

# mizanscen tela

anastas mihaiov

Treće osnovno sredstvo mizanscenske kompozicije je takozvani »mizanscen tela«. Taj naziv (mizanscen tela) služi za označavanje položaja tela izdvojenog glumca, kad se on ne kreće po sceni nego stoji, sedi itd... kad pribegava samo promeni u položaju tela, njegove opšte slike, promeni položaja glave, ruku, nogu, u odnosu na telo.

Termin »mizanscen tela« je dosta nov. Njegov autor je V.I. Nemirović – Dančenko, koji ga uводи у probnu praksu MHAT-a. Pojava koju taj termin određuje je veoma stara. To je, u suštini, nekašnja pozna. Reč »poza« označava, konkretno, položaj ljudskog tela. Reč »poza« bila je dugo vreme upotrebljavana u običnom životu i uteatru u tom svom prvobitnom značenju, a i danas se upotrebljava u koreografiji i likovnim umetnostima.

Uporedio sa svojim prvobitnim značenjem, kao položaj tela uopšte, reč »poza« počinje da se koristi i za označavanje takvih položaja tela koji, u skladu s određenim traženjima i određenim pravilima, i predstavljaju, kao forma, nešto uporedno ustanovljeno. U početku, ti ustanovljeni položaji tela verovatno su imali svoj psihološki sadržaj i unutarnji smisao. Postepeno, dugotrajnom, mehaničkom upotrebotom, imitiranjem šablona počinju da gube svoju unutarnju motivaciju i pretvaraju se u besadržajne, često formalne pozicije tela. Reprodukovanjem počinje da se prevezalazi ideal, da se pravi utisak s pozom samom za sebe, da se demonstriraju »ukus« i »dobri maniri«. U onih koji poziraju» počinje skoro uveli da se primećuju tragovi samoljubija. Tako pojam »poza« dobija drugačiji sadržaj Postoje sinonim za unutarnji, neosmišljeni, namešteni, neprirodni i falš položaj tela, koji čovek zauzima sa željom da privuče na sebe pažnju okoline, da je »obori s nogu« kroz demonstrativno isticanje osobine, kakve on u većini slučajeva nema, da pripiše osećanjima akvo značenje koje ona ne poseduju. Na taj način, sama za sebe, reč »poza« biva vrlo ozbiljno kompromitovana – unošenjem novog sadržaja u nju i zbog toga u teatru, sasvim osnovano, ustupa mesto novijem terminu »nizanscen tela«. On podvlači scensku osobinu pojave koja nas interesuje, a osim toga odbacuje predstavu o ustanovljenim, kliširanim položajima tea, koja se nameće svaki put pri spominjanju reči »poza«. Istočneno, opredeljenjem za »mizanscen« nagoveštavamo dinamički karakter položaja koje zauzima telo glumca. Realistička reforma MHAT-a, koji je objavio rat šabloniziranim i glupim teatarskim uslovnostima u glumi, nije ostavila nedirnutu ni staru glumačku pozu. Trijumf realizma u teatru razruišio je njen i bez toga snažno poljuljan atoritet. Zauzimanje za uslovne, šablonizirane scenske pozicije, lišene konkretnog unutarnjeg sadržaja, postaje nešto sasvim staromodno i smešno.

Diskreditovanje formalnih i uslovnih poza, traženje konkretnog, unutarnjeg, zasićenog i prirodnog scenskog ponašanja, poslužili su, međutim, površnim i lenjim glumcima i rediteljima kao osnov za zanemarivanje plastične izražajnosti tela. »Poze« su skoro sasvim iščezle, ali zato na scenu upada i odomaćeće se glumačka raspuštenost, neizražajna i besadržajna prirodnost glumca, mehanički prenesena iz običnog života u teatar. I sada možemo sresti glumca čije je telo ravnodušan, apatičan instrument, koje odražava samo delimično ono što u njemu egzistira. Telo glumca postaje prepreka za osećanja, oslobođeno energije izraza, umesto da bude njegov saosećajni tumač i kroz tačnu nizascensku poziciju da stimuliše i baš podržava osećanja.

Glumci i reditelji koji pokazuju nemaran odnos prema mizanscenu tela, zaborevaju da »na sceni, kao i u životu, psihologija ne može da živi otudena od fiziologije, od funkcije ljudskog tela, da je njihovo poreklo u čoveku međusobno neraskidiv vezano«<sup>5</sup>. Nisu samo stvaraoci MHAT-a, Stanislavski i Dančenko, tako ozbiljno obraćali pažnju na sadržajan i izražajan mizanscen tela. Po rečima M. Knebel, Nemirović – Dančenko ne samo da je govorio na probama o mizanscenu tela, već je kroz sposobnost da došpravne glumcima, uzdigao »psihološku slikovitost u umetnosti teatra do velelepogn portretnog majstorstva Rembranta, Rijepina, Serova«. Odsustvo ozbiljnog stvaralačkog rada na plastičnom izrazu glumca koji »miruje«, svedoči o tome da u tom slučaju glumci i reditelji ne procenjuju kakve treba da su izražajne mogućnosti ljudskog tela, njegova sposobnost da rečito govoriti o unutarnjem duhovnom životu čoveka.

Te izražajne mogućnosti su izuzetno velike. Vrlo dobro je to istakao Pol Gsel u svojoj knjizi Rodenu »Umetnost«. On piše: »Obično kažemo da je lice jedinstveno ogledalo duše; izmena crta lica nam se čini kao jedinstven unutarnji izraz duhovnog života. U stvari, nema nijednog mišića tela koji ne prenosi unutarnje promene. Svi govore o radosti ili tuzi, o oduševljenju ili očajanju, o spokoju ili neobuzdanosti. Ruke koje se pružaju, telo koje se preprišu, osmehuju se tako nežno kao oči ili usne. Da bi se prenele sve te slike tela, treba polako i strpljivo da se sriču i čitaju stranice te predivne knjige.<sup>6</sup>

Izražajne mogućnosti ljudskog tela visoko ocenjuje i Aleksej Popov kad kaže: »Telo glumca može da bude eleštan i prozračan sud u kojem se odslikava sve to s čim čovek živi, šta misli, oseća, šta želi.«<sup>7</sup>

Nemi govor tela, priroda je sazdala kao svojinu svakog čoveka. Samo kad ta prirodna sposobnost čoveka izade iz okvira običnog i dobije osobenosti svojevrsno jasnog, čistog, rečitog (a ponekad čak »slatkorečivog«) plastičnog govora, samo tada možemo o njoj da govorimo kao o jednom od najosnovnijih elemenata glumačkog talenta. Visoka umetnička osobenost mizans-

cena tela u jednoj predstavi ima kao svoju najvažniju pretpostavku prirodnu obdarost glumca i reditelja za plastiku.

Tom skupocenom daru (prirodno izoštrenoj plastičnoj izražajnosti tela) trebalo bi da se posveti posebna pažnja. A. Popov tvrdi da ona »može da se razvija, da se dovede do stepena visokog savršenstva, a može i da ogrubi i da atrofira potpuno«.<sup>8</sup> Mnogo napora je potrebno da bi se telo pretvorilo u takav »prozračan sud« koji može da izlučuje i najtananci detalje ljudskog preživljavanja – jedva uhvatljiva krivudanja misli, fine vibracije osećanja, prežive volje.

Najvažniji uslov za usavršavanje mizanscena tela u našim predstavama sastoji se mžda u tome da glumci i reditelji treba da postanu svesni, da po klone pažnju izražajnim mogućnostima tela, da ulože mnogo truda za ovlađivanje njima. Dalji »primeri bogate plastične izražajnosti«, koje »posmatramo u svakodnevnom životu kada je umetnik sama priroda« (A. Popov), izučavanje obrazaca slikarstva i vajarstva, pronicanje u iskustvo velikih »vajara« scene, glumaca i reditelja, autora veličanstvenih živilih »skulptura«, sve to će nam saopštiti osnovne momente u radu na mizanscenu tela i pomoći će nam da oformimo svoja najsuštinska traženja u odnosu na to važno sredstvo kompozicije mizanscena.

Prvo što zahtevamo od glumca pri građenju tog vida mizanscena je da položaj njegovog tela bude svestran i duboko psihički opravдан. Kad govorim o rediteljskoj metodologiji V.I. Nemirović – Dančenka, Knebel kaže: »On nas je pitao: može li čovek u datom psihofizičkom raspolaženju da stoji, da leži ili da sedi, i ako da, onda kako on sedi? U kojoj pozici, u kakvom položaju se nalaze njegove noge i ruke? On je tražio da se u celom držanju čoveka oseća njegov unutarnji svet.«<sup>9</sup>

U položaju glumačkog tela mi tražimo takvu uokvirenju životno-psihološku konkretnost kakvu srećemo u delima velikih umetnika realista, pisaca, slikara, vajara. Stav tela, položaj glave, ruke, nogu itd. treba da budu takvi kakvi mogu da budu samo u čoveku čiji život stvaralački transponujemo na sceni, pri neponovljivoj prepletenu okolnosti, njegovim određenim psihičkim životom i fizičkim samosećanjem. Istorija teatra nam nudi mnogo primera klasičnog mizanscena tela, koji izaziva jak utisak svojim tačnim plastičnim izrazom konkretnog preživljavanja. U vreme »Na dnu« u MHAT-u, Nemirović – Dančenko piše Stanislavskom: »Ja sam sebi npr. jasno predstavio Satinu u početku četvrtog čina takvog: sedi, nije nagnut nad stolom, kako vi pravite, nego se naslonio na peć, držeći ruke pod glavom i gledajući u salu prema ložama na prvoj galeriji. I tako on sedi dugo, nepokretno, i dobacuje svoje fraze, a da se nijednom ne okrene ka onima koji mu daju replike. Gleda samo u jednu tačku, uporno nešto razmišlja, ali sve čuje šta se oko njega govoril i svima brzo odgovara?« Čak se iz jednostavnog opisa tog mizanscena shvata uzlet ponosne ljudske misli koja se izstreži iz okova besperspektivne svakodnevice i s nepokolebljivom verom se ustremljuje ka budućem trijumfu čoveka.

Zivotan, psihološki zasićen položaj tela obično se javlja u glumcu kao spontan plastični odziv na pozive stvaralačkog preživljavanja koje se оформljuje. Tu se plastična »melodija« tela rađa kao neposredan produkt unutarnjeg stanja.

To je, u većini slučajeva, sirov, neobraden produkt. Njegova estetička konzumacija od strane gledalaca veoma je otežana. U životnom, ali umetnički neobradenom mizanscenu tela, obično se sadrži mnogo nebitnih detalja. Nedostaje jasnoća u odnosu na važne i nevažne sastavne delove nedostaje kategorično potčinjavanje delova. Vrlo često, u položaju glumačkog tela pod zaklonom »organskog«, provlače se slučajni momenti, koje glumac nosi kao svoje lične navike.

Sve to smeta gledaocu da brzo, tačno i duboko shvati osnovnu zamisao glumca. Nebitni detalji ga zasezenjuju, umesto da ga upotpunjaju i obogačuju. Odsustvo proporcionalno podeljene izražajnosti na posebne momente u mizanscenu tela, u saglasnosti s njihovim unutarnjim značenjem, dezorijentise gledaoca, čini da je njegov utisak nejasan, neopredeljen, kolebljiv. Niz mizanscena, uprkos neusmijivoj istinitosti, ne postavljaju svoj sadržaj s neophodnom snagom po zamisli predstave.

Da bi se prevazišle te teškoće u shvatanju sadržaja datog mazanscena tela, potrebna je brižljiva umetnička obrada »sirove« životno-psihološke istine. Potrebna je takva scenska obrada položaja tela koja će da ga obogati jasnoćom, tačnošću, ustremljenošću ka cilju i snazi izraza.

Praksa i izjave velikih umetnika, majstora scene, slikara i vajara, ukazuju nam koji su osnovni momenti te umetničke obrade mizanscena tela. Prvi momenat je selekcija, tj. umetničko prečišćavanje položaja tela, njegovo oslobadanje kako od sitnica, nebitnog, sekundarnog, tako i od slučajno promaklih loših glumačkih navika.

Kad govorim o radu Nemirović-Dančenka na tom elementu teatarske forme, M. Knebel ukazuje koliko se veliki reditelj dosledno borio za odbranu umetnički prečišćenih položaja tela. Ona piše: »On nije trpeo glumačku raspuštenost, neformalnost koja se graniči, kako on kaže, s bezobrazlukom, tu neotesanost poza, okreta i gestova koji položaj tela prave nejasnim, tromim, i koji ne izražavaju suštinu datog scenskog momenta. On je govorio glumcima na probama: probajte da se misaono fotografisate, da li je kod vas sve izražajno, nema li u vašem ponašanju u datoj sceni nešto slučajno, nebitno, mehanički preneseno iz života u teatar.«<sup>10</sup>

Od onog što je ostalo u mizanscenu tela posle odbacivanja suvišnog i slučajnog, nije sve podjednako važno po svom značenju. U datom položaju tela jedni elementi imaju drugorazredno značenje, a drugi se nalaze u najneposrednijoj vezi s osnovnim u sadržaju konkretnog scenskog momenta.

Da bi to najvažnije u sadržaju scenskog trenutka stiglo lako i brzo do gledaoca, odgovarajući elementi u mizanscenu tela bi trebalo da se podvuku, da dobiju pažljivo određeno objašnjenje. Treba da se pojaka izraz onih stavova u položaju tela koji najneposrednije odražavaju suštinu. Kao primer za takvo potcrtavanje sušтинu u položaju tela može da nam posluži jedna epizoda iz razgovora Pola Gsela s Ogistem Rodenom, gde veliki vajar i misilac govori o tome kako umetnik odslikava prirodu: » – Ja vidim, Raden, celu istinu, a ne samo onu na površini. Ja podvlačim linije koje najbolje izražavaju duhovno stanje koje slikam. . .

– Kad mi je to rekao, kaže Gsel, on mi je pokazao jednu od svojih najboljih statua: na malom postolju mlađi momak koji kleči podigavši ruke molitveno ka nebu. Celo njegovo biće ispunjeno je mukom. Telo mu je nagnuto,

grudni koš se širi, vrat se proteže u očajanju, a ruke kao da su pružene ka nekakvom tajanstvenom biću koje žele da dohvate.

— Eto, kaže Roden, ja sam pojačao formu mišića koji odslikevaju muku. Preuveljavao sam zategnutost žila da bi se jasnije obeležilo molitveno nadahuće.

On u potezu naglasi najjače delove svog umetničkog dela.<sup>9</sup>

Mizanscen tela u kojem je podvučeno glavno, postaje jasan po misli i građen po formi. Tada se on prihvata kao umetnički organizovana pojava. U izrazu tela se shvata određeni osmišljeni centar. Njegova izražajna energija je već usredsredena i logički podeljena.

Sada se postavlja pitanje o neposrednom scenskom plasiranju mizanscena tela. Nije bezzajedno s koje tačke gledišta će ga gledalac shvatiti. Istina, harmoničnom ljudskom telu je strana svaka stroga lokalizacija izraza u izdvojenim delovima tela. Ljudi u kojih izdvojeni delovi tela ne odražavaju jedinstveno i usaglašeno njihov unutarnji život su izuzeci. Takvi ljudi su nepodoboni za scenski rad. U ljudi s normalnom plastičnom izražajnošću, izražajna energija, probuđena unutarnjim podsticajima, rasprostire se po celom telu, u sve njegove delove. Govor tela liči na melodiju, ostvarenu unisono ili u podvučenoj harmoničnoj saglasnosti. U jednoj svojoj lekciji, narodni umetnik T.A. Stamatov govorio je svojim učenicima da se »iskrene oči« (tj. oči koje stvarno zrače istinsko osećanje) »razlikuju« po celom telu, i da čak i kada je glumac okrenut ledjima publici, pogled iskusnog gledaoca može da oseti da li su njegove oči »iskrene«. Čak i samo po telu, možemo da vidimo istinu ili laž duhovnog života, što se odražava prvo u očima kao »ogledalu duše« (citiram lične beleške o lekciji o kojoj je reč).

U tim rečima krije se nesumnjiva istina. Potpuno je u pravu Didro kad kaže da »izraz, isto tako kao krv i nervna vlakna, kreće se i izražava po celom telu«.<sup>10</sup>

Neposredno iskustvo nas uverava da se unutarnji sadržaj otkriva najjače i upečatljivo u mizanscenu tela tada kada se taj mizanscen gleda u odnosu na njegovu određenu stranu. U jednom od mnogih mogućih uglova, položaj tela prihvataće kao najizražajniji za datu situaciju.

U svakoj dobroj skulpturi možemo da konstatujemo njen glavni aspekt, tj. takvu njenu stranu koju shvatamo kao plastičnu suštinu figure. U tom njenom aspektu je koncentrisan »glavni udarac« plastičnog izraza. Shvatanje skulpture bi trebalo u principu da započinje s te njene strane. Opet, s njom bi trebalo da se veže gledač koji posmatra skulpturalnu formu, tako kao da je baš u njoj centriran osnov skulpture.

Nešto slično srećemo i u raspoređivanju glumca u scenskom prostoru. Mizanscen tela može da bude usmeren prema relativno jedinstvenoj tački gledišta s jedne ili druge svoje strane. U jednoj od mnogobrojnih pozicija tela u odnosu na položaj gledaoca, najbolje se oseća i najizražajnije odslikava unutarnja suština datog scenskog momenta. To najopravdavanje usmeravanje mizanscena tela u odnosu na gledaoca trebalo bi da bude glavna briga glumca i reditelja.

Najizražajnije scensko serviranje mizanscena tela je zadatak koji traži konkretna, neponovljiva, često iznenadujuća rešenja. Glumci i reditelji nikada ne treba da se zadovoljavaju prvim mogućim načinom stava tela koga se sete. Taj prvi način je obično najbanalniji, najneizražajniji.

Za glumca je vrlo važno da oseti svoj položaj u odnosu na gledaoca, da oseti koji je najvažniji deo tela u datom momentu i da njim igra. Kada to oseti, on će znati gde da koncentriše osnovne izvore svoje energije izraza. Po rečima I. Ilinskog, Mejerhold je pridavao veliko značenje uglovima pod kojima se nalazi telo glumca na sceni. »Treba tako da školuje svoje telo — rekao je on — da bi, zauzevši jedan ili drugi položaj, tačno znao kako izgleda u datom momenatu.« Tu sposobnost glumca nazvao je umećem da se »samoogleda«. Sam Ilinski tvrdi da »glumac treba da zna da sada igraju njegova ledja, a sada su izražajne oči. To koncentriše napor glumca, povećava stepen njegove izražajnosti. Glumcu je veoma teško da igra istovremeno i — ledjima i očima i malim prstom.«<sup>12</sup> Glumačka umetnost Ilinskog, kojoj smo mogli da se radujemo prilikom gostovanja u »Malom teatru« u Bugarskoj, bila je demonstracija izuzetnog smisla za snagu izraza tela pod određenim uglovima u kojima se nalazi. Njegova igra je rečito otkrila one velike mogućnosti delovanja na gledaoca, koje smišljeno majstorstvo otvara pred glumcem.

Majstorstvo Igora Ilinskog u oblasti mizanscena tela izražavalo se, posred ostalog, u osećanju veličine »scenskog plana« (po analogiji s kinematografskim) i uzimanjem u obzir njegovih traženja. A to je nešto vrlo važno. Pribegavanje jednom ili drugom izrazu tela, jednoj ili drugoj snazi izraza, mnogo zavisi od mesta glumca u scenskom prostoru. Figura u prednjem planu (npr. postavljena na proscenijum ili, pak, »uvećana« osvetljenjem i drugim scenskim sredstvima) traži tanunu izražajnost, »filigransku« razradu na plastičnom izrazu tela. Figura postavljena u dubini scene, ili u veliki prostor, traži pojačane linije u plastičnom izrazu tela.

Umetnički vredan mizanscen tela trebalo bi da odgovara i nekim drugim traženjima. Da se vratim na primer s Ilinskim. U njegovoj glumu je očigledna smišljena umetnička obrada mizanscena tela. Ali on je umeo da ga preda tako tanano, delikatno, nemetljivo, da se u tome nije osećala nikakva izveštajnost, nikakav preduviđaj. Prirodnost mizanscena tela je poslednji važan momenat u radu na njemu. Ako se ne postigne svesno iskorisćivanje plastike izraza tela, lako može da se izrodi u poziraju s preduviđajem, u naglašavanju fotografске poze, što nije dobro. Mizanscen tela treba da se javlja po zakonima neumoljive logike, od prethodnog kretanja ili od prethodnog položaja tela, a ne da se posebno zauzima. Samo tada on će da se shvati kao neorgansko i prirodno, i ispunice svoju umetničku namenu — da deluje na gledaoca svojim sadržajem.

Organjsko u ostvarivanju mizanscena tela vrlo mnogo zavisi od metoda koji reditelj koristi u radu na probama. Od njega se traži mnogo takta pri »modeliranju« tela glumca. Tu svako grubo postavljanje, svako mehaničko nameštanje u jedan ili drugi položaj, stvara bazu za neorgansku, unutarnje neopravdanu glumu, dovodi do više ili manje grubih neslaganja između zamisljili glumačkog lika i njegovog fizičkog realizovanja.

Praksa velikih reditelja realista u toj oblasti teatarskog rada ističe kao najopravdanih onaj metod pri kojem reditelj, uvidevši zrno lika koji oblikuje, imajući u vidu zamisao glumca, izaziva radanje odgovarajućeg, tačnog i konkretnog mizanscena tela. Takav način, osim što osigurava normalno rađanje mizanscena tela, stvara još pretpostavke za organsku reprodukciju svake

predstave. On vaspitava u glumcima naviku organskog vodenja slike svog fizičkog ponašanja. Nemirovič-Dančenko, koji je imao izuzetno veliki talent da navede glumca na određeni mizanscen, koji više od bilo kojeg drugog odgovara u tom momentu traženom raspoloženju lika, nikada nije pribegavao njegovom kategoričnom postavljanju i uvek je davao mogućnost da razvijanje stvaralačke samoinicijative glumca. M. Knebel kaže: »Pomažući, on nikada nije metao. On je znao da od glumca, ako stvarno živi u liku, na kraju krajeva treba tražiti baš tako da sedne ili baš tako da ustane kako ga je savetovao Vladimir Ivanović. Ali on je znao i to da individualnost glumca, njegovo lično shvatatanje lika, može da mu natiri i drugo rešenje, a tada mišljenje Vladimira Ivanovića o mizanscenu tela neće više biti karakteristično.«<sup>13</sup> Indikativno je to da je Roden imao pravil prilaz svojim modelima. On je govorio — »Od živog tela ja uzimam pokret koji posmatram, ali koji ne postavljam ja.«

...Kada me siže koji obradujem tera da tražim od modela neki određeni položaj, ja mu ga objašnjavam, ali pežljivo izbegavam svaku konkretizaciju da bih ga postavio u tu pozu, zato što tražim da predstavlja samo ono što mu se prirodno nameće.«<sup>14</sup> Kako se mnogo razlikuje taj put »rediteljskog« provociranja nužnog mizanscena tela od prilaza onih vajara i reditelja koji »postavljaju model (odnosno glumca-prim. aut. A-M.) na pijedestal i daju mu ovakvu ili onaku pozu«. Oni mu »sklapaju i protežu ruke ili noge po svome, usmeravaju i popravljaju telo prema želji, baš tako kao da se radi o manekenima.«<sup>15</sup>

Na sceni u glumačkom mizanscenu tela ne sme da bude beživotan sklad kao kod manekenata, već prirodno, živo stvaranje glumca. Samo zasićeni uzbudnjem života, scenski položaji tela mogu sadržajno i intenzivno da deluju.

Uz mizanscen koji je scenska kompozicija živilih likova, plastična izražajnost tela izdvojenog glumca igra izuzetno veliku ulogu. U nizu slučajeva, mizanscen tela izdvojenog glumca je mizanscen uopšte. To važi u slučajevima kada je na sceni jedan glumac koji ne menja svoje mesto. U grupnom mizanscenu, razreda mizanscena tela svakog glumca posebno, povećava zaokrugljenoj scenske kompozicije u njenu plastičnu konkretnost.

Eto zašto briga za sadržaj i izražajan položaj tela treba da zauzima važno mesto u stvaralaštvu glumaca i reditelja.

Prevod s bugarskog: Marijana Petrović

Anastas MIHAJOV, Mizanscen, Mizanscen tela, »Nauka i Iskustvo«, Sofija 1973, str. 95-104.

#### NAPOMENE:

1 M. KNEBEL, O nektorih voprosah režiserskoj metodologiji, V. I. Nemirovič-Dančenko, sb. Voprosi režisura, Moskva 1954, str. 203.

2 Isto, str. 218-221.

3 Ogist RODEN, Izkustvo, besedi, sabrani ot Pol Gsel, Sofija 1924, str. 26.

4 Aleksej POPOV, Hudožestvena celost spektakla, Moskva 1959, str. 225-226.

5 Isto.

6 M. KNEBEL, Isto, 218-219.

7 V. I. NEMIROVIČ-DANČENKO, Teatralnoe nasledie, II, Moskva, 1954, str. 213.

8 M. K. KNEBEL, Isto, str. 219.

9 Ogist RODEN, Isto, str. 27.

10 Gorin GORJANOV, Moj teatralni opit, Lenjingrad 1939, str. 117.

11 I. ILINSKI, Sam o sebi, sp. Teatr, 1958, str. 132-133.

12 Isto.

13 M. KNEBEL, Isto, str. 221.

14 Ogist RODEN, Isto, str. 26.

15 Isto, str. 26.

