

МИЛЕНА КУЛИЋ

## ТРАГОМ СРЕДЊОВЕКОВНОГ ПОЗОРИШТА У СРПСКОЈ ЛИТЕРАТУРИ ОД XIII ДО XV ВЕКА\*

Стара српска књижевност била је одређена законима своје епохе и истицала је у први план оно што је опште и универзално, апстрактно, метареално и надлично. Историја ове књижевности почела је да се ствара са првим истраживањима српског средњовековног рукописног наслеђа, како наводи Димитрије Богдановић.<sup>1</sup> Према преовлађујућој периодизацији, почетак средњег века везује се за пад Западног римског царства 476. године, а његов крај за пад Византије 1453. године. Међутим, о развоју српске средњовековне књижевности може се говорити од Растковог одласка на Свету Гору 1191. године, па све до почетка XVIII века, где се и даље осете нити српског средњовековља. Од јужнословенских књижевности, српска књижевност најдуже траје. Трајање је условљено чињеницом да је та књижевност била „уско повезана и условљена постанком и развојем феудалних држава и феудалног друштвеног поретка”<sup>2</sup>, па се ова књижевност, као и целокупна средњовековна култура на српском језичком простору, сачувала толико дуго као резултат поверења у сопствени културно-верски идентитет и политичко-економски развој. Литература средњег века била је у функцији теологије, виших циљева и потврде хришћанских идеала. Историчарима књижевности и свим проучаваоцима нашег доба

---

\* Рад је добио Награду „Боривоје Маринковић” за 2015. годину која се додељује на Филозофском факултету у Новом Саду као подстицај за рад, креативност и развијање љубави и интересовања за старије области српске књижевности.

<sup>1</sup> Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1991, 3.

<sup>2</sup> Драгољуб Павловић, *Старија јужнословенска књижевност*, Научна књига, Београд 1971, 13.

можемо захвалити што су у својим истраживањима оспоравали два најчешћа мита о средњем веку: први, о средњем веку као „добу мрака, окрутности и дивљаштва”, а други, значајнији за ову тему, по мишљењу Петра Марјановића, о непостојању позоришта у том периоду.<sup>3</sup>

Развојем нових дисциплина о човеку и друштву, различити облици забава и празновања постали су предмет истраживања различитих наука: етнологије, социологије, театрологије и музикологије. Међутим, таква истраживања су усмерена углавном на савремене појаве и не сежу у дубљу историјску прошлост. Мало је истраживача који су се, када је реч о нашим просторима, бавили развојем позоришне уметности средњовековног периода. У том погледу, неопходно је ослонити се, пре свега, на радове Мираша Кићовића<sup>4</sup>, Драгољуба Павловића<sup>5</sup>, Петра Марјановића<sup>6</sup> и Станоја Бојанина<sup>7</sup>.

У српској средњовековној књижевности, која, како тврди Боривоје Стојковић, улази „несумњиво међу најлепше и најсадржајније у словенским народима”<sup>8</sup>, позоришна делатност представља стваралачку снагу и уметничке способности српског народа, посебно у одређеним тренуцима његове историјске величине. Позориште код Срба није познато тек од XVIII века, како многи научници тврде, него чак од XIII века.<sup>9</sup> Заправо, са тим ставом смело се упуштамо у проучавање позоришног приказа стварности српског средњовековља.

У Византији се развија религиозно позориште у различитим видовима и у различитим уметничким стиловима и облицима, посебно у периоду од X до XV века. Од десетог века у црквама западне Европе почињу да се приказују литургијске драме, у које је унесен драмски елемент, па их називају „једноставним драматизацијама ускршњих литургија”.<sup>10</sup> Насупрот византијском позоришту,

<sup>3</sup> Петар Марјановић, „Позориште у српским земљама средњег века”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, 14, Нови Сад 1994, 7.

<sup>4</sup> Мираш Кићовић, „Старо позориште код Срба”, *Зборник радова института за проучавање књижевности САНУ*, Београд 1951, књ. прва, 9–33.

<sup>5</sup> Д. Павловић, нав. дело, 1–98.

<sup>6</sup> Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005, 10–90; „Позориште у српским земљама...”, 7–23.

<sup>7</sup> Станоје Бојанин, *Забава и свечковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*, Историјски институт, Београд 2005, 237–369.

<sup>8</sup> Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1979, 15.

<sup>9</sup> М. Кићовић, нав. дело, 31.

<sup>10</sup> Роналд Харвуд као пример наводи „Посету гробу”, чувени текст те врсте. На ускршње јутро три Марије посећују Христов гроб, а анђео им показује празан

у српским земљама, као на пример на подручју Зете и Рашке, откривају се трагови позоришне делатности, упркос искључивости и цензурама које је постављала православна црква, али о религијском позоришту нема довољно јасних података. Главна сметња његовом развоју била је строгост православне цркве, која је зазирала од религијског позоришта и у њему видела само грех и моралну изопаченост, док га је римокатоличка црква подржавала и допуштала. Хришћанска црква је тада била „идеолошки представник средњовековног феудализма”<sup>11</sup> и условљавала је ток развоја духовног, културног, па самим тим и позоришног живота.

Ови закључци пре свега упућују на трагове до којих долазимо из сачуваних писаних правних, црквених и књижевних докумената. Средњовековно позориште на српским језичким просторима јавља се у новим оквирима, формама и облицима, далеко од западноевропских религиозних тенденција и тако, представљајући промену, постаје и остаје појава вредна пажње. Позориште је било место на којем су народни забављачи изводили своје вештине, своје представе које су оличавале својеврстан синкретизам (било је песме, игре, свирке, лакрдије, маскирања и костимирања). За позориште у том смислу је постојала уметничка терминологија, а народ је представе гледао уживајући. Ово позориште се знатно разликује од византијског, западног или античког отвореног позоришта; оно је народно, световно и нехришћанско и зато га је црква прогонила. За постојање оваквог позоришта имамо доказа у средњовековној преводној и оригиналној књижевности, у изједначавању српскога глумца са мимом и шпилманом, у сачуваним народним играма, у религијски синкретичним обредима и у ондашњој развијеној позоришној терминологији. Такође, као један од доказа да је старо српско позориште у том времену постојало нуди нам се и податак да се оно код Срба тим именом звало још у средњем веку, и да се и данас међу Словенима једино тако и зове.<sup>12</sup>

Захваљујући овим и оваквим подацима можемо претпоставити да су постојали елементи позоришта у средњем веку. Међутим,

---

гроб и објављује да је он васкрсао. До данас је пронађено и сачувано више од четири стотине верзија у манастирима Европе. Харвуд наводи текст из енглеског рукописа *Regularis Concordia*, где су описана три свештеника која представљају ликове који нису њихови (представљају Марије, које стижу на гробницу и имају на глави украсе који означавају женственост), а четврти свештеник, који представља анђела, одевен је у бело и мирно седи крај гроба са палмом у руци. Када жене питају анђела за тело разапетог Христа, одговара им да он није ту, да је устао из мртвих. Анђео показује доказ васкрсења, и на крају, радујући се због тога, поче химна и сва звона истовремено зазвоне, Роналд Харвуд, *Историја позоришта – цео свет је позориште*, прев. Ђорђе Кривокапић, Слио, Београд 1998, 97.

<sup>11</sup> Д. Павловић, нав. дело, 13.

<sup>12</sup> М. Кићовић, нав. дело, 31.

морамо обратити пажњу и на начин настанка, као и на реакције цркве, чији је углед био неприкосновен. Средњовековно европско позориште, као некада античка трагедија и комедија, развија се из религиозног обреда и култа<sup>13</sup>, а католичка црква је подржавала и допуштала извођење позоришних комада. Српска позоришна извођења су, у односу на њих, подсећала на глумачке импровизације световног карактера, изван црквених оквира и ван затвореног простора, па између осталог због тога црква није имала намеру да пружи подршку развоју позоришта. Црква пак није осуђивала позориште јер се противила његовој суштини и сврси, већ се плашила да „паганско искушење позоришта” не уништи исправна схватања и мисли глумаца и гледалаца.<sup>14</sup> С јачањем моћи цркве напади на позориште бивају све жешћи, а оно постаје све опрезније у свом изражавању и деловању. Противници позоришног приказивања били су и црквени оци, који пишу у време када је хришћанство постало званична религија. Јован Златоусти несумњиво је имао довољно разлога да посвети велики део свог стваралачког живота управо овом питању. Називао је позоришта „стаништима сотониним, позорницама разврата, школама обести, кужним слушаоницама иступа”.<sup>15</sup> Поред Јована Златоустог, велики противник позоришне уметности био је и Свети Августин, који прихвата Платонову идеју о идеалној држави као „божјој држави” и сматра да из такве заједнице треба прогнати све драмске писце и глумце, као творитеље лажи, греха, срамоте и погубних наслада. Такође, у осмом веку, грчки црквени отац и учитељ Јован Дамаскин преко-

<sup>13</sup> Јован Скерлић, *Писци и књиџе*, V, [б. и.], Београд 1911, 20–21.

<sup>14</sup> Бенцамин Хунинген, „Мим од антике до литургијске драме”, у: *Позориште и драме средњега века*, прир. Драган Клаић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1988, 263.

<sup>15</sup> У више дела Јован Златоусти води битку против позоришног приказивања стварности. Репрезентативан пример такве борбе је одломак „Беседе шесте – О покајању”, где наводи: „Каква је корист онима који poste а да у безаконна позоришта иду, да к општем училишту нечистоћа и свенародном месту неузддржљивости журе па и на седиштима погубилаца седе? Јер нико неће погрешити ко оно место сваком заразом преиспуњено, најпогубнијим игралиштем, обуком неузддржљивости, учитељем нечистоће и сваким другим гнусним именом па и вавилонском пећи назовемо. Јер ђаво пошто је на позорницу као у пећ неку ушао град нам одоздо потпаљује и то не подмеће хрстовину као онда што су варвари учинили, нити нафту, ни струготину, ни смолу но што је од ових много несносније блудничке представе, срамне беседе, разуздане игре и најразвратније песме у јавност износи. Ону су пећ варварске руке потпалила, а ову пак и од варварских руку много безумније помисли запаљују. Зато је ова пећ и много опаснија од оне прве јер је њен огањ много убитачнији. Јер не жеже он само телесну природу но душевно благостање нарушава, а штета је још већа зато што жежени то и не осећају, јер кад би осећали не би се на оно што се тамо у позоришту дешава грохотом смејали” ([http://www.verujem.org/sveti\\_oci/zlatousti\\_pokajanje\\_6.htm](http://www.verujem.org/sveti_oci/zlatousti_pokajanje_6.htm) – 1. 9. 2015).

рева народ због обожавања мима, „најгрубљег и најнепристојнијег огранка античке уметности”<sup>16</sup> и његових раскалашних представа, због којих не одлазе у цркву и тако не присуствују узвишеном чину литургије. Међутим, упркос јавној осуди све моћније цркве, позориште не замире ни у раном средњем веку.

На пола пута између средњег века и ренесансне Европе, у времену које се некада називало „мрачним добом”, црквени оци осудили су позориште познатим тоновима гнева – то је исти онај глас који је користило средњовековно свештенство у осуђивању глумца.<sup>17</sup> Али црква је почела да увиђа снагу драмског израза као средства рекреирања значења Христовог живота и урезивања библијских прича у свест верника. Поново се јавља потреба за путујућим световним позориштем, мистерије из цркава излазе на улице, прожима их обичан језик, вулгаран хумор и ритуал који је сачуван још од паганских времена. Тада се у ренесансној Италији, па након тога и шире, обнавља једна традиција, са невероватним сличностима с позориштем древног Рима, са низом професионалних позоришта која су изводила фарсе, плаутовске комедије и комедије дел арте. Управо комедија дел арте отвара нове видике којима се разоткрива значај глумачке вештине. У даљем развоју позоришта, Марин Држић у дубровачкој књижевности, Вилијам Шекспир у енглеској, Жан Батист Поклен Молијер у француској и Карло Голдони у италијанској књижевности имали су јасну идеју да је позориште дводелна уметност у којој равномеран однос имају текст и глумачко умеће. Слично стваралачком процесу и развоју ренесансне комедије дел арте, првобитно позориште српског народа није имало писани драмски текст, већ је садржина и успех извођења почивала на импровизацији и стварала се у самом стваралачком процесу, односно у току игре. Суптилну алузију на повезаност средњовековног позоришта и комедије дел арте износи Молилари, који истиче да сам израз „арте” не треба схватити у савременом значењу већ у средњовековном смислу, то јест као занат или чак као удружење (често су се занатска удружења звала арте).<sup>18</sup> Неки истраживачи, као што је Марио Аполонио<sup>19</sup>, тврде

<sup>16</sup> П. Марјановић, *Мала историја српског позоришта...*, 30.

<sup>17</sup> „Каква пометња! Каква сатанска бука! Какав дијаболнични костим! Ту се могу видети само блудничење, прељуба, куртизане, мушкарци који се претварају да су жене и дечаци нежних удова”, Р. Харвуд, нав. дело, 123.

<sup>18</sup> Чезаре Молилари, *Историја позоришта*, прев. Југана Стојановић, „Вук Карацић”, Београд 1982, 160.

<sup>19</sup> Историчар италијанског позоришта иза кога стоји велики број студија о италијанским и страним позоришним делатностима. Најзначајније подручје његовог проучавања је управо комедија дел арте: Mario Apollonio, *Povijest Komedije dell'Arte*, прев. Frane Cale, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1985, 49–53.

пак да се тај израз може протумачити и на други начин, то јест као „вештина”, „умеће”, „мајсторство”, а ти изрази јасно садрже идеју о професионалности уједињеној с извесним урођеним способностима, па према томе и стручној спреми, и самим тим се ускраћује могућност за упоредно истраживање комедије дел арте и средњовековног позоришног деловања. У средњовековним позоришним изведбама могли су да играју непрофесионалне позоришне групе, као што су клерици, занатлије и ђаци.<sup>20</sup> У комедији дел арте извођачи нису могли да буду аматери. Извођачи комедије дел арте су професионални глумци. Ова комедија је непосредно произашла из традиционалног народног позоришта, које је ренесансна комедија на неко време запоставила. Али, када је комедија дел арте заменила учену комедију, на сцену се поново враћају средњовековни глумац – импровизатор, мимер, жонглер, буфон, играч, певач, акробата. Сада у једној новој форми. Упркос чињеници да многи проучаваоци сматрају да не постоји релевантна тачка споја за аналошко проучавање средњовековног позоришта и европске комедије дел арте, управо због низа супротности у њима, сматрам да овај приступ пружа могућности за отварање разних тема и истраживање ових врста позоришне уметности, тако да би љубитељима позоришта свакако било од користи да се истражи повезаност средњовековног позоришта од XII века и његов утицај на комедију дел арте.

Када говоримо о најближим земљама и утицајима које су извршиле на српско средњовековно позориште, најизразитији су управо утицаји са истока – из Византије, и утицаји са запада – из Италије. Најмоћнији утицај је свакако извршила Византија. Изводећи мистерије које су сличне средњоевропским, Цариград постаје „величанствено и плодносно средиште знатне духовне и уметничке културе”.<sup>21</sup> То је позориште утицало јасно на византијско минијатурно сликарство, у којем су разни призори из Библије изражени променљивим покретима, попут глуме.<sup>22</sup> У Италији су

<sup>20</sup> Бора Глишић, *Позоришће*, Сазнања, Београд 1964, 47.

<sup>21</sup> Шарл Дил, *Историја византијског царства*, прев. Радослав Перовић, Издање Геце Кона [1933], Logos Art, Београд 2008, 150–154.

<sup>22</sup> Као пример у литератури често се наводи фреска *Руцање Христју*, сликана између 1317. и 1318, у манастиру Старо Нагоричино, у задужбини краља Милутина. У првом плану виде се две особе са дугим рукавима и неколике са необичним инструментима (бубњар, свирач у фрулу и голобради младић са кастањетама) како исмевају Спаситеља. Извесно је да се сликари Старог Нагоричина нису инспирисали Новим заветом него неком драмском инсценијом Христових мука, коју су на хеленистичком истоку изводили мајстори касноантичког мима као пародију на дворске церемоније – свечане игре пред царем. Тумачењем ове фреске се посебно бавио Светозар Радојичић, који наводи: „Играчи су са дугачким рукавима свакако пренесени из неке драмске инсценије”, М. Кићовић, нав. дело, 1.

се током XIII и XIV века развијали комади у стиху или у прози, као сажетија варијанта европских мистерија, прилагођени укусу и захтевима новог хуманистичког доба које није желело религиозно-пропагандне представе. Такве представе су могле да доспеју на српско тло преко Дубровника, центра позоришне уметности тог времена, али није постојало повољно поднебље. Познато је да се током средњег века одвијала размена забављача лаичког позоришта између Србије и суседних земаља. Приликом тих гостовања свакако је долазило до прожимања извођачких искустава. Међутим, дубровачко позориште и драма, као и позоришта европских земаља, нису имали утицаја на даљи развој српске драмске књижевности и позоришта, управо због познатих историјских околности које су обележиле српско језичко подручје средњег века, односно због турске власти која је у великој мери зауставила развој српске културе. Тада ни средњовековно италијанско, ни француско, ни енглеско позориште није доспело у српске земље. Сви политички, религиозни, економски и културни путеви су водили у Византију и то доприноси ширењу византијског утицаја на Србију (византијски обичаји се уводе на српски двор, византијска култура делује на читав јавни живот).<sup>23</sup> Већ тада почиње „византизација”, која долази до пуног изражаја у времену Душанове државе.<sup>24</sup> Многи аутори с правом говоре о „трајном духовном зрачењу Византије” у постављању оквира духовног, културног и материјалног живота.<sup>25</sup>

У српским земљама често су гостовали глумци или забављачи лаичког позоришта, пре свега из Византије (мими), те Немачке (шпилмани), Италије (буфони), Дубровника (буфони, хистриони, глумци) и Русије (скоромоси). Ови термини који су коришћени за средњовековне забављаче се, као што наводи Марија Клеут, помињу у многим списима и делима од XIII века па надаље. Они су своје игре, које су биле световног и неофицијелног карактера, изводили на дворовима, по већим насељима, на тржиштима, око манастира.<sup>26</sup> То су најчешће били путујући забављачи који су певали уз пратњу разних инструмената (харфе, виоле, флауте, гитаре, гајди, фруле),

<sup>23</sup> Б. Стојковић, нав. дело, 15. Аутор наводи као пример Мировни споразум који је краљ Милутин 1299. године склопио са Византијом, што је допринело ширењу византијске културе на српско поднебље.

<sup>24</sup> Георгије Острогорски, *Историја Византије*, Српска књижевна задруга, Београд 1959, 70–80.

<sup>25</sup> Овде би требало подсетити на чињеницу да су у седмој деценији деветог века два Византинца из Солуна, браћа Константин (у калуђерству Ћирило) и Методије, превели, по наредби византијског цара Михаила, најважније хришћанске верске књиге на словенски језик, који је до краја X века постао богослужбени и књижевни језик већине Словена.

<sup>26</sup> Марија Клеут, *Народна књижевност (фрагменти скривени)*, Филозофски факултет, Нови Сад 2008, 49.

бавили се атрактивним вештинама (мађионичарство, акробација, пантомима, жонглераји, имитације) и дресуром животиња (камиле, медведи, мајмуни, змије). Били су на удару државних и црквених закона због својих заједљивих сатира и непристојног понашања. Представе су биле приказиване у време празничних, нерадних дана (народни празници, веридбе, свадбена весеља, дани крштења), јер су се тада гледаоци масовније окупљали.<sup>27</sup> Њихова поезија често је била сатирична или еротска. Преносила се усмено, или сасвим мало преко писане речи, и била је синкретична.<sup>28</sup> Сведочанства о њиховом активном деловању су посредна, и не може се са сигурношћу тврдити да припадају ствараоцима који су названи средњовековним забављачима.

О таквом забавном животу у српским средњовековним земљама има много података, али они не сведоче јасно о постојању позоришта. То су најчешће вести о музичкој и играчкој вештини страних музичких трупа и других уметника. Нигде се, међутим, не говори одређено о српским позоришним извођачима, мада се на основу елемената позоришне уметности могу извести закључци и претпоставке о томе. Овај период је доба књижевног, економског и културног напретка у Србији и њеној околини и стога је разумљиво што се у списима често спомињу следећа занимања: свирачи, певачи, трубачи, флаутисти, гитаристи, добошари, чак и мађионичари, лакрдијаши, глумци. Они су били странци, најчешће гости из Италије и Француске, који су позивани на дворове приликом неких свечаности и ту су остајали дуже време.

Познато је да је током средњег века, посебно током XIV и XV века, вршена размена гостовања музичара и осталих артиста између Дубровачке републике и српских земаља. Највише су мењали своје свираче и певаче за време празника и свечаности, у дане рођења, крштења, свадби, или приликом празновања Св. Влаха, заштитника Дубровника. Основни извори у којима су забележена имена неких забављача јесу кратке вести одлука Малог већа, дубровачког аутономног судства, или су сачуване дужничке књиге дубровачких трговаца. Неки од записа показују да су Дубровчани званично примани у службу: 1335. године су примљена у Дубровник два трубача, од којих је један био Србин Драган из Призрена. У једној повељи цара Душана из 1353. године спомиње се још један српски уметник, свирац Преде, и то заједно са робовима слепцима. Током XV века има више података о сарадњи Дубровника са српским владалачким дворовима. Године 1408. двојица трубача

<sup>27</sup> П. Марјановић, *Мала историја српског позоришта...*, 47.

<sup>28</sup> М. Клеут, нав. дело, 49.



деспота Стефана Лазаревића добила су од Дубровчана чоху у вредности од 60 дуката. Исте године на двор деспота Стефана долази музичар Антоније из Вероне, који је пре тога две године био у служби у Дубровнику. Године 1412. шест трубача владара Зете Балше III гостовали су о празнику Светог Влаха у Дубровнику и сваки је награђен са по десет дуката, да би годину дана након тога дубровачко веће послало своје трубаче у Зету да тамо свирају и тиме господару Балши честитају рођење сина. Године 1426. двојица дубровачких свирача провела су четири месеца у Србији, на двору деспота Стефана Лазаревића, обучавајући домаће музичаре.<sup>29</sup> Ови оскудни и малобројни подаци несумњиво сведоче о томе да су средњовековни владари и великаши познавали духовна задовољства, да је на дворским и племићким гозбама извођена вокална и инструментална музика и да су певане песме о витешким делима и љубави. Све ово показује врло садржајан и разноврстан забавни живот у току XIV и XV века у непосредној околини Србије.<sup>30</sup>

Срби у средњем веку нису имали драму као књижевни род, па је нису могли ни играти. Међутим, постојале су маске, глума и народне игре које су извођене у далекој прошлости, али у којима можемо да нађемо корен позоришне уметности. Те игре могле су бити прастарог домаћег порекла, а могле су бити и туђе, затечене на земљишту које су населили, или позајмљене из Византије преко мима, или из Немачке преко шпилмана, са којима су рано дошли у интензиван додир. Очувани драмски елементи у народним играма доказују да је и тада, у старини, било развијено осећање за драмско изражавање. Српске народне игре садрже често изразите драмско-позоришне елементе, јер делују на посматраче ритмичко-динамичким, музичким и вербалним ефектима. Након пажљиве анализе описа ових игара Марија Клеут доноси закључак да су оне у складној вези са другим врстама уметности: музиком, плесом (колом) и елементима драме (утврђена подела улога са правом инверзијом у односу на стварност, девојке играју мушке улоге, мушкарци играју женске улоге, преоблачење, реквизити, гестови, дијалог).<sup>31</sup> Таква представа живота може се наћи и код хеленског човека, и њихове игре садрже глумачке елементе које можемо

---

<sup>29</sup> Исто, 58.

<sup>30</sup> За потребе овог рада наведени су само неки од примера који показују повезаност Дубровника и српских средњовековних градова. Поред наведених примера постоји низ релевантних података који доказују да је постојала сарадња између ових градова. Драгољуб Павловић наводи да је „сама Дубровачка република позајмљивала певаче жонглере од суседних босанских и српских владара, када су то изискивале важније свечаности, а нарочито прослава заштитника дубровачке републике св. Влаха”, Д. Павловић, нав. дело, 45.

<sup>31</sup> М. Клеут, нав. дело, 12.

приметити код наших гуслара и приповедача народних прича.<sup>32</sup> Народне игре показују неисцрпно богатство народног духа, стваралачку инспирацију, живу машту, кореографску инвентивност и смисао за драмске ефекте.<sup>33</sup> Драмских елемената највише има у друштвеним народним играма „које се као кратке сцене, ради шале и забаве, изводе по седељкама и скуповима у разним крајевима наше земље”.<sup>34</sup> Међу најзанимљивије и ритуално најбогатије, које садрже изразито драмско-позоришне елементе, спадају: краљице, лазарице, русалије, коледа, додоле и варијанте обичајних игара. Крајем 19. века Лаза Костић је дошао до истог таквог закључка, истичући да у нашем народу постоји позоришно-драмска делатност.<sup>35</sup> За познавање старе српске уметности пружа нам се као драгоцен материјал обиље сачуваних песама и игара под маскама и њима сличне ритуалне поворке. Поред ових народних игара, претпоставља се да је било и других које нису сачуване. Све ове народне игре несумњиво сведоче о тежњама српског народа да своја схватања, веровања, обичаје и забаву оживи у одређеним моментима уз пратњу музике, уз песму и игру (коло), са прикладном маском и фолклорним костимима и све то несумњиво зато да би их учинио забавнијим и динамичнијим. Неки од ових фолклорних облика садрже у себи и обредни карактер, који је српска црква, не мењајући га много, прилагодила потребама средњовековне епохе. У трагању за елементима фолклорног позоришта истраживач не треба да изостави ни обичаје везане за послове и свакодневни живот: око зидања куће, око огњишта, пољских радова, пред непогоду, око жетве, косидбе, домаћих животиња, лова, моба, позајмица, седаљки, прела и посела. Посебну ритуалност и театрализам, по мишљењу Радослава Лазића, поседују правни народни обичаји (крвна освета,

---

<sup>32</sup> Милош Ђурић подсећа на то да Платон (у *Ијону*) описује рапсоду који су ишли од града до града и рецитовали и објашњавали *Илијад*у и *Одисеју*. Они то чине као глумци, „рецитују Хомера на позорници, у богато извезеном оделу, са златним венцем на глави и штапом у руци. А рецитују драматским начином, декламујући и гестикулирајући”, Милош Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1971, 67.

<sup>33</sup> Б. Стојковић, нав. дело, 20.

<sup>34</sup> Даница С. Јанковић, *Драмски елементи у нашим народним орским играма и народна орска игра као драмски елемент народних обичаја*, [б. и.], Београд 1940, 75–94.

<sup>35</sup> „Домишљао сам се, да је можда у најстаријим незнабожачким народним обичајима прва клица драмског живота... да је у коледама, краљицама, лазарицама и додолама исти замет што га испитивачи старина налазе за јелинску драму у свештеним обредима мисирског Озириса, у фригијској служби Кибели – Атис и Адонису, што се у Грка развило из обичаја Кабирске смрти у занос око бога Диониса, Бакха”, Лаза Костић, „Народно глумовање”, у: Лаза Костић, *Пријовейке. О позоришту и уметности*, прир. Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад 1989, 340.

умир, бојжи суд, вађење мазије, село као суд, народна управа) и верски обичаји (крсна слава, празноверице, народне магије, врачања, гатања, бајања). Ови облици јесу „само неки од узбудљивих облика народног театрализма у којима је основни покретач управо усмена народна режија и аутентичан народни редитељ”.<sup>36</sup> Иако у овим облицима има драмско-позоришних елемената, нипошто не можемо говорити о њима као о примитивним позоришним комадима, него као о „творевини која издалека на то личи”.<sup>37</sup> Упркос чињеници да не можемо народне игре тумачити као праоблик позоришта, диференциране драмско-позоришне и музичко-плесачке елементе можемо тумачити као облик који подсећа на данашње позориште и од којег је свакако данашњи облик преузео много карактеристика.

Постоје сигурнији докази да је драмска игра постојала код средњовековних Срба од XIII до XV века. На првом месту, ту је богата позоришна и музичка терминологија која је остала забележена. Одређени облици позоришне уметности су несумњиво постојали у том периоду, те су стога морали постојати и позоришни појмови. Захваљујући рукописима наших старих закона и делима средњовековне уметничке књижевности, посредно се може доказати постојање српског средњовековног позоришта. Ова терминологија је сачувана у средњовековним споменицима, а то је читава наша основна позоришна терминологија: позор – позориште, игра – играти – играч – игриште, глума – глумац – глумљење – глумиште, шпилман – шпилманити, скомрах, лицепотходник, подражатељ, плесац – плесица – плесаније, гудац, свирац, свиралник; затим термини за радњу: комическаја и скомрашка за комичну, сатурскаја и игрчиваја за сатиричну, козлаја и козлогласнаја за трагичну радњу.<sup>38</sup>

Када је реч о црквеним и државним законима Србија је у многу чему зависила од Византије и своје законе прилагођавала њиховим. У такве средњовековне споменике укључени су најразноврснији закони против позоришта, мере за борбу против драмских елемената у народним играма, прописи против мимова, паганских, световних обичаја и уживања, религиозног позоришта, који су били нарочито строги за свештена лица. Правила и одредбе које садрже ови закони одражавају однос и ставове црквених и световних

---

<sup>36</sup> Радослав Лазић, „Вертеп”, у: *Лујка и маска у српској култури – од обредног до позоришног чина*, прир. Љиљана Динић и Зоран Ђерић, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2014, 75.

<sup>37</sup> Б. Стојковић, нав. дело, 23.

<sup>38</sup> М. Кићовић, нав. дело, 12. Аутор наводи исцрпну терминологију позоришне уметности у средњем веку.

власти према разним друштвеним појавама тога доба. Захваљујући овим српскословенским преводима византијских законика, сазнајемо каква су била схватања средњовековних људи о неким појавама. То, свакако, указује на постојање одређених појава у искуству српског друштва средњовековног доба.

Један од кључних докумената у којем имамо сачувану позоришну терминологију је *Номоканон* или *Закономправило* (*Крмчија*). Он потиче из VI века (*Номоканон Јована Схоласџика*), али је прерађен у IX веку, у доба цариградског патријарха Фотија, и преведен на старословенски језик. Светом Сави се овај византијски црквеноправни зборник учинио практичним, па је наложио да се преведе на старословенски језик. Тако су строге мере, које су важиле у Византији, пренесене у српске земље. *Крмчија* је много више од чисто црквеног законика и садржи мноштво забрана. За овај рад је занимљиво то што се, пре свега свештеницима али и осталим људима, забрањивало да у недељне и празничне дане гледају позоришне представе и да играју у њима. У случају огрешења предвиђало се њихово искључење из цркве. Свети Сава је оштро усвојио те забране, које су се протезале на све облике позоришне уметности. У том погледу, саме те забране потврђују постојање позоришта и дају му обележје побуњеничке појаве против цркве. Овај фрагмент то добро показује: „Свако ко је сагрешио и каје се прима на себе покајање: и ако је шпилман, тј. глумац, ако је играч (плесач), или гудач (гудац), или музичар (свиралник), или ако води некакав другачији живот.”<sup>39</sup> Упоредо са терминима „играч”, „гудач” и „музичар” у српскословенском преводу *Номоканона* употребљени су и термини „глумац” и „шпилман”. Поистовештавање ових термина, према мишљењу Петра Марјановића, „потврђује да је програм и забављачки профил (шпилмана) био исти као и у домаћег забављача – глумца”.<sup>40</sup> Црква је све извођаче, глумце, шпилмане, плесаче или свираче сматрала за припаднике једне исте друштвене групе. Сва та занимања била су обухваћена једним именом – глумац: „скомрах или гудац или свирац или други неки такав глумац.”<sup>41</sup> Средњовековна црква је живот глумца сматрала супротним животу идеалног хришћанина. Бивао је осуђен сваки „световњак, а нарочито глумац и блудник, на епископов или кнежев затвор, уз телесну казну, уколико би се обукао у монашку одећу и подражавао или ругао било којем црквеном устројству”.<sup>42</sup> Позориште, игра,

<sup>39</sup> П. Марјановић, *Мала историја српског позоришта...*, 48.

<sup>40</sup> Исто, 117.

<sup>41</sup> Станоје Бојанин наводи овај фрагмент из *Номоканона*, из картагинског 63. правила, С. Бојанин, нав. дело, 272.

<sup>42</sup> Исто, 290.

програми разних забављача приликом светковања одређују се као „јелинска пировања” јер „није достојно у часне дане организовати позоришта, коњске трке ни нека друга игришта”.<sup>43</sup> Овим кодексом је Србија постала правна држава и „земља европске и медитеранске цивилизације”.

*Синѿаџмаѿ*, дело Матије Властара, јеромонаха и правника из Солуна, за ову тему занимљиво је подједнако као и *Крмчија*. Преведен је средином XIV века, вероватно по заповести цара Душана и упоредо са доношењем његовог Законика. У *Синѿаџмаѿу* се глумачке вештине изједначавају са развратом, а глумац<sup>44</sup> се сматра блудником и ниским, морално нечистим лицем. *Синѿаџмаѿ* дозвољава родитељима да разбаштине сина ако се против њихове воље бави глумом. По истом закону било је забрањено не само глумцу него и његовом сину да ожени ћерку неког дворанина или чиновника. Карактеристично је објашњење забране глумачке активности: „...јер се лажно представљају час као робови, час као господари, војници, војсковође, и код присутних изазивају необуздан смех, и што је њихово плесање бестидна похотљива игра мушких и женских, а њихове представе са животињама крвава забава, на којој се заробљеници и осуђеници бацају биковима и медведима да их растргну.”<sup>45</sup> Глумци се у овом законоправилу двојачко третирају. На једној страни, они су наступали на дворовима владара, кнежева, деспота, војвода, или у палатама обласних господара; на другој страни, наступали су на улици, трговима, слободним просторима, где се народ окупљао поводом разних светковина. Црква их је нападала, осуђивала и одбацивала, а они су од почетка средњег века с успехом налазили своју публику. Њихово занимање је означено као „бешчасно”.<sup>46</sup> Једно од поглавља из *Синѿаџмаѿа*, што истиче Станоје Бојанин, носи назив „О призорима и различитим глумачким играма”.<sup>47</sup> Ово поглавље се односи на различите врсте игара у позоришту, које обухватају не само глумачке делатности већ и разне друге игре, као што су игре на срећу, игре такмичарског карактера, коњске трке, двобоји, борбе животиња. Овај

<sup>43</sup> П. Марјановић, *Мала историја српског позоришта...*, 49.

<sup>44</sup> Превод *Синѿаџмаѿа* открива низ других назива којима је именован средњовековни глумац и његово занимање. То су називи који су изведени из посебних активности и вештина којима су владали средњовековни глумци. Пре свега, то су термини: скомрах, лицеподходник, подражатељ, шпилман, звероборац, самоборац..., С. Бојанин, нав. дело, 265–268.

<sup>45</sup> Петар Марјановић истиче да је одломак о „крвавој забави” анахрон, и да се односи на призоре са разјареним медведима и лавовима на Хиподрому у Цариграду, који су Латини разрушили и опљачкали почетком XIII века.

<sup>46</sup> Исто, 52.

<sup>47</sup> С. Бојанин, нав. дело, 244.

пример, као и многи други у средњовековним изворима, доводи у везу позоришне представе са игром, а црква их на исти начин вреднује. Преводи оваквих византијских законика нису створени да би се српски народ обавестио о позоришним делатностима и другим ситуацијама у Византији, већ и да би се сам српски народ одбранио од таквих грешних и неморалних искушења која су, очигледно, била присутна. Да би се неки закон створио неопходно је имати елемент који бива забрањен тим поступком, стога постојање ових закона иде у прилог тврдње о постојању позоришно-драмског облика у том периоду.

На основу доступне литературе, даље, закључујемо да најзначајније сведочење о постојању позоришта можемо да пронађемо у делу Теодосија, биографа из XIII века. Теодосије више пута, на посредан или непосредан начин, спомиње позориште у својим делима. Подаци у српској уметничкој књижевности XIII века јасно показују да су црквене власти забрањивале окупљање и учествовање у позоришним представама. Теодосије, писац и калуђер са Свете Горе, у потпуности прихвата и заступа схватање цркве. Посебно је значајно дело *Живой Светиоџ Саве*, које је писано у Хиландару, крајем XIII века.<sup>48</sup> Већ у уводу, Теодосије казује да ово дело пише „по отачаској заповести”, па стога не би требало да нас зачуди приступ позоришним уметностима, као и усменокњижевној традицији уопште. Најпре, Теодосије у опису рођења и васпитања Растка Немањића истиче: „удари десним путем, и бављаше се поукама из књига, не лењаше се у цркви целе службе стајати, љубљаше пост, клонџи се празнога зановетања и неумеснога смеха, мрзеџи непристојне и штетне песме младићких жеља које ослабљују душу.”<sup>49</sup> Расуђивао је да је богатство, лепота, јело и весеље нестварно и пролазно, и одбацивши овакве песме кренуо путем Бога. Ова Теодосијева осуда усмене поезије из крила хришћанске цркве се вероватно односи на љубавне песме и несумњиво сведочи о постојању усмене поезије крајем XIII века и негативном ставу цркве према њој. Прочућаваоцима позоришно-драмске уметности се, без сачуваних песама и текстова, пружа овај траг као један од доказа о постојању таквих облика и требало би га прихватити као логичку и веродостојну претпоставку да је у српским земљама постојао такав облик забављачке делатности упркос нетрпељивости православне цркве.

<sup>48</sup> Д. Богдановић, нав. дело, 170. Аутор истиче да је ово житије настало на основу Доментијановог житија Светог Саве, али се Теодосијев стил сматра наративнијим, реалистичнијим, и тиме се Теодосије истиче у средњовековној књижевности као један од најособенијих и најбољих писаца.

<sup>49</sup> Теодосије Хиландарац, *Живой Светиоџ Саве*, прев. Лазар Мирковић и Димитрије Богдановић, Српска књижевна задруга, Београд 1988, 7.

Дакле, не би требало искључити могућност да је такав облик могао бити приказиван у облику позоришно-драмског извођења.

Друго место на којем се, на непосредан начин, именује и описује позориште јесте прича о Добримиру Стрезу. Теодосије описује како се Стрез удаљио од Бога, „обогати се да би се могло згодно о њем рећи: угоји се, задебља се, и рашири безумљем, и заборави на Бога, понесав се умом”.<sup>50</sup> Он је на висини од двеста сежања подигао град Просек, под којим тече река Вардар. „На том, дакле, камену, помостив га дрветом, начини своје позориште. Кад би, бедник, хтео да се весели, он би ту седео, пијанчећи на мрском, смртном судишту, играјући и веселећи се. А веселје његово бејаше смрт човечја, и за малу кривицу осуђиваше кривца на смрт, и заповедаше да се баци са оног страшног високог камена од онога позоришта. Кад кога тако бацаху, он, весео, узвикиваше: ’Пази да не исквасиш кожуха!’, јер бачени немађаше где пасти до у саму реку.”<sup>51</sup> Овде се јасно ради о дрвеној позорници на камену, на којој је Добримир Стрез изводио своје језиве призоре, које су за последицу имале смртне исходе. Мираш Кићовић је покушао да реконструише материјални изглед средњовековне позорнице полазећи од података које пружају средњовековна дела.<sup>52</sup> Такво позориште било је привременог карактера, имало је такав облик да се на њега „улази” или „пење”, што свакако подсећа на некадашње зграде античког позоришта.<sup>53</sup> Мираш Кићовић сматра да је ово Стрезово позориште подсећало на античко позориште и по томе што су људске страсти задовољаване на тај начин што је у њему вршено право мучење, убијање и разапињање на крсту.<sup>54</sup> Као пример таквог мучења разбојника и хришћана наводи примере из *Сујрасалског кодекса* и како је у XII веку цар Андроник Комнен јавно мучен и обешен, па након тога бачен на место где се налазе звери.<sup>55</sup> У таквим позориштима јавна мучења и погубљења била су уобичајена. Велики број хришћанских мученика окончао је свој живот у мукама и патњи, јавно, као „призор” за окупљену масу.<sup>56</sup> Такође, Бора

<sup>50</sup> Исто, 81. Теодосије је ове речи навео из Пете књиге Мојсијеве (32, 15)

<sup>51</sup> Исто, 82.

<sup>52</sup> М. Кићовић, нав. дело, 17–19.

<sup>53</sup> Станоје Бојанин наводи да облике античке грађевине налазимо и у српском средњовековном сликарству, пре свега на ликовној композицији *Свети Нестор убија Лија* из манастира Дечани, где је осликана уздигнута платформа, односно позорница до које води степениште. Ализирајући ову ликовну представу, можемо се упитати да ли је таква позорница могла подсећати на неку њима савремену позорницу, која је блиска опису Стрезовог позоришта. С. Бојанин, нав. дело, 249.

<sup>54</sup> М. Кићовић, нав. дело, 17.

<sup>55</sup> Исто, 18.

<sup>56</sup> Р. Харвуд, нав. дело, 89–90.

Глишић истиче да је Теодосије, феудалистички-средњовековно, појам позоришта поистоветио са ареном у којој су људи убијани, али не искључује могућност да су на тим местима извођене и представе.<sup>57</sup> Остаје отворено питање: да ли је ово Стрезово позориште, сем за губилиште и сурова убиства, служило и за неке друге догађаје, за неке пријатне позоришне представе? Наука не искључује ову могућност, јер другачији начин приказивања позоришне уметности због религиозних конвенција није био могућ, па је стога Теодосије на овај начин забележио и овековечио сведочанство о постојању елемената позоришта у том периоду. Свакако, из Теодосијевог описа Стрезовог позоришта открива нам се да позориште, чак и онда када означава место губилишта, не губи своје основно обележје и функцију. Теодосије у суровој пошалици „Пази да не исквасиш кожу хуа” открива да је, и поред суровости, позориште било место игре и весеља. На основу тога закључујемо да је световно позориште средњовековне Србије имало улогу да забави и развесели и да је циљ био пука разонода.

Још један доказ да се на српским средњовековним дворовима изводила музика и да су певане песме пружа још једном Теодосије, такође у делу *Живоиъ Свѣтѣоѣ Саве*. Кроз портрет Стефана Првовенчаног даје слику идеалног владара, у чијем је лику склад духовног и телесног принципа: „Када сеђаше у челу трпезе, весељаше благороднике бубњевима и гулама као што је обичај самодршца, а када је опет стајао напред на молитви у цркви, многим узбуђењем и громогласним плачем окропљаваше земљу.”<sup>58</sup> Ово Теодосијево навођење довело је до претпоставке у српској театрологији да је Стефан Првовенчани на своме двору имао и позоришну трупу. Овај запис свакако упућује на ратнички амбијент који погодује развоју еписке песме, али се вероватно односи на полупрофесионалне групе певача које су се налазиле на двору. У научној литератури се овај Теодосијев податак тумачи двојачко: краљ Стефан лично је био музички образован и забављао званице за трпезом, или су краљеве госте увесељавали професионални дворски свирачи. Станоје Бојанин, међутим, тврди да је краљева музичка образованост, свакако, подразумевала присуство музичара на двору српског владара и тиме пружа још један аргумент у корист театролошке тврдње да је на двору постојала музичка и позоришна трупа.<sup>59</sup> Петар Марјановић као још један доказ о постојању позоришне или музичке трупе на двору Стефана Првовенчаног наводи и минијатуру из XIV века којом је био илустрован један од преписа превода *Романа*

<sup>57</sup> Б. Глишић, нав. дело, 37.

<sup>58</sup> Т. Хиландарац, нав. дело, 170.

<sup>59</sup> С. Бојанин, нав. дело, 304.



о Александру Великом (Српске Александриде), на којој је приказана група музичара: у првом реду седе четворица – један са малим добошем и тројица са жичаним инструментима, псалтерионом и леутима, док у другом реду стоје петорица трубача.<sup>60</sup>

Теодосије позориште спомиње и у својој *Похвали Симеону и Сави*, реторском делу у којем се могу запазити све одлике доброг стилисте и талентованог писца. Оно што су на западу били шпилмани и жонглери, то су у Русији били „скоромохи”<sup>61</sup> (код Срба „скомраси”). Податак из овог Теодосијевог дела значајан је јер показује да скомрах није био само руски забављач него и српски. Теодосије у овом делу износи речи осуде према скомраку и његовој публици. Он поручује се од скомраха не очекује да ишта „мудро” и „духовно” збори и чини, јер он „махнита испразно”, „бесовским” песмама и нечистим речима повређује душе окупљених, а не весели.<sup>62</sup> С друге стране, Теодосије ипак признаје да је скомрахова вештина „смехотворства” била широко прихваћена, чиме показује раширен амбивалентан однос према глуми и смеху.<sup>63</sup> У овом делу он насупрот небеским лепотама цркве ставља „скомрахово мрско позориште”: „А ову умну и духовну трпезу не износим усред коњских трка, где није прикладно о добрим делима слушати, ни на бучне улице где скомрах махнитајући, штетним бесовским песмама и лажним лудовањем душе сакупљених повређује, јер загађеним и нечистим речима ум њихов скрнавeћи не развесeљава него уништава; нити онима који често из непромишљености сакупљени, сунцем пржени и ветром и прашином засипани, до краја истрајавају у тим мрским призорима, из лудости их за добро држећи.”<sup>64</sup> Из наведеног описа открива нам се улично позориште, постављено

<sup>60</sup> П. Марјановић, *Мала исџорија српског џозоришћа...*, 56. Из овог преписа се јасно види да су термини свирачи и глумци коришћени као синоними, јер су музичари приказани са натписом глумци. Из натписа је јасно да су свирачи сматрани глумцима. Београдски препис *Романа о Александру Великом* био је украшен са 24 минијатуре. Изгорео је у пожару Народне библиотеке, 6. априла, 1941. године. Сачувани су фотографски снимци минијатура.

<sup>61</sup> Они су дошли из Византије, први траг им је очуван на фрескама Кијево-софијске саборне цркве из XI века, а од XV века се у књижевним споменицима јављају под именима: бахари, домрачаји, гуслари, опсенари, акробати, комичари са луткама.

<sup>62</sup> С. Бојанин, нав. дело, 253.

<sup>63</sup> Оваква појмовна вишезначност је уочљива у Теодосијевог делу. Амбивалентан однос према позоришној уметности долази до изражаја када упоредимо ставове према истом појму из различитих дела. У *Похвали Симеону и Сави* он описује улични театар, а у *Животу Светиоџ Саве* место јавног погубљења. Постоји јасна разлика у представљању позоришне уметности, и управо та разлика даје неизмерне могућности за анализу позоришног приказа средњовековне стварности у Теодосијевог делу.

<sup>64</sup> Превод је према оригиналном тексту о скомраховом позоришту, који је Мираш Кићовић навео из рукописне *Похвале Симеону и Сави* сачуване у

на једном месту, на улици, под ведрим небом. Ово је једини детаљнији опис средњовековног позоришта у савременом значењу те речи. Такво позориште чине глумац односно скомрах и око њега окупљена публика.<sup>65</sup> Из овог примера закључујемо да је ондашње позориште значило место за играње и приказивање разних сцена, духовних и народних, и да је био неодвојиви део разних народних и црквених светковина. Ово позориште је било са неком врстом позорнице или без ње, на отвореном пољу, и гледаоци су тамо с уживањем остајали дуго да стоје.

Овај опис средњовековног театра несумњиво подсећа на опис дубровачког позоришта из XVI века, позоришта из Држићевог времена, које се састојало „само од позорнице на брзу руку састављене од греда и дасака, ваљда без икаквих сценарија и кулиса, док је публика стајала”.<sup>66</sup> Први простор опремљен за извођење представа отворен је у Дубровнику тек 1682. године, у згради старог арсенала Орсан и био је у тој функцији све до доласка Француза на власт.<sup>67</sup> Све до тада, за позоришне представе коришћени су најчешће отворени градски простори, који су обликовани на различите начине, уз помоћ или без помоћи „архитете”.<sup>68</sup> Упркос чињеници да се између времена Теодосијевог и Држићевог стваралаштва налазе три века, током којих су се променили друштвени, стваралачки, економски и историјски процеси, постоје различита тумачења на основу којих с правом можемо да истакнемо битне сличности ових појава. Пре свега, требало би да размотримо различите концепције ренесансе у односу на средњи век које је створио досадашњи историјски развој. Једну ћемо назвати класичним тумачењем ренесансе као почетка новог доба,<sup>69</sup> а другу новом концепцијом по којој је ренесанса транзициони период, између

---

Народној библиотеци Србије у Београду. У објављеној *Похвали* место о скомраху је изостављено.

<sup>65</sup> С. Бојанин, нав. дело, 248.

<sup>66</sup> Б. Глишић, нав. дело, 49.

<sup>67</sup> „Kazalište Marina Držića”, у: *Leksikon Marina Držića*, ур. Slobodan P. Novak i dr., Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb 2008, 380.

<sup>68</sup> Један од првих помена архитекте у дубровачкој књижевности тога времена можемо пронаћи у другом прологу *Дунда Мароја*, где се Марин Држић жали на околности до којих су довеле „архитете” и због којих сцена није успешно опремљена као при изведби *Помеџа*: „И ако не узбуде шена лијепа како и прва, тужимо се на бријеме које нам је архитете одвело”, Марин Држић, *Дундо Мароје*, „Веселин Маслеша”, Мостар 1976, 23.

<sup>69</sup> Најистакнутији представник ове концепције је Јакоб Буркхардт, који сматра да је ренесанса у себе затворена епоха у оштром контрасту са средњим веком. Он сматра да са њом почиње ново доба. За Буркхарта између средњег века и ренесансе налази се лом, провалија, и тиме он јасно одваја ове две епохе, Jacob Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, prev. Milan Prelog, Prosvjeta, Zagreb 1997, 20–25.

средњег века и модерног доба.<sup>70</sup> За онога ко посматра теорије уметничког стварања, уметност саму, разлика између средњег века и ренесансе битна је и значајна, па у том погледу можемо да прихватимо класично Буркхартово тумачење. Та разлика постоји и у позоришној делатности. Међутим, то не значи да између средњег века и ренесансе нема сличности, и да треба у потпуности да одбацимо теорију континуитета. Проблем је у тачки гледишта и вредносним ставовима. Управо због тога, у истраживању комедије требало би се бавити почецима њеног развоја, јер је то драмски облик у којем се усклађују фрагменти из различитих извора. То би, даље, требало да значи да одређени фрагменти имају и те какву важност у потрази за сличностима између више појава. Међутим, није потребно залетати се па тврдити да је пронађен ослонац дубровачке комедије у средњовековној позоришно-драмској делатности јер су пронађене у различитим временима сличне форме. Ипак, истоветност тих форми представља неисцрпан извор могућности за аналогно проучавање ових облика, упркос несумњиво супротним начелима.

Присуство позоришта у нашој књижевности у средњем веку потврђује још један фрагмент из дела Теодосија Хиландарца. Позориште је припадало ономе што је у потпуности супротно хришћанском начину живота. Парохијским поповима, као и свим свештеницима и представницима цркве, подсећа Бојанин, није приличило да одлазе на игриште, у позориште, у супротном би изгубили звање свештеника.<sup>71</sup> Међутим, као световни облик забаве позориште је имало велику популарност у средњовековном друштву, што је сажето и јасно илустровао Теодосије у делу *Жиџије и њодвизи свейоџа и њрејодобноџ оца нашеџ Пеџира у Корицкој џори исџосника*. Он истиче да „вршњаци његови на игралишта и позоришта исхођени покушаваху да и њега силом са собом поведу, али би се он од ових истргнуо говорећи да у тим стварима са њима неће друговати. И тамо не хтеде ићи”<sup>72</sup> Због таквог његовог мишљења о позоришту, које се подудара са црквеним схватањем,

<sup>70</sup> Оспоравања Буркхартове концепције највише су била усмерена ка контрастном виђењу односа средњег века и ренесансе. Научници су тврдили да нема прелома, усека, већ да постоји континуитет. Теорија континуитета, како су је назвали, настала је у критичком отпору према Буркхартовој концепцији о две у себе затворене епохе без међусобне комуникације, најпре због чињенице да је историја процес сталних мењања, а не преврат у коме се ex nihilo ствара нешто потпуно ново. Најзначајнији представник оваквог мишљења је Арнолд Хаузер, који сматра да између средњег века и ренесансе нема никаквог значајног прекида, исто, 32–36.

<sup>71</sup> Станоје Бојанин, нав. дело, 246.

<sup>72</sup> Теодосије Хиландарац, *Жиџије Свейоџа Пеџира Корицкоџ*, прев. Лазар Мирковић и Димитрије Богдановић, Српска књижевна задруга, Београд 1988, 12.

и родитељи су му приговарали: „Бруко породице и срамото наша, зашто са друштвом радовати се не изиђеш, него свагда ћутиш и безгласан као да си у жалости за киме ходиш? Шта се то с тобом на наше очи дешава, коју потајну мисао у срцу своме носиш и не говориш нам о томе?“<sup>73</sup> Овај пример представља један од најочигледнијих доказа да је позориште заиста постојало у том периоду. Јасно показује какав је став народ имао, а какав је став имала црква према позоришно-драмским делатностима. Забране позоришно-драмских елемената и играчких песама су свакако мотивисане разлозима хришћанске цркве, али њихово постојање сведочи о распрострањености позоришних сегмената на тим просторима.

Први помен антихришћанске представе у извођењу једног црквеног позоришта помиње Константин Филозоф у филолошкој расправи *Сѣис о ѱравоѱису* (1423–1426). О овом значајном писцу немамо много сигурних података. У својим списима он наводи да га је деспот Стефан спасао од „ричуће звери“ (Турака) и да га је из „трновких страна“ довео у Србију.<sup>74</sup> По деспотовом налогу он оснива књижевну школу у Манасији у којој је главни наставник и реформатор. За потребе својих ученика написао је *Сѣис о ѱравоѱису* (*Сказаније о ѱисменех*), у коме излаже побуде и потребе за реформом правописа и књижевности уопште. Представа о којој Константин Филозоф пише извођена је на Ускрс, а извођачи су били свештеници. Они су „костимирани, изводили игре са ђаволима, седели као хроми на црквеним вратима и у њих ноге ударали. Тако су, уместо да цркви јављају радост Христовог васкрсења, претварали Божији храм у пакао, док најзад такво безбожство није било изложено презрењу“.<sup>75</sup> Ово сведочење је у потпуности у духу Константинових критика друштва, нарави и морала српског народа у то време. Он описује весеље, неприлично хришћанском начину живота, које се догодило у манастиру Манасији. Свештеници, самим ђаволом подстакнути, злоупотребљавају свој положај и препуштају се позоришно-музичком пировању. Константин Филозоф истиче да је ова богохулна непристојност и пародија, односно „велика јерес“, била „одјек византијских црквених драма које су исмевале Спаситеља“.<sup>76</sup> Овај начин исмевања хришћанске вере можемо посматрати као заостали елемент античких комедија, управо због начина на који се људи односе према религиозним конвенцијама.

<sup>73</sup> Исто.

<sup>74</sup> Д. Павловић, нав. дело, 82.

<sup>75</sup> Константин Филозоф, *Повесѱ о словима* (*Сказаније о ѱисменех*), прев. Гордана Јовановић, Српска књижевна задруга, Београд 1989, 77.

<sup>76</sup> Светозар Радојчић, *Узори и дела сѱарих срѱских уметника*, Српска књижевна задруга, Београд 1975, 155–179.

Други пример црквеног позоришта односи се на *Слово о кнезу Лазару (Повесно слово)*, једном од четири списа различитог жанра посвећених кнезу Лазару, његовој смрти на Косову и тријумфу „царства небеског” над „царством земаљским”.<sup>77</sup> По многим особинама, како истиче Димитрије Богдановић, ово дело припада кругу животописа краљева и архиепископа српских.<sup>78</sup> Ово дело има структуру праве средњовековне драме. *Слово о кнезу Лазару* није похвала ни похвално слово, већ својеврсно житије у којем аутор приповеда о пореклу, животу, а нарочито о мученичком подвигу и светородном слављењу кнеза Лазара.<sup>79</sup> За дијалог кнегиње Милице и Лазара приликом преноса његових моштију Кашанин истиче да „опомиње на представе црквеног позоришта”.<sup>80</sup> Он у свом тумачењу спомиње и ратнички карактер дела, витешку атмосферу, драматичне главне сцене које истовремено имају и наративна и драмска својства. У потрази за траговима позоришних елемената, овај пример, иако недовољно истражен и обрађен у науци, прихватамо као једну од потврда да су такви елементи заиста постојали у српском средњовековљу.

У српској књижевној критици постоји схватање да је *Похвално слово кнезу Лазару* једини сачувани текст српског средњовековног црквеног позоришта. Ово дело је говорено у Вазнесенској цркви у Раваници, о Видовдану 1403. или 1404. године. Драгољуб Павловић је био уверен да је овај текст несумњиви доказ да је код нас у средњем веку постојало религиозно позориште и да се може тврдити да је та „традиција аутохтона, сопствена”. Он је сматрао да неизменично певање између две певнице има у себи елементе позоришног дијалога и није искључивао могућност да су многи одломци извођени и ван црквеног простора.<sup>81</sup> На основу овог дела не можемо закључити са сигурношћу да је постојало црквено позориште код Срба. Али не можемо да не приметимо да је, упркос усредсређености на глорификовање Лазаревог мучеништва, ово дело грађено по законима позоришног облика и да сукоб Агаре, њеног сина и ђавола на једној и Лазара на другој страни, свакако

---

<sup>77</sup> Као могући писци *Похвалног слова кнезу Лазару* спомињу се српски патријарх Данило III Млађи (Димитрије Богдановић), безимени житељ манастира Раванице (Ђорђе Трифуновић), Стефан Лазаревић или кнегиња Милица (Ђорђе Радојичић) и Стефан Лазаревић (Милан Кашанин).

<sup>78</sup> Д. Богдановић, нав. дело, 194.

<sup>79</sup> Димитрије Богдановић подсећа да кнез Лазар нема посебно опширно житије, и управо због тога овај реторски текст, драматуршки начињен, има житијну, хагиографску али и мартиролошко-хагиографску функцију, која је усредсређена на само мучеништво Лазарево, Д. Богдановић, нав. дело, 195.

<sup>80</sup> Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Просвета, Београд 1975, 319.

<sup>81</sup> П. Марјановић, *Мала историја српског позоришта...*, 71.

имају карактеристике драматизованог дела. У самом наслову овог дела, међутим, видимо да је реч о књижевном жанру који је у српској литератури познат још од античке књижевности и из времена најстаријих црквених отаца. Слово је у српској литератури обично краћег обима и без епског развијања, а у њему се теме разрађују свим средствима реторике и поезије.<sup>82</sup> Одређењем овог дела као *слова* Трифуновић је јасно показао да ово није дело црквеног позоришта и тиме заступа мишљење које је опозитно схватању Драгољуба Павловића који је сматрао да је овај текст писан да се изговори, пева и игра у простору у цркви пред публиком, дакле као вид драмског извођења. Сазнања која сам до сада стекла определила су ме да тумачим овај текст као скуп фолклорно-драмских елемената и тако подржим Павловићево схватање да је *Похвално слово кнезу Лазару* настало да се изговори, пева и игра у простору цркве пред публиком.

Крајем XV века одиграо се догађај који се у литератури наводи, између осталог, као пример синкретизма игре и песме код средњовековних Срба и до данас је детаљно проучаван.<sup>83</sup> Заправо, реч је о путовању Изабеле дел Балцо, супруге напуљског краља, у Напуљ, где је требало да се сретне са својим супругом. Краљицу и њену пратњу свугде су дочекивали изливи радости народа, свечаности и гозбе, позоришне представе, плес, разноврсна надметања и турнири. На једном од таквих дочека, у градићу Ђоја дел Коле је 1. јуна 1497. године приређена забава краљици у част. О томе је писао један од њених пратилаца, Рођери де Пачијенца, „песник скромног дара и дворанин невеликог угледа”, који је забележио песму на њему непознатом језику, бугарштицу о војводи Јанку у смедеревској тамници „славног деспота”.<sup>84</sup> Ту је изведен плес, а извођачи су били неки Словени. Они су се „скакући као козе, окретали и заједно сви певали”.<sup>85</sup> Овај податак, као сведочанство о синкретичности уметности, представља релевантан траг о позоришно-драмској и музичко-плесачкој делатности на простору Србије, као и шире, на целом јужнословенском и медитеранском подручју у том периоду.

<sup>82</sup> Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних њој-мова*, „Вук Караџић”, Београд 1974, 300–303.

<sup>83</sup> Обиман је истраживачки опус посвећен овој теми у српској литератури. Издавамо неке од наслова: Мирослав Пантић, „Непозната бугарштица о деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века”, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ. 25, св. 3, Матица српска, Нови Сад 1977; Мирослав Пантић, *Сусрећии с њрошлошћу – оџледи и сѡудије*, Просвета, Београд 1984; М. Клеут, нав. дело.

<sup>84</sup> Марија Клеут истиче да је „славни деспот” заправо деспот Ђурађ Бранковић, који је 1448. године утамничео Јанка Хуњадија, М. Клеут, нав. дело, 69.

<sup>85</sup> М. Пантић, *Сусрећии с њрошлошћу...*, 7–32.

На основу изнетих чињеница и података можемо закључити да је у српским земљама средњег века у различитим срединама и различитим периодима постојала одређена врста позоришне уметности. Давана је предност одређеним уметничким облицима: музици, љубавним песмама, црквеном позоришту, лаичком позоришту, фолклорним драмским играма и народном глумовању. За проучавање позоришне активности Срба у раздобљу од XIII до XV века користи се наука заснована на театролошком приступу, али се театрологија у том случају схвата као научна област која се прожима са књижевношћу, историјом, естетиком, религијом, митологијом, историјом уметности, а понекад се подаци релевантни за историју српског позоришног живота проналазе у подручјима која су далеко од театра, као што су медицина, занатство и трговина. Опрезним разматрањем тих чињеница покушали смо, кроз сумарни пресек историје у распону од неколико векова, да дамо основне елементе позоришне уметности у средњем веку, застајући само на неким тачкама. Покушали смо да прикажемо величину и важност овог питања у науци о књижевности и позоришту и тиме смо свесно ризиковали да се недовољно задржимо на сваком трагу средњовековног позоришта у литератури. Задржавали смо се на ономе што је било трагање за другачијим нормама, на ономе што је ново у староме, на ономе што траје. Трагови који су наведени у овом раду су најрепрезентативнији и најочљивији примери позоришно-драмске делатности у српској литератури од XIII до XV века, на основу којих можемо да закључимо да је такав вид делатности постојао на српском језичком простору, па и шире. Свакако, постоји свест о томе да ово нису једини трагови и да они представљају само мали део неизмерно богатог позоришног живота у српском средњем веку, који је, како нам се и даље чини, недовољно истражен у науци. Човек, током историје, понавља у развијенијим, надрађенијим облицима извесне мисли, које увек и поново налазе своју примену у животу. Једна од таквих мисли је позоришна уметност. Она је сасвим сигурно непроменљиви део људског искуства, вековима траје и због тога је суштински везана за језгро живота. Досадашњим бављењем овом темом, које је проистекло из моје љубави истовремено према старој књижевности и театрологији, схватила сам да у периоду наше средњовековне културе игра позоришног карактера није детаљније описана. Читалац тих дела, без пажљивог читања литературе, може стећи утисак да у том добу нису постојале никакве игре позоришно-драмског карактера, што, свакако, није тачно.

Али можда управо због тога проучавање позоришне уметности представља мистерију, коју је позориште у себи сачувало кроз

све историјске епохе. А та мистерија, коју у себи носе и књижевност и позориште и све остале уметности, када се у њу дубоко урони, пружа магичне дарове. Тако је било у средњем веку, тако ће, верујем, бити заувек.