

Др Бранко Брђанин

ПОЗОРИШТЕ И НАЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ

Апстракт: Од самој оснивања првој „стјалној“-професионалној позоришћа у Бањој Луци, септембра 1930, у жижу је постављена, поред просвјетне-„олимпијскокултурне“ и национална намјена, али и одређење према културно-политичком контексту. Рад покушава да дефинише појмове, мјесто и улогу „народној“ и „националној“, да би се – преко репертоара и реализације-представа – у различитим историјским етапима и контекстима дошло до одређења карактера конкретне позоришћа и његовој мјеста у историјску, конституисању и афирмисању националној идентитету.

Кључне ријечи: позориште, „народно“, „национално“, „националистичко“, Бања Лука, репертоар

Историја¹ биљежи да су 18. октобра 1930. године, на свечаности отварања првог позоришта не само у Бањој Луци него и у цијелој регији, са више од милион житеља (док у БиХ – у исто вријеме – постоји једино још и професионално народно

позориште у Сарајеву), на сцени изведене три једночинке: Нушићев Хаџи Лоја, Швабићев Повратак и Одавићева Хеј, Словени (може ли се и замислити пропагандистичкији „унитарно-националистичкији“ наслов, примјерен самој свечаности?)²;

1 Подаци о репертоару (до 2000. године) у даљем тексту из монографија Позоришта (1980, 1990. и 70 СЕЗОНА, 1999).

2 Занимљиво, испод истог наслова обрела се, само десетак година касније химна „нове Југославије“.

сва три очигледно пропагандна комада, са позиција владајућег *унићарно-југословенског* „национализма“. Дакле, премијера *народног њозоришта* у Бањој Луци била је и те како *национална*, ако не и „националистичка“.³

Четири године касније (отворена Кочићевим *Јазавцем њред судом*, сатиром са политичком „позадином“, усмјереном на исмијавање аустроугарске власти), довршена је нова зграда Позоришта – *Дом краља Петра Првог Ослободиоца* – дјелујући све до 1941, као национално позориште са „национално-пропагандним“ репертоаром.⁴ „Идејна позадина“ је – од самих почетака и „оснивачких аката“ – несумњива; *сиређа* владајуће идеологије и (не само „државне“) умјетности – па и *извођача њозоришних радова*, сјетимо се само титовског „самоуправљања“ – одавно се не треба посебно дока-

живати. Ипак, приступајући овом питању, ваља имати на уму нужност афирмисања антрополошко-културолошког контекста, и *јавности* (као нивоа гледања): поред спољашњег и унутрашњег приступа, који проучавање књижевности воде у двије непомирљиве крајности – у историзам и аисторичност – могућ је и трећи поступак, који полази од контекстуалности књижевних творевина и унутрашње промјене у ткиву књижевности види као промјене у свијести, као умјетничку форму општег преображаја у разноврсном, широком и слојевитом вријемепространству духовне културе. (Палавестра 1986: 18–19) Додајмо овоме и још један, заправо најшири контекст: општекултурни, у који су смјештени сви књижевни текстови и од кога зависи функција (или функције) коју они обављају, односно вриједност која им се придаје (в. *Речник књижевних*

3 И, ево, већ од првог „чина“, од прве премијере, дошло је и до првог националистичког „испада“ (уп. Милосављевић 1996: 77): у часу када се са сцене – како је и написано у Нушићевом тексту – чула „реплика“, ријеч *Шокац* (Хрвати у БиХ је интерпретирају као погрдну!), настало је бурно демонстрирање а потом и напуштање позоришне сале дијела публике, Хрвата, католика и фратара – „ХАЦИ ЛОЈО: *То во њиштаје с ким, ви који сте њодијелили један народ у њри вјере, ња одвојили ња један од другођа, њер се сад свако за се њиша: с ким ње? А зар њи не знаи да њод кубеђима ове њамије има довољно мјестиа и за Србе и за Шокеце, само када је у њашијем срцима довољно мјестиа за њих*“. Нушићева „актовка“ се одликује наивношћу готово плакатске пропаганде *југословенског „национализма“*, познатог у социјалистичкој ери под *формулом* „братство–јединство“ (*ђрађи је мио – које тођ вјере био*); извјесно је да „инцидент“ на свечаности представља (националистичку?!) *реџицију-реакцију* једног „национализма“ на други „национализам“: комад је и писан и интерпретиран са позиција *унићарисџичког* („југословенског“) *национализма*, супротно уже схваћеним „национализмима“, заснованим на вјерској особености „троиеног народа“.

4 Истицање „југословенске националности“ у коју би се *џређиоџиле* нације у ужем смислу подразумијева нужност засебног схватања појма националног, односно „националистичког“; могло би се рећи да је „југословенско националистичко“ било, у ствари, замишљено као *наднационално* (у односу на „засебне нације“), остварено као мултикултурно. Али, само са ужег, „унутрашњег“ аспекта, што не искључује стварно сасвим другачије „конкретне реализације“ нити националистички (не и шовинистички!) прилаз извањском, туђем и окупаторском.

термина, стр. 397). Према ријечима Зигфрида Мелцингера (1989: 484), тек када политичко позориште успије гледаоце увући у ситуације, збивања, оно успоставља јавност која је његово најмаркантније обиљежје: „Та истина која се тиче многих, већине, по могућности свих, друштвена је истина (...) говорим о јавној истини“.

Уз пређашње, неопходно је верификовати план теорије публике (и рецепције – а обилна рецепција по себи не заснива неку естетску вриједност!), која полази од претпоставке да у сваком акту стварања постоји извјесна мјера ауторске рецептивне свијести, при чему ваља имати на уму да – поред постојања *хоризонтиа очекивања* публике и њене *интерферентивне страве* – постоје и *епохални хоризонтии очекивања*, заједнички свим гледаоцима једног доба. Они, не само што условљавају најопштију рецепцију у једном периоду него повратно утичу и на продукцију, одређујући границе онога *шта* се може приказати, као и начине како се приказује. Како каже Зоран Милутиновић, највећи дио позоришне продукције свих раздобља углавном се састоји од дјела која само понављају модел похрањен у хоризонту очекивања епохе и угађају интерпретативној

љености једне заједнице; и, даље – увијек постоји један дио позоришне продукције који, полазећи од хоризонта очекивања публике, мијења модел који се у њему затекао и демонстрира нове интерпретативне стратегије (1997: 68, 69).

Национална позоришта су народна (одређена по статусу, а не по „профилу“ дјеловања), уз имплицитну дивергенцију појмова „народно“ (ширег значења, посебно код нас; *домаће*), према „национално“ (ужег одређења; *самосвојна-освијешћена народности*)... „Терминолошка збрка“ није случајна: вишедеценијски комунистички режим са апаратуром цензуре, застрашивања и „морално-политичке подобности“, набио је појмове (негативним) смислом, потпуно супротним у односу на (могуће) и *афирмативно* доживљавање⁵... Од „рођења“, дакле, замишљено (и остварено!) као *народно-национално*, бановинско (*државно*) и позориште шире административне цјелине („Мркоњића крајина“; „НДХ“; „Босанска крајина“; Република Српска), позориште у Бањој Луци годинама је непрекидно дјеловало и у најнеповољнијим околностима (у окупацији као *хрватско* – национално – „народно казалиште“), будући увијек – како су хронича-

5 Погледајмо како је, поред осталих рјечничких „тумачења“, појам *националистичко* дефинисан у *српском* (Вујаклија 1996–97: 581), а како у *хрватском* (Клаић 1987: 922): „*народњаштво, родољубље, друштвено, политичко и културно деловање са националној становишта*“ и „*voljeti svoj narod, boriti se za njegova prava i nezavisnost, znači služiti ne samo svome narodu nego i svim narodima u općem napretku...*“.

ри тачно опазили – „више од театра једног града“; и под називима: *НП Босанске крајине* и *Крајишко НП*, све док није добило одредницу и значај *Националној њозориштиа Рейублике Срјске*, 1994; мијењало је имена и (различите) *националне* контексте, не прекидајући рад ни кад је било тешко оштећено у раторном земљотресу 1969.

Већ у првим сезонама (1930/31. тридесет и пет, 1931/32. тридесет и двије премијере!), поред Стерије, Нушића, Пеције, Ђоровића, Сремца, Шантића, Кочића, Огризовића, И. Војновића, Назора, Ј. Кулунџића, Глишића, Илије Округића Сремца, Крлеже, изводе се дјела Шекспира, Гогоља, Е. Ростана, В. Сардуа, Јоханеса Нестроја, Молијера, С. Мома, Диме-Сина... У ондашњем, *јуословенском контексту*, видљиво је да у репертоару нема *националистичких* предрасуда. И репертоар страних комада свјетских аутора је, такође – данашњим рјечником речено – *мултикултуран*, деценијама уназад профилисан према мјесту, улози и „здатку“, *звању и њозвању* „народног позоришта“ у тради-

ционалном поимању: класични свјетски и комади домаће драмске баштине, уз отварање – каткад веће и слободније, често скромно и недосљедно – према новој, домаћој и страниј литератури.

„Априлски слом“ 1941, фашистичка окупација и васпостављање Павелићеве „НДХ“, учинили су и Бању Луку дијелом *neue Ordnung-a*⁶ на нашим просторима, а бањолучко позориште „хрватским“; са свим импликацијама таквог статуса: театар је – поново, мада *са групацијим националним њрезнаком* – постао полигон за васпостављање новог (националног) идентитета.

Репертоар сваког театра, па и бањолучког у доба „НДХ“ (а – већим дијелом – и његов умјетнички опсег) профилише се самим избором комада; који и показује „усмјерење“ позоришта (не само „умјетничко“ но и идејно-идеолошко тежиште!), нарочито у ратно-окупационом периоду. (Наравно, ваља имати на уму, да свака појединачна представа није „имуна“ на додатну *ѡенденциозност и ѡтерѡреѡације*, која се у датим околностима не само подразумемијева но је и одлучујући

6 Њемачка окупациона власт је – наравно, само декларативно – признавала *особене вриједности ѡјединих народа који не ѡриѡдају аријевској раси*: „треба те особене вредности признати и појединим покрајинама и појединим градовима, јер су баш оне основ на коме треба развијати и неговати односе између појединих позоришта и појединих публика“, преноси београдски *Donausajtung*, бр. 238, од 9. X 1943. Тако се, кроз исказа др Готлиба Шојфлера – познатог позоришног стручњака из датог времена – октроисала и могућност рада позоришта у окупираним земљама. (в. Марковић 1998: 30) Државним, експанзионистичким, фашистичким и расистичким циљевима служила је и умјетност; у директној спреси са властима, јер другачије није ни могло бити, а у Павелићевој „НДХ“ „културни програм“ подразумемијевао је (прије свега) изгон, забрану и елиминацију Срба (аутора, извођача али и потенцијалне публике!) и свега српског (народне тематике, идеје и духовног устројства).

аспекат „доживљаја“ театарских инсценија.) А репертоар је – сљедствено прокламованом националном, „пропагандном“ дјеловању био од самих почетака профилисан са намјером „промицбе хрватског духа“, што се *идеолошки* изједначава са „умјетничким“⁷: играју се комади (тада) „домаћих“⁸ (*националних*) аутора, Хрвата и „м/М/услимана“; углавном незнатне стварне литерарне и позоришне вриједности, али региструјемо и дјела „доказаних“ аутора⁹. Уз сценске комаде свјетских писаца – укупно педесет и четири премијере за три сезоне, до слома фашиста и „Независне државе Хрватске“.¹⁰

Као и театри у цијелој Југославији, након Другог свјетског рата и позориште у Бањој Лу-

ци послје четворогодишње окупације биљежи радикалан „заокрет“ у репертоарској али и идејно-идеолошкој „политици“ (не само у односу на окупациони период него и на раније, „краљевскојугословенско“ раздобље). Могло би се рећи да управо театар и позоришна умјетност (будући да филма и телевизије још нема, или је та дјелатност тек у повоју, а радио и штампани медији немају толику снагу „живе увјерљивости“) постају основна полуга у ширењу *духа ејџе* у умјетности, тог „баука комунизма који кружи Европом“ – социјалистичког реализма, стаљинистичко-ждановљевског типа – преузетог од Совјета; као што се дешавало посвуда по земљама и територијама које су се обреле у „источном блоку“. Одмах након рата,

7 Од (већ 5. 11. 1941) Руже Луције Петелинове, *Прва круна* и Јосипа Еугена Томића, *Вероника Десенићка* (8. 11, три дана касније!), преко Расима Филиповића, *Мошанице*, *вода ђлменитија* (7. 1. 1942), *Пошећала Хана Пехливана*, *Ојкако је Бањалука ђосћала*, до Јакше Кушана, *Зайлакала сћара мајка Цафербејова*; и даље: Ахмед Мурадбеговић, *Расемин севдах*, Милан Беговић, *Без шрећеја*, Милан Огрзивић, *Хасанџиница*, до Алије Наметка, *Омер за наћвама* или Енвера Чолаковића, *Моја жена крић чарџе* и Сулејмана Алечковића Суле, *Иза мушебака...* Очигледно је наглашено присуство „домаћих“ аутора, чак локалних, по значају и дметима. Али, и тада репертоар чине дјела страних аутора (мимо доминатних њемачких и италијанских, биљежимо Достојевског, *Понижени и увријећени* (20. 4. 1942) и Гогољеву *Женидбу*, као и комедију Брендона Томаса *Карлова џејка*).

8 Квислиншка (усташка) НДХ, за четири године трајања и „аншлуса“ БиХ – треба ли икога подсјећати – била је шовинистичка и расистичка, а Срби (grkoistočnjaci) у њој „nisu obstojali“ (масовна убијања, прогони, протјеривања и насилна покрштавања у римокатоличку вјеру), тако да на репертоару нема српских аутора.

9 Огрзивић, Беговић или Мурадбеговић (који је у том периоду и *ендехазјски* „intendant“ сарајевског НП).

10 Подаци за посљедњу, једину у сезони 1944/45. представу *Вишројир*, Адалберта Кузмановића (Кузма Новић) су „посредни“, непотпуни и недовољни. Доносимо овдје један бизаран „случај“, „ванпозоришни“ и „неумјетнички“ али контекстуалан; мало познат: у згради Позоришта – као у касарни – зиме 1941–42. (управо док се спремао позоришна *премијера*, *Мошанице*...) била је смјештена јединица-сатнија *устиашиа* (припадници нису били са локалног терена), да би остала што боље скривена за домаће становништво; како би несметано могла извршити геноцидни злочин над недужним становницима бањолучких села Дракулић, Шарговац и Мотике, када је у једном фебруарском дану, 7. 2. 1942, убијено, и то без иједног метка-хладним оружјем, око 2.300 Срба! Наравно, сасвим је друго питање репертоара и естетског нивоа представа (иако се већ из самих наслова и имена аутора може наслути тиматско-сижејни оквир комада, па и њихових умјетничких домета).

дакле, нова власт профилише нови репертоар, ама конструисан по сличном обрасцу: умјесто њемачких и италијанских, сада се играју „савезнички“ аутори, понајчешће Руси-„совјети“. „Домаћи“ репертоар се профилише на новом *југословенском* (социјалистичко „братство и јединство“) концепту, али у основи исто. Друга су имена писаца и наслови дјела, али позориште је остало и „народно“ и *национално*. (По специфичном титовском „рецепту“: БиХ *није ни српска, ни хрвајска, ни муслиманска* него *И српска, И хрвајска, И муслиманска!* Као да се слуги призиву негдашњег „југословенског национализма“?) Занимљиво, већ 3. новембра 1945. постављен је Нушићев *Хаџи Лоја* (чиме се поново показује наглашена идејно-идеолошка „репертоарска подлога“).¹¹

Са аспекта политичке *контекстуалности* репертоара, посебно је занимљиво доба с краја шездесетих и почетка седамдесетих година прошлог вијека (сецесионистички „мас-пок“, хрватска „липањска гобања“; српски „либерализам“, шиптарски сепаратизам и албански „иредентизам“; слуге се припреме за промоцију нове нације, Муслимана, будућих Бошњака...), вријеме унутарјугословенских *националних-националистичких „бројећа“*: раздобље 1970–72. је једини период када се у бањолучком позоришту искључиво играју комади домаћих писаца!¹² Наравно, на дјелу је, поново, механизам „националног“, овога пута употребљен у (контекстуалној) „борби“ *против националистичкој и шовинистичкој*. (Ево, наоко, „парадокса“: „национални“ комади

11 Сумњамо да се жељела остварити „веза“ са отпочињањем рада Позоришта, 18. октобра 1930. Посриједи је – оправдано је вјеровати – „тематско подударанье“ са савременом историјском „праксом“: оружани отпор страни (њемачко-аустроугарској) окупацији, и то припадника сва три народа у БиХ! Уз то – доказано и постављањем још три комада истог аутора у истој сезони – „играло се *сиурно*“: комедије, па још и „друштвено ангажоване“ (у случају „партизанског позоришта“ – прије свих – *Народни посланик*); а *Кошћана* и *Зона Замфирова* (најизвођенији комад у историји Позоришта), на репертоару показују и други репертоарски „ослонац“: фолклорни комади са пјевањем (свједочи о невеликим амбицијама, али и ниском нивоу укуса публике). Страни репертоар прве сезоне доноси ауторе Русе (три комада за само дванаест дана!): А. П. Чехов (*Просидба*), А. Е. Корнејчук (*Тајна мисија мистера Перкинса у земљи бољшевика*), Н. В. Гогоља (*Женидба*); као и (игран и у усташком периоду) комад Паула Шурека *Улични свирачи*, те *Сребрну кућицу* Џона Голсвордија. С временом, ослонац (националног) репертоара постају савремени (али и „баштињени“) комади аутора (различитих) југословенских националности: Виктор Цар Емин, *На сиражи*; Мирко Божић, *Повлачење*; Лојзе Штандекер (глумац и редитељ у усташком периоду), *Друјеви*; Иван Цанкар, *Слује*; Јакша Кушан (активан у усташком периоду), *Хиљаду и друга ноћ*; Војин Ђорђевић, *Сњезана и седам пашуљака*; Хамза Хумо, *Три свијетла*; Милан Огрзивић, *Хасанатиница*; Љубинка Бобић, *Породица Бло*; Владимир Черкез, *Шћипуни*; Перо Будак, *Мећава*; Крлежа, *У ајонији*; Ахмед Мурадбеговић (усташки интендант Позоришта у Сарајеву), *Мајка*; Расим Филиповић (активан и игран у усташком периоду), *Неумољиве сираши*, и др.

12 „Отворио“ се простор и за локалне писце (Јован Спремо, Драго Мажар, Ранко Рисојевић...), али и за „представе“ које то и нису, рецитале поезије (Шантић, Крлежа, Његош, Змај, *Бесједе* у поставци Бранивоја Ђорђевића и сл.).

некада *йале* а некада *йасе* „националистичко“?! Опет су, дакле, на „попришту“ *интеррејатаиивне сйрајтеије*; „народна позоришта“, као државна, својим идејним дјеловањем одражавају „државну“ и владајућу политичку и идеолошку „стратегију“...)

И посљедњи период, *йодина расйлеиша* (од 1990) и насилног распада /још једне/ Југославије, са аспекта наше теме, можемо приказати помоћу репертоара извођених представа: свитање „кржаве зоре“ над умирућом земљом, „потрошеном“ Југославијом, бањолучко позориште је дочекало премијером комада *Зора на исйоку* Гордана Мухића, у режији Владимира Лазића (22. 2. 1992). „Државна политика“ је – као и држава – озбиљно уздрмана, ако не и разорена: позориште је, као ријетко кад (никад, до тада?) у *interregnum*-у, препуштено само себи. И, зашто и то не рећи, ту „стечену“ *аутиномију* није злоупотребило.¹³ А онда су *йойови зајрмјели*... Музе, истина,

нису (потпуно) заћутале, али све скоро да је стало.

Од избијања грађанског рата у бившој БиХ (почетак априла 1992) позориште поставља *Семе Мирољуба Недовића*, потом четири комада домаћих аутора и пет *ненационалних*: од *Боини-Боини* Камолетија, два водвиља Реја Кунија, преко драматизације Казанцакисовог романа *Грк Зорба*, до „посрбе“ Мрожекових *Емиранаша* (јуна 1995); од тада – уз окончање грађанског рата у БиХ и дејтонску „представу“ – све до 19. 1. 1996. нема позоришних премијера. *Ђенерал Милан Негић*, *Принц Расико – Монах Сава* (уз *Ожалошћену йородицу* и обнову *Јазавца йред судом*... Да ли су то наслови *националној йозоришћиа* или наслови (И) *националистичкој йозоришћиа*?¹⁴

О тумачењу појмова већ смо довољно говорили, тако да је при осврту на репертоар у вријеме посљедњег рата у БиХ, dostatно контекстуално одређење и комада и

13 На репертоару су *Кус йеићлић* А. Поповића у режији Драгољуба Мугића; Нушићева *Власи* Петра Зеца; *Вољети* Чехова (*Медејед-Просидда-Свадба*) Градимира Гојера; Алдо Николај, *Није била йеиша, била је девеиша* (*Укокај моја мужа*); Фејдо, *Идем у лов*... ријечју, незанимљиво, „мирнодопски“; као да Позориште не учествује у (ондашњем) времену.

14 И сама чињеница да неко позориште поставља комад Синеше Ковачевића који се позабавио стварно крвавом српском „псеудоисторијом“, могла би послужити некоме („кадији“?) да импутира *националистички йрисйоу*. De gustibus... (Позоришну „причу“ о српском „хероју“ или „квислингу“ донио је Србин, Србима; о Србима... Без накнадних *учијавања*, то јесте (трагична) драма појединца и народа. Тако је замишљена, тако постављена и играна, а тако је и *йримљена* од публике.) Позоришна прича о Немањићима и српским *свейићелјима*, *Принц Расико – Монах Сава* поготово то није (*националистичка*); ама... Можда је – за некога – и само посезање за националном историјском темом (без *йравесйоје* у приступу), не само *национална идеализација* него и *националистичко йозоришће*? Национални ресантиман и у овом комаду могуће је доживљавати, међутим, као *најлашено националан*, без сумње. То је, уосталом, и била намјера и „намјена“ представе; али без учитавања „националистичких“ или *шовинистичких* конотација.

представа (општа стагнација, посебно на плану културе, умјетности и стваралаштва / „где идеологија трчи – живот храмље“, вели пјесник Вито Марковић, а ми додајемо: умјетност „ћопа“ или „пуже“?/; окружење грађанског рата, *национална ѝреосјетљивост*...). Ни у ауторској замисли, поготово у конкретној реализацији, а ни у *рецейцији*, позориште није дјеловало у смислу и смјеру острашћеног националшовинизма. (Наравно, не рекосмо ли, тумачење највише зависи од угла гледања, или питања; по старој босанској крилатици: *кадија ѿе ѿужи, кадија ѿи суди*...) Са становишта пријема публике присутан је моменат *ејохалној хоризонтиа очекивања*; погодује „љености интерпретативних стратегија“ и *неконфронтирања са јавном истином*.

Из касарне (болнице, затвора, логора, рата...) *иде се брзо* (журно). *Са ѝробља се враћа ѿолако*... Репертоар се послјије рата (до 1998) формира у новом и другачијем друштвено-историјском, културолошком и антрополошком контексту, али и суочава са дру-

гим и другачијим „хоризонтима очекивања“, и *инѿерѿретѿаѿивним сѿѿраѿеѿијама*.¹⁵ Позориште се *конфронтирало са јавном истином* (Мелцингер); намјером и у „рецепцији“ било анти-националистичко, *национално!* Услиједио је (од 1999), по свему, период „отварања“ и преиспитивања; театарског трагања, питања и сценских одговарања. Позориште је директно ушло у своје вријеме...¹⁶

Увид у репертоар Позоришта, дакле – почев од његовог настанка – уз контекстуални приступ и уважавање начела теорија публике, а са нужним разграничавањем појмова, даје и могуће ваљане одговоре из прошлости на питања постављена данас, кад – након свега – СВЕ изгледа другачије... *Позориштие је одувијек ѿолиѿичко* (Мелцингер), а смјењивање је једина *консианѿа*: мијењају се државе и контексти; мијењају се називи Позоришта, имена аутора и комада, ансамбли и замисли. Позориште је бивало стално другачије, а увијек исто, „народно“ и *национално!*

15 Слиједиле су седам представа по текстовима страних аутора (према успјеху код публике издваја се Шоов *Пѿѿмалион*), *Буда у уху* Фејдоа, драматизација *Дама са камелијама*, *Иза кулиса* Мајкла Фрејна... и „домаће“: *Силе у ваздуху* Небојше Ромчевића, *Мај нејм из Миѿар* Виде Огњеновић, а потом и Михизов *Команданѿ Сајлер*, *Глумац Едмунд Кин*, па Гогољева *Женидба*, *Лизисѿраѿа* (по Аристофану)...

16 Играју се Шекспирове *Боѿојављенска ноћ* и *Сан љејне ноћи*; *Смрт и девојка* Ариела Дорфмана, *Бајка о мрѿвој царевој кћери* и *Косошка* Николаја В. Кољаде; затим и *Заѿонетне варијације* Е. Е. Шмита; *Трамвај звани жеља* Т. Вилијамса, *Мандаѿ* Николаја Ердмана, *Лоркин Дом Бернарде од Алде*... *Лица налфадебѿа*, по Нушићу; *Теданска куѿа* В. Лукића, *Љубинко* и *Десанка* А. Поповића, Симовићево *Чудо у „Шарану“*, те Стеријина *Лажа* и *ѿаралажа*, *Како засмејати ѿсѿодара* Виде Огњеновић, Србљановићкине *Породичне ѿриче*, праизведба *Наказа* Богдана Шпањевића и друге.

ЛИТЕРАТУРА

Вујаклија 1996 – 97: М. Вујаклија, *Лексикон сѝраних речи и израза*, Београд: Просвета.

Klaić 1987: В. Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod МН.

Марковић 1998: В. Марковић, *Театри окупиране ѝресионице 1941–1944*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Мелцингер 1989: S. Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Милосављевић 1996: С. Т. Милосављевић, *Сусрећи с Краљем* (мемоари Светислава Тисе Милосављевића, прир. Н. Радмановић, В. Стошић, Д. Вржина), Бања Лука: Архив Републике Српске.

Милутиновић 1997: З. Милутиновић, *Теорија ѝублике, СЦЕНА*, Нови Сад, 1968.

Палавестра 1986: П. Палавестра, *Историја модерне срѝске књижевности (Златно доба 1892–1918)*, Београд: СКЗ.

Речник књижевних ѝермина, Београд: Институт за књижевност и уметност у Београду – НОЛИТ, 1992.

