

Милена М. Ивановић¹

Универзитет у Источном Сарајеву

Педагошки факултет Бијељина

<https://orcid.org/0009-0002-3847-3340>

ЈОВАН ПАЛАВЕСТРА – КЊИЖЕВНИК И ПОЗОРИШНИ КРИТИЧАР

У раду се бавимо заборављеним српским књижевником и позоришним критичарем Јованом Палавестром као судиоником и свједоком важних културних и прогресивних догађаја на тлу Босне и Херцеговине између два свјетска рата, посебно у Сарајеву. У првом дијелу рада освјетљавамо Палавестрино књижевно стваралаштво, најприје у домени приповијетке, а онда и драме, а након тога његов рад на подручју позоришне критике. Јован Палавестра се препознаје као књижевник са значајним потенцијалом који ипак није остварио умјетничке домете својих савременика и суграђана Иве Андрића, Исака Самоколије, Хасан Кикића, Боровоја Јевтића. Као најбољи дио његовог рада сматра се позоришна критика у којој је, иако без узора и традиције, остварио врхунске домете.

Кључне ријечи: Јован Палавестра, „Приповједачка Босна”, позоришна критика

Увод

Почетком 20. вијека, у Мостару испуњеном грозничавом умјетничком атмосфером, која је „већ имала извесне своје традиције, и књижевне, и позоришне, и музичке, и књижевно-издавачке” (ЈЕВТИЋ 1962: 47) уз далеко познатије писце Алексу Шантића, Јована Дучића, Светозара Ћоровића, али и културне прегаоце као што је Атанасије Шола² стасао је и Јован Палавестра. Рођени Мостарац, Палавестра је гимназију учио најприје у Мостару, онда у Сарајеву, гдје му је школски друг био Иво Андрић, а завршио у Београду. Касније се уписао на Правни факултет у Загребу, али га није завршио јер се морао запослити да би обезбидио егзистенцију породици. Још као матурант постао је члан „Младе Босне”, у Сарајеву је био везан за кружок око Данила Илића, а у Београду становао са Гаврилом Принципом и дружио се са Трифком Грабежом, Боровојем Јевтићем, Недељком Чабриновићем и Владимиром Гађиновићем³.

¹milslavak@gmail.com

² Атанасије Шола је веома заслужан за процват културних активности у Мостару. Његово име је најприје везано за часопис „Зора” гдје је заједно са најбољим мостарским књижевним ствараоцима исписивао историју српске књижевности, али и Српско пјевачко друштво „Гусле” у коме је он по повратку из Париза подучавао основе савремене глуме и режије. У Мостару се у то вријеме покреће и чувена „Мала библиотека” у издању Издавачке књижарнице Пахера и Кисића.

³ Палавестра у свом ауторском раду у дневном листу *Полићика* евоцира сјећање на Владимира Гађиновића и Гаврила Принципа током заједничких дружења у Београду:

„Негде средином јула 1912. године седели смо под густим багремовима који су стварали пријатну хладовину пред кафаном 'Златна моруна', у склопу 'Зеленог венца' (...) Са противне стране, од места где смо седели, плочником је лагано, готово тромо, долазио један млад

Након Сарајевског атентата бива ухапшен, оптужен за велеиздају, али и ослобођен због недостатка доказа. Недуго након тога бива упућен у Арад, у интернацију, заједно са политички сумњивим лицима и босанским таоцима. У Араду и другим мађарским логорима је провео више од три године. Крај Првог свјетског рата дочекао је у Загребу. Период између два свјетска рата највећим дијелом је провео као професионални новинар од Сарајева до Београда, али се бавио и књижевним радом, превођењем, писао позоришне критике, био позоришни редитељ па чак и глумац.

Почетком Другог свјетског рата бјежећи од усташке страховладе одлази у Србију. У окупираној Србији највише борави у унутрашњости, посебно у Ужицу и Нишу, гдје неко вријеме руководи нишким позориштем. Његов боравак у Србији је био обиљежен тешким животом „злопатећи се као све оне избеглице које се нису разумеваале у тајанствене послове црне берзе” (JEVTIĆ 1962: 50). Након ослобођења поново се вратио у Сарајево гдје је радио као чиновник народне библиотеке, лектор и коректор у издавачком предузећу Свјетлост, у Министарству просвјете. Под старе дане изгубио је вид, али је остао друштвено активан. Радио је као режисер и учитељ дикције у аматерским драмским дружинама „Васо Мискин Црни” и „Јулије Вареско”. У то вријеме се повремено јављао у штампи као и у стручној литератури за слијепе под псеудонимом Хејс тифлос (строгрчки, значи слијепац) имајући у својој духовној уравнотежености и смирености „нечега од ведре величине чувених слепаца у историји: једног Милтона, једног игумана Стефана, једног Филипа Вишњића” (JEVTIĆ 1962: 50). Осим тога, активно је дјеловао као редитељ у једној радничкој дилетантској дружини („Графичар”) и дилететској секцији слијепих. Умро је у Сарајеву 6. децембра 1959. године.

Књижевно дјело Јована Палавестре је већином расуто по часописима и то је један од разлога зашто је тако мало о њему писано. Објавио је само неколико засебних књига: приповијетку *Сиви видици* 1919. године, приповијетку *На белом хлебу* 1920. године, два путописа *Од ђредања до истине* 1933. године и *Две недеље у новој Палестини* 1934. године⁴. Једино издање његових изабраних дјела објавила је

човек. Његова појава је била утолико занимљивија што је и поред врућине био заогрунут неком похабаном црном пелерином а на глави је имао црни шешир широког обода. Био је крупан и плећат. Кад дође на оно место плочника, које је било тачно према нашем столу, незнаца подиже главу и оштро нас осмотри. Затим се мало осмехну, па брзим корацима поче пелазити улицу (...) Био је то Владимир Гађиновић. Од тога дана све до конца лета, кад је отишао из Београда, Гађиновић, који је био главни идеолог 'Младе Босне', није се више одвајао од Принципа (...) Већ након неколико дана приметили смо на Принципу значајну промену. До тада жив и духовит у разговору с нама, увек спреман на другарску шалу, на махове готово дечачки несташан. Од познанства с Гађиновићем Принцип је знатно изменио своје дотадање свакодневно држање, свој манир у опхођењу и своје разоноде. Своје дотадање штиво (руску и француску књижевност у српском преводу) и школске уџбенике он замени штивом револуционарне и друштвено-политичке тематике (...) Средином августа те године Гађиновића је нестало из Београда, а нама је свима постало јасно да је Владимир Гађиновић, снагом свога револуционарног убеђивања, потпуно преваспитао Гаврила Принципа. Од потребе учења школских предмета и полагања испита. Принцип се преоријентисао на нешто друго, крупније, значајније” (PALAVESTRA 1954).

4 Пред крај живота Палавестра је био припремио за штампу књигу под насловом *Из времена оних* која је садржавала 10 прича, пет хуморески и једну сатиричну актовку, али она из непознатих

сарајевска „Свјетлост” 1971. године са обимним и драгоцјеним предговором Риста Трифковића.

Драмски текстови Јована Палавестре су у великој већини и приказани у Народном позоришту у Сарајеву: *Алмаса*, *Велики скандал*, *Невидљиви кривац*; *Савести на вејру*, *Тијани на јослу*, *Неимари побеге*.

Палавестра је објавио и низ превода⁵: Хермана Банга, Станислава Пшибишевског, Гистава Флобера.

Покушавајући да укратко представи Палавестрин и животни и књижевни пут Ристо Трифковић је оцијенио да је то „напросто, један књижевни случај, један живот” (TRIFKOVIĆ 1971: 17). Ми смо ближе оном мишљењу које је Сава Ђеклић изрекао у вези са појединим заборављеним српским писцима из Босне и Херцеговине да је Јован Палавестра још један од оних писаца чије дјело заслужује бољу судбину од оне коју је сам имао (ЏЕКЛИЋ 2009: 64).

Књижевни рад Јована Палавестре

Палавестрино дјело припада раздобљу између два свјетска рата и везано је за сарајевски књижевни амбијент и круг у коме је доминирала приповијетка. Ипак, Палавестрин књижевни рад није био у рангу његових колега и савременика. Ристо Трифковић јасно образлаже ситуацију: „У кругу јасно омеђене такве врсте прозе, Приповједачке Босне, како ју је виспрено крстио Јован Кршић, у којој одмах запажамо изразите ликове аутора: Шубића, Марковића, Кикића, Самоковлију, Хуму, Јевтића, Зију Диздаревића, не запажамо Палавестру или тек с муком” (TRIFKOVIĆ 1971: 11).

Књижевно дјело Јована Палавестре је обимно. Ријеч је о врло плодном писцу, али и неуморном културном раднику: писао је приповијетке (укупно око 50), цртице, репортаже и путописе, драме, позоришне критике, рецензије о књижевности, музици и сликарским изложбама, радио у новинарској редакцији, сам је био глумац. Критика је једнодушна у ставу да је управо у томе сваштарењу, посебно у новинарском раду гдје служио за комад хљеба, Јован Палавестра губио вријеме и драгоцјену умјетничку снагу да дорађује, бруси, дотјерује своја књижевна дјела и изграђује литерарну аутентичност за коју је имао потенцијала. Оваква судбинска и животна оријентација Палавестрина довела је до неуједначености његова књижевног дјела, што је „сува штета, пошто начин његових књижевних саопштавања није само, у односу на босанско-херцеговачку књижевност, занимљив но и оригиналан на свој начин” (JEVTIĆ 1962: 48–49).

У оквиру књижевног рада Јована Палавестре, као што смо рекли, акценат је био на приповиједи. Прву новелу (цртицу) под називом *Смрт Павла Дафинића*, Палавестра је објавио 1913. године у „Српској речи”. На почетку свог књижевног рада био је под изразитим утицајем норвешког књижевника Августа Стриндберга и сав у суморним сјеверњачким тоновима, тако у приповијеткама *Сиви видици* то прераста у форсирано и претенциозно психологизирање, да би у приповиједи *На*

разлога није објављена. Рукопису ове књиге нема трага ни у пишчевој заоставштини.

⁵ Интересантна је чињеница да је Јован Палавестра први код Срба превео збирку Шарла Бодлера *Цвијеће зла* и објавио у чувеној мостарској „Малој библиотеци”. Нажалост, тај превод је рађен према њемачком преводу и није посебно квалитетан.

белом хлебу проговорио о тешким искуствима тамновања у Араду.

Мотиви Палавестриних приповиједака већином су из његовог завичаја, из сунчаног Мостара и кршне Херцеговине, Невесиња и Билеће, чије је дамаре осјећао као сопствене, али каткад своје јунаке смјешта у Босну, у простор гдје је живио и који је познавао добро.

Према оцјени критике најуспјелије Палавестрине приповијетке су, уз двије претходно поменуте, и: *У њрвичју*, *Мијајџов благи дан*, *Њејов син*, *На самрџи*, *У дубинама*.

Приповијетка *У њрвичју* подсјећа на Матавуљеве новеле, али ликови немају ону психолошку дубину како је то случај са дјелима приморског мајстора, нити је прича тако вјешто уобличена. Ни дијалози нису животни као код Матавуља, нешто у том изричају недостаје иако се, јасно је, аутор трудио да дочара менталитет билећке касабе, херцеговачог крша. Именом главна јунакиња Мргуда подсјећа на ону Кочићеву, али снагом карактера и трагичношћу само је на њеном трагу. Кочићева Мргуда је страснија, пунија живота него Палавестрина. Самом појавом Палавестрина Мргуда је другачија: „Није јој појава пристајала имену; ни лик, јер мргодна није била. Омалена, смеђе косе и дугачког лица, са руменилом око јагодица, као сенке неке потмуле бољетице. Очи сивкастоплаве, и увек раширене, као пред неким питањем, некако одсутне, с погледом у незнање” (PALAVESTRA 1971: 52).

Фабула приповијетке није ни нова ни оригинална: дјевојка изузетне љепоте се удаје за недрагог, богатог младожењу, мимо своје воље. Отац је тај који инсистира на удаји у богату кућу како би се сам уздигао на друштвеној љествици. Момак за кога је жељела поћи погинуо је у српској војсци. Оно што је ново је расплет: Мргуда долази први пут својим родитељима након удаје (у првичје) и наредно јутро освиће објешена у очевом дворишту. Отац налази папир с поруком да је то кћерин дар њему о првичју.

Судбоносност која управља Палавестриним ликовима (TRIFKOVIĆ 1971) и чињеница да су они својим људским дјелањем и мишљу немоћни да било шта промијене видљива је на примјеру Мргуде. Као илустрација ове одлике Палавестриних приповиједака је сјећање Стоје, Мргудине мајке, на давни сусрет с Циганком која тад петогодишњој дјевојчици прориче брзу смрт. Мајка тај сусрет сања ноћ прије Мргудиног доласка, а исти догађај јој обузима мисли у дану кад очекује кћер. Стиче се утисак да се управо све одвијало према неком судбински одређеном поретку. Судбоносност се огледа и у вези са удајом и мајке и кћери: Стоју су удали мимо њене воље за Стевана Аћимовића Главоњу, исто као што су Мргуду за Јолета.

У овој Палавестриној приповиједи језички слој је посебно значајан – говор Херцеговине у којој је псовка саставни дио говора па је и од миља и разоноде понекад уткана у говор, али је чешће одсјечна и сурова до сржи, можда и више него било гдје друго у нашим крајевима. Тај говор препознајемо највише у вези са ликом кафеџике Велинке, жене без длаке на језику која разобличава ситуацију са продањом дјевојком а отац директно оптужује као виновника њене пропасти. „’Дрс, главоња! Ојс бакоња! ’Оћеш пара, а? Мало их имаш, пустолина ти биле, акобогда! Продаде к’о ајван онако ђевојче, трла те куга и трлема, бог наредио!’” (PALAVESTRA 1971: 50).

Дијалози испуњени псовкама и дијалектизмима су вриједан примјер говора и менталитета Херцеговине, мада се стиче утисак о одређеној пренаглашености и недорађености дијалога који повремено исклизну из сфере природности и неусиљености.

Њећов син је још једна приповијетка која је из херцеговачког миљеа. Овај пут то је Невесиње, а главни лик је Марко Тољ, подворник у „котару”, који подноси понижења од надређених, већином странаца, како би имао неки приход и тако ишколовао сина. Затомљена мржња на окупатора и скривена природа хајдука осветника издијају у први план кад му сина оптуже за издају и њему самоме намакну лисице на руке. Прича почиње успјелим описом сванућа које наговјештава исти такав дан и припрема читаоца за тешку и мучну причу о судбини Марка Тоља.

„У свануће груну пљусак о мале прозоре потлеушице Марка Тоља, негдје уврх невесињске чаршије. Млазови засуше стакло, зашумише око куће и запјеваше по стреји ону суморну јадиковку јесење кише, па се ускоро повише гребачким окукама да се дохвате пуне и нијеме Бишине” (PALAVESTRA 1971: 67).

Марко је иако зна „добро писат и читати” годинама послужитељ котарског предстојника, у служби је остарио трпећи понижења да би сину јединцу Влајку обезбиједио школовање а тиме и бољи живот. „Увијек миран, с потајном али страшно снажном мржњом на окупатора, он је сагоријевао понос потомства херцеговачког устаника љубављу за дијете (...) Негдје у дну његове душе у ткиву и ћелијама хајдучке крви будно је на његову савјест мотрио ускок” (PALAVESTRA 1971: 68). Традиција коју Марко носи је она која је почела Невесињском пушком и као стихија проширила се ношена мржњом према османској власти. Долазак Аустро-угарске није донио ништа добро: један тлачитељ је скинут да би други дошао. Судбоносност као одлика Палавестриних приповиједака овдје се огледа у сну који претходни обрту у животу котарског послужитеља. Он сања сина на бијелом коњу, који одлази упркос позивима:

„’...Језди гором неком, незнаном, густом ... Иза горе неко сунце сја и сјени му очи. Ништа не видим него њега на коњу, језди, а на глави му нека црвена челенка ... Вичем га, дозивам, аја (...) Бијел коњ ко снијег, па замиче у гору спрема оном сунцу” (PALAVESTRA 1971: 69).

Кључни догађај у приповиједи је најављен необичним временским приликама: сјеверац који је је био необично јак почиње дувати око Савинадне. „Вјеровало се као да је то ’спрам неким злом’ или неком ’спрема глави” (PALAVESTRA 1971: 69–70). Доласком на посао у котарску управу Марко бива ухапшен зато што је његов син студент загребачког Филозофског факултета оптужен за издају јер је покушао да убије царског намјесника. У моменту кад нестаје једини разлог који је Марка Тоља спречавао да покаже шта мисли о својим надређеним и читавој аустројској власти, из њега издија хајдучка природа и он убија мрског туђина, предстојника Нагла, у освети за сва понижења која је трпио и он и његови сународници. Посљедња реченица доноси слику детронизације зла и неправде представљеног у странцу предстојнику, његово свођење на бесловесно створење и уздизање Марка као патриоте и страдалника за правду. „Предстојник само цикну и самртно обли-

вен крвљу сроза се пред ноге свога послужитеља” (PALAVESTRA 1971: 70).

Прича *Мијатин*ов *блати дан* има јак социјални акценат који се темељи на опозицији два лика кључна за фабулу: Влајка Планојевића Подрињца, власника крчме који је „изданак неког полусељачког привредничког лика, (...) сувоњав и готово исцијеђен прижељкивањем и упорном мишљу на брз ћари” (PALAVESTRA 1971: 58) и Мијата, потомка угледне и имућне породице који пропао и сведен на просјака. Мијат је „ћелав и неиздоријан, посведавно егав и алкав у држању и ходу (...) изобличена гомила, тјелесна олупина неког бозјачког трупа (...) врећа неимаштине и невоље”. Мјесто сусрета ова два лика је крчма, чију атмосферу дочарава сам власник. Тако приповједач доноси слику крчмара Влајка који је управо у тој кафани „дријемао, алкав и срзан уз један столић крај гвоздене пећи из које је жар, с часа на час, обасјавао простор, испуњавајући га смрадним задахом рђавог угла, купљеног као остатак, по јевтине паре, од неког полупијаног препродавца или радације с периферије” (PALAVESTRA 1971: 58).

Заплет настаје кад Влајко нуди Мијату да буде у његовом излогу са сухомеснатим производима, да их проба наочиглед пролазника, својих комшија, фамилије и познаника и тако рекламира радњу и њеног власника. Мијат прихвата понуду, а први дан Божића је вријеме кад он почиње договорени посао. Појављивање у излогу било је уз шминку и преобуку како га људи не би познали. Приповједач у натуралистичком маниру слика Мијатову појаву, па каже да му је лице било „унакажено маском и шминком, смрдљивим крепом и лажном косом. За њим се залупио изложни канат. Ишчезао је тамо, пред очи пролазника и свјетине, у узак простор, са улубљеним, високим цилиндром на чворновитој тјемењачи, и у позајмљеном изношеном одијелу” (PALAVESTRA 1971: 62).

Приповједач доноси и живописну слику окупљене масе која радознало застаје пред излогом посматрајући смијешну живу лутку – Мијата који једе ђаконије с друге стране стакла. „Господа и дјеца, циганчад и ђаци, жандармски наредници и шофери, кочијаша и лиферанти, неки државни савјетник и мршава слушкиња, онај судија и неки џепарош, неколике тусте матроне и двије-три дадиље, просјак и генерал неки у пензији, милосрдна сестра и часани отац православац, ситан неки рабинер и много младих дјевојака, шипарица и манекена, берберских зулуфа и ћосавих умјетника” (PALAVESTRA 1971: 63).

Сви, и они у позадини, у крчми, сити, богати и раскалашни и они с друге стране излога смију се Мијатовој појави и свему што у излогу ради. Он чује и физички осјећа смијех као стихију и средство да се нанесе бол. Смијех се умножава и он „чује како га шибају рески и оштри смјехови, како га заплускују и канцијају” (PALAVESTRA 1971: 64). Мијата преплављују осјећања, „мисли он да је то нека подмукла грозница или страх неки, стид нејасан или бол неприжељкивана, туга нека голема али без утишања у грудима, срам неки, онемоћао пред савјешћу, испламтио по образима који су почели да се румене под дебелим слојем пакосно набацане и растрвене шминке” (PALAVESTRA 1971: 58). Он се сјећа свог правог, прошлог живота прије посрнућа, који није био само материјално благостање него и примјер складног породичног живота у коме је он као јединац имућних родитеља био посебно пажен, нарочито у божићне дане. Сјећање наговјештава и тугу за рано

изгубљеном сестром, а потом и младалачком љубави. „И шетња једна, и шум ријечи прве љубавне омађијаности као да му забриђе ушне шкољке. Шум, тих и благ, лаган као пахуљица, обезнани га” (PALAVESTRA 1971: 65). Након тога у градационом низу тече прича о Мијатовом уздизању и повратку изгубљеној људској суштини: с друге стране излога се скупљају невољници и сиромаси попут њега самога, у њима Мијат препознаје себе, наступа отржењење и реакција у виду разбијања излога, а потом разбацивање луксузне хране гладним пролазницима. „Стрка се и стушти гомила живе глади око мртвих комада давно покланих домаћих животиња (...) Заглушно отимање и дрпање, стењање и цапање, псовка и скакање – све се то стопи, у трен ока, у химну махните жудње” (PALAVESTRA 1971: 66). Натуралистичка слика разобличава стварност градске средине као бешћутне према невољницима, али и сиромасе без људског достојанства и хришћанске мјере. Крај приче дат је у неколико потеза, као кроки слика без појединости: стиже полиција која одводи Мијата, гавзда Влајко у невјерици и очајању гледа у празан излог. Посљедња реченица наликује новинској: „Полицајац га тјеши, законском обазривошћу” (PALAVESTRA 1971: 66).

Прича о Мијату Шкоровићу представља критику „употребе човјека”: људско биће је сведено на робу, на аутомат који треба да служи заради имућних. Разбијајући излог он се ослобађа понижавајуће и дехуманизоване улоге и поново враћа људској суштини. Истовремено рашчињава својеврсни карневал разбацивањем хране из излога окупљеним грађанима. У сликању Мијата Шкоровића Палавестра даје и критику социјалних прилика између два рата, не дајући јасно одреднице простора гдје смјешта причу, али по амбијенту и говору ликова, јасно је да то није Херцеговина. Сам лик Мијата није довољно психолошки мотивисан и изнијансиран тако да се стиче утисак да Палавестрина идеја о лику Мијату и реализација лика у самој приповијести нису усклађене, литерарни Мијат је тај на коме је аутор омануо.

Палавестра своје јунаке повремено смјешта и у другачије окружење од херцеговачког, нпр. у рударске крајеве Босне. Такав примјер налазимо у приповијести *У дубинама*. Мање успјела од претходних приповиједака и у вођењу приче али и у мотивацији и у дијалогским дијеловима, приповијетка дјелује неубједљиво и патетично. Опет је ријеч о социјалној тематици, главни јунак је сиромашни рудар који је изгубио сина у рударском окну. Не могавши се носити са губитком, његова жена губи разум и бива одведена у болницу. Заплет приче почиње спремањем старог рудара Јакова да се врати на посао, спусти се у окно рудника, ту гдје је изгубио дијете. Спуштање у јаму представљено је као силазак у утробу немани која жели да га прождере. „Све око њега личило је на отворени, смрдљиви одвратни гроб; сиво зеленкаст, цмиздрав од воде која је при свјетлости личила на гној, балу и слину”. То је уједно и силазак у подземни свијет, међу хтонске силе, како би од њих повратио сина. „Личио је на проклетство, на скамењену уклету немоћ. Човјека пред великом тајном”. Управо тај преломни тренутак чини да наступи промјена у самом рудару: враћа му се снага и „стари мишићи, негдања снага, сва сливена у оловни пркос, осјетише се свемоћним”. Међутим, то бива узалуд и он окончава исто као и син, под гомилом камена дубоко у јама. „Његова свијест примила је још једино урнебесан топот, орканско сурвавање васионе. Потом се све стишало, смирило” (

PALAVESTRA 1971: 77). Судбоносност као већ поменута одлика Палавестриног приповједног свијета овдје је можда и највише дошла до изражаја како у основној равни приче о борби човјека са видљивим силама (Јаковљев син страда у рударском окну – његова мајка губи разум због губитка – Јаков силази у рударско окно и такође страда) тако и у дубљим слојевима приче у којима препознајемо исконску борбу човјека са хтонским силама.

Било да у својим приповијеткама говори о јунацима и догађајима из Херцеговине или Босне, оно што је заједничко свима јесте да Палавестра није посједовао „изразиту творачку моћ да ликове и судбине својих злопатних нсрећника и патника умјетнички снажно и залетно подигне изнад често једнотоне и прилично равне основице фабуле, исказане, истина, коректно” (TRIFKOVIĆ 1971: 17). Палавестри је недостајало стрпљење у књижевном раду, што је вјероватно посљедица његове ужурбаности и сваштарења, који су му је одликовали радни вијек. Оно што је извјесно јесте таленат који, ипак, просине и наговијести Палавестрине стваралачке могућности. Највише се то огледа у описима крајолика, атмосфере и у говору ликова, посебно оних везаних за њему добро знану Херцеговину.

Међу Палавестриним драмама најприје је важно поменути „драмско збивање у три слике” *Под сѝрашним крстѝом* („Календар Просвјете” за 1941, Сарајево, 23/1940, 40–51). Радња драме се одвија у данима након Сарајевског атентата, у Требињу, у канцеларији и затвору котарског суда. Палавестра се тематиком уклапа у трендове који су били у новоформираној држави Срба, Хрвата и Словенаца, након Првог свјетског рата када је наступила права експанзија историјске драме којом су биле обуваћене све националне и конфесионалне групације са темама из историје Босне и Херцеговине. Те теме су сезале од најстаријег времена кад се помиње Босна као држава до збивања у току Првог свјетског рата.

У дјелу *Под сѝрашним крстѝом* Палавестра се задовољава „стварањем симплифициране сценске илустрације страдања народа ’под страшним крстом’, аустроугарске одмазде над невиним становништвом” и „са изузетком прве слике (...) остале слике које се дешавају у затворској ћелији, са сељацима из Корјенића, дјелује патетично и епски, без покрета, у варирању једне једине ситуације: сељаци исповиједају своју мајку, а затим уздигнуте главе, уз благослов протѝ, херојски одлазе у смрт”. Лешѝћ закључује да је очигледно да су ова „драмска збивања” написана по „причањима учесника, пригодничарски, да се не заборави једно вријеме када је српски народ у Херцеговини страдао” (LEŠIĆ 1988: 749).

Палавестра је написао још низ драмских остварења: *Ђаволов оѝрѝиач*, гротеска у једном чину („Преглед” 2/1928, 60, 357–361); *Велики скандал*, гротеска у три низа призора са предигром („Преглед” 4/1930, 79, 452–459 (предигра), „Ријеч” 26/1930, 48, 84–89 (један приказ), „Стожер” 2/1931, 1, 20–25 (призор из гротеске)); *Сѝас уз невољи*, комад у једном чину (Гајретова библиотека бр.6, Сарајево, 1932); *Невидљиви кривац*, комад у ѝри чина; *Савѝсти на вѝѝру*, драма из сарајевског живота, („Преглед” 304; 20, 313–316; 21, 330–331; 22, 352–353; 23–24, 376–381); *Тиѝани на ѝослу*, сатѝирична акѝовка („Преглед”, 7/1933, 114, 338–348).

За Палавестру као драмског аутора Ристо Трифковић каже да је „заиста добар занатлија и зналац позоришне технике, вјѝшт водитељ радње без које нема

добре драмске творевине, сатирички изоштрени критичар негативних појава друштва свога времена и средине, другим ријечима: комплетан театарски човјек који је знао свој посао и радио га страсно и предано!” (TRIFKOVIĆ 1971: 24)

Критика је једнодушна у ставу да се међу драмама посебно истичу *Савести на вјећу* и *Тијани на њосу*. Обје драме сликају малограђански менталитет босанских касаба, расипну, незрелу и разметљиву дјецу богатих родитеља, сурову слику међуљудских односа гдје свако некога жели да превари и упропасти, власт која злоупотребљава положај да увећа своје имање. Слика друштва коју Палавестра даје је реалистична, осликава социјалне и класне разлике чије се постојање темељи на власти и моћи. То друштво раздиру пороци и одликује декаденција и унутрашња деградација. Ријеч је о модерној драми, која је критика друштвених појава али и људских мана. Ипак, она нема упечатљиве карактере који носе универзална значења како је то случај нпр. у драмама Бранислава Нушића.

Славко Леовац је можда дао најбоље тумачење Палавестриног стваралаштва констатујући да се он „двоумио између психолошког проматрања нових животних струјања, иронички и сатирички их оцењујући, и сентименталног доживљавања прошлости и прошлих остатака” (LEOVAC 1957: 251) и да је у томе губио снагу у умјетничком изразу па му дјела одају утисак недовршености, недовољне промишљености у грађењу ликова, неувјерљивости у сликању ситуација, неселективности у избору лексики која треба да свједочи о менталитету човјека и традицији краја.

Јован Палавестра као позоришни критичар

Јован Палавестра се бавио и позоричном критиком, а његов рад утолико је значајнији ако имамо у виду да су се позориште и позоришни живот у Босни и Херцеговини тек били у зачетку и да изузетак од тога нису били ни већи центри попут Сарајева, Мостара или Тузле.⁶

Палавестрин рад је везан за позоришни живот у Сарајеву, који се

„кроз пола стољећа, све до оснивања Народног позоришта у Сарајеву (1920) одвијао најчешће *ad hoc*, без система, искидано, у врлудавим и неповезаним линијама и без јасне умјетничке концепције. Па ипак, у том шареноликом репертоару, са разнородним креативним елементима, у којима су се укрштали и амалгамирали разни стилови, зависно од састава и угледа сваке позоришне групације понаособ, примјетно је и лако уочљиво једно перманентно хтијење, једна страсна жеља, нарочито младе интелигенције, да у властитој средини створи и организује своје, стално, домаће позориште” (LEŠIĆ 2021: 269).

Позоришну атмосферу тога доба одликовао је рад путујућих дружина, аматерских позоришта, наспрам пријетеће експанзије аустроугарског забављачког театра, уз наглашену жељу за оснивањем домаћег позоришта. Таква ситуација је покренула

⁶ Јосип Лешић у студији *Позоришни животи Сарајева (1878–1918)* пише да се у Босни и Херцеговини облици театра јављају половином 19. вијека појавом школског театра дубровачког учитеља Бановића, преко Дилетантског позоришта Стеве Петрановића из 1864. године и позоришта у кући браће Деспић.

„људе одушевљене умјетношћу глуме у Сарајеву, Мостару, Тузли, да у својим срединама покушају да створе позориште које неће зависити од воље управника путујућих трупа, ни од аустроугарске администрације, веће ће самостално, организовано, аутохтоно ширити и развијати позоришну умјетност у Босни и Херцеговини” (LEŠIĆ 2021: 269).

Сарајевска млада интелигенција предвођена Јованом Палавестром и Боривојем Јевтићем је инсистирала на оснивању домаћег театра,⁷ сматрајући да је позориште „јавна трибина са које се чује лијепа ријеч, оплемењује душа и врши морално-дидактички утицај” (LEŠIĆ 2021: 277).

Важну улогу у покретању Народног позоришта, како је назван новоосновани театар у Сарајеву, имали су бивши редитељ загребачког и осијечког казалишта Емил Надворник и књижар Леон Финци, који материјално помаже Надворнику у покретању позоришта. Премијерна представа, *Зулумћар* Светозара Ђоровића, протекла је у знаку „охрабрења и лијепих нада да ће Народно позориште успјети игром и репертоаром да се наметне хировитој и несталној сарајевској публици, и да ће својим радом оплемењивати и одгајати срца и прољепшавати душе” (LEŠIĆ 2021: 281). У вези са почецима овог позоришта имамо илустративан текст управо Јована Палавестре који наводи све проблеме с којима се Надворник суочавао да одржи рад позоришта јер је изостала помоћ државе. Палавестра каже како је Надворник упркос чињеници „да му се од стране позваних не иде особито у сусрет”, радио грозничаво и опсједнуто и како је он истовремено и редитељ и управник и технички шеф и сценограф и сценски радник у позоришту, које „објективно и строго узевши” није створило „нешто особито, нити је сутерисало себе у срцима публике” (PALAVESTRA 1919: 125).

Емила Надворника у Народном позоришту замјењује Илија Вучићевић, познати путујући комичар. Осим управљања позориштем он и режира представе али и глуми. Заједно са Вучићевићем позоришту се придружује и његова супруга Мара, тада позната глумица. Из Палавестриног пера ћемо сазнати какав је Вучићевић као глумац у прецизној анализи коју даје поводом његове улоге Миткета у *Кошићани* (1919):

„Митке, мислим, није смео правити од себе комичну фигуру. Знам наша публика то хоће, али је зато дужност г. Вучићевића да је одврати од кривог разумевања Миткине личности; његов карасевдах није имао емоцију. Вучићевић је подвукао оно што није требало подвући: баналну гестикулацију пијаног човека; то је човек пијан од алкохола; али и човек пијан од луде песме, од страсне виткости, од жала за младост, тај сигурно није комичан. Г. Вучићевић је тражио успех код широке гомиле, и имао га је, да се изневери невином писцу” (PALAVESTRA према Лешић 2021: 285).

Посебно је занимљива Палавестрина оцјена глуме Маре Вучићевић као Коштане у истоименој драми, коју је дао у листовима „Југославија“ и „Народно јединство“ која свједочи о њему као критичком зналцу: „У игри гђе Вучићевић није

⁷ У вези са овом иницијативом спомиње се и културно-социјална ревија „Ново дело” коју је уређивао Милан Будимир и око које су се ови интелектуалци и окупљали.

било никакве тоpline ни увјерљивости. Коштана тражи еластичност, грла и игре, а свега тога није гђа Вучићевић показала” (PALAVESTRA према Лешић 2021: 285). Палавестра у даљем тексту образлаже свој негативан став према изведби Вучићевићеве:

„Вокални део своје улоге дала је гђа Вучићевић врло добро. Њен глас је топао и мекан и отмен; има боју наше чежњиве и страсне севдалинке; има болне лепоте наше песме у којој се огледа ’жал за младост’, нарочито су блага и емотивна њена пиана. Али игра гђе Вучићевић није ишла напореда са њеном песмом. Ни Митке ни Хаџи Тома ни Стојан нису од њезине игре имали подстрека за своја бекријања и проклињања куће и жене. Она није имала ни страсти ни виткости ни чежње у лирици. А Митку не залуђује само песма, но и валовита, змијска вијугава линија Коштанине сочне и свежје младости што опија и заноси. Тако је песма гђе Вучићевић остала без свог сока, без своје срчике” (PALAVESTRA према Лешић 2021: 286).

Јован Палавестра пише и о глуми Жанке Стокић која је повремено гостовала у сарајевском позоришту у поратно вријеме тумачећи понекад и баналне улоге. Он истиче њене глумачке квалитете и вируозност у тумачењу таквих улога иако њена „снажна рутина” и глумачке способности „изискују много пространије, пуније, замршеније модерне улоге”. Како пише Палавестра, Жанка Стокић је и у таквим околностима испољила своје „одличне способности” и то на штету „многе наше силе чији је патос или дилетантско декламаторство избледило пред *савршеном једноставношћу и њ природношћу*”, јер је Стокићева „на даскама као и у животу, а никако као у забавишту” (PALAVESTRA 1919а: 128)

Позоришна критика у Сарајеву између два рата је велику пажњу посвећивала публици, јер је знала да поред драмског текста који доноси емоцију и мисаоност, глумаца који својом креацијом тај текст тумаче и оживљавају на сцени, постоји и

„аудиторијум који прима или не прима ту симбиозу са сцене (...) Јер публика *моделира* представу, утиче на њен репертоар, њен укус често влада позориштем. Од њене концентрације, културног нивоа, од њене маште у многоме зависи представа, зависи игра глумаца. Публика својим ставом и својом зрелошћу може допринијети да игра на сцени буде складнија. Она је у могућности, према свом укусу и својој памети, да представу распјева, али исто тако да својим неразумијевањем поткреше њен замах, угуши је, или извитопери. А таква је, судећи по критици, била сарајевска публика. Глумци су били бољи од ње. Изнад ње по вриједности” (LEŠIĆ 2021: 291).

Овакав однос сарајевске публике према позоришту и одсуство изграђеног позоришног укуса је резултат малограђанског менталитета који је стваран од доласка аустроугарске власти и одјек је културне политике која је Сарајево посматрала као било коју провинцију унутар монархије. Укус који је наметан подразумијевао је лаке и фриволне комаде, углавном оперету и лакрдију, па су озбиљнија драмска дјела тешко допирала до публике и остављала празне сале и празне касе на благајнама позоришта. О овом проблему пише и Палавестра, који револтиран једним та-

квим случајем оцјењује да сарајевска публика тражи разноду у биоскопима, да њу привлачи „барнумска и бечко-пратерска реклама” у стилу „дивни костими”, „само за одрасле”, а глумцима предлаже „кад већ морају да живе” да имају добру рекламу, да за публику траже снимке из купатила и голе жене, дијалоге пуне оговарања, без примјесе умјетничког, јер само то може ријешити проблем њихових празних желуца. На крају текста он ипак говори и о самој представи: „Игра глумаца на синоћној представи била је врло добра. Они су били свесни; дворана је узалуд пркосно зјала да их побуни или наљути. Они су били хладнокрвни према тој очигледности” (PALAVESTRA према Лешић 2021: 291).

Палавестра се и сам окушао у улози глумца у својеврсној акцији оживљавања позоришног живота у Сарајеву заједно са Боривојем Јевтићем⁸ као редитељем, уз помоћ сликара Романа Петровића, глумца аматера Петра Тијеша и групе глумаца Босанско-херцеговачког народног позоришта која је остала у Сарајеву (Илија и Мара Вучићевећ, Милан Оцић, Душан Кременовић и Обрен Ђорђевић). Прва представа коју су припремили а у којој је Палавестра био главни глумац била је драма *Голуби* Срђана Туцића. Критика је имала опречне ставове о глуми Јована Палавестре. Оцјена критике листа „Глас народа” је била да је ријеч о дубоко схваћеној и свестрано изграђеној умјетничкој креацији и да је Палавестра дао „ретког јунака у стилу компликованих, психопатолошких драмских типова... Он је био целовит и заобљен од почетка до краја”. Међутим критичари из листа „Звоно” су оцијенили да Јован Палавестра у главној улози редовника Деметрија

„није особито успио, премда се трудио да даде све што може дати. Нервозност, неприродно кретање и имитирање одају почетника, који издаје чак и на оним местима, која му дају много прилике да развије своју уметност у игри. Безбојности тој припомогао је његов доста нежни телесни састав...” (LEŠIĆ 2021: 295).

У покушају да створе „сарајевски позоришни миље” у коме ће бити његована нова и модерна схватања позоришта група око Боривоја Јевтића и Палавестре имала је велике планове као што је постављање Ибзенове драме на сцену, али су успјели само да припреме и изведу драму *За срећом*, пољског драматичара Станислава Пшибишевског. И у овој представи Палавестра је дао свој допринос а представа је оцијењена као „углавном добра”.

Емил Надворник са познатим словенацким глумцима Маријом Вером и Миланом Скрбиншеком организује Позоришне коморне игре, и под утицајем Макса Рајнхарта приказује Ибзенову *Хеду Габлер* и још неке драме. Поводом приказивања Ибзенове драме појавила се и прва позоришна полемика. С једне стране био је Боривоје Јевтић, који је критиковао изведбу али и превод („тврђ и угласт”, с „германском тежином”), с друге је био редитељ Емил Надворник који је то оспоравао. Јевтић се поново јавио у позоришним гласилима да потврди своје становиште. О овој представи ће мишљење дати и Палавестра нудећи модерна схватања ове драме, али и износећи своје схватање Хеде Габлер која је пронашао у тумачењу Марије Вере, главне глумице:

8 Боривоје Јевтић је у септембру 1919. године именован за драматурга будућег сталног Народног позоришта у Сарајеву.

„Њезин орган, саткан од свих тонских нијанси и од суптилне дикције, скрива у себи цело богатство сталне скале из које она издваја једну по једну боју, један по један призвук, да њиме окарактерише и расаветли своје унутрашње стање (...) Од почетка до краја комада она је стално била у духу и темпу охоло кћери генерала Габлера, која се силно досађује” (PALAVESTRA 1920: 2–3).

Док се припреме за оснивање Народног позоришта приводе крају, у Сарајеву 1920. године гостује група руских глумаца-издјеглица под руководством Александра Сибирјакова и доносе „руску школу глуме” која се темељи на систему Станиславског. *Руска драма* приказујући модерне драмске комаде свјетских драматичара демонстрира природан и спонтан глумачки израз. О наступу ове трупе и новом искуству коме свједочи Палавестра пише:

„То је толико природно да гледаоц моментално заборавља да је уопште на сцени. Он осећа да је то живот, живот у кретању, у речи, у смеху, у сузи, у јаду, у крику и грчу којим једна велика душа убија своју највећу радост (...) Руски глумци, онако како раде, како говоре, како се крећу, како се смеју или плачу – они живе, постоје, ту су, људи су, они исти које је писац гледао и оцртавао” (PALAVESTRA 1919: 4).

Руска школа глуме је значајна и зато што ће указати на нове правце који ће одликовати сарајевско глумиште, „сарајевски позоришни миље” који тек у правом смислу настаје.

Вриједност и оригиналност Палавестрине позоришне критике бива уочена и вреднована као најважнији дио опуса ствараоца. Тако Ристо Трифковић за Палавестрине текстове изриче ријечи хвале, нудећи уједно и слику стања у тадашњој позоришној критици у нашим крајевима: „За разлику од уобичајеног и најраспрострањенијег типа новинског критичара позоришних манифестација, који највише простора одвајају за објашњавање књижевног значаја дјела а о самој представи сасвим при дну и ниско саопште неколико натукница и уопштених узгредница, Јован Палавестра је поступао управо обрнуто: за њега је, као позоришног човјека, позоришна представа средишњица на којој он задржава пажњу! О комаду се говори тек толико колико је неопходно, просто да се зна о чему је ријеч” (TRIFKOVIĆ 1971: 25). И остали критичари који су се бавили Палавестриним дјелом се слажу да је он био најбољи као позоришни критичар, јер је „у својим критикама, необично концизно и новинарски прегледно уочавао главне карактеристике драме и позоришних креација” (LEOVAC 1957: 251).

Из мноштва Палавестриних позоришних критика које је написао у међуратном периоду издваја се најприје она коју је дао поводом приказивања драме *Цезар и Клеопатра* Бернара Шоа („Преглед”, књига II, 1928). У овом тексту он износи своје схватање ове драме и свих замки које је у драматизацији морао савладати редитељ Верешчагин:

„Шо не допушта патоса, ни патетичних моралки и упаучених доктрина. Личности су му 'природне', без узбуђења и напрегнутости, претензија и карактерних надмнености; оне су просто стварне, везане за тле и природу (...) Дубока самосвест, поуздана присебност и интелигентна прибраност да уђе у чисто животно осећање личности – то глумцу Шоових лица обезбеђује правилно тумачење (...) Редитељ

мора да чува линију и да не губи из вида три момента. На првом месту енергична и некомпромисна скраћивања. Редитељ мора имати духа и инвенције да то све изврши са осећањем мере (...) други важан моменат: да апелује на интелигенцију глумаца да се интелигентно и поуздано осећају у атмосфери Шоовог дискретног сарказма и финих иронија, двосмисленост и сатиричних искрица духа. И треће: редитељ не сме да наседне циничким пишчевим инструкцијама у заградама, па да целу ствар схвати као бурлеску, фарсу или комику. Г. Верешчагин се колебао. Поједини глумци су били час наомак театралном патосу (...) час у вртлогу гротеске” (PALAVESTRA 1971: 162).

У вези са драматизацијом *Идиота* Ф. М. Достојевског на даскама сарајевског позоришта, Палавестра 1929. године у „Прегледу”, књ. III пише да је то вече

„било једно од занимљивијих, запаженијих и, према томе, једно од најуспелијих (...) Као редитељ, г. Верешчагин имао је захвалан посао. Што није имао и захвалан ансамбл, да цела галерија типова буде *рускије* интерпретирана – тому није крив он” (PALAVESTRA 1971: 166).

Ипак, Палавестра истиче добру интерпретацију двојице глумаца који су тумачили ликове Мишкина и Рогожина и с много надахнућа о њима пише:

„Њихова игра остављала је утисак нечега што излази из оквира наученог и срачунатог: било је у тој игри много више *осећано* него интелектуализованог; било је више радосног, уметничког надахнућа него глумачког експеримента; било је, најзад, у њиховој игри оне симпатичне, а на нашим сценама тако ретке, убедљивости у акценту, у тону, у гримаси и гесту. Елан за интерпретацију био је прерушен у једно нијансирано, бестенденциозно осећање текста и генијалности Достојевскојевог дела” (PALAVESTRA 1971: 167).

Критичар коментарише и ненаметљив декор, као битан елеменат ове драматизације, јер је сву пажњу публике усмјеравао на глумце и радњу.

„Декорски, промене су биле или упрошћене, без детаљисања и претрпаности, или су – оне су почетне – биле стилизоване на директну једноставност. Тој околности има се захвалити да је у гледалишту замор био замењен нарочитим интересовањем и симпатичном пажњом која није честа појава у дворани нашег Позоришта” (PALAVESTRA 1971: 167).

Сљедећа занимљива критика везана је за изведбу Шекспирове драме *Веселе жене виндзорске* 1930. године и посебно за редитеља Раду Прегарца. Палавестра у тексту у сарајевском „Прегледу”, књ. V врло похвално говори о овом редитељу у контексту комплексности драмског текста и његовог постављања на сцену.

„Смелошћу једног Рајнхарта, акцентујући тренутне прохтеве гледалишта, овај културни и талентовани редитељ је искористио све разнородне бинске елементе, од патоса до гротеске, од музичких, лирских илустрација до варијетског плесног дивертисмана, од оперетског куплета до финих мелодија Николајевог музике у истоименој опери; поред тога, све у живом мењању слика, са декорским детаљима који убедљивио карактеришу целину и ситуацију (...) Премда од разних елемена-

та, приказ је ипак имао своју унутрашњу повезаност, континуитет који нигде није био поремеће. У томе је предност овог приказа пред многим из ранијих сезона” (PALAVESTRA 1971: 178).

Међу позоришним критикама које је дао Јован Палавестра важно мјесто заузимају и оне које се тичу драма које је режирао Боривоје Јевтић. Ријеч је о драмама *Вучина* Милана Огризовића (1932), *Фра Јукићево знамење* (драмска хроника настала већином на основу монографије о Ивану Франи Јукићу из пера Тугомира Алауповића) (1933) и посебно *Аникина узбуна* према Андрићевој приповијести *Аникина времена* (1934) у „Прегледу”, књига X. У вези са драматизацијом познате Андрићеве приповијетке Палавестра хвали Јевтићев редитељски приступ тако захтјевној поставци. Тако он пише да је Јевтић био „дубоко свестан деликатности и ризичности посла. Тим опрезније, прибраније и пажљивије он је ушао у широку фабулу приповетке, настојећи да избегне сувишности, премда му то није свугде потпуно успело“, да је Јевтић донио низ слика које су „стегле епику догађаја, а да при томе од Андрићевог сочног и уметничког приповедања и финих психологија сања не одузме готово ништа” (PALAVESTRA 1971: 214 – 215). Критичар истиче и глумачки ансамбл који је био на висини умјетничког задатака и у доброј синергији са редитељем:

„Својом игром, глумци су обележили настојање редитеља, да унутрашњу режију дела упуту у три правца: утанчани и психолошки нијансирани реализам, у случају Михајла, затим натурализам у сценама гомила, у првом и трећем чину; и, најзад, идеализовани и трагично захваћени порок Аникин” (PALAVESTRA 1971: 214 – 215).

Палавестра није заборављен само као књижевник, него и као врстан позоришни критичар који је изградио препознатљив стил, критичар који је позориште знао изнутра будући по потреби и сам глумац и позоришни радник у настојању да културна и позоришна сцена у Сарајеву и читавој Босни и Херцеговини између два рата оживи након таворења под влашћу Аустроугарске монархије и ухвати корак са трендовима европских центара.

Закључак

Јован Палавестра, заборављени српски књижевник и позоришни критичар, један је од оних без којих би цјелокупна културна сцена у Босни и Херцеговини између два свјетска рата била далеко сиромашнија. Ријетко енергичан и свестран, он је неуморан радник на културном пољу али сваштар који је свуда стизао, није се ничему истински могао посветити. У свом књижевном раду и приповједачком и драмском није био ни стрпљив ни истрајан, ни научнички педантан, тако да његов таленат није ни могао на прави начин да се искаже. Палавестрино књижевно дјело у својим најбољим моментима тек наговјештава стваралачке могућности које је у себи носио.

Палавестра је своје најбоље радове исписао у области позоришне критике и био је хроничар и свједок свих важних дешавања у области културе између два

рата у Сарајеву, у којима су српски ствараоци и културни радници имали значајно учешће.

Цитирана литература

- JEVTIĆ 1962: JEVTIĆ, Borivoje. *Pisci i maske*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1962.
- LEOVAC 1957: LEOVAC, Slavko. *Svetlo i tamno – pregled književnosti Bosne i Hercegovine od 1918. do 1956. Godine*. Sarajevo: „Džepna knjiga”, 1957.
- LEŠIĆ 1988: LEŠIĆ, Josip. „Istorijska drama”. *Izraz knjiga* LXIV, god. XXXII, br. 9–10: str. 729–761.
- PALAVESTRA 1919: PALAVESTRA, Jovan. „Pozorišni pregled”, *Novo delo*, II/1919: str. 4.
- PALAVESTRA 1919 a: PALAVESTRA, Jovan, „Gostovanje Žanke Stokić”, *Narodno jedinstvo*, II/1919: str. 3.
- PALAVESTRA 1920: PALAVESTRA, Jovan. „Ibsenova Heda Gabler”, *Narodno jedinstvo*, III/1920: str. 2–3.
- PALAVESTRA 1954: PALAVESTRA Jovan. „Princip i Gaćinović”, *Politika*, 27. jun 1954. godine [orig.] ПАЛАВЕСТРА, Јован. „Принцип и Гаћиновић”, *Политика*, 27. јун 1954. године.
- TRIFKOVIĆ 1971: TRIFKOVIĆ, Risto. „Pogled na život i djelo Jovana Palavestre”, predgovor knjizi: PALAVESTRA, Jovan. *Izabrana djela*. Sarajevo: „Svjetlost”, 1971.
- ČEKLIĆ 2009: ČEKLIĆ, Sava. *Među svojima (ogledi, studije, kritike)*. Bijeljina: SPKD „Prosvjeta”, 2009 [orig.] ЋЕКЛИЋ, Сава. *Међу својима (огледи, студије, критике)*. Бијељина: СПКД „Просвјета”, 2009.

Извори

- PALAVESTRA 1971: PALAVESTRA, Jovan. *Izabrana djela* (priredio Risto Trifković). Sarajevo: „Svjetlost”, 1971.

Milena M. Ivanović

JOVAN PALAVESTRA – AUTHOR AND THEATRE CRITIC

Summary

In this paper, we deal with the forgotten Serbian writer and theater critic Jovan Palavestra as a participant and witness to important cultural and progressive events in Bosnia and Herzegovina between the two world wars, especially in Sarajevo. In the first part of the paper, we shed light on Palavestra's literary work, first in the field of short stories, then drama, and then his work in the field of theater criticism. Jovan Palavestra is recognized as a writer with significant potential who nevertheless did not achieve the artistic achievements of his contemporaries and fellow citizens Ivo Andrić, Isak Samokovlija, Hasan Kikić, Borivoje Jevtić. The best part of his work is considered to be his theatre criticism, in which, although without a role model or tradition, he achieved outstanding achievements.

Keywords: Jovan Palavestra, Narrative Bosnia, theatre criticism