče i objavljivala ih u listu *Politika*, u početku pod nemačkim pseudonimom, dok je sebe potpisivala kao prevodioca.

**Bert Sotlar** je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu ostvario šest uloga: epizodne u prvim predstavama *Kralj Betajnov* Ivana Cankara i u Šeridanovoj *Školi ogovaranja*; kao i uloge Griške u komadu *Ljubov Jarovaja*; Breta Ćarlsa u komadu *Duboki su koreni*; Jakova Jambrekića u istorijskoj drami Laze Kostića *Pera Segedinac*, u režiji Mate Miloševića (1. februar 1950), i Tiresije u Sofoklovoj tragediji *Antigona*, u režiji Tomislava Tanhofer (17. novembar 1950). Marija Crnobori pominje da je bio u alternaciji sa Brankom Plešom kao Maksom u *Kralju Betajnov* (Crnobori 1991, 181).

Za kreaciju Breta Ćarlsa Radmila Bunuševac je pisala kritiku u *Politici* (20. mart 1949):

„Crnca poručnika Breta Ćarlsa, odlučnog i spremnog da čitavog sebe žrtvuje za bolji život crnaca, dao je Bert Sotlar sa dobrom maskom, uzdržan u gestu, ali i sa izvesnim osiromašenjem lika koji su pisci zamislili. Lepa pojava ovog mladog umetnika, njegov topli i prijatni glas govore da on pred sobom ima siguran razvojni put. Rodom iz Slovenije, Sotlar bi morao još sa više truda da savlađuje mestimice nepravilan akcenat.“

Slično je primetio i Milenko Misailović u *Poletu* od 2. aprila 1949: „Bert Sotlar [...] dao je svoju ulogu sa velikom ubedljivošću ne delujući ni za momenat za sebe, nezavisno od scenskog kolektiva. Ostalo mu je da potpuno savlada pravilnu akcentuaciju i da lik Breta razvija do svojih izrazitih glumačkih mogućnosti.“

Pohvaljena je Sotlarova kreacija Jakova Jembrekovića u *Peri Segeđincu* (Dušan Popović, *Borba*, 10. februar 1950), dok je za proroka Tiresiju u tragediji *Antigona* Radmila Bunuševac efektno iznela ocenu: „rolu koja traži veliko glumačko iskustvo, ostvario je uspešno Bert Sotlar“ (*Politika*, 26. novembar 1950).

Sotlar se ipak nije zadržao u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Posle razvoda sa Sonjom Hlebš, vratio se u Sloveniju 1952.

**Vera (rođ. Hreščak) Bebler** (Lokev kod Trsta, 1917 – Ljubljana, 2004) angažovana je na samom početku rada Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Diplomirala je na Pravnom fakultetu u Ljubljani, ali ju je zanimalo pozorište. Pohađala je Dramski studio pri Narodnom pozorištu u Beogradu i potom je primljena u Jugoslovensko dramsko. Iz pozorišta je otišla 1950, kad je njen suprug diplomata Aleš Bebler prešao u Njujork kao predstavnik Jugoslavije u Savetu bezbednosti pri UN (Milenković-Vuković 2017). Po povratku u Beograd nije se vratila u Jugoslovensko dramsko pozorište, nego je radila u Beogradskom dramskom pozorištu i Narodnom pozorištu.

Prema svedočenju Branka Pleše, zajedno su predano pohađali teorijske časove kod Stupice posle proba u Crkvi pre nego što je otvoreno Jugoslovensko dramsko pozorište (Pleša 1990, 66). Vera Bebler je igrala u *Kralju Betajnov*e Kantorovu gošću (na plakatu je potpisana kao V. Hreščak), u *Školi ogovaranja* lik Marije; u *Peri Segeđincu* bila je Julia u alternaciji sa Marijom Crnobori. Početno je Mata Milošević planirao Mariju Crnobori za ulogu Marije, ali se probe nisu mogle uskladiti i uloga je pripala Veri. „Rekli su mi da Vera Bebler i ja ličimo jedna na drugu“, zapisala je M. Crnobori (Crnobori 1991, 181; 2011, 279).

**Stevo Žigon** (Ljubljana, 1926 – Beograd, 2005) u Jugoslovensko dramsko pozorište primljen je po povratku sa Lenjingradskog teatarskog instituta, 23. septembra 1948. Došao je zajedno sa Miroslavom Belovićem i Ljubomirom Bogdanovićem, svojim kolegama sa studija u Lenjingradu.<sup>15</sup> Žigon je pola godine studirao glumu na

<sup>15</sup> Na programu školovanja dramskih umetnika u Moskvi i Lenjingradu bili su mladi ljudi iz svih delova Jugoslavije, pored navedenih, još Ognjenka Milićević (Sarajevo), Koraljka Ajher (Zagreb), Ilija Milčin (Makedonija) i Minja Dedić (Beograd).

Akademiji u Ljubljani, a od novembra 1946. do juna 1948. učio glumu na Lenjingradskom teatarskom institutu. Na Stupičin poziv, sva trojica dolaze u Jugoslovensko dramsko.

Paralelno su Belović i Žigon radili na kurikulumu za prvu Akademiju za pozorišnu umetnost u Beogradu i bili Stupičini asistenti (Belović 1992, 42).

Bez obzira na talenat, novostečena znanja i pozorišna iskustva ili prijateljstvo sa Stupicom, Žigon ne zna srpskohrvatski scenski govor. U svojoj memoarskoj knjizi, on pominje sasvim obeshrabrujuću situaciju kad nijedan kolega nije verovao da će ikad od njega biti (beogradski) glumac jer nije uspevao da savlada jezik (Žigon 1998, 34). Dedinac je krajem 1949. konstatovao da Žigon „ni u osnovnim linijama“ nije uspeo da savlada srpski jezik, ali i da je interesantan mlad čovek koji pokazuje interesovanje za režiju (Umetnički arhiv JDP). Tek 1950. godine u *Antigoni* ga primećuje kritika – „prvi njegov nesumnjiv uspeh na sceni JDP“ napisala je Radmila Bunuševac za *Politiku*. „Nekako neprimetno i za sebe i za druge postajao [sam] srpski glumac“, konstatuje Žigon (Žigon 1998, 35).

Po povratku sa odsluženja vojnog roka (1953–1955), Žigon stiče sve veću naklonost. Za lik Don Jera u *Gloriji* Vladimir Stamenković je u *Književnim novinama* (30. septembar 1956) napisao : „kristalna dikcija i smirenost kojom se prikriva neutoljena glad za životom.“ Žigon vlada scenskim jezikom i stilom. Sa kreacijom Franca u Sartrovim *Zatočenicima iz Altone* postigao je pun sklad; kritičar sarajevskog *Svijeta* Vlado Balvanović objavio je 21. juna 1960: „Vanredno komplikovana uloga zahtijevala je od njega takav dijapazon u kome je lako bilo izgubiti se. I u pokretu i u govoru Žigon je, međutim, bio nezaboravan.“

O postignuću na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta, a samim tim i za njegovu scenu, lucidno se izrazio glumac-kolega Gojko Šantić kad je Žigonov scenski govor nazvao gotovo upevanim srpskim jezikom i odredio ga kao evoluciju u srpskom glumištu:

„[U]hvatio se u koštac sa, njemu nepoznatim, srpskim jezikom. Usvajajući ritmove, mentalitetske odrednice i akcentirani sistem srpskog govornog jezika, oblikujući postepeno potpuno novu glasovnu figurativnost, Žigon se kroz raščlanjivanja i oneobičavanja logičkih akcenata, kroz snažne i pune iskušnja emotivne udare na prirodu govornog jezika, probijao do unutrašnjeg života svake izgovorene reči“ (Šantić 2009, 96–97).

Žigonova popularnost u široj javnosti došla je sa izlaskom iz pozorišta na scenu studentskih demonstracija 1968, kada je nekoliko puta pred studentima govorio monolog Robespjera iz komada *Dantonova smrt* JDP (premijera je bila 18. aprila 1963.). Žigon je odigrao blizu pedeset uloga u Jugoslovenskom dramskom pozorištu do 1977, kada je u vlastitoj režiji *Otela* igrao Jaga, svoju poslednju ulogu u ovoj kući. Kao reditelj se pojavio 1961, kada je postavio Tagorine *Poštu* i *Gradinar*. Poslednji komad koji je režirao u Jugoslovenskom dramskom pozorištu bila je Nušićeva drama *Tuce svilenih čarapa*, premijerno izvedena 26. januara 1988. U tom vremenskom rasponu, sa jedanaest režija, napravio je smele iskorake u razumevanju dramskog dela, bogatoj razradi likova i njihovih odnosa, eksperimentisao sa scenskim prostorom i ostvario stilske pomake u tumačenju Šoo-vog *Pigmaliona* i Šekspirovih tragedija *Hamlet* i *Otelo*.

Student Ivana Levara, sistema Stanislavskog i kreativnog okruženja u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, Žigon ne samo da je svoju manjkavost prevazišao, nego je napravio stilski pomak, koji verovatno ne bi postigao da se kojim slučajem zadržao u rodnoj sredini.

**Ančka (rođ. Mele, udata Breclj) Levarjeva**<sup>16</sup> (Rakek, 1915 – Ljubljana, 2005) primljena je 1. septembra 1957, kada joj je bilo 47 godina. U Jugoslovensko dramsko pozorište pozvao ju je Bojan Stupica, koji ju je dobro poznao, jer je već radio sa njom znamenitu Molijerovu predstavu *Škola za žene* (*Šola za žene*) u Slovenskom narodnom gledališču (SNG), ali i ranije, Čehovljevu jednočinku *Svadba* (*Snubač*).

Pošto je izgradila bogatu glumačku karijeru u ljubljanskim kućama – Šentjakobskom gledališču (sezona 1932/33) i SNG Drama (1935–1957) – prvi put je zaigrala na srpskohrvatskom jeziku kao Meri Kavan Tajron u predstavi *Dugo putovanje u noć* (30. septembar 1958). Kritika ju je s odobravanjem dočekala. Muharem Pervić u listu *Mladost* od 8. oktobra 1958. veli:

„Ančka Levarjeva je za svoj debi na beogradskoj sceni morala da savlada dve izvanredno teške prepreke. Da nauči srpskohrvatski jezik i ostvari složeni lik majke Meri Tajron. Ako se pretpostavi kako bi to druge učinile, mora se reći da je ona oba posla obavila izvanredno. Svoju ulogu izradila je pedantno i marljivo do detalja. U najsvetlijoj i najtragičnijoj tački

<sup>16</sup> Prezime Levar preuzela je od svog ujaka Ivana, velikana slovenačke scene i glumačkog pedagoga, od kog je učila glumu.

simbioze Tajronovih, Levarjeva je znala da pomiri u sebi ukočeni pogled morfinistkinje i retki materinski smešak za Edmunda Tajrona.“

Štedre pohvale imaju i drugi: „tankočutno modelirana reč, čija je melodiozna finoća utoliko više padala u oči, što je vrlo dobro poznato da je to prvo nastupanje slovenačke glumice na jednom jeziku koji nije njen maternji“ (Finci 1958); „Uspeh je utoliko značajniji što je postignut u teškim okolnostima prilagođavanja novom teatru“ (Stamenković 1958); „to je glumica izvanredne senzibilnosti i sposobnosti za transformaciju. Kada se malo bude oslobodila svesne kontrole nad izgovorom (jer je ona savladala i jezik pripremajući ulogu), možemo od nje očekivati, prema onom što smo od nje videli na slovenačkom, izvanredna umetnička ostvarenja“ (Putnik 1958).

Levarjeva je 1959. bila angažovana u Upravnom odboru Jugoslovenskog dramskog pozorišta, zajedno sa drugim istaknutim umetnicima – Brankom Plešom, Jovanom Milićevićem, Milenkom Šerbanom.

Ančka Levarjeva učestvovala je u recitalu *Pesme bola i junaštva*, u režiji M. Belovića (10. april 1959), kada je govorila slovenačke autore na slovenačkom. U režijama Mate Miloševića igrala je izrazito karakterne likove. Za kreaciju Solanž u komadu Žana Koktoa *Pisaća mašina* (10. decembar 1959) kritika je postala nemilosrdna:

„Pokazalo se da Ančka Levarjeva izrazita heroina, glumica znatnog dramskog intenziteta, konačno, glumica koja još uvek sa naporom prihvata pozorišno čist srpskohrvatski jezik, nije mogla da bude šarmanтна sredovečna Francuskinja koja doživljava svoju ljubav u stilu sa neobaveznim tonom predstave; s druge strane, po govornoj fakturi nije imala dovoljno salonske, konverzacione lakoće, brze, munjevite, ležerno izgovorene replike koja je u ovakvoj drami uslov, a ne samo obaveza prema žanru“ (Selenić 1959); „Ančka Levarjeva bori se sa jezičkim teškoćama“ (Maksimović 1959).

Ipak su usledile uloge: Žena koja je sve zaboravila u *Otkriću* po D. Čosiću (26. maj 1961); Gertruda u *Hamletu* (9. jun 1962). Tomislav Tanhofer joj je poverio ulogu Jelisavete u Šekspirovom *Ričardu III* (21. januar 1961).

Prema usmenom sećanju Renate Ulmanskij<sup>17</sup>, visoka samokritičnost i sklonost perfekciji sprečile su Ančku Levarjevu da savlada

<sup>17</sup> Privatni razgovor iz 2023.

psihološku barijeru drugog jezika i ona je odlučila da se povuče iz Srbije u rodnu sredinu.

Marija Crnbori, Petar Slovenski i monografija Jugoslovenskog dramskog pozorišta povodom desetogodišnjice rada pominju kao člana ove kuće **Draga Makuca**. No, ime Draga Makuca nije u Matičnoj knjizi zaposlenih, ni u popisu zaposlenih u publikaciji Jugoslovenskog dramskog pozorišta o petogodišnjici rada. Crnbori je ostavila dirljiv trag: „Plavokosi Makuc je uvijek jako oprezno hodao po salonu i izlazio na scenu. Isto je tako otišao i iz našeg pozorišta i sa zemlje“ (Crnbori 1991, 181).

**Janez Šenk** (Ljubljana, 1921 – ?) studirao je režiju na Pozorišnoj akademiji u Ljubljani. U dva navrata je bio angažovan u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Pre nego što će 1. oktobra 1953. biti prvi put primljen, bio je u statusu slobodnog filmskog umetnika. U pozorištu se zadržao do septembra 1956. i za to vreme je radio kao pomoćni reditelj Mati Miloševiću na predstavama: V. Šekspir *Romeo i Julija* (15. i 16. april 1954), L. Pirandelo *Šest lica traže pisca* (29. april 1955), A. Strindberg *Otac* (23. decembar 1955); i Bojanu Stupici u radu na F. G. Lorka *Krvava svadba* (24. novembar 1954). Šenka je više privlačio novi medij – televizija, za šta se usavršavao u Berlinu i Londonu.

Drugi put, Šenk se javio na konkurs za upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta i nakon povlačenja kandidature Vojislava Brajovića, dugogodišnjeg člana ovog pozorišta, bio izabran i angažovan 1. januara 1983. On je prethodno po političkoj liniji bio postavljen za upravnika u SNG Drama u Ljubljani (1970–1977) i 1982. se pensionisao. Na mestu upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta ostao je do 30. septembra 1984, kada je i po stažu i po godinama ispunio uslove za penziju. U tom periodu u Jugoslovenskom dramskom pozorištu Dušan Jovanović je postavio *Balkanskog špijuna* Dušana Kovačevića (12. april 1983), Arsa Jovanović je postavio *Kolubarsku bitku* po romanu Dobrice Ćosića, a Stevo Žigon je preuzeo na sebe adaptaciju i režiju romana Dostojevskog *Zli dusi* pošto se Dejan Mijač povukao (premijera 6. mart 1984).

**Marija Kobi** (Ljubljana, 1929 – Ljubljana, 2010) diplomirala je kostimografiju na Akademiji primenjenih umetnosti u Beogradu. Posle angažmana u Triglav filmu, primljena je u Jugoslovensko dramsko pozorište kao kostimograf 9. marta 1954. i bila u stalnom

radnom odnosu do 19. septembra 1955. Potpisana je kao kostimograf na svega jednoj predstavi, *Na kraju puta* Marijana Matkovića, u režiji Miroslava Belovića (9. mart 1955).

Po povratku u Sloveniju, vratila se i filmskoj i TV produkciji i zaposlila na Televiziji Ljubljana.

Ovim se iscrpljuje pregled slovenačkih umentika koji su stupili u stalni radni odnos i bili članovi ansambla Jugoslovenskog dramskog pozorišta. S manjim izuzecima, njihovo angažovanje se može smestiti u prvu deceniju po osnivanju pozorišta. Po završetku osnivačkog perioda, koji je obeležila kreativna moć Bojana Stupice, stiče se utisak da prisustvo slovenačkih umetnika nije više bilo zalog jugoslovenskog karaktera. Kad se Bojan Stupica treći put vratio ovom domu, pristupio je drugačijoj upravničkoj strategiji i u ansambl je primio tek svršene glumce sa beogradske pozorišne akademije.

No, iako se broj slovenačkih umetnika u kući smanjio, srpska sredina navikla je na njihovo prisustvo i rad, tako da više nisu viđeni kao došljaci nego – na ovaj ili onaj način – naši. Tome je doprinela centripetalna moć beogradske metropole, a i lični doživljaji sebe i svojih postignuća u srpskoj sredini. Jednom je Žigon konstatovao da je od 50 uloga u pozorištu svega jednom, u Mariboru, igrao na maternjem jeziku Robespjera, i to mnogo lošije nego u Beogradu (Pašić 1993, 12). Mala scena Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Novi teatar, ponela je ime Teatar „Bojan Stupica“, a Udruženje dramskih umetnika Srbije ustanovilo je nagradu s njegovim imenom kao najveće, tada jugoslovensko, priznanje za režiju.

### **Honorarni angažmani slovenačkih dramskih pisaca i umetnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta**

Ovo pozorište povremeno poziva slovenačke reditelje i poneke druge umetničke saradnike, poput Mete Hočevar, koja je radila scenografiju za *Hrvatskog Fausta* (7. decembar 1982). Osim toga, na repertoaru su slovenačke drame. Izuzevši Ivana Cankara, u pitanju su inscenacije dela savremenika: Andrej Hing *Osvajač* (A. Hieng *Osvajalec*); Vitomil Zupan *Bele rakete lete na Amsterdam* (*Bele rakete letijo nad Amsterdam*). U postjugoslovenskom periodu, Meta Hočevar je još dva puta angažovana kao scenograf, a Jugoslovensko dramsko pozorište je objavilo njenu knjigu u prevodu na srpski *Prostori igre* (ADN 01/64, 2003. Beograd: JDP). O sedamdesetogodišnjici kuće, odlučeno je da Milan Nešković postavi I. Cankara *Kralj Betajнове* (*Kralj na Betajnovi*) 3. aprila 2018. Usledila je koprodukcija po dra-

matizaciji romana Draga Jančara *Te noći sam je video*, u režiji Janeza Pipana (4. novembar 2021) i premijera komada Eve Mahkovic *Alisa u zemlji strahova (Alisa v deželi strahov)*, u režiji Aleksandar Popovskog (3. februar 2022).

U odnosu na preko 450 produkcija Jugoslovenskog dramskog pozorišta do sada, prisustvo slovenačkih dramaturga na ovoj sceni je sporadično, ali zapaženo. Komad Andreja Hinga *Osvajatelj (Osvajatelj)* naručilo je Jugoslovensko dramsko pozorište, mada je prva premijera bila u Mladinskom gledalištu. U Jugoslovenskom dramskom pozorištu ga je postavio Milenko Maričić 20. novembra 1970, a osim uobičajene zainteresovanosti publike, predstava je već sutradan pokrenula debatu, koju je organizovao nedeljnik *NIN* i na kojoj je pristustvovao pisac. Zatim, Jugoslovensko dramsko pozorište je, zajedno sa Narodnim pozorištem u Nišu i Srpskim narodnim pozorištem u Novom Sadu, raspisalo konkurs za savremeni tekst, na kom je nagradu dobila drama Vitomila Zupana *Bele rakete lete na Amsterdam*. Sve tri kuće su postavile komad; izvođenje je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu režirao Dimitrije Jovanović (15. oktobra 1972).

**Angažovanje reditelja.** U periodu zajedničke države, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu su kao gostujućim rediteljima radili: Slavko Jan postavku Molijerovog *Tartifa* 10. novembra 1964; France Jamnik Brehtovog *Koriolana* 24. oktobra 1970<sup>18</sup>; Dušan Jovanović *Balkanskog špijuna* Dušana Kovačevića 12. aprila 1983; Eduard Miler predstave *Baal* B. Brehta 16. aprila 1988. i *Dybbuk* Solomona Anskog 7. septembra 1989.

Po raspadu zemlje, u XXI veku, Cvejić ponovo poziva Dušana Jovanovića. On postavlja svoju kompilaciju Molijera i Bulgakova *Molijer – još jedan život* 24. oktobra 2003. Njena postavka ima mnoga značenja jer je komentar istorijskog vremena, položaja umetnika pod tvrdom vlašću, omaž Bojanu Stupici na sceni (njegovog) Jugoslovenskog dramskog pozorišta, jer upravo Stupica nije uspeo da postavi taj komad u međuratnom periodu u Narodnom pozorištu zbog cenzure. Jovanović će još jednom raditi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, *Hamleta* u koprodukciji Jugoslovenskog dramskog pozorišta i festivala Grad teatar Budva 1. avgust / 5. oktobar

---

<sup>18</sup> Komad je počeo da režira Stupica, ali se više bavio projektovanjem novog kamernog teatra, pa je pozvao Jamnika da on režira umesto njega.

2005. Jovanović je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu održao javno predavanje o rediteljskom poslu 14. maja 2015.<sup>19</sup>

Direktorka Tamara Vučković Manojlović prihvatila je ponudu iz Maribora da Jugoslovensko dramsko pozorište bude koproducent predstave reditelja Janeza Pipana *Te noći sam je video*, a glumci Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Milan Marić i Nebojša Ljubišić igraju u pretežno slovenačkom ansamblu. Premijera je bila 24. septembra 2021. u SNG Maribor, 4. novembra 2021. u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, 22. januara 2022. u Cankarevom dom u Ljubljani.

Pošto je buknula epidemija korone, reditelj Vito Taufer morao je prekinuti rad na *Hedi Gabler* i vratiti se u Sloveniju. Tek 17. septembra 2022. pojavice se njegova postavka Sofoklovog *Edipa*. Uz njega su angažovani kompozitori Robert Pešut – Magnifico i Aleksander Pešut – Schatzi.

Od raspada Jugoslavije, menjaju značenje postavke slovenačkih autora ili angažovanja slovenačkih reditelja i gostovanja predstava. Posle tišine u doba ratova devedesetih i sve dok nisu uspostavljeni bilateralni državni odnosi u XXI veku, slovenačko ime nije bilo prisutno na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Izuzetak predstavlja gostovanje predstave *Bure baruta* u Cankarevom domu u Ljubljani 9. i 10. maja 1998, dok je Jugoslovensko dramsko pozorište vodio Jovan Ćirilov.<sup>20</sup> Odsustvo saradnje se u velikoj meri poklopilo sa smenom upravnika Jovana Ćirilova, sa nemanjem zgrade pozorišta, pošto je izgorelo 1997. i ponovo je otvoreno tek 2003. Nova uprava – Branko Cvejić, direktor, i Gorčin Stojanović, umetnički direktor<sup>21</sup> – založili su se za realizaciju prvih gostovanja. Godine 2001, *Beogradska trilogija* Biljane Srbljanović, u režiji Gorana Markovića, gostuje u Novoj Gorici. Prvo gostovanje iz Slovenije u Jugoslovenskom dramskom pozorištu bilo je sa Šekspirovim komadom *San le-tnje noći* (*Sen kresne noći*), u režiji Januša Kice, Primorskog dramskog gledališča (sada, SNG) iz Nove Gorice 2. oktobra 2003.

Umetnički prevodi dramskih dela i saradnja reditelja sa ansamblom na jeziku sredine jačaju komunikaciju, kod glumaca i saradni-

<sup>19</sup> Pozvani su još reditelji Slobodan Unkovski i Dejan Mijač, mada je on odustao od nastupa.

<sup>20</sup> Prema Ćirilovljevim rečima, urednica dramskog programa Cankarjevog doma Uršula Cetinski opredelila se da prva predstava s kojom Jugoslovensko dramsko pozorište dolazi pred slovenačku publiku bude *Bure baruta* jer takvu predstavu Slovenci očekuju da vide od Srba (Ćirilov 1998).

<sup>21</sup> Gorčin Stojanović bio je direktor Jugoslovenskog dramskog pozorišta 2001–2002.

ka bude misaone, osećajne i umetničke razvoje. Publika se upoznaje sa slovenačkom kulturom i ta novina utiče na doživljaj predstave. No, ovi angažmani se ne mogu smatrati ni činom ni procesom akulturacije; takođe su manje od kulturnog stapanja, odnosno nedovoljni su za projekat jugoslovenstva.

### **Pregled gostovanja slovenačkih predstava u Jugoslovenskom dramskom pozorištu i Jugoslovenskog dramskog pozorišta u slovenačkim pozorištima u XXI veku.**

Saradnja Jugoslovenskog dramskog pozorišta sa slovenačkim pozorištima razvila se na osnovu uspostavljene bilateralne državne saradnje, a inicirali su je Branko Cvejić, direktor, i Gorčin Stojanović, umetnički direktor, na ličnim vezama koje su imali iz vremena Jugoslavije.

Jugoslovensko dramsko pozorište gostuje:

- 2001. *Beogradska trilogija* u Novoj Gorici
- 2001. *Beogradska trilogija* u Ljubljani
- 2002. *Skup* u Kopru, Primorski poletni festival
- 2004. *Skup i Molijer – još jedan život* u Ljubljani, SNG Drama
- 2005. *Hadersfeld* u Kopru, 12. Primorski poletni festival
- 2006. *Skakavci, Hamlet i Hadersfeld* u Ljubljani, SNG Drama
- 2010. *Metamorfoze* u Mariboru, SNG Drama
- 2011. *Rođeni u YU*, u Mariboru, Borštnikova srećanja
- 2012. *Elijahova stolica i Rođeni u YU* u Ljubljani, SNG Drama
- 2012. *Elijahova stolica* u Kopru, Gledališče Koper
- 2015. *Zmajeubice* u Ljubljani, SNG Drama
- 2016. *Hamlet* u Ljubljani, SNG Drama
- 2017. *Tako je (ako vam se tako čini)* u Ljubljani, SNG Drama
- 2018. *Kralj Betajnovе* u Ljubljani, SNG Drama
- 2018. *Ajnštajnovi snovi i Slučajna smrt jednog anarhiste* u Ljubljani, Cankarjev dom
- 2018. *Kralj Betajnovе* u Kranju, Prešernovo gledališče, 49. Teden slovenske drame
- 2019. *Ujka Vanja* u Ljubljani, SNG Drama
- 2022. *Edip* u Ljubljani, SNG Drama
- 2023. *Putujuće pozorište Šopalović* u Mariboru, SNG Drama

\*

Slovenačka pozorišta gostuju u Jugoslovenskom dramskom pozorištu:

- 2003. *San letnje noći* PDG (SNG) Nova Gorica

2004. *Snežana i sedam patuljaka* SMG Ljubljana  
 2005. *Zeleni ptič* SNG Nova Gorica  
 2007. *Prostrana zemlja, Ana Karenjina i Sluškinje* SNG Drama, Ljubljana  
 2010. *Bliže i Malograđanska svadba* SNG Maribor  
 2011. *Platonov* SNG Ljubljana  
 2011. *Kad sam bio mrtav* SNG Ljubljana  
 2011. *Kralj prisluškuje* Zvočno gledalište za otroke u JDP, na 43. BEMUS-u  
 2013. *Oluja* Mestno gledalište Ljubljana u JDP, 47. BITEF  
 2013. *Ukus tišine* Emanat u koprodukciji sa Cankarjevim domom u JDP, Oktobarski salon  
 2015. *Nora Gregor* SNG Nova Gorica i SMG Ljubljana  
 2017. *Faust* SNG Drama Ljubljana  
 2019. *Visočka hronika i Prokleti pušaći* SNG Drama Ljubljana  
 2023. *Veliki diktator* SNG Drama Ljubljana  
 2024. *Amadeus* SNG Drama Maribor

## Zaključak

Iz svega iznetog može se zaključiti da su u velikom državnom eksperimentu, kakav je bio stvaranje Jugoslovenskog dramskog pozorišta, slovenački umetnici imali kreativne mogućnosti da, jednostavno rečeno, daju i dobijaju, što je vodilo kulturološkom stapanju pridošlica i njihove nove sredine. Sa socijalnog stanovišta, projekat je bio osmišljen tako da se privatni život što manje ugrozi promenom posla i mesta stanovanja: pozivani su bračni parovi, bilo da su oba umetnika primljena u Jugoslovensko dramsko pozorište ili pošto je jedan od supružnika bio primljen na drugo radno mesto u Beogradu; dobijali su društvene stanove (Babić 2008, 63); plate su bile među višim u zemlji (Vučo 2023, 280; Doknić et al. 2009, 179). Duže od trajanja eksperimenta u Jugoslovenskom dramskom pozorištu zadržali su se oni slovenački umetnici koji su stupili u brak sa srpskim umetnicima (Bojan Stupica, Sonja Hlebs, Stevo Žigon). Pokazalo se da su njihovi tragovi i značaj u ovoj kući i u Srbiji najvidljiviji i najdublji jer su tu mnogo radili i sebe ulagali.

Ovladavanje srpskohrvatskim scenskim jezikom se podrazumevalo, jer je srpskohrvatski bio jezik većinske publike, pa i *lingua franca*, ali je za glumce predstavljao izazov. Poseban smisao i kvalitet nalazio se u činjenici da je posredi dramski teatar, što nije značilo samo da je zasnovan na dramskoj književnosti nego i da neguje lepu reč i dobru dikciju. U tom smislu, ulagan je kolektivni napor da se

stvari skladan ansambl od glumaca iz različitih pozorišnih sredina i nasleđa.

Iako se nisu svi slovenački umetnici zadržali u Jugoslovenskom dramskom pozorištu do kraja svog radnog veka, razlozi njihovih odlazaka bili su različiti. Privatne sudbine pak poklopile su se sa istorijskim društvenim promenama. Jugoslovensko dramsko pozorište je osnovano kao savezna institucija – od saveznog značaja, na saveznom budžetu i podnosilo je račune saveznom organima, a potom je prešlo u nadležnost grada Beograda. Od prepoznavanja „srodnog unutrašnjeg jezgra“, koje je bilo ideološki preduslov za ideju o jugoslovenskom pozorištu, stiglo se do uvažavanja međusobnih razlika i međudržavne saradnje. Odnos je postao bilateralan. Savremenosti gostovanja podrazumevaju prevođenje izvođenja (titlovanje).

Probuđeno je interesovanje publike i u Srbiji i u Sloveniji, pa se može očekivati češća saradnja i razvoj njenih novih oblika. Kao i u prošlosti, i buduća saradnja zavisi od tehničkih, finansijskih uslova i opštih društvenih kretanja. Novo istraživanje trebalo bi usmeriti na vidove umetničke saradnje Slovenije i Srbije, u kojima je Jugoslovensko dramsko pozorište jedan od aktera.

#### Literatura

- Babić, Dragan S. V. 2009. *Jugoslovensko dramsko pozorište – samim sobom*. Beograd: Službeni glasnik.
- Balvanović, Vlado. 1960. „Vrhunska dostignuća“. *Svijet*, 21. jun.
- Banović, Snježana. 2018. *Promet na pravcu Zagreb–Beograd i Beograd–Zagreb nakon Drugog svjetskog rata. Kako je (i zašto) obnovljen kazališni život*, 20. travnja 2018. Dostupno na: <https://ideje.hr/promet-na-pravcu-zagreb-beograd-i-beograd-zagreb-nakon-drugog-svjetskog-rata-kako-je-i-zasto-obnovljen-kazalisni-zivot/>.
- Belović, Miroslav. 1986. *Rediteljska dilema*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Belović, Miroslav. 1992. „Intervju s Miroslavom Belovićem“. Intervju vodio Feliks Pašić. *Scena 2* (28): 33–53.
- Bogdanović, Milan. 1949. „Ljubov Jarovaja na našoj sceni“. *Književne novine*, 1. februar.
- Bunuševac, Radmila. 1949. „Premijera drame *Duboki su koreni*“. *Politika*, 20. mart.
- Bunuševac, Radmila. 1950. „Premijera *Antigone* od Sofokla u Jugoslovenskom dramskom pozorištu“. *Politika*, 26. novembar.

- Bunuševac, Radmila. 1952. „Kralj Lir na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta“. *Politika*, 13. april.
- Carlson, Marvin. 2008. „National Theatres: Then and Now“. U *National Theatres in a Changing Europe*, ed. S.E. Wilmer. 21–33. London: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9780230582910\\_3](https://doi.org/10.1057/9780230582910_3).
- Croucher, Stephen M., Eric Kramer. 2017. „Cultural fusion theory: An alternative to acculturation“. *Journal of International and intercultural communication* 10 (2): 97–114 <http://dx.doi.org/10.1080/17513057.2016.1229498>
- Crnobori, Marija. 1991. *Svijet glume*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Crnobori, Marija. 2011. *Životić*. Pula: Istarsko narodno kazalište – Gradsko kazalište.
- Čekić, Milutin. 1911a. Jugoslovansko umetniško gledališče. *Jutro*, 25. mart. br. 381, leto II.
- Čekić, Milutin. 1911b. Jugoslovensko umetničko pozorište. *Pravda*, 25. april.
- Čekić, Milutin. 1911c. „Jugoslovensko umetničko pozorište“. *Pravda*, 26. april.
- Čolić Biljanovski, Dragana. 2008. „Saradnja u oblasti pozorišne umetnosti početkom XX veka“. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 39: 61–70.
- Ćirilov, Jovan, ur. 1958. *Deset godina rada Jugoslovensko dramsko pozorište: 3. april 1948 – 3. april 1958*. Beograd: JDP.
- Ćirilov, Jovan. 1998. „Preko Hrvatske do Cankara“. *Ludus*. Beograd: UDUS, 1. jun.
- Ćirilov, Jovan. 2007. *Svi moji savremenici*. Beograd: Prosveta.
- Dinulović, Radivoje i Aleksandar Brkić, ur. 2007. *Teatar – Politika – Grad / Studija slučaja: Beograd*. Srbija na PQ07. Beograd: Yustat.
- Doknić, Branka, Milić F. Petrović, Ivan Hofman. 2009. *Kulturna politika Jugoslavije 1945–1952*. Zbornik dokumenata. Knj. 2. Beograd: Arhiv Jugoslavije.
- Ekmečić, Milorad. 1989. *Stvaranje Jugoslavije 1790–1918*. Drugi tom. Beograd: Prosveta.
- Erić, Kapitalina. 2004. *Od Sibira do Cvetnog trga*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Finci, Eli. 1955. *Više i manje od života: utisci iz pozorišta*, I. Beograd: Prosveta.
- Finci, Eli. 1958. „Judžin O’Nil: Dugo putovanje u noć“. *Politika*, 3. novembar.
- Ilustrirani vjesnik*. 1949. Jugoslovensko dramsko pozorište u Beogradu. *Ilustrirani vjesnik* 176.
- Jugoslovensko dramsko pozorište: Pet godina rada: 3. april 1948. – 3. april 1953*. 1953. Beograd: JDP.

- Jugoslovensko dramsko pozorište: gostovanje 1949 Zagreb, Ljubljana, Maribor, Rijeka, Pula, Zadar, Split, Dubrovnik*. 1949. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Politika*. 1948. Jugoslovensko dramsko pozorište uskoro počinje rad u obnovljenoj zgradi na Vračaru. *Politika*. 21. mart.
- Knežević, Aleksandar. 2012. „Slovinci. Prilog etnodemografskom proučavanju“. *Annales. Series. Historia et sociologia* 22 (1): 171–186. [https://zdjp.si/wp-content/uploads/2015/10/ASHS\\_22-2012-1\\_Knezevic.pdf](https://zdjp.si/wp-content/uploads/2015/10/ASHS_22-2012-1_Knezevic.pdf).
- Književne novine*. 1948. Početak rada Jugoslovenskog dramskog pozorišta. *Književne novine*, 6. april.
- Kramer, Eric Mark. 2019. „Cultural fusion: An alternative to assimilation“. U *The Routledge Companion to Migration, Communication, and Politics*, Eds Stephen Croucher, Joao Caetano, Elsa Campbell, 96–120. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315164472-8>
- Kruger, Loren. 1992. *The National Stage: Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Maksimović, Jovan. 1959. Možda anahronizam. *Večernje novosti*, 11. decembar.
- Matković, Marijan, 1949. *Dramatruški eseji*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Medić, Maja i Aleksandar Milosavljević, ur. 2018. *70 godina Jugoslovenskog dramskog pozorišta*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Milenković-Vuković, Biljana. 2017. *Znameniti Slovenci u Beogradu*. 4. Beograd: Društvo Slovenaca u Beogradu – Društvo „Sava“.
- Milohnić, Aldo. 2011. „Performing identities: national theatres and reconstruction of identities in Slovenia and SFR Yugoslavia“. U *Cultural Identity Politics in the (Post-)Transitional Societies : cultural transitions in Southeastern Europe*, eds. Aldo Milohnić i Nada Švob-Đokić, 47–59. Zagreb: Institute for International Relations (IRMO). <https://www.culturelink.org/publics/joint/cultid09/cultid09.pdf> (pristupljeno septembra 2025).
- Milošević, Aleksandra. 2012. *Milutin Čekić: začetnik moderne režije u srpskom pozorištu*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Milošević, Mata. 1984. „Moje pozorište“. *Priredio Radoslav Lazić. Teatron: časopis za pozorišnu istoriju i teatrologiju* br. 42/43/44. Beograd: MPUS.
- Misailović, Milenko. 1949. „Duboki su koreni u Jugoslovenskom dramskom pozorištu“. *Polet* 5 (2): 68–70.
- Misailović, Milenko. 2008. *Velikan teatra Bojan Stupica*. Beograd: Narodno pozorište – MPUS – PMV – KIZ „Altera“.
- Mirković, Milosav, ur. 1973. *Jugoslovensko dramsko pozorište: 1948–1973: Dvadeset pet godina rada*. Beograd: JDP.
- Nasleđe Jugoslavije i budućnost regiona. Dostupno na: <https://yuhistorija.com/serbian/index.html>.

- Pašić, Feliks. 1992. „Intervju sa Miroslavom Belovićem“. *Scena: časopis za pozorišnu umetnost* 2: 33–53.
- Pašić, Feliks. 1993. „Sa Stevom Žigonom“. *Scena: časopis za pozorišnu umetnost* 3: 2–21.
- Pašić, Feliks. 2003. *Glumci govore*. Novi Sad: Prometej – Sterijino pozorje.
- Pervić, Muharem. 1958. Pakao u letnjikovcu. *Mladost*, 8. oktobar.
- Pirjavec, Avgust. 2013. „Plut Milan“. U *Slovenski biografski leksikon*. Dostupno na: <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi436433/>.
- Pleša, Branko. 1990. *Boje prazine*. Novi Sad: Sterijino pozorje – Akademija umetnosti.
- Prosvetni radnik*. 1948. Pred otvaranje Jugoslovenskog dramskog pozorišta. *Prosvetni radnik*, april.
- Ruzio, G. V. [bez godine]. *Sonjin curriculum: Biografija iz fragmenata*. [samostalno izdanje bez bibliografskih podataka].
- Savić, Olga, ur. 1978. *Dvadeset godina rada Jugoslovenskog dramskog pozorišta*. Beograd: JDP.
- Selenić, Slobodan. 1959. Žan Kokto: *Pisaća mašina*. *Borba*, 11. decembar.
- Glas*. 1948. Sinoć je u Beogradu svečano otvoreno Jugoslovensko dramsko pozorište. *Glas*, 4. april.
- Slovenski, Petar. 1995. „Iz moje beležnice“. *Teatron* 19 (90): 17–19.
- Stamenković, Vladimir. 1956. Nedodirnut dilema. *Književne novine*, 30. septembar.
- Stamenković, Vladimir. 1958. Dugo putovanje u noć. *Književne novine*, 10. oktobar.
- Stojanović, Dubravka. 2017. *Privatno jugoslovenstvo i javno srpstvo*. Dostupno na: <https://pescanik.net/privatno-jugoslovenstvo/>.
- Stojanović, Gorčin, ur. 2008. *Jugoslovensko dramsko pozorište: šezdeset godina: lica, slike, sećanja*. Beograd: JDP.
- Stojković, Borivoje. 1979. *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba: drama i opera*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Stupica, Mira. 2004. *Šaka soli*. 7. izd. Beograd: Naš dom; Lausanne: L'Age d'Homme.
- Borba*. 1948. Svečanom pretstavom Cankareve drame *Kralj Betajnov* sinoć je počelo rad Jugoslovensko dramsko pozorište. *Borba*. 4. april.
- Šantić, Gojko. 2009. *Apostoli glume*. Beograd: Draganić.
- Šentevska, Irena. 2007. „Jugoslovensko dramsko pozorište: re/konstrukcija“. U *Teatar – Politika – Grad / Studija slučaja: Beograd*. Srbija na PQ07. Beograd, Yustat, 209–221.
- Šukuljević, Ksenija, ur. 1985. *Zbornik Bojan Stupica*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Šukuljević-Marković, Ksenija. 2003. *Pozorišno delo dr Branivoja – Brane Dorđevića*. Beograd: Savez dramskih umetnika Srbije.

*Službeni list FNRJ*. 1947. Uredba o osnivanju Jugoslovenskog dramskog pozorišta. *Službeni list FNRJ*, br. 65/47. 30. jul.

Vučo, Beka, ur. 2023. *Sa Cvejom*. Beograd: Clio – Fondacija Moj Balkan.

Žigon, Stevo. 1998. *Žigon: Hronika*. Beograd: ZM / Infotek.

Žigon, Stevo. 2002. *Monolog o pozorištu*. Beograd: McMilan – Altera.

Arhivska građa

Dedinac, Milan. 1949. Karakteristika za Stevu Žigonu. Umetnički arhiv JDP.

*Opšti delovodni protokol*. 1946. Komitet za kulturu i umetnost pri Vladi FNRJ (AJ-314-15). Arhiv Jugoslavije, Beograd.

Podaci o ustanovama, preduzećima i organizacijama – Organizacione promene. 1953. Umetnički arhiv JDP.

Jelena Kovačević Barać  
Jugoslovansko dramsko gledališče  
Beograd, Srbija  
jelena@jdp.rs

#### VLOGA IN POMEN SLOVENSKIH UMETNIKOVA V JUGOSLOVANSKEM DRAMSKEM GLEDALIŠČU

Ideja o ustanovitvi Jugoslovenskega dramskega gledališča (JDG, srbsko JDP) kot nadnacionalne gledališke inštitucije po meri nove države Jugoslavije, nastale po drugi svetovni vojni, je bila temeljno usmerjena v sodelovanje umetnikov iz vseh delov Jugoslavije in ustvarjanje umetnosti za vse državljane. Ko je bila leta 1947 sprejeta odločba o ustanovitvi Jugoslovenskega dramskega gledališča, so bili poklicani izbrani umetniki iz vseh gledaliških centrov. S hermenevitično analizo dokumentov, shranjenih v arhivu JDG, Arhivu Jugoslavije, tiskanih objavah in spominski literaturi, bomo raziskali nadnacionalno in estetsko dimenzijo slovenskega doprinosa k ustanovitvi Jugoslovenskega dramskega gledališča.

Članek osvetljuje gledališko-zgodovinsko in kulturološko osnovo medkulturnih odnosov med slovenskimi umetniki in pretežno srbskim okoljem, s ciljem, da odgovori na vprašanje idejnega in praktičnega pomena projekta novega gledališča, pojasni potek kulturnega spajanja in prikaže oblike doprinosa slovenskih umetnikov. Raziskavo usmerja zanimanje za delovanje Bojana Stupice, erudita in glavnega pobudnika takšnega gledališča, ter izzive in težave, s katerimi so se soočali slovenski igralci v novem okolju.

Ključne besede: Jugoslovansko dramsko gledališče, Bojan Stupica, kulturno spajanje, slovenski umetniki, jugoslovanstvo

Jelena Kovačević Barać  
Yugoslav Drama Theatre  
Belgrade, Serbia  
jelena@jdp.rs

#### THE ROLE AND SIGNIFICANCE OF SLOVENIAN ARTISTS IN THE YUGOSLAV DRAMA THEATRE

The idea behind founding the Yugoslav Drama Theatre (YDT) was to establish a supranational institution that would reflect the character of the new Yugoslav state after World War II. The theatre was envisioned as a space that would bring together actors and artists from all regions of Yugoslavia, creating art that resonated with citizens across the entire federation. When the YDT was officially established in 1947, artists from various theatrical centres throughout Yugoslavia were invited to participate.

This study conducts a hermeneutic analysis of archival materials from the YDT and the Archive of Yugoslavia, as well as of press clippings and memoir literature, to explore the supranational and aesthetic significance of the involvement of Slovenian artists in the founding of the theatre. It examines the historical and cultural dynamics of intercultural relations between Slovenian artists and that prevailing in the Serbian context. The aim of this paper is to examine the conceptual and practical significance of the new theatre project, to trace the process of cultural fusion, and to highlight the contribution of Slovenian artists. These questions are explored through a focused lens: the work of Bojan Stupica, a distinguished intellectual and the key driving force behind such a theatre concept, as well as the tasks and challenges faced by Slovenian artists in this new environment.

Key words: Yugoslav Drama Theatre, Bojan Stupica, cultural fusion, Slovenian artists, Yugoslavism

Primljeno / Prejeto / Received: 20. 07. 2025.  
Prihvaćeno / Sprejeto / Accepted: 11. 12. 2025.